



# L'Oisif

vous propose  
le regard de la commission de sélection  
en forme d'articles et d'entretiens  
et des extraits de Hors Champ 2010\*

numéro 1

Festival International du Documentaire Étudiant • 3<sup>ème</sup> édition • du 18 au 21 novembre 2010

JAGDFIEBER - LA FIÈVRE DE LA CHASSE d'Alessandro Comodin

SAMEDI 20 NOVEMBRE 17h30

## Nous irons au bois

Une Terre sans points cardinaux ni époque, qui se démultiplie à l'envie : volontiers ambiguë, la cartographie de *Jagdfieber* (littéralement, « fièvre de la chasse ») est d'abord une affaire de sons. Postés, figés au milieu d'étendues de broussailles semblables et entremêlées, qui forment un territoire auquel il ne semble pas y avoir de fin, plusieurs chasseurs tendent l'oreille, et nous avec : aboiements de chiens, cris, bourrasques, cloches, plaintes cuivrées, c'est tout un paysage mental qui se met en place. Car la chasse n'est plus ici affaire de stratégie ou de passe-temps : prise entre les bruits organiques et une symphonie de bruissements qui résonnent et fusionnent pour créer un constant arrière-plan mental, elle se pare des habits du mythe.

Cette dimension mythologique de la chasse a l'intelligence de ne jamais en passer par l'imagerie : d'un orange fluo et pétant, l'habit commun aux chasseurs – au-delà de tous les confondre en une même énergie – prévient d'emblée toute tentative nostalgique ou champêtre, extirpant immédiatement l'évènement de son pittoresque écrasant. Mieux, il plonge la chasse dans une certaine abstraction, se joignant à l'épure générale pour révéler tout ce qui a trait au geste, à la course, à l'attitude des hommes en attente : l'acte de tuer, au centre de la fièvre qu'on entend nous faire partager, est l'affaire d'un flirt constant (fusil mis en joue, son d'un coup de feu lointain...) qui ne prendra pourtant jamais forme devant nous – que ce soit à l'image ou au son, l'animal traqué, ici, sera entièrement laissé à notre imagination.

C'est cependant moins le conte (l'animal mystérieux et fantasmé) que le rituel qui impose son ordre au film. D'abord parce qu'il est concentré sur les gestes, mais aussi parce que le premier des sons de *Jagdfieber*, c'est le silence des mots : à un dialogue près, le film est totalement muet. Ainsi, abandonnée aux corps en mouvement et seulement à eux, la mise en scène explose de sensorialité : arrêts, poursuites, distance craintive, surprise, elle aussi semble rapidement en chasse. Quant aux rares visages, série de portraits

en forme de respiration apposée aux multiples dos du film, ils ne s'avèrent pas moins tétanisants – du regard intense de l'adolescent à l'opaque visage parcheminé du vieil homme, tous préservent par leur immobilité étrange et frontale, parfois même craintive, quelque chose de l'animal.

La question de l'animal en l'Homme, vieille comme le monde, est un piège facile auquel le film a l'intelligence de ne pas s'abandonner : l'idée est là, posée, évidente et à disposition, mais au final sans cesse retournée. La chasse de *Jagdfieber* est en effet moins l'abandon aux instincts primaires qu'un rituel précis, codifié, hérité, qui dit un certain rapport à la nature, dont l'humain a un jour fait le choix de se détacher. Le film est l'histoire de ce dialogue que la chasse fait renaître : l'animal absent, c'est l'homme et la forêt qui cohabitent seuls à l'écran. Et le beau plan final, qui voit le bois avaler l'enfant fluo venu se perdre en son sein, dans la traque absurde d'une bête invisible, ressemble à une douce fatalité... Le film s'est ouvert sur un œil mort, géant, bouffant l'écran, et de la fascination noire qu'il exerce semble avoir décollé le film entier. Cette fièvre ancienne, semble-nous dire le film, nous finirons tous par y succomber, retournant aux bois comme on rentre au foyer.

... Tom Brauner



\* HORS CHAMP est le quotidien des États généraux du film documentaire, qui nous ont amicalement accordé le droit de reproduire les articles.

RECARDO MUNTEAN ROSTAS de Stan Zambeaux et *LITTLE STRAW* de Ryan Xiayang Wu

SAMEDI 20 NOVEMBRE 16h et 21h

## Deux garçons

Les réalisateurs de *Little Straw* et *Recardo Muntean Rostas* font preuve d'une sensibilité sociologique qui transparaît dans les drames quotidiens de deux garçons. D'une certaine façon, les deux films mettent en scène le thème de la perte de l'innocence : ou comment la légèreté des enfants est détruite par le poids de l'interdépendance sociale inévitable et de plus en plus puissante au fur et à mesure que l'on avance en âge.

Recardo Muntean Rostas est un jeune Roumain qui mendie dans les rues de Bruxelles. Âgé de sept ans, il vit avec sa mère et son père devenu handicapé à la suite d'une maladie. Wenyan Fang, lui, est un jeune Chinois de quinze ans qui n'en paraît que onze. Il vit dans la campagne chinoise avec son père aveugle, sans personne d'autre pour le soutenir.

Les deux garçons ont en commun le fait de vivre dans une grande pauvreté. Il n'est pas seulement question de pauvreté matérielle mais principalement de la raréfaction des biens symboliques. Il s'agit des éléments qui constituent l'identité des deux personnages et qui sont reconnus par les autres de façon négative. Les deux familles n'ont presque aucun signe positif de distinction qui puisse leur octroyer l'estime sociale. L'intérêt des deux films est de donner à voir une situation plus complexe, où les enfants ne ressentent aucun des sentiments négatifs qu'une telle vie peut engendrer, au moins au début de la narration, puis la situation va changer nettement dans *Little Straw*, alors que dans *Recardo Muntean Rostas* le changement est seulement suggéré.

Recardo ne perd pas sa légèreté et sa confiance d'enfant bien aimé qui n'a peur de rien mais le film sous-entend que cette innocence ne peut pas durer. Le réalisateur nous montre les petites situations quotidiennes qui laissent entrevoir le rejet et les limitations auxquels le garçon devra faire face. Il est notamment filmé dans un square, en train d'essayer de s'intégrer à un match de football : finalement il ne sera pas accepté par les autres enfants. Dans une autre scène, Recardo est à l'école où il ne parvient que difficilement à suivre le raisonnement de l'institutrice. Celle-ci tente d'expliquer les difficultés de son fils à la mère de Recardo qui ne parle pas français. Le changement de comportement de l'enfant devant l'institutrice est impressionnant. Il devient lunatique, diminué, perdu, semble plus jeune que dans les autres situations, et ne montre plus rien du gamin plein d'initiatives qu'il est par ailleurs. Si, dans *Little Straw*, le père attentionné essaie de transmettre à son fils les valeurs du travail, les parents roumains mettent l'accent sur les études. Ils rêvent du titre de « docteur » pour leur fils, qui peut garantir l'intégration à cet autre monde représenté par l'institutrice. Recardo semble ignorer tout cela : il ne comprend pas le rôle de l'argent dans notre société, il ne ressent pas la discrimination d'être un Roumain immigré, il ne se rend

pas compte de sa position défavorisée, et même méprisée, celle de quelqu'un qui mendie. Mais même s'il ne comprend pas encore ces règles sociales, devant l'institutrice, il perd un peu de la confiance et de l'intelligence qu'il montre dans les situations familiales.

Dans *Little Straw*, le réalisateur Ryan X. Wu met en scène des éléments de nature esthétique avec de belles photographies mais aussi d'ordre sociologique et psychologique avec un scénario bien construit. Dans une première partie du film, le garçon est heureux, souriant, attentionné et discipliné. Dans la deuxième, lors de la visite au centre urbain, il devient faible, perdu, sans repères. La troisième partie, après le retour à la maison, montre Wenyan enfermé dans ses pensées, un peu angoissé même, comme nous suggère une scène où il déchire la bouteille en plastique de façon compulsive. Assis dans un coin, il a l'air de celui qui n'est plus là. Dans cette troisième partie, les signes négatifs, inactifs dans la première, commencent à peser sur la « petite paille ». Les stigmates du père aveugle et de la grande pauvreté provoquent des conséquences physiques dans son corps petit et faible, ainsi que des conséquences symboliques comme la discrimination que l'un des personnages nous rappelle : « Un garçon sans maman et avec un papa aveugle peut difficilement garder la tête haute ». Mais le film nous montre qu'il a le sens de la dignité. Ce « petit et mince gagnier du pain de la famille doit travailler pour vivre », explique le commerçant qui essaie d'aider la famille dépourvue. À la fin, Wenyan s'éloigne de la maison paternelle avec les sourcils froncés, un air préoccupé et distant, ayant perdu la confiance souriante du début.

... Lilian Alves Sampaio



## Corps enfermés

La prison, lieu d'enfermement et de punition, siège d'une micro-société en marge de la société normale, représente un « sujet » alléchant, aux contours quasi ethnographiques, de film documentaire. Champ d'observation circonscrit géographiquement, personnages aux parcours tourmentés, conflits, possibilités de transgression, tout dans l'univers carcéral offre la tentation de capter un réel contenant une certaine dimension dramaturgique. Mais comment céder à cette tentation sans voyeurisme ?

Francisco Zamora y parvient indéniablement dans son film *Être-là*, en s'immergeant dans la plus grande prison pour femmes du Costa Rica. C'est en tournoyant, filmées à travers leur engagement dans un atelier de danse organisé au sein même de la prison, que les détenues entrent dans le film. On ignore ce qu'elles ont fait pour se retrouver là, on verra assez peu, finalement, de leur quotidien. Il s'agit en premier lieu de montrer des femmes comme les autres, presque des artistes. Puis d'élargir le champ et de laisser la caméra s'attarder sur les miradors, sur les gardiennes. Car si ces femmes dansent, c'est, pendant quelques minutes et trois virevoltes, pour oublier qu'elles sont enfermées parfois pour de très longues années et pour donner à leur corps une sensation, voire une illusion, de liberté.

