

CLÔTURE

LE FILMEUR, ALAIN CAVALIER
2005, 100 minutes, France

On dit généralement cinéaste, réalisateur, chef opérateur, cameraman. Vertov titrait *L'Homme à la caméra*. Cavalier choisit *Le filmeur*. Ça sonne comme un vice, une manie, la désignation d'une pratique qui relève davantage de la compulsion que du noble geste artistique délibéré, assumé, qui élève. On serait filmeur comme on est voyeur, pas parce qu'on l'a choisi, mais parce qu'on ne peut pas faire autrement. Dans cette dénomination se dit un peu la honte d'avoir besoin pour être au monde d'une caméra-béquille.

Pour le filmeur, filmer est une nécessité, une condition d'existence, au sens où c'est la condition pour rendre l'existence supportable : « *je ne supporte pas la disparition de ce que j'ai aimé* » nous dit Cavalier. Alors il enregistre. De même, avant de s'engager dans *La Recherche*, Proust écrivait dans Jean Santeuil : « *Je ne m'habitue pas aux choses qui finissent* ». Ces entreprises d'embaumement du passé, semblent, vues sous cet angle, ressortir du domaine privé et ne concerner que leurs auteurs.

Pourtant, dans cette quête d'éternité, le lecteur, ou spectateur à venir, tient une place essentielle. En effet, pour le réalisateur qui filme les événements de sa vie, les images qu'il a enregistrées ne sont que la répétition de quelque chose de révolu, un écho du vécu, le spectre des objets et des personnes, qui entérinent leur disparition. Lorsqu'il filme afin d'immortaliser, il s'adresse en réalité déjà à un tiers qui investira les images d'une émotion neuve et leur redonnera vie, les dégageant du régime mémoriel de la répétition pour les réinstaller dans celui de l'événement unique propre au vivant.

Or, pour que le spectateur assume ce rôle de résurrector, il faut qu'il soit capté, ému par ces représentations de la vie d'un autre. Sinon il s'en va et l'immortalité avec lui. C'est ici que le « filmeur » doit impérativement se faire cinéaste, monteur, artiste, cadreur et agencer la réalité selon un impératif de séduction. Laquelle séduction tient pour une part, dans le film de Cavalier, à l'étonnante exposition de cet impératif qui la commande : l'artiste apparaît dans son œuvre luttant contre la disparition, il s'expose au cœur de sa création par le biais d'un commentaire direct sur l'image. L'œuvre et le geste qui la crée se confondent alors, jusqu'à donner le vertige lorsque le cinéaste sanctionne la réussite de son projet par l'annonce même de la possibilité de son échec : « *parler en filmant, c'est pas gagné !* » dit-il... en filmant (beau paradoxe qui équivaut à faire acte de présence en disant : « je ne suis pas là ! »).

Le Filmeur donc, parce que c'est d'abord de celui qui filme dont il est question. Par son dispositif, le réalisateur est à la fois sujet et objet de son film. Il s'objective en se projetant dans les choses par un commentaire en direct. Ce dernier tient du discours sur la chose (la publicité dans les toilettes), à partir de la chose (une poire allongée évoque les courbes de l'amante), ou se situe en décalage (considérations générales adressées à une carafe).

L'image est ainsi déictique : elle est comme un index pointé, et elle vaut d'abord par ce que dit celui qui la donne à voir, au moment où il filme, sur le pourquoi de son occurrence. Et symétriquement elle renvoie sans cesse à son créateur, telle un miroir. Il est ainsi partout dans son film et pas seulement dans la voix du hors-champ. Il est dans le ciel, la poignée de porte, la poule qu'il encourage à sortir de sa prostration par un transfert magique de volonté : « je suis comme si j'étais toi ».

Si parler en filmant conduit naturellement l'auteur à s'entretenir avec les personnes qu'il filme, *Le Filmeur* n'est pas pour autant un dialogue avec le monde, mais plutôt une attention portée au retentissement du monde en soi-même. Cavalier met ainsi en scène par son dispositif le « moi-choisiste » hégélien, un moi dont l'essence est la réception, un moi qui s'éprouve comme identique à ce qui se dépose en lui, et dont la consistance n'est que vibration, autrement dit, pour un artiste, émotion. L'objet filmé déclenche cette émotion, le discours la fait exister en l'exprimant, et la projection de l'image en affirme la valeur.

