décor - promotion 2018
La fémis

Valentine Gauthier Fell
sous la direction de Caroline San Martin

mémoire de fin d'études



L' espace dans le cinéma documentaire

Réflexion sur les stratégies spatiales dans la mise en scène de la parole documentaire -
dans la mise en scène de non-acteurs jouant leur propre role.

Remerciements :

Je tiens à remercier Patric Chiha pour le temps accordé à mes questions. Ainsi que Leon Jorge, Olivier Zabat, Sandy Amerio et Antoine Bourges pour avoir partagé des informations concernant la fabrication de leur film.

Je tiens à remercier Caroline San Martin, Anne Seibel et Laurent Ott pour leur accompagnement. Ainsi que Anne Legonidec, Stephanie Pouech, Claude Doare et Carine Levoyer.

Le 16 février 2017 je suis allée voir *Brother of the Night* , film documentaire réalisé par Patric Chiha. Sur l'écran on voit une bande de jeunes hommes, à Vienne, la nuit. Ils ont la vingtaine, sont bulgares et se prostituent dans des bars où des vieux autrichiens viennent chercher un peu de chaleur. La moitié du film se déroule sur leurs lieux de travail, on les voit jouant au billard, une bière à la main. L'autre moitié, se tient dans des lieux qu'il est difficile de définir. Ici, les corps sont plongés dans des bains de lumières colorés. Dans cette atmosphère factice, rose et bleue les garçons tchatchent, se chamaillent, jouent avec un naturel déconcertant. On se croirait dans le film *Querelle* de Fassbinder.

L'impression qui m'est restée de ce film est très forte. Qu'est-ce que je viens de voir ? Qu'est-ce que ce film, ni fiction ni documentaire, ou devrais-je dire : qu'est-ce que ce film documentaire et fiction ? Je m'étais pourtant bien immergée dans la vie de ces garçons, dans la dureté de leur condition et de leur situation sans issue, et cela sans que jamais elle ne soit verbalisée ou illustrée.

Jusqu'à ce soir-là, je n'avais jamais vu un film documentaire, (on entendra ici par genre documentaire, un genre qui entretient un rapport au réel - où les personnes filmées jouent leur propre rôle) qui s'émancipait d'une captation in vivo et in situ.

En effet, jusqu'alors j'associais le cinéma documentaire au film de Robert Flaherty, *Nanook l'esquimau* (1922) qui montre au spectateur un homme dans son environnement/ décor quotidien, effectuant les gestes de tous les jours mais aussi des gestes correspondant à des pratiques abandonnées depuis plusieurs décennies, telles que la pêche au harpon sur l'ile d'Arak ou le tatouage à la pointe de feu dans Moana, qui semblent pourtant parfaitement authentiques. Dans ce film, le décor a un rôle narratif pour le spectateur qui voit se dérouler l'action devant lui telle qu'elle existe avant et après le tournage. Il est également rassurant pour la personne filmée.

« *C'est le B.A-BA du documentaire : pour que les gens soient à l'aise, il faut les laisser dans leur costume, dans leur maison et dans leur travail. On n'obtiendra jamais une parole vraie d'un paysan qu'on amènera au studio B de la SFP. Il ne pourra pas en parler là, mais il pourra parler chez lui, dans son hangar, ou dans sa cuisine, en train de filtrer du café, ou dehors entre deux tailles de vigne.* » , dit Agnès Varda[1].

---

[1] *Cinéma du réel* dirigé par Claire Devarrieux et Marie-Christine De Navacelle

Pour la réalisatrice, le décor dans le documentaire est l'un des outils qui permet l'émergence de la parole. Il n'est nécessaire que parce qu'il est garant d'un confort, d'un cadre propice pour qu'advienne la situation ou la parole détachée et quotidienne. Varda souligne un élément essentiel : l'espace exerce une influence sur celui qui s'y tient.

Vous êtes-vous déjà rendu au musée juif à Berlin? Libeskind, l'architecte du bâtiment dessine des murs en béton inclinés, couvre le sol de graviers qui font se tordre les chevilles et fend le plafond qui se referme comme un entonnoir, d'une mince ouverture perchée bien haut au-dessus de nos têtes, qui laisse glisser une faible lumière. Tous ces éléments architecturaux participent à notre malaise, à cette sensation d'étouffement. Cette influence de l'espace sur le corps est d'autant plus importante dans le cinéma documentaire, que c'est bien là son sujet : les gestes et la parole recueillis. C'est bien cela qu'il faut préserver.

Agnès Varda dit aussi que la parole vraie ne peut s'obtenir qu'en laissant la personne s'exprimer, dans son propre lieu, dans son propre environnement.

Est-ce à dire que tout film dit documentaire qui ferait l'expérience d'enregistrer la parole d'une personne hors de son lieu quotidien, enregistrerait une *parole fausse* ? Autrement dit, un film qui ferait l'expérience d'enregistrer la parole d'une personne hors de son lieu quotidien, de son environnement serait une fiction ? *Brother Of the Night* est-il un film de fiction autant qu'un film documentaire puisque la moitié des images sont tournées dans des lieux aménagés spécialement pour le tournage où les protagonistes sont invités à « jouer »? Quelle est la nature de la parole que Patric Chiha parvient à consigner dans ce troisième long métrage documentaire ?

Le glissement du décor naturel vers un décor fictionnel transforme- t-il la nature de la réalité consignée par la caméra ?
Si le rapport : corps de non acteurs /décors naturels = réalité, peut- on imaginer que le rapport : corps de non acteurs / dispositif spatial non naturel = induit une autre réalité ?

La question peut également être formulée ainsi : la condition du décor naturel comme garant d'une réalité à capturer est-elle une condition essentielle à la préservation de cette réalité dans le film ?

L'usage du décor brouille t'il la frontière qui existe entre le cinéma documentaire et le cinéma de fiction ?
Quel rôle doit assurer le décor dans le cinéma documentaire ? Est-il simplement le lieu de tournage qui doit assurer l'atmosphère nécessaire à la concentration et à la mise en confiance de la personne qui se livre ? Est-il uniquement là pour porter et accompagner une parole, illustrer la réalité d'un milieu (cf : la banquise de Nanook) ?
Peut-il s'il n'est ni l'un ni l'autre, apporter autre chose au cinéma documentaire sans pour autant en détruire la nature ?

Ce mémoire est l'occasion d'un questionnement sur la place du décor dans le cinéma documentaire, le décor s'entendant à la fois comme espace du tournage et comme image à l'écran.

Cet exercice est une tentative personnelle de comprendre comment l'espace dans lequel se tient le corps du sujet non acteur, peut influencer, voir participer à l'émergence d'une parole.

Dans un premier temps, je m'intéresserai à l'accueil de la parole et aux espaces propices à l'enregistrement d'une parole documentaire.

Dans un second temps, je m'intéresserai à l'influence qu'exerce sur le sujet et donc sur sa parole les espaces dans lesquels il s'exprime.

Enfin dans un troisième et dernier temps je ferai l'étude approfondie du film *Brother Of The Night*, et interrogerai la notion de performance de la parole.

PARTIE I - ACCUIEILLIR LA PAROLE

A - Où se raconte t'on ?

1° Le lieu intime

2° Le lieu cinématographique

B - Que raconte le lieu ?

1° - Le lieu image

2° - Le lieu fantôme

PARTIE II - REACTIVER LA PAROLE

A - Refaire pour redire

1° le lieu tragique qui n'accueil pas la parole

2° le lieu qui réactive la parole / ou le lieu réactivé par le mouvement vers le performance.

B - Reconstruire pour refaire puis redire

1° la mise en mouvement

2° l'ambiguïté d'un espace intermédiaire.

3° la parole réactivée

PARTIE III - PERFORMER LA PAROLE

A- le projet Brother Of The Night

1- la genèse du projet

2 - la mise en oeuvre d'un dispositif filmique - du tournage

B - Les espaces fabulé

1° la discothèque - l'espace abstrait-neutre

2° la maison close - l'espace fabulé narratif

C - Les espaces préexistants au tournage

1° le café Rudiger/le café Sultan - l'espace de représentation - le point de départ

2° le squat - l'espace narratif

PARTIE I - ACCUEILLIR LA PAROLE

Les films documentaires sont traversés de part en part de paroles. Outre le commentaire souvent en voix *off* qui s'appose généralement sur des lieux, la parole d'un sujet rencontré, écoutée et retransmise est devenue une des déterminants majeurs du documentaire.

Nous verrons dans cette partie, dans quelle mesure l'espace peut accueillir la parole documentaire. Dans un premier temps, l'espace dans lequel se tient la personne faisant le récit d'elle-même, face à la caméra. Dans un second temps, l'espace sur lequel est apposé une parole en *off*.

A - Où se raconte-t-on ?

Le face à face avec un individu qui parle est une situation difficile à mettre en place qui nécessite l'instauration de conditions. Nous réfléchirons dans cette sous-partie aux conditions de rencontre de l'autre, du don de sa parole et de la mise en place de modalités de recueil.

Avant toute chose, pour qu'il y ait don d'une parole, une relation de confiance doit préexister entre le filmeur et le filmé. En effet, une fois le cadre posé, le participant se trouve dans une situation incongrue : se livrer à un inconnu et le laisser capturer son image. La relation entre réalisateur et personne filmée se révèle ainsi asymétrique. La personne filmée est démunie face à un réalisateur « tout puissant » qui pose en acte son désir de placer l'autre dans le champ de la représentation. Une relation de confiance entre participant et réalisateur est donc essentielle à l'émergence d'une parole.

Cette première condition établie, le réalisateur pose la question du cadre du recueil, lequel passe d'abord par l'instauration d'un espace-temps spécifique. En effet le cadre environnemental de l'interview a inéluctablement une influence sur le discours de la personne. Celle-ci ne s'exprime pas de la même façon et ne dit pas les mêmes choses selon qu'elle est interviewée à son domicile, sur son lieu de travail ou dans un espace spécifiquement aménagé pour l'occasion.

Certains artistes, comme Sylvie Blocher, amènent sur chaque lieu de tournage leurs dispositifs scénographiques. Pour cette réalisatrice, il s'agit d'une petite scène de théâtre démontable qui établit l'espace de la parole et sépare la scène de parole de la vie quotidienne. Nous pouvons alors nous demander dans quelle mesure ce dispositif scénique ne transforme pas déjà la personne qui livre sa parole en acteur, et dans quelle mesure la parole ainsi donnée est encore documentaire dès lors qu'elle est provoquée par une telle mise en scène.

Gillian Wearing, artiste britannique contemporaine, va plus loin. Elle réalise une série de portraits documentaires intitulés *Trauma* (WEARING Gillian, Trauma, 2000). Sur un fond bleu, les participants, face caméra, se livrent, le visage couvert d'un masque. L'usage de cet artefact, à la frontière d'un élément de décor, autorise la personne filmée à se livrer plus authentiquement. Peut-on imaginer que, par la seule présence du masque ou d'une scène théâtrale, le participant poussé à une place d'acteur établit un nouvel équilibre avec le réalisateur. Alors émancipé d'une position de soumission et d'abandon face au « tout puissant », il se livre et se donne dans la justesse de la liberté.

Quelles sont les stratégies des réalisateurs lorsqu'ils tentent d'enregistrer une parole ? Quelle authenticité cherchent-ils à enregistrer ? Celle d'une personne dans un lieu qui lui est familier ? Ou celle d'une personne qui se tient dans espace aménagé pour le temps du tournage, une scène de parole ? Que fabriquent ces différentes stratégies spatiales sur l'émergence d'une parole documentaire ? La transformation de la personne filmée en presque-acteur affecte t'elle l'authenticité de la parole ? Ou bien au contraire, le dispositif cinématographique peut-il valoriser le récit ?

1° Le lieu intime

> Le lieu narratif affecté

- ***Ici là-bas* - Dominique Cabrera**

Dans son premier film documentaire *Ici là-bas* (1988, 13 minutes), Dominique Cabrera cherche à comprendre la position coloniale de ses parents durant la guerre d'Algérie. La réalisatrice tourne dans le domicile parental. Nous sommes en 1987 dans le Val de Loire, le vent fait danser les feuilles des arbres dans le jardin et les fenêtres sont ouvertes sur un

champ. C'est l'été. Un escalier, un porte-photo représentant un arbre généalogique dans lequel les visages des quatre membres de la famille trône, une fenêtre bordée de dentelle, une chambre : la chambre parentale. Le décor est planté. Nous sommes en présence de la classe moyenne de la fin des années 1980. Tout au long du film, la voix-off de la réalisatrice accompagne les plans de la maison, vide ou habitée.

Sa quête est personnelle, il s'agit de trouver sa place dans l'Histoire qui la traverse. Pour ce faire, elle filme ses parents dans leur jardin, dans leur salon ou dans leur chambre, tantôt pris dans leurs actions quotidiennes tantôt en situation de témoignage.

La scène qui nous intéresse est centrale, presque primitive : la mère de la réalisatrice est assise sur son lit, le dos droit. Un rideau fin vient adoucir la lumière du jour. Le plan, à la manière d'un tableau vivant, s'anime :*«Il n'y avait pas de mariage, on avait deux façons de vivre différentes, on était même diamétralement opposés. On vivait entre nous, eux, vivaient entre eux. On ne s'en voulait pas mais y avait cette distance qu'on ne voulait pas franchir. Si c'est ça être raciste, alors c'est vrai qu'on était raciste. »*

C'est la mise en scène, le choix du lieu qui permet cet aveu. La chambre, le lieu de l'intimité par excellence, se déploie ici comme un confessionnal. Mais ce qu'il y a de plus troublant, c'est la façon dont la réalisatrice nous livre cette parole dans cet espace. Nous dévoilant ici l'intimité matérielle (la chambre) mais aussi la pensée intime de la mère (la parole troublante). La superposition de ces deux niveaux d'intimité est ce qui nous touche précisément. Dans cette courte séquence, c'est l'entièreté de la relation filmée dans l'instant : la confiance d'une mère qui s'adresse à sa fille pour lui transmettre un peu de leur histoire, aussi trouble soit-elle.

Cette légitimité à filmer l'espace qui lui est sien, pousse la réalisatrice encore plus loin. Dominique Cabrera profite d'une séquence pour appuyer davantage la domination qu'elle exerce sur les sujets et l'espace filmé. Au tiers du film, une séquence nous est montrée : les parents sont installés dans le salon et vaquent à des occupations quotidiennes. La mère tricote, le père lit le journal. Par l'usage d'effets spéciaux, Dominique Cabrera met le feu au salon et à ses parents. Ainsi, disparait le lieu de la réunion – du moment chaleureux - disparaissent les acteurs d'une histoire honteuse, disparait le discours lui-même, au profit d'une prise de partie : Cabrera se dissocie de la parole de ses parents et construit son propre discours.

De la même façon, dans un champ-contrechamp, elle rassemble deux situations. Celui de ses parents et de leurs voisins, en short et en robe d'été discutant devant la maison et un plan d'un jeune homme d'origine étrangère en train de tailler les haies du jardin. Le groupe suivi de l'individu met en tension toute la parole recueillie dans le film, toute l'Histoire que la réalisatrice tente de mettre en lumière.

Dans ce film, la réalisatrice saisit le lieu à trois niveaux distincts. D'abord, comme espace moteur d'une parole : la maison instaure un climat de confiance. Ensuite, comme porteur de parole : la maison raconte déjà quelque chose des filmés, de leur goût (un gros plan sur un objet), de leur quotidien (une discussion sur le perron) et de leur classe sociale. Le lieu devient alors un espace narratif. S'appuyant sur ce que l'espace possède comme potentiel fonctionnel (le « être dehors et parler avec ses voisins » ou « être assis et tricoter dans le salon ») mais aussi sur ce que les outils du cinéma permettent (effets spéciaux) la réalisatrice façonne son propre discours. Parler et faire parler d'une vie, d'une ville, d'un lieu du passé, depuis la vie, la ville et le lieu présent prend alors toute sa force. Le caractère symbolique du lieu « maison » explose. Le décor, à mesure de l'avancée du film, se heurte au regard et à la voix de la narratrice. Elle prend et dépasse la confiance qui lui est accordée pour formuler son propre discours, au travers d'une mise en résonance du discours sur le « là-bas » dans le « ici ». La parole qui est offerte est alors dépassée, transformant ainsi le lieu narratif en un lieu affecté.

Varda annonçait que le B.ABA du documentaire était de filmer la personne dans un lieu qui lui soit familier. Cette stratégie prise par Dominique Cabrera qui filme sa propre famille est aussi celle d'Olivier Zabat qui se rend en 1999 à Rio de Janeiro au Brésil pour y filmer les membres d'un gang de favela. Pourtant ici, ce n'est plus un lieu déjà existant comme la chambre qui se charge de libérer la parole, mais un lieu, en mutation, transformé en scène.

- ***Zona Oeste* - Olivier Zabat**

Le moyen métrage documentaire d'Olivier Zabat met en scène quatre membres d'un gang, deux paramilitaires et un ancien bandit devenu évangéliste. Ces acteurs de violences sont mis en scène dans trois séquences distinctes. Pour chacune, le réalisateur choisit un lieu duquel nous ne sortons jamais et dont la caméra ne cadre que très peu d'éléments, privilégiant un mur ou une pièce sommairement aménagée.

Nous nous intéressons à la première des trois séquences. Celle-ci montre quatre jeunes hommes au visage masqué à l'aide de leurs t-shirts, portant une arme à la main.
La parole est donnée tantôt sous forme d'un récit (commun – les quatre garçons ensemble à l'image – ou personnel – un seul des garçons à l'écran), tantôt sous la forme de mise en scène d'une action révolue. A l'occasion d'un entretien mené par Alfonso Camacho, Olivier Zabat confie qu'il s'était « rendu dans la *favela* un vendredi soir alors que la guerre du week-end entre les différents gangs commençait – on entend les cris de guerre et les premiers tirs à l'extérieur »[2].

Le choix d'investir le QG du gang a donc été immédiat, d'une part, pour parer à l'impossibilité de tourner à l'extérieur, d'autre part, parce que ce lieu est le seul espace où les membres du gang se savaient en sécurité et en mesure de livrer une parole. Cet espace était le leur, l'espace où s'exerçait leur pouvoir, l'espace ou la parole pouvait se donner librement. Il ajoute ensuite la volonté de faire l'usage « d'espaces très peu contextualisant, car il voulait mettre les individus en avant. » (Est-ce là une manière de dire que le décor chargé ou narratif risquerait d'amoindrir la puissance de la parole des corps mis en scène ?)

Quoiqu'il en soit, le choix d'un espace dépouillé confère aux images un caractère étouffant, suffoquant, caractère que le réalisateur renforce en ne cadrant qu'un côté de la pièce, dont nous ne verrons principalement qu'un mur et tantôt une amorce de fenêtre gauche cadre, ou une amorce de porte droite cadre. Le mur joue alors le rôle de fond de scène devant lequel se tiennent les jeunes garçons. Le réalisateur assumant doublement ce rôle de scène, conserve dans le montage, les entrées et sortie de champs des filmés - ou devrait-on dire - des acteurs. « *Moi je tue les ennemis que je croise sur mon chemin. Je suis du commando vermelho*. »[3]. Dit l'un des garçons, ce à quoi ajoute immédiatement son voisin : «*Moi j'ai déjà tué. On m'appelle doigt souple. J'aime vraiment tuer. J'aime tuer les violeurs et les X9. Un X9 c'est quelqu'un qui vit parmi nous et qui nous balance. Alors on le tue* ! »[4]

---

[2] Entretient avec Olivier Zabat, Alfonso Camacho, http://www.elumiere.net/exclusivo_web/bafici11/bafici11_07.php, consulté le 7 février 2018.

[3] ZABAT Olivier, *Zona Oeste*, France, 42 min, 1999.

[4] Idem.

La teneur des propos récoltés par le réalisateur nous laisse interdits. Alors que nous savons que Zabat n'a pu se rendre qu'une heure sur place pour récolter cette parole, comment celle-ci peut-elle être donnée si facilement ? Certes, le lieu intime participe à la mise en confiance des filmés mais il n'empêche qu'un décalage subsiste. L'usage que Zabat fait de l'espace, transforme ce local en scène de théâtre.
De la même façon, les t-shirt couvrant les visages deviennent ici des masques, permettant à l'instar de Trauma (WEARING Gillian, 2000) de libérer la parole des filmés.

Le réalisateur pousse encore plus loin la mise en scène : à la cinquième minute du film, lui et ses acolytes rejouent un assaut. Le réalisateur, caméra à la main, endosse le rôle de l'assaillant venant surprendre le gang dans son QG. La porte d'entrée (porte à battant légère) est poussée du pied. On découvre une première pièce vétuste et vide, puis on entre sur la gauche dans une seconde pièce similaire. L'espace composé de ces deux pièces est contraint, les murs gorgés d'humidité sont couverts d'une peinture bleue écaillée, les fenêtres sont rudimentaires, le sol est en briquettes sales. Il n'y a visiblement pas d'électricité, pas de meubles. L'espace est vide. On n'y projette que l'action, que la parole. Le décor traduit la vulnérabilité de leur condition (la porte qui protège leur espace en témoigne : elle voltige d'un coup de pied). C'est à travers ce petit morceau d'espace capté par la caméra que toute la réalité spatiale et matérielle de la favela est décrite. Le décor devient l'échantillon - le prisme par lequel on peut voir l'ensemble. En ce sens, le lieu, dans cette brève mise en scène devient, comme chez Dominique Cabrera, narratif.

Alors que l'espace est avant tout ici le plus effacé possible, utilisé seulement en ce qu'il assure la sécurité et l'anonymat des personnes filmés, il se transforme et se connote grâce à l'usage qu'en fait le réalisateur et aux statuts des corps qui s'y tiennent. En utilisant l'espace comme scène de représentation, le réalisateur transforme le filmé en acteur. Une ambiguïté subsiste néanmoins : est-ce la façon dont est investi l'espace qui transforme à elle seule le statut de la personne filmée, ou celle-ci est-elle déjà par nature disposée à se mettre en scène ?

Olivier Zabat a donné à ses protagonistes un espace scénique. Le résultat est stupéfiant, exacerbés par la caméra, les personnages prennent le pouvoir sur le réalisateur et sur le film. Si bien que l'espace semble se refermer sur le filmeur. À l'inverse de Cabrera qui affecte l'espace qu'elle filme, Zabat est contaminé, emprisonné par l'espace et les corps qui se resserrent autour de lui.

« *Rarement l'expérience d'un dessaisissement de son autorité d'auteur n'aura été aussi frappante, ce qui ne va pas sans soulever d'autres questions. Jusqu'où un personnage peut-il prendre le pouvoir ? Affirmer de la sorte son rôle face caméra produisant ici un impact d'une extrême violence ?*

N'est-ce pas aussi une manière de les reconduire dans ce qu'ils sont ? Ce serait oublier que la violence des personnages en figure ici une autre, celle ordinaire de leur vie. Le dispositif fait ainsi corps avec les personnages et nous dit, dans cette théâtralