

Festival de Lussas (France) **Le documentaire dans les vignes**

Michel Euvrard

Volume 12, numéro 2, février-mars 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33992ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Euvrard, M. (1993). Festival de Lussas (France) : le documentaire dans les vignes. *Ciné-Bulles*, 12(2), 34–38.

LES ATELIERS

Travail :

Turksib, Tourine & Aron, U.R.S.S., 1929

SteelTown, série The American Scene, États-Unis, 1945

Renault 10 version originale, 1988, film d'entreprise

L'Agent de maîtrise et les délégués, 1982, formation de l'encadrement chez Michelin, film de formation

Petites Têtes, grandes surfaces, réal. coll. France, 1973, l'hypermarché Carrefour de Créteil

Paroles de chaîne, Paule Zajdermann, France, 1992, les conditions du travail à la chaîne par ses acteurs

Comtes et comtesses, Nelly Yakhina, U.R.S.S., 1990, une usine de pâtes alimentaires à Sverdlovsk

Etc.

Ville :

Berlin, symphonie d'une grande ville, Ruttmann, 1927

Allemagne entre hier et aujourd'hui, Wilfred Basse, 1932

La Ville moderne selon Mussolini, (actualités de la Luce), 1935-1936

Paris-Berlin : un déjeuner au Bauhaus, Teri Wehn-Damish, Pierre Desfons, 1979

Le Corbusier, Jean Barsac, 1987

Paris bouge-t-il ?, Madeleine Caillard, 1989

Naissance d'un hôpital, Jean-Louis Comolli, 1991

Etc.

Le documentaire dans les vignes

par Michel Euvrard

Rien ne désignait Lussas, village de 600 habitants en Basse Ardèche, à une quinzaine de kilomètres au sud-est d'Aubenas, pour accueillir un festival de cinéma. C'est pourtant ce qu'il fait avec succès depuis 15 ans sous les appellations successives de Cinéma des régions, Film et cheval, et depuis 1989 ces États généraux du documentaire dont la quatrième édition s'est tenue du 17 au 23 août dernier.

Ils rassemblaient plus d'une centaine de professionnels — cinéastes, producteurs, responsables de programmes télévisuels — et des invités choisis en fonction des thèmes retenus, le travail, la musique, la ville.

Des ateliers plus courts étaient aussi consacrés à la responsabilité du documentariste (L'homme à la

caméra a-t-il encore quelque chose à dire?); à la vidéo légère, avec Richard Leacock; à la distribution; à l'étude de quatre coproductions documentaires européennes et leur genèse artistique et institutionnelle (Histoires de doc); au documentaire tchécoslovaque.

Les ateliers

Dans la section Travail, les coordinateurs (Yann Lardeau des *Cahiers du cinéma*, Marie-Pierre Muller de l'unité documentaire de La Sept, la chaîne culturelle française), avaient composé un ensemble de films (documentaires d'auteur, film d'entreprise, films de formation, films de propagande, films militants) proposant, à travers genres, points de vue, pays et époques, des images du travail. Ils avaient demandé à des chercheurs de différentes disciplines travaillant sur le monde du travail de voir ou de revoir ces films. La confrontation de leurs analyses avec le point de vue des cinéastes et les réactions du public était l'enjeu de cette journée.

«L'image en direct et en temps réel est mise en doute», constate la coordinatrice de la section Musique, Marie-Christine Peyrière, «par la banalisation télévisuelle des actualités et du magazine». D'où la nécessité d'une réflexion sur le couplage avec le son, resté le parent pauvre du documentaire.



Lussas (Photo: Janine Euvrard)

Pendant ce temps, les musiciens ont «étendu la notion du musical à celle de l'environnement, ouvert le monde du son aux sons: les bruits hétérogènes du réel deviennent une matière brute manipulable en vue d'une composition éphémère, aléatoire, où chacun élabore en filigrane sa propre musique intérieure».

Quel lien peut s'instaurer entre les recherches musicales et le film? Jacques Rozier confronte le documentaire à l'opéra en tournant deux films sur des opéras de Lully, **l'Opéra du roi** sur «Atys», et **Revenez, plaisirs exilés** sur «Alceste»; Claire Newman vient parler du volet opéra des émissions «Océaniques» de La Sept. Ce sont ensuite les musiques mêlées ou plurielles dont le filmage est abordé, avec Jana Bokova (**Tango mio**), Marc Huraux (**Bird Now**), Jean-Henri Meunier (**Smoothie**), et Izza Genini, réalisatrice de la série *Maroc corps et âme*, portraits de musiciens empruntant aux traditions de l'Orient biblique, de l'Andalousie, des confréries africaines et du monde berbère.

Dans la section Cinéma et ville, des architectes, des anthropologues, des sociologues ainsi que les écrivains Jérôme Charyn et Dominique Noguez ont posé des questions comme: Peut-on penser les débuts du cinéma hors de la ville et sans la ville? Qu'est-ce qu'une ville à l'écran? Le documentaire sait-il rendre hommage aux formes de la ville et à l'architecture? — et tenté d'y répondre, exemples à l'appui.

État du documentaire en Tchécoslovaquie

Les cinéastes Olga Sommerova, Drahomira Vihanova et Dusan Hanak — dont on a vu à Montréal, au Documentaire se fête, le bouleversant **Images du vieux monde**, réalisé en 1972 mais sorti seulement en 1989 — et le critique et historien Antonin Liehm, auteur notamment avec Mira Liehm de *Les cinémas de l'Est* (Éditions du Cerf) et directeur de la revue *Lettre internationale*, avaient amené à Lussas quelques films récents, qu'ils ont situés dans le contexte de la production documentaire tchèque pendant le régime communiste et depuis.

«Dès avant 1945, expose Drahomira Vihanova, on faisait des documentaires par opposition au cinéma commercial; les cinéastes étaient influencés par les écoles anglaise et soviétique. Avec l'avènement du régime communiste, le nationalisme a imposé une parité entre fiction et documentaire; c'est un des bienfaits du cinéma d'État qu'on est en train de



Jean-Henri Meunier, réalisateur de *Smoothie* (Photo: Janine Euvrard)

perdre. C'était, bien sûr, un cadeau ambigu, car l'État, qui finance, demande à être servi. Parmi les cinéastes, certains étaient sincères dans leur appui au régime, d'autres opportunistes; si on n'était pas d'accord, il fallait une grande force morale pour ne pas plier.

«De 1948 à 1960, pendant les 'années de plomb', la production documentaire, malgré son professionnalisme, est négligeable en qualité. Au début des années 60, avec l'arrivée de jeunes cinéastes sortant de l'École de cinéma, la situation change: ils ont vu ce qui se faisait en France, et le dégel politique permet l'expression de plusieurs tendances, de plusieurs esthétiques — de la journalistique à la poétique. Cet âge d'or se termine brutalement en 1968; commence alors une période pire que la période 1948-1960. Pire parce que personne n'avait plus la foi; plusieurs cinéastes ont émigré, d'autres se sont suicidés, le reste 's'adapte'. Les films sont mécaniquement propagandistes; par cela même, ils constituent des documents sur l'époque.

«Je n'ai pour ma part pu recommencer à travailler qu'en 1977, quand un renouveau, parti des écoles, s'amorça — les films que vous avez vus ici montrent jusqu'où on pouvait aller.

Filmographie partielle de Dusan Hanak :

- 1965 : *Apprentissage*
- 1965 : *Un appel dans le silence*
- 1966 : *Old Shatterhand est venu nous voir*
- 1967 : *la Messe*
- 1969 : *322*
- 1972 : *les Images du vieux monde*
- 1976 : *les Rêves en rose*
- 1980 : *J'aime, tu aimes*
- 1985 : *la Joie silencieuse*
- 1990 : *les Vies privées*

Festival de Lussas (France)



Entre la lumière et les ténèbres



Tournage de *Essaie de réussir*, à droite Olga Sommerova

«Aujourd'hui, il n'y a plus ni censure ni tabou, il y a une liberté fantastique, mais l'État-producteur a disparu et le documentaire a perdu ses spectateurs, puisque l'obligation d'en montrer dans les salles a été supprimée. Après 40 ans de 'cage dorée', les cinéastes doivent apprendre à trouver le financement de leurs projets, aussi se jettent-ils sur les sujets naguère tabous, la drogue, la criminalité, etc.»

Dusan Hanak complète: «La situation en Slovaquie n'est guère différente; on essaie de bâtir de nouvelles structures sur les débris des précédentes, mais il n'y a toujours pas de loi sur le cinéma; le projet en a été discuté pendant deux ans, mais pas voté, et il n'y a pas d'argent.

«L'État garde le monopole de la production en 35 mm, tout ce qui se tourne en 35 mm est donc théoriquement illégal. Dans les deux écoles de cinéma et de journalisme de Bratislava, les étudiants n'ont pas les moyens de tourner.»

Olga Sommerova nuance quelque peu le tableau pour ce qui concerne la Bohême-Moravie: «En 1989-1990 au Studio du court métrage, la production continue; certains cinéastes fondent des maisons de production, d'autres passent à la télévision. Un groupe composé de cinéastes et de sociologues a créé une fondation qui s'appelle Cinéma et sociologie et cherche à obtenir de l'argent du Studio du court métrage et de la télévision. Ils ont tourné un film sur les camps de réfugiés, un autre, en deux parties, sur le transfert des Tchèques forcés de quitter la région de Tchernobyl, la première tournée en Ukraine, la seconde en Tchécoslovaquie; des films sur les Tziganes, sur les jeunes délinquants. Drahomira Vihanova a tourné un film sur les Allemands des Sudètes restés sur place. Une autre fondation a produit des films sur les handicapés. Une émission mensuelle d'une heure est réservée au documentaire à la télévision.»

Deux films de Jan Spata étaient présentés à Lussas. Né en 1932, caméraman de formation, c'est le mari d'Olga Sommerova. **Entre la lumière et les ténèbres** présente l'œuvre d'un photographe, Jindrich Streit, qui vit et travaille dans un village de Moravie. Dans ses photographies, Streit cherche à redonner aux habitants, d'origine allemande, délogés en 1945, puis démoralisés par le régime communiste, le sentiment de leur identité, le sens de la communauté et de leurs traditions. Filmant en couleurs, Spata tente d'établir une correspondance entre ses propres images, les photographies en noir et blanc de Streit insérées dans le film et la bande sonore qui utilise la musique de Mahler.

Mon plus grand souhait. Spata en a tourné la première partie en 1964; il demandait alors à des jeunes interrogés dans la rue quel était leur plus grand souhait. Le film, qui avait connu des difficultés avec la censure, a néanmoins été projeté, avec succès. Après l'intervention soviétique en 1968, il a été interdit.

Vingt-cinq ans plus tard, en 1989, Spata entreprend le tournage d'une deuxième partie en interrogeant des jeunes de la génération suivante. Il l'ouvre sur le même plan d'étudiants passant l'oral du concours d'admission à l'école de cinéma de Prague; il utilise des séquences du film de 1964, et retrouve trois de ses protagonistes. Le dernier plan du film a été tourné à l'endroit où a commencé en 1989 la «révolution de velours» qui a permis la sortie du film.

Évidemment, les réponses des jeunes gens sont désolantes, qu'on se place d'un point de vue communiste ou simplement civique: les souhaits sont dans leur grande majorité matériels, frivoles, immédiats, égoïstes et... très modestes. Ils témoignent du double échec du régime à satisfaire les besoins matériels minimaux et à inspirer des idéaux.

Dans **Essaie de réussir**, Olga Sommerova accompagne une femme dans la quarantaine, mère de famille, qui va faire un séjour dans un institut de désintoxication pour femmes alcooliques; elle sait évoquer en quelques plans et la solitude de chacune et la rencontre et la solidarité avec les autres.

Qu'il se pose sur les femmes pensionnaires d'une résidence de l'âge d'or (**À la fenêtre**, 1989) ou sur une chanteuse de jazz vieillissante (**les Métamorphoses de mon amie Eva**, 1990), le regard de Drahomira Vihanova est à la bonne distance, la bonne hauteur pour à la fois montrer les marques du temps et de la vie, de la maladie ou de l'alcool, accompagner ses sujets jusqu'au seuil de l'inmontrable, et révéler ce qui en elles résiste à ces désastres.