Ce dispositif est contraignant : on ne peut pas tout filmer « en parlant » nous dit Cavalier. Cela devient impossible si la tension nerveuse est trop forte. Les sentiments sont alors « asphyxiés », on ne sent plus, le monde ne parle plus. C'est pourquoi ce projet ne peut se réaliser que dans un environnement familier, un espace domestique, auprès des gens qu'on aime. Et c'est pourquoi tout naturellement Françoise, l'élue du cœur, devient dans ce film-miroir le reflet d'élection.

La beauté de *Filmeur* tient donc, pour une part, à la dimension impérative d'un cinéma qui sert la vie. Le reste est affaire de poésie et d'humour. Ceux d'Alain Cavalier excellent à nous ravir.

Antoine Garraud

CINÉPHILOSOPHIE : D'AUTRES IMAGES ? (À ANIS GRAS)

VOIR LES YEUX FERMÉS, LES YEUX DE L'OUÏE

En 1968, Chris Marker et quelques camarades fondent la coopérative cinématographique SLON. Ils fabriquent alors de nombreux petits films qui parlent du monde et de la résistance. C'est la série « *On vous parle de* ». De Paris (Maspéro), du Brésil (Marighela), du Chili (Allende) etc... Au début des années 90, Anne Toussaint prend en charge l'atelier vidéo de la prison de la Santé. En 2005, Les yeux de l'ouïe nous parlent de prison. *Voir les yeux fermés* est une installation évolutive qui interroge la place de la télévision dans notre société au regard de son omniprésence dans le quotidien des détenus. Et surtout qui oppose au flux télévisuel des propositions de cinéma singulières et radicales, issues de l'atelier.

MANÉGI

5

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

20 novembre 2005

Une fenêtre sur la rue, dehors il pleut. Sur la vitre, des gouttes coulent. On voit mal ce qui se passe dehors. Une jeune fille semble marcher doucement le long d'un canal, elle a un manteau noir, et cette silhouette frêle dans le noir et blanc et les bruits violents de mer est la mélancolie même. C'est un film du n° d'écrou XXXX, qui est aussi un être humain, mais en astérisque, comme indiqué au générique ; il s'appelle Khalid, le film s'appelle Sirine. Au bout d'un certain moment, on comprend ce qui nous est donné à voir : une casserole transparente, cadrée de très près, à l'intérieur de laquelle de l'eau bout. Une bulle remonte, puis deux, puis cent. Soudain, au son, violemment, une porte claque. Khalid : « *C'était pour symboliser la violence de l'incarcération, comment tout bascule du jour au lendemain, sans transition. Tu es libre, puis plus. D'un coup, la mer, c'est fini* ». Alors, une nouvelle mélodie s'installe : « Promenade, Douche, Gamelle. Promenade, Douche, Gamelle ». Et le brouhaha des bulles par milliers qui crépitent du cerveau prisonnier envahira à la fin tout l'espace sonore. « La taule c'est la pression », et il faut se méfier de l'eau qui dort en soi, avant l'explosion. Car en prison, il n'y a pas de soupapes, rien qui permet d'évacuer la vapeur comme sur les cocotte-minutes. C'est l'immobilité et l'attente, le présent perpétuel, un passé figé, et un futur d'espoirs et de peurs surtout, tant rien n'est fait pour maintenir le lien entre le détenu et la société.