La question du corps, d'un corps brimé, stressé et même violenté, occupe en effet une place centrale dans la réflexion sur l'enfermement punitif, et le cinéma permet de répercuter avec intensité la souffrance

que les corps endurent. Dans *Plurielles*, de Hélène Motteau, une comédienne incarne une détenue sur le point de quitter la prison ; ses attitudes, son visage, ses mouvements filmés en gros plan élaborent un contrepoint aux paroles d'une ancienne prisonnière transsexuelle qui apparaît en plan fixe, comme si le rôle de la première était de traduire le langage du corps de la seconde (corps qu'on ne verra pas dans sa globalité), cette dernière étant figée à jamais dans son statut de détenue, « morte » selon ses propres termes.

Dans *Être-là*, les plans rapprochés aident à un apprivoisement des corps des détenues, pour le spectateur mais aussi pour elles-mêmes. Ainsi l'image de l'une d'elles est filmée dans le miroir du salon de coiffure où elle « se fait belle pour aller voir le juge ». D'une autre, on ne verra que le bras en train de se faire tatouer. Dans ces deux films, un regard empreint de pudeur et un désir d'introduire le plus d'humanité possible, dans un univers qui vise au contraire à la déshumanisation, animent le cadrage et le montage.

Dans *Vidéo-lettres*, succession de films courts produits par l'association Lieux fictifs, qui a mis en place depuis de longues années un atelier vidéo au sein de la prison des Baumettes à Marseille, le point de vue est celui de l'intérieur ; il est dépourvu de la gêne du réalisateur qui entre dans la prison en sachant qu'il en ressortira à son gré, au contraire de ceux qu'il filme. Ici, ce sont les détenus de Marseille, d'Italie ou d'Espagne, ainsi que des étudiants d'Oslo qui réalisent, à travers des dispositifs très différents d'un pays à l'autre, une correspondance

qui les raconte et évoque le quotidien de la détention. La réappropriation corporelle permet progressivement de repousser les murs et les limites imposées : dans le premier film de cette correspondance, on ne voit pas de corps. La caméra effectue un parcours qui ne restitue que les pieds des détenus dont on entend les voix hors champ. Au fil des *Vidéo-lettres*, les corps apparaissent, bougent, miment, crient, « jouent » la détention. Parfois la caméra ne s'attarde que sur les visages, lorsque la parole affleure. Le dernier film joue sur un croisement d'images répercutées par des miroirs en face desquels s'expriment deux prisonniers, s'appuyant sur la preuve de leur propre existence que représentent le regard et le sourire de l'autre.

Dans ces trois films, les réalisateurs, qu'ils soient « dedans » ou « dehors », parviennent à capter l'indicible, mais aussi à légitimer la vie de ceux que la société punit en les enfermant. En nous montrant qui ils sont, ces films nous forcent à leur reconnaître une humanité qui est aussi la nôtre, comme nous ne pouvons éviter de le constater dans le miroir que nous tendent ceux qui sont derrière les murs.

... Isabelle Pêhourticq



LE SILENCE DE LA CARPE de Vincent Pouplard

## Le peuple du sommeil

Il y aurait un point d'eau; un étang ou un marais, auquel les animaux viendraient s'abreuver. Et parmi les animaux, flottant sous la surface, il y aurait une espèce un peu plus étrange que les autres, calme et pacifique mais quelque peu inquiétante, au point qu'on n'oserait pas vraiment se pencher trop longtemps sur l'eau... C'est à peu de choses près ce que filme *Le Silence de la carpe*: de très rares nageurs qui passent comme si de rien n'était, les bords connus d'un grand bassin, et au milieu cette petite tribu d'hommes marins qui ont envahi l'espace familier de la piscine.

Cette vision étrange, le film la pose en termes de rapports à la durée : majestueusement, dès le premier long plan, en nous donnant à voir un jeune homme la tête plongée sous l'eau. La curiosité du spectateur (que se passe-t-il ?) se transforme rapidement en intérêt (les conditions d'un apprentissage de l'apnée) puis en crainte : la longueur du plan fait que nous tremblons, comme des enfants au cirque, pour le jeune homme à l'écran. Puis l'inquiétude qui dure se transforme en malaise, et un retournement s'opère : nous n'avons plus peur pour lui, mais de lui. Car lorsque cette étrange créature à la peau de combinaison, lassée de faire le mort, reprend sa première respiration tout naturellement en relevant enfin la tête sans se presser, comme ayant oublié qu'il fallait remonter pour nous rassurer... ce corps tranquille et surpuissant ne nous semble pas tout à fait humain. Quelque chose, en profondeur, le fait sonner comme une anomalie.

Cette dissonance, quelle est-elle ? L'une des premières propriétés de ces nageurs, c'est la fusion avec l'eau, comme une lignée qui en serait issue : nous ne les apercevons qu'à travers les ondulations, et l'image mouvante qui nous en arrive est indécise et trompeuse. De leur présence, nous ne percevons que les signes, les images déjà déformées, dans un espace sonore ambigu que l'on ne capte qu'à travers les parasites radio de mille bulles et cliquetis, dans un concert de vrombissements non identifiés semblant faire sortir des corps tranquilles de lourds chants de cétacés. D'ailleurs, les rares sorties à l'extérieur nous les donnent à voir comme inadaptés : échoués sur un banc, agitant leur visage à un rituel de respirations incongrues, traits tirés et fatigués – ils ne semblent finalement que très temporairement sortis des eaux.