L'«amie Eva» chante des «standards», en anglais et en tchèque, d'une belle voix sombre, éraillée par le whisky et la cigarette; mais elle n'arrivera pas à en chanter un seul jusqu'au bout, s'interrompant pour rappeler un souvenir, engueuler un musicien, pleurer, exiger qu'on arrête de tourner, un cinéma pas croyable, un numéro pathétique et retors. Pour masquer son incapacité à tenir la mélodie, sa mémoire qui flanche? on ne sait pas, mais on ressent ce qu'a pu être la vie d'une chanteuse qui a choisi le jazz dans un pays de l'Est.



Trop habitué à voir des documentaires en 16 mm couleurs, on redécouvre avec ces films la profondeur, les nuances de contrastes, la poésie du 35 mm noir et blanc et comment il restitue l'ombre d'une pièce, le grain de la peau, l'eau d'un regard...

La production française

Lorsque l'intérêt des exposés ou des discussions fléchissait dans les ateliers, la tentation était forte d'aller prendre un verre à l'une des terrasses de la rue principale, ou de pousser jusqu'à la salle 3, l'autobus stationné sur la place près de l'église, où était projetée presque en permanence une sélection de la production documentaire française de l'année, le reste étant visible à la vidéothèque installée dans l'école maternelle. Dans ce programme, quelques découvertes sont à signaler.

Tourné au cours des cinq dernières années dans les concerts, les festivals et les boîtes de jazz, dans les loges et les chambres d'hôtels des musiciens et chez Cullaz lui-même, **Smoothie** de Jean-Henri Meunier est un hommage au critique et propagandiste du jazz Maurice Cullaz pour ses 80 ans. Cullaz qui, à son âge, n'a plus rien à prouver, ne dit guère dans le film



À gauche: *les Métamorphoses de mon amie Eva*

À droite: Drahomira Vihanova
(Photo: Janine Euvrard)

« La nuit précédant le premier jour du tournage du **Quatuor des possibles** était aussi celle où la guerre du Golfe a commencé. J'étais là, absorbée dans le projet le moins politique en apparence de mes films, me posant des questions de forme et de fond — comment filmer la musique ? — alors qu'un monde très réel, un monde qui m'avait formée, le Proche-Orient, qui avait été au centre de la plupart de mes films, volait en éclats. [...]

« Cette situation n'a fait que poser d'une façon plus aiguë, plus pure, la question de l'engagement. Une question qu'on ne peut essayer de résoudre [...] qu'en se demandant pourquoi on filme, ce qu'on a à dire, et comment le dire. »
(Edna Politi, coréalisatrice du **Quatuor des possibles**)

Festival de Lussas (France)



Dominique Cabrera (Photo: Janine Euvrard)

« Comment amener le spectateur à aimer, à avoir envie d'écouter une œuvre de musique contemporaine ? **Le Quatuor des possibles** est né de cette interrogation, et du désir de rechercher dans mon métier des voies nouvelles, d'aller vers une forme cinématographique musicale. Composer un film comme une partition alors que le cinéma, la plupart du temps, se sert de la musique à des fins d'illustration. [...] Très vite, je me suis retrouvée dans le rôle du détective qui, au fil de l'enquête, devient amoureuse du personnage qu'elle poursuit, l'analysant, le mettant en pièces, le reconstruisant, le rêvant... Et plus le personnage résistait, plus il devenait nécessaire de multiplier les perspectives : cela correspondait au caractère fragmentaire du quatuor de Nono, mais c'est aussi ce qui a déterminé la forme du film, et m'a amenée à me poser, à l'intérieur de la forme du film documentaire, les questions du fragment, de la non-linéarité et d'une représentation non réaliste. [...] Le travail expérimental, pragmatique, intuitif (au montage notamment) était basé sur une construction et un scénario très poussés, déterminés par la forme du quatuor de Nono. » (Edna Politi, coréalisatrice du **Quatuor des possibles**)

que des banalités bénisseuses sur le jazz et les musiciens. Mais le petit homme souriant, aux joues roses, aux yeux très bleus, toujours légèrement euphorisé, qui déboule encore à petits pas chaloupés partout où se joue la musique qu'il aime, partout accueilli, reconnu, fêté, fait la transition entre les séquences musicales d'une fabuleuse anthologie en images et en sons de la musique noire américaine — jazz, blues, rhythm'n blues, gospel — avec de brèves incursions du côté de la musique tzigane et africaine.