Un jour viendra sûrement où l'on mettra même les pommes en prison, pour je ne sais pas, avoir assommé un flic en tombant d'un arbre, par exemple. Ce jour futur, *P(h)omme*, un autre film de l'atelier, l'a imaginé, et nous montre cette pomme, seule, abandonnée dans l'obscur-clair d'une cellule, qui attend, qui attend et se flétrit un peu tous les jours, se recroqueville jusqu'à disparaître. Tandis que sur la bande sonore, le silence impossible de la prison remplace au fur et à mesure les cris joyeux du marché de Saint-Denis. Film d'anticipation qui nous dit : « Ceci est une pomme », puis « Ceci n'est plus une pomme ». « Ceci est un détenu », « Ceci est un homme », puis « Ceci n'est plus un homme, c'est une pomme pourrie, dont l'eau s'est évaporée ». Mourad : « *Je voulais montrer ce que la prison nous retire. Au mieux, on sort comme on est rentré, mais c'est rare ; le plus souvent, on sort avec moins que ce qu'on avait en rentrant. Pourquoi est-ce qu'on ne pourrait pas sortir avec davantage ?* ». Pourquoi ? Et pourquoi les ex « Moulinox », reconvertis (à quoi ? A quelle nouvelle religion ?), sont-ils si heureux de construire une nouvelle prison ? De gagner leur pain et leur liberté en fabriquant des citadelles ? Et qui organise cette guerre à l'intérieur de la même classe ? Un extrait d'un flash-info radio clôt le film sur ces questions.

Dans son « *état [des lieux] de l'idéologie carcérale* », *Le sens de la peine* (2004, Editions Léo Scheer), Nicolas Frize insiste sur deux chantiers principaux pour rénover l'institution judiciaro-carcérale en France : D'abord que la justice s'efforce de donner du sens à la peine, au-delà de sa seule prononciation, et ne se défausse pas de cette responsabilité sur le détenu, incapable de fournir seul ce sens. Ensuite, comme une conséquence logique, que soit également donné du sens au temps de la peine. « *Peine égale contenu, justice égale sens... et sens égale direction... Prend sens ce qui donne espoir, conduit, aboutit* ». Le sens c'est une direction et une construction, c'est qu'un lien subsiste entre la société et le

détenu, qu'il y ait continuité entre l'intérieur et l'extérieur, l'avant et l'après. Sinon ce n'est que machine à broyer. Et ce lien, tant que rien ne sera organisé à grande échelle, ce sont entre autres les ateliers vidéos qui s'en chargent. « Si les détenus ne peuvent pas sortir de prison, la société, elle, peut y entrer ».

Que signifie pour les détenus l'atelier vidéo ? Férid : « L'atelier m'a permis de rencontrer des personnes qui, par rapport à l'administration pénitentiaire, avaient une autre vision de ce que c'est qu'un homme entre quatre murs. Il te permet de voir autre chose que seulement l'univers carcéral, de faire autre chose que de regarder la télé et d'être allongé sur ton lit pendant vingt heures sur vingt quatre. Tu vas « à l'atelier ». En plus, l'ambiance est paisible, on est à la limite de la MJC. Les gens qui viennent intervenir prennent beaucoup sur eux pour ça, ils laissent leurs problèmes à l'entrée avec le portable. C'est un espace de pseudo-liberté. Mais il faut bien préciser que c'est une goutte d'eau qui concerne cinq détenus sur mille cinq cent. Les demandes pour participer à l'atelier sont énormes ».

Occuper le temps sans le tuer, jouir d'un espace de relative liberté, sortir des seules problématiques de la détention, rencontrer un regard sur soi différent. Et surtout, travailler. Réaliser un film en prison, c'est la possibilité de construire un discours sur la prison depuis la prison, de questionner sa situation de prisonnier et donc de la mettre à distance, de lutter contre son caractère irréel, de l'observer au contraire comme un objet réel qui vient de quelque part et va quelque part, en mouvement. En la mettant à distance, en fabriquant quelque chose avec elle, on en prend plus profondément conscience, et on peut être alors plus fort face à elle. Faire un film c'est aller à la rencontre. De soi, de l'autre, de problèmes, politiques et esthétiques. Et pour le prisonnier, c'est la possibilité d'entrer en dialogue avec le monde, de lutter contre le monologue intérieur. De maintenir le lien. Le cinéma donc comme un « infini parler ».

Nicolas Frize, encore : « L'homme ne peut être son propre objet et ne peut se définir qu'en tant qu'il accède au monde. C'est pourquoi il est indispensable de faire en sorte que les détenus puissent se penser comme des êtres possibles, non pas en tant que tels, dans une hypothèse romantique, narcissique ou idéalisée de leurs facultés, mais à l'intérieur d'une conscience politique, d'une appartenance collective, d'une réflexion multiforme - philosophique, idéologique, esthétique, économique, affective - et d'une dialectique ».