Et pourtant l'humanité se réinvite parfois : ce peuple marin muet comme une carpe, jusque dans l'autisme tranquille du plaisir de ne pas être embêté lorsqu'on se réfugie seul au fond de la piscine, a quelque chose de fortement lié à l'enfance. Pendant que l'un s'amuse à faire le mort, ses camarades jouent tranquillement au ballon sous lui ; un autre, posté en position de fœtus, semble s'être isolé pour boudier ; un troisième apprend laborieusement à faire ses premiers pas... Cette simplicité (le silence, l'innocence des gestes) colle aux corps animaux des attitudes touchantes et connues qui ne font que renforcer le malaise : lorsque les doigts d'un des nageurs apparaissent seuls par-dessus le rebord de la piscine, comme

ceux d'un prédateur marin qui va frapper, l'imagerie de l'enfance ne peut plus grand-chose.

Car au fond, quelle gêne pourrait-elle atténuer ? Le film démarre sur la vision d'un corps inerte, et rarement il hissera ses images au-delà des tons sombres bleutés, oniriques et endormis, qui enferment le court-métrage entier dans un cocon protecteur. Ayant l'habitude de flotter à la manière de cadavres, s'étant isolé du monde pour baigner dans un mélange ouaté de bruits éteints, le groupe impressionne surtout pas sa lenteur, celle d'un rythme ralenti et irréel qui ne semble plus obéir à toutes les lois de notre dimension. Dans un autre plan à la longueur troublante, le film contemple un reflet lumineux qui, perturbé par le passage d'un des nageurs, reprend doucement, comme on se recompose, les contours connus d'une lampe néon : une anomalie de la nature est passée par là, et derrière son chaos d'ondes dissonantes, l'équilibre physique peine à se rétablir. L'apnée comme une expérience de la fin ? Si ce peuple endormi nous inquiète et nous impressionne, c'est qu'il sait ce qu'on vit lorsqu'on a arrêté de respirer. Tous, déjà un petit pied dans la mort, nous donnent un aperçu tranquille du monde de l'après.

... Tom Brauner



## Trêve hivernale

« Tu as le regard des gens... Les gens te scrutent ». Ce regard problématique, qui pointe à travers le témoignage de trois jeunes gens abandonnés à la rue, est l'angle mort d'un film qui travaille tout entier à l'écartier du tableau. Pour que nous aussi, spectateurs, fassions autre chose que «scruter» la misère... Comment en effet ne pas se sentir voyeuriste ou opportuniste lorsque, muni de l'arsenal technique du cinéma, aussi modeste soit-il, un film va à la rencontre de personnes qui n'ont plus rien ? Comment rester pudique quand la bande sonore fait défiler une telle intimité ? – car le film est court, direct, il n'y a pas de préliminaires aux histoires douloureuses.

Le compromis idéal trouvé ici, c'est le dessin : au milieu de décors peints flirtant avec un réalisme photographique se trimbalent trois corps animés, croquis non fignés donnant un visage aux trois voix qui s'entrecroisent. Bien plus qu'une distance (une sorte de petit effet arty qui viendrait tranquillement peindre la vie en rose), c'est un nouveau rapport que le dessin construit : ces personnages qui traînent à l'écran ne nous parlent pas. Presque aucun mouvement de lèvres, rarement un signe qui viendrait autoritairement en faire les illustrations vivantes de l'entretien sonore qui défile à nos oreilles : ils restent une représentation parallèle, comme toujours un peu à côté de ce qui se joue au son (la misère, la souffrance, la rencontre avec les réalisatrices). Ce détour, paradoxalement, nous les rend plus intimes : pendant que le micro enregistre un SDF (son parcours, les raisons qui l'ont amené sur le trottoir), le dessin nous montre une personne (un corps au présent qui se balade, attend, s'arrête ou s'ennuie devant nos yeux, lien finalement plus direct et naturel au spectateur que la confession crue enregistrée). Et c'est là toute la beauté de ce petit film : le dessin crée une douceur, mais pas comme on l'attendrait. Car il ne s'agit pas d'un apaisement du trait : les personnages sont d'emblée

marqués par la rudesse d'un crayonné dont on a préservé les ratures. La douceur, plus simplement, provient de ce que permet cet espace abstrait et révasseur du dessin animé : les trois jeunes gens figurés, dont les voix semblent clairement parler depuis des lieux et des moments distincts, et que rien dans les entretiens ne relie (se connaissent-ils seulement, d'ailleurs ?), se côtoient soudain à l'écran sous leur forme dessinée. L'une vient s'asseoir près du jeune homme qui parle, l'autre modère sa toux pendant que la jeune fille se confesse... Le film, sans ignorer la réalité du tristounet décor urbain, les rassemble dans une tranquille géographie imaginaire qui dépasse la question de leur condition.

Pas d'optimisme niais, pas de lyrisme non plus : la dernière interview à peine terminée, les personnages se séparent déjà : il n'est pas question de venir ébranler le dépressif ordre des choses. Néanmoins, dans la petite trêve hivernale de cet espace-temps inventé par le film, le spectateur et les trois jeunes gens auront un moment partagé la même bulle, dans un rapport que la vie réelle ne leur offre pas... Tous débarrassés, un court instant et par le détour de simples dessins, de l'écrasant poids du regard.

... Tom Brauner

Rediffusion :  
dimanche 21 novembre à 15 h





## À travers le pare-brise

... Pourquoi avoir choisi de placer les paroles uniquement en off ?

**Antoine d'Artemare :** L'idée est née d'un questionnement général par rapport à la parole dans le documentaire. Quelle place donner à celle-ci ? Comment éviter le rituel aussi systématique qu'éternel de l'interview filmée d'un homme-tronc figé devant une bibliothèque, où souvent le seul intérêt de l'image réside dans la voix ? Comment créer un cadre propice à recueillir cette parole ? Il ne s'agissait pas de chercher à se passer de la parole, mais plutôt de réfléchir à une autre façon de l'utiliser en rapport à l'image.

Nous avons longtemps eu peur que l'idée soit très théorique, et que la réunion de l'image et des paroles ne fonctionne pas au montage. En définitive, nous sommes plutôt contents de ce choix.

**Camila Freitas :** Ce qui nous intéressait, c'était surtout la pensée, sous la forme des pensées perdues que l'on a au volant, ou en marchant, ou à vélo. Puisque les personnages ne bougent pas leur bouche, on pourrait avoir l'impression que ces paroles se sont, quelque part, détachées d'eux ; elles appartiennent alors à quelque chose de plus grand que ces individus. Ces pensées se mélangent entre elles et avec les images de la ville.

... Les personnages, pour la plupart, évoquent leur rapport à la voiture, et au mode de vie que la ville leur impose. C'est pourquoi on les voit uniquement au volant de leur véhicule. Pourquoi un choix différent pour les personnages de la charrette ?

**Antoine :** C'est vrai, nous avons traité le couple à la charrette un peu différemment des autres personnages, puisque nous nous arrêtons chez lui alors que nous ne l'avons fait précédemment avec aucun autre personnage. Si on cherche à savoir pourquoi nous avons fait cela, *a posteriori*, on peut se demander si ce n'est pas parce qu'ils sont pauvres et dans une situation précaire que l'on a eu le désir de les filmer chez eux, comme pour insister sur le tragique de leur situation. Mais je ne le pense pas, au contraire. Ils sont fiers de recycler, fiers de leur liberté, de pouvoir travailler en étant leurs propres patrons, et ils ne retourneraient pour rien au monde à leur précédent travail. Ils ne se sentent pas des victimes, malgré la précarité de leur situation, et nous ne les avons donc pas filmés comme tels.

**Camila :** Les personnages de la charrette sont et ont toujours été une déviation de l'idée initiale de portrait de cette ville qui impose un mode de vie fortement basé sur la voiture mais qui ne donne pas à tous ses habitants la possibilité d'en avoir une. Qui dit Brasília dit voiture, et qui dit voiture dit classe moyenne. Voilà le paradigme de qualité de vie dans cette ville plus que dans n'importe quelle autre et voilà notre point de départ.

On a voulu rencontrer cette famille en charrette, chez eux, parce

que c'est avec eux que l'on rejoint l'autre bout du film, le début, là où on pense à Brasília comme ce morceau de terre rouge où l'on rajoute des briques, de l'asphalte, et où l'on a ainsi construit une ville inventée, en partant de rien. Une ville dont les parties inhabitées sont encore une raison de polémiques sévères, parce que la spéculation immobilière y est énorme, tout comme la pauvreté.

... Comment avez-vous conçu la dramaturgie du film, que ce soit au moment de l'écriture ou au montage ?

**Antoine :** J'avais en tête quelques idées de tableaux formels sur la ville : la série de ronds sans fin dans les *tesourinhas* (ces carrefours si particuliers à Brasília où l'on tourne sans cesse en rond pour ne pas stopper le flux de circulation), l'arrivée dans les parkings comme un disque rayé qui se répète, le lavage où l'on reste dans sa voiture. Des préoccupations très formelles nées des impressions d'un touriste perdu dans la ville. L'idée de Camila était qu'il fallait absolument amener la parole des habitants dans le film, pour ne pas rendre le film froid et déshumanisé.

**Camila :** Au fur et à mesure que l'on entrait davantage dans l'ambiance de Brasília, les histoires et le vécu des personnages ont commencé à s'ajouter à ce projet plutôt formel que l'on avait au départ. On pensait à des tableaux qu'Antoine dessinait, et on les mettait par terre comme un puzzle, pour essayer de voir comment les images qu'on voulait mettre dans le film se mélangeaient. Il y a beaucoup de ces tableaux, de ces séquences imaginées qui ne sont pas dans le film.

**La scène du supermarché est extraordinaire...**

**Antoine :** La scène du supermarché n'est pas réelle, et je suis content qu'on se demande si cela est vrai. C'est une métaphore poussée à l'absurde de cette dépendance à la voiture que l'on ressent si fortement à Brasília. Il s'agit en réalité de fauteuils roulants pour handicapés que nous avons chorégraphiés avec des amis. Cela dit, je ne serais pas étonné que cela existe réellement quelque part dans le monde. Mais le spectateur n'est pas totalement démuné face à cette entorse à la réalité. Le ballet des voiturettes est si bien orchestré que l'on ne peut que douter de sa réalité.

**Camila :** Nous n'avions pas du tout prévu que cela donne l'impression d'une scène réelle ; au contraire, nous voulions faire de ce besoin de la voiture ancré à la genèse de la ville une scène comique à la Tati, en jouant avec l'absurde de la situation. Pour moi qui viens de là-bas, cela ne paraissait pas du tout vraisemblable et je n'avais pas prévu ce risque !

**Aimez-vous Brasília ?**

**Camila :** La singularité de Brasília m'a toujours émue. C'est une ville récemment inventée, avec des problèmes anciens, et des gens réels.

J'aime Brasília de façon inconditionnelle car ce sera toujours l'endroit sur Terre où je me sentirai chez moi.

**Antoine :** Je ne dirais pas aujourd'hui que j'aime Brasília inconditionnellement : je n'aimerais pas y vivre. J'ai, comme beaucoup de *Brasilienses*, un sentiment ambivalent d'attrance et de répulsion pour la ville. Disons que je l'aime malgré ses défauts, et que je l'aime pour ses habitants qui m'ont adopté si chaleureusement.

Cela me plaît que l'on se demande, après avoir vu le film, si nous aimons ou non la ville. C'est ambigu, parce qu'il y a justement ce mélange entre mon regard d'étranger qui trouvait la ville froide, et le regard de Camila qui y a vécu très longtemps, et qui réussissait donc à placer les rapports humains au-delà de tous les défauts de cette ville.

... Propos recueillis par Jeanne Dosse



BLUE SKY. DARK BREAD (CIEL BLEU. PAIN NOIR) d'Ilya Tomasevich

## 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 Tomasevich 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 Tomasevich 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 grands rôles 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 brunes 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, sur-naturelle, 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 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

Dessin : David Caubère





## Dédale du hasard

« Le hasard a des intuitions qu'il ne faut pas prendre pour des coïncidences » disait Chris Marker. Le court-métrage *A long way home* de Alexander Gorelik pourrait être un écho malicieux à cette affirmation. Le réalisateur y joue du hasard comme d'un outil filmique, pour mieux contrefaire les apparences.

Dans les premiers plans du film, il est arrêté au bord d'une route comme lorsqu'on se pose pour regarder la carte, pour une envie pressante, une cigarette ou simplement pour s'étirer quelques instants. Sa caméra filme distraitement un paysage sans intérêt. L'image aux bords flous et les couleurs vives rappellent les caméras Super 8 du film amateur. Là, une femme réarrange le contenu de ses sacs de courses. Un peu plus loin, des adolescents trompent leur ennui dans des aller-retours entre un banc et une balançoire. Au loin, au milieu d'un étang, sur son radeau, un enfant rame.

Quelque chose, de l'autre côté de la route, attire le regard du filmeur. Un groupe s'agite autour d'un tracteur et de sa remorque où s'entassaient des passagers. Ce bus de fortune refuse obstinément de démarrer malgré les assauts répétés des mécaniciens improvisés. Parfois, un toussotement offre quelques secondes d'espoir mais le moteur borné s'éteint de nouveau. Comme dans les vieux courts-métrages burlesques, on se réjouit de voir quelqu'un subir les affres de la machine. Plaisir coupable : à distance, on oublie le devoir de s'impliquer ou de compatir pour s'abandonner à la jubilation.

Une galerie de personnages hauts en couleur complète la farce. Entassés, pris dans leur propre agitation, les passagers ne semblent guère perturbés par les problèmes mécaniques. La caméra oscille entre les différents événements sans jamais pouvoir s'en approcher, arrêtée par la route comme par une frontière, un fossé. Cet écart infranchissable cantonne au rôle de spectateur. Il tient à distance le filmeur et prive les personnages d'une parole intelligible. Ils ne s'expriment alors que par leur corps, leurs gestuelles, leurs mouvements. Le dialogue n'est plus qu'un borborygme grotesque rythmé par les bruits mécaniques. Les hommes et les femmes de ce tableau deviennent alors les personnages d'une *Commedia dell'arte* slave : le mari ivre, la mégère, la candide, le débonnaire, l'opiniâtre. Une pièce comique se joue, dont les acteurs paraissent si bien connaître le canevas qu'ils improvisent librement, avec audace. L'un, ivre, s'agite, tente de s'allonger et bouscule le reste de la troupe, qui le repousse. Un autre, aussi éméché que le premier, tourne autour du véhicule, gueule, et s'écroule sur le bitume. Une matrone l'agrippe par le bras, le gifle et le ramène de force à la carriole.

Là, comme dans le théâtre italien du XVI<sup>ème</sup> siècle ou dans les studios hollywoodiens des années 1920, l'humour cruel révèle la dureté de certaines conditions d'existence et la brutalité qu'elles induisent.

*A LONG WAY HOME - OFF ROAD MOVIE* d'Alexander Gorelik

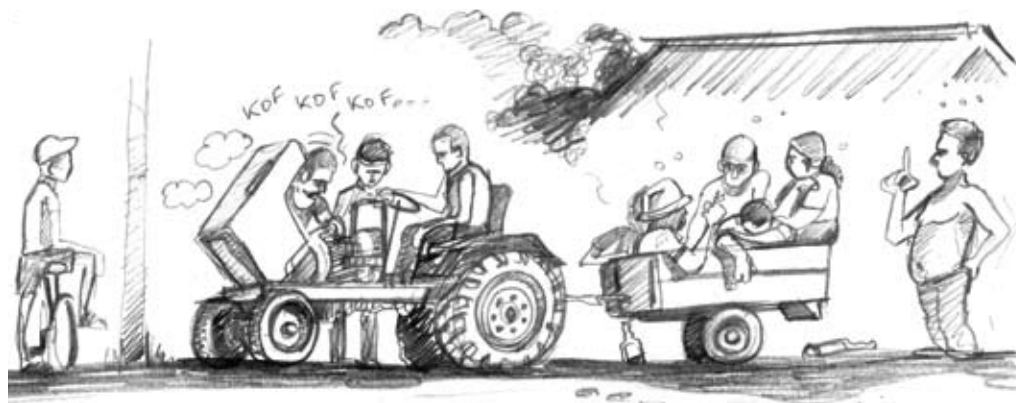
Il met à jour l'abrutissement des personnages, la lourdeur de leurs actions, l'enfermement dans lequel ils se figent, l'obstination sans raison de ces Don Quichotte du tracteur. On rit de ce déchaînement absurde, mais l'amertume domine. En creux se manifestent la souffrance, le désarroi et la fatalité.

Ce théâtre est brusquement perturbé par un personnage qui se colle à la caméra, apostrophe le réalisateur et exhibe ses tatouages. La distance est brisée, la fiction s'éclipse, le rire se tait. Le rapprochement crée le malaise en ramenant brusquement le spectateur au réel. Les profils de Lénine et Staline dessinés sur le torse de l'intrus envahissent l'écran comme des images d'archives et nous replongent dans l'histoire d'un pays. Quand l'homme entame le récit d'une vie à-peu-près, sa silhouette prend chair, attise la curiosité, dissipe la figure de théâtre. En surgissant au premier plan, il a rompu le moment de grâce capté par la caméra. Mais le réalisateur saisit adroitement l'opportunité de ce débordement qui lui permet de modifier le déroulement du film, d'échapper à la lassitude du spectacle, de détourner le regard du spectateur.

Dans un dernier plan, le « tracto-bus » parvient à s'engager sur la route. La caméra le suit et révèle peu à peu, en surplomb du paysage disgracieux où se déroulait la scène, les tours d'un monastère rutilant. La lecture des événements s'en trouve renversée. Le hasard se révèle être en réalité l'habile mise en scène d'un réalisateur jouant aux poupées russes. Le film après avoir brassé les influences – film amateur, farce, cinéma burlesque, cinéma direct, documentaire sociale – imite le retournement scénaristique du thriller : alors que le noir envahit l'écran, on tente de retrouver son chemin dans le dédale des faux-semblants.

... Guillaume Darras

Dessin : David Caubère



ENTRETIEN avec Andreas Fontana, réalisateur de *COTONOV VANISHED*

## « 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 cloisonnée, 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'es-sai 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

ENTRETIEN avec René Ballesteros, réalisateur de *LA QUEMADURA*

## « Tout ne peut pas être douleur »

C'est un délicat travail de recherche à travers lequel chacun des protagonistes entretient un rapport singulier à la mémoire : une sœur qui craint constamment l'effacement des souvenirs, un père dans le déni, et une grand-mère semblant jouer avec espièglerie de sa mémoire qui flanche. René, lui, enregistre la vie, filme l'absence, et apprend à nager.

Dans cette nébuleuse, le film oscille parfois entre réalité et fantasme. Loin de se résumer à la recherche d'une mère disparue, il tend à réparer la mémoire, les dégâts causés par ceux qui ont décidé d'oublier. Et l'histoire intime rejoint peu à peu celle d'un pays : une juste distance qui fait de *La Quemadura* une quête universelle.

... **Quelles ont été les différentes étapes de production puis de réalisation du film ? Quel a été le moteur déclencheur ?**

**René Ballesteros** - Je venais d'arriver en France, après avoir vécu toute ma vie dans le sud du Chili. Comme tous les étrangers sans le sous, je sortais de mon studio parisien exigu pour appeler l'Amérique du Sud depuis des cabines téléphoniques après la journée – ou plutôt la soirée – de travail : à l'époque j'étais employé dans un restaurant mexicain. J'ai commencé à enregistrer ce que je voyais et entendais dans les cabines téléphoniques, à filmer d'autres Chiliens, des amis, des inconnus, avec un petit appareil photo, une caméra de poche. J'ai beaucoup enregistré, j'aimais bien les images, les cabines dans la nuit, les étrangers qui appellent leurs familles, tout comme dans

un espace de science-fiction. Mais j'avais l'impression qu'il y avait quelque chose derrière tout ça, une couche plus profonde que je n'avais pas encore atteinte : ce qui était sous-jacent avait à voir avec la famille et la séparation, le rapport entre ceux qui partent et ceux qui restent.

J'ai commencé par monter les voix des appels téléphoniques. À ce moment-là, je me suis mis à parler de ma mère avec des amis, des collègues du restaurant, des camarades de la fac, j'ai commencé à parler de toutes ces années pendant lesquelles on ne s'était pas vus et où j'avais perdu tout contact avec elle. Tout d'un coup, je me suis rendu compte que les voix des rushes faisaient émerger dans ma mémoire des fragments de souvenirs d'une conversation téléphonique avec ma mère – bien probablement la seule qu'on a entretenue avant qu'elle ne coupe tout contact avec nous – peu après son départ du Chili en 1982. Alors, je me suis dit que pour faire un travail honnête, je devais construire quelque chose autour de ça. J'avais l'impression d'avoir découvert le sujet qui se cachait entre et sous les voix téléphoniques.

... **Ce film a-t-il été douloureux à tourner ? Il paraît assez évident en le voyant que c'est un genre de catharsis, mais était-ce aussi clair au moment où vous avez abordé le projet ?**

Pour moi, il s'agit d'un film d'exorcisme. Mais chaque spectateur le reçoit à sa manière. L'expérience fut sans doute difficile, or je crois qu'au-delà de l'aventure autobiographique, fabriquer un film est déjà

ENTRETIEN avec René Ballesteros, réalisateur de *LA QUEMADURA*

VENDREDI 19 NOVEMBRE 21h

très difficile : il faut le faire et se défaire de lui. En paraphrasant Roberto Bolaño au sujet de la lecture et de l'écriture, je pourrais dire qu'il est plus jouissif de voir des films que de les faire.

En même temps, il faut savoir en jouir, trouver du plaisir dans ce travail. Mais ça je l'ignorais. C'est une des choses que m'a apprise Catherine Rascon, la monteuse du film : il faut aussi rire et y trouver du plaisir. Tout ne peut pas être douleur. Les expériences les plus tragiques sont souvent très comiques aussi. Catherine, en plus d'être une excellente monteuse, a un bon sens de l'humour. Par exemple, comme on aime les

films d'horreur tous les deux, c'était drôle de monter avec elle les séquences de la piscine en discutant des films de la *Hammer*, de momies, de zombies, de fantômes, ou même de films de kung-fu dont elle est experte, d'ailleurs...

... Aviez-vous déjà toute la trame en tête, y compris le retour de votre mère, ou le film s'est-il construit au gré des événements?

Une grande partie des éléments était prévue avant le tournage. Comme j'étais en France, je ne savais pas ce qui allait se passer au Chili et au Venezuela. Il y a donc eu un processus d'écriture important. Mais je n'ai écrit que des *dispositifs* : des situations de tournage, des personnes à rencontrer, des lieux à visiter. Bien sûr, beaucoup de choses étaient livrées au hasard des rencontres, et à la volonté des personnes qui faisaient partie de l'histoire du film.

... La séquence finale contient une rare violence émotionnelle. (Les banalités contrastent avec l'émotion de votre grand mère: « Ça va ? » La bise. « Je suis gelée ». Comme si votre grand-mère venait de passer dans l'autre monde. Ça glace le sang.) Comment avez-vous envisagé ce moment, puis la façon de filmer ces retrouvailles?

Je crois qu'il y a une grande différence entre l'idée répandue de ce que sont des retrouvailles entre des personnes qui ne se sont pas vues depuis longtemps, et ce qui se passe en réalité. Dans mon cas, ce qui s'est passé s'éloigne beaucoup de l'image télévisuelle lacrymogène. Avant de tourner la séquence, je ne pouvais absolument pas l'imaginer. La caméra est fixe et distante, par pudeur.

Comment a été reçu le film au Chili?

*La Quemadura* a été montré la semaine dernière au Chili dans une séance très spéciale, en présence des ex-ouvriers de Quimantu, la maison d'édition dont il est question dans le film, et des membres de ma famille. Il a été projeté au Santiago International Film Festival et a reçu le prix du meilleur réalisateur de la compétition chilienne. C'est très difficile de faire la différence entre le réalisateur et le film. Parce que le film est l'objet jugé alors qu'il ne se fait pas tout seul. Je vois ce prix comme une reconnaissance du film et du travail de l'équipe, sans doute aussi comme un soutien à la diffusion de *La Quemadura* au Chili.

Quels sont vos projets?

Depuis des années, j'ai deux idées en tête à réaliser dans le sud du Chili. Un film d'horreur psycho-social avec des enfants de la rue, un autre sur le mouvement *Thrash Metal* à la fin des années quatre-vingts, au milieu des conflits entre l'État et les indigènes de ma région.

... Propos recueillis par Julia d'Artemare



... L'ours oisif ...

Chloé, Guillaume, Jeanne, Julia, Juliette, Lili, Pauline, Tom.

Édition : Isabelle • Maquette : Flávia • Dessins : David