De Gillespie à Roach en passant par James Brown, Dee Dee Bridgewater, Abbey Lincoln, Etta James et tous ceux que j'oublie, ils jouent et chantent au mieux de leur forme. Ils sont filmés avec un respect attentif, une écoute chaleureuse et intelligente; sur scène et dans les coulisses, la caméra est placée au bon endroit au bon moment. Le montage alterne avec une grande fluidité des séquences de concert qui respectent toujours l'intégralité des compositions, et les moments intimes plus brefs, plus allusifs. Un film tout indiqué pour la programmation cinéma du Festival international de jazz.

Rester là-bas de Dominique Cabrera est essentiellement composé d'une suite d'entrevues avec des Français d'Algérie restés là-bas après l'indépendance (1962). Un fils de Français engagés aux cotés du F.L.N. en Tunisie, la trentaine à peine, de nationalité algérienne, marié à une musulmane et converti se considère comme un enfant d'après la guerre et l'indépendance. Un médecin dans la soixantaine a milité avant 1962 avec les libéraux, et fondé un journal anti-O.A.S. qui a été forcé à la clandestinité. À ses yeux, la situation coloniale était inacceptable: «il n'y avait à l'université qu'une proportion infime d'étudiants autochtones; en médecine, il y avait deux groupes qui ne se fréquentaient pas, et si on essayait de le faire, on était suspect aux deux». Une archéologue de la même génération reconnaît que la phase actuelle est difficile. Ses propres enfants lui demandent comment elle peut cautionner «un État où les enfants sont pendus par les pieds dans les commissariats»; pour elle, d'accord en cela avec le médecin, c'est de toutes façons mieux qu'avant. Une jeune fille arabisée — ses parents l'ont envoyée à l'école arabe — fait ses études en France et revient aux vacances universitaires. Les entrevues ont lieu chez les gens, ce qui permet de saisir les différences de milieu et de statut social, souvent en présence de tiers — la femme du jeune homme, le fils de l'archéologue, les parents de la jeune fille. Intéressantes en elles-mêmes, elles prennent plus d'intensité et d'urgence du fait qu'elles sont menées par la réalisa-

trice, qui a quitté l'Algérie avec ses parents en 1962 à cinq ans, et y revient pour la première fois. C'est elle aussi qui dit, en voix off, le commentaire à la première personne, et c'est son regard qui, d'une entrevue à la suivante, glisse avec sensualité sur les mosaïques du sol des maisons ou les étals des marchands des rues.

Au cœur du très beau film d'Edna Politi et Philippe Albéra **le Quatuor des possibles** il y a les répétitions par le quatuor Arditti du quatuor **Fragmente-Stille, an Diotima** du compositeur italien contemporain Luigi Nono, et rien n'est plus fascinant que d'assister au processus de la création, à l'élaboration d'une œuvre — quand ce processus est montrable, ce qui n'est pas le cas pour l'écrivain (ni pour le compositeur) devant la feuille blanche, et c'est pourquoi les films sur les écrivains sont si souvent décevants. En musique, comme au théâtre, l'œuvre écrite reste virtuelle tant qu'elle n'est pas jouée, et sa première exécution ou représentation est à juste titre appelée création. Les réalisateurs ont toutefois disposé, autour de ce centre — les répétitions — auquel ils reviennent toujours, des éléments destinés à faciliter l'entrée dans cette musique serrée, compacte, intense, pas très facile d'accès: les commentaires du premier violon Irvine Arditti, des séquences sur Venise, la ville de Nono, et un document d'archives, une des rares entrevues qu'a consenties le compositeur, constituent un volet contemporain, tandis que des documents sur le poète allemand Hölderlin, son milieu et son temps — l'Allemagne bouleversée par la révolution française — éclairent les sources directes du quatuor, inspiré par certains textes dédiés à Diotima, son inspiratrice. Le filmage et le montage de ces éléments, la qualité du regard et de l'écoute accordés aux musiciens, le rapport établi entre passé et présent, l'espace de la ville et le temps de la musique font du **Quatuor des possibles**, plus qu'un simple documentaire, une tentative réussie de donner à l'œuvre musicale son équivalent cinématographique. ■



Edna Politi (Photo: Janine Euvrard)