(L'installation est visible à Anis Gras jusque fin Janvier)

Camille plagnet

LES MAINS NÉGATIVES, MARGUERITE DURAS 1979, 15 minutes, France

Hasard. Revoir *Les Mains négatives* de Marguerite Duras juste après les films de Guy Debord en salles, rappelle un chapitre de l'histoire : il nous souvient obscurément, qu'à une époque pas si lointaine et pourtant déjà enfouie, aurait été prédite la mort du cinéma, son achèvement, sa perte. *Détruire, dit-elle*. Réminiscences d'un débat vite oublié, vieille lune semble-t-il. Et si *Les Mains négatives*, à l'instar même si différemment d'*In girum...* de Debord, donne le sentiment de vouloir en découdre (avec le monde, avec le cinéma), c'est bien là un signe de vigueur - la jeunesse n'ayant rien d'autre à faire de plus essentiel qu'en découdre (Philippe Garrel, autre hasard, dit ça quelque part dans un récent entretien).

Or, à se laisser emporter par ces *Mains négatives*, rien ne motive plus que de tenter de voir, encore et à nouveau, quelque chose du monde par le cinéma. Se frotter à une entreprise qui aurait à voir avec, pour le dire vite, une destruction du cinéma, passe chez Duras par un absolu ennui de la représentation déjà acquise, un dégoût du cinéma qui sait. Le cinéma ne sait rien, il tente de croire. Et cette croyance, magnifique, de Marguerite Duras réside en ce que, comme il est dit dans *Le Camion*, « tout est dans tout, partout, en même temps » ; ou encore, ailleurs : « il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir ». Alors cette aube des *Mains négatives* en travellings dans Paris convoque mille autres aubes, contient mille autres villes et, aussi bien, comprend ces grottes de l'Europe Sud-Atlantique dans lesquelles sont apparues les mains négatives, traces des premiers hommes.

La beauté du film tient certainement à cette faculté à faire s'engouffrer le dehors, comme s'il était avant tout question d'imprimer avant d'exprimer - Godard, je crois, a dit quelques mots à ce sujet. Se laisser imprimer, ébranler ; accueillir : le film figure magistralement ce débordement et cette porosité entre soi et le monde, le monde perçu dans ses données géographiques et temporelles les plus vastes. Cette valeur métonymique du film nous rapproche au plus près de ce qui rassemble l'humanité, et c'est peut-être pour Duras le cri, le premier cri. Celui qui fait que l'on vit, celui qu'on pousse parce qu'on aime, celui qui résiste à la mort. Aussi, la voix off : « (...) Je t'aime plus loin que toi... J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime... Trente mille ans... J'appelle (...) ».

Cette voix donc, ce texte - à mille lieux des préoccupations affectés tournées vers son petit soi - si elle prononce « je », dit, crie, en fait sans cesse nous, ou vous. Elle ouvre le film à l'infini - même athée, on pense à quelque chose comme Dieu - , le décolle de ce qui est cadré par la caméra - un cadre est toujours trop étroit - , et nous rappelle que quand on parle, on n'est évidemment jamais seul, que chaque parole, chaque plan, sont hantés.

Cette façon qu'a *Les Mains négatives* de se répandre au-delà des limites du film, se construit notamment par la disjonction de l'image et du son. La voix de Duras, scandée, mariage de douceur et de fermeté, nous fait écouter, ou bien entendre, les images ; c'est ainsi que l'évocation du fracas des vagues sur la paroi de granit des grottes magdaléniennes résonne de toute son écume, alors qu'il ne nous est donné à voir que des rues, de République aux Champs-Élysées, en passant

par l'Opéra, le temps d'un jour naissant du mois d'août de 1979.

Pour autant, cette disjonction n'est jamais complaisante, jamais une fin en soi ; le film offre la liberté de trouver les points de connexion, et c'est dans cette recherche que naît une tension, un danger - un lien étant toujours un pari (pensons à nos liens amoureux). Il ne s'agit donc pas, comme dans tant d'autres films, de coller artificiellement de belles images avec un beau texte, mais bien d'inventer de nouvelles façons de relier, d'en découdre sans renoncer à coudre.

Michaël Dacheux

ESTHER SHALEV-GERZ, LES PORTRAITS DES HISTOIRES 1999, 145 minutes, France

« À tous ceux qui veulent, qui sont peut-être comme moi, qui ont une histoire derrière eux, qui viennent du fin fond de Dijon, du fin fond de Nouakchott ou du fin fond de la Kabylie (...) Si un jour quelqu'un qui travaille dans un musée, quelqu'un qui a une position, qui soit un électron libre, qui a peut-être du poids... Simplement je voudrais lui dire qu'il dégage un peu d'espace d'expression. Un tout petit peu. Pas grand chose. Peut-être juste la surface du banc que j'occupe là. Pas grand chose. Mais la véritable expression. Pas celle qu'on nous... qu'on nous met dans les journaux. Pas celle qu'on nous passe à la télé... Pas ça ! »
(Extrait d'un des portraits).

Voir l'installation vidéo d'Esther Shalev-Gerz dans le cadre d'un festival documentaire (*Les Ecrans Documentaires*), peut nous donner l'occasion de nous interroger sur le statut accordé à la parole filmée, et plus généralement sur la démarche d'élaboration du discours documentaire. Cette interrogation me semble d'autant plus pertinente que les paroles et les visages qu'on entend et que l'on voit dans *Les portraits des histoires* émanent d'une banlieue populaire de Paris, comme celles qui se trouvent aujourd'hui mises en avant par les médias. Ces derniers temps, on a entendu beaucoup de paroles provenant peut-être de ces mêmes jeunes, ou de ces mêmes vieux, de ces immigrés récents ou de ces Français de longue date, et gageons que de nombreux documentaires seront réalisés « sur » la banlieue dans les prochains mois.

Mais d'emblée les paroles et les images des *portraits des histoires* n'appartiennent pas à la sphère de la télévision ni à celle du documentaire. Ce sont 59 récits de 59 personnes différentes, mis côte à côte pour former un film de deux heures trente environs, qu'on peut regarder en entier ou pour quelques instants, entrant et sortant de la salle quand nous le souhaitons. La vidéo y est travaillée comme une matière plastique, en jouant entre autre de fondus extrêmement lents pour passer d'un récit à l'autre, de telle sorte que le visage de celui qui est en train de parler et de celui qui parlera ensuite se superposent pendant près d'une minute. « Aujourd'hui un portrait ne peut plus être le portrait d'une seule personne ; il faut qu'il y en ait au moins deux : l'une qui parle, l'autre qui écoute. » nous dit Esther Shalev-Gerz dans un entretien avec Jean-Christophe Royoux (*Les portraits des histoires*, ENSBA / Laboratoires d'Aubervilliers, 2000, p.81)

Ce qui retient particulièrement l'attention, c'est l'espace qu'ouvrent ces deux heures et demie de paroles, où chacun est libre de choisir le sujet de son récit et le temps qu'il lui accorde, sans que préside une invitation à se positionner face à un sujet d'actualité, un discours socialement légitimé par le débat public ou politique. La seule question posée, qui est avant tout une invitation à s'exprimer, est : « Quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ? » Soudain, ce ne sont pas des catégories sociales qui s'expriment, ni des immigrés, ni des banlieusards, ni des beaux, ni des français moyens, mais des singularités. Chacun est un Autre.

L'art d'Esther Shalev-Gerz consiste sans doute à ouvrir un espace d'humanité à chacun. Chaque personne existe et vibre, les yeux brillants, mue par des désirs, des convictions, des valeurs, et semble savoir que par son don de parole elle participe à la conscience d'un lieu, d'un être-ensemble. Ici, le lien social apparaît donc dégagé des termes légitimés par la sphère politique dominante, et nous pouvons enfin nous poser la question des vrais liens qui unissent les individus, alors même qu'ils ne se connaissent pas.

Frédérique Devillez

Manéci

Jeanne Delafosse, Briec Mével, Sylvain Maestraggi, Boris Mélinand, Aminatou Echard, Manuel Briot, Mehdi Benallal, Clara Schulmann, Éléonore Saintagnan, Antoni Collot, Frédérique Devillez, Sarah Troche, Antoine Garraud, Elise Heymes, Devlin Belfort, Mickaël Dacheux, Bijan Anquetil, Camille Plagnet, François Micoud.

Contact : maneci@no-log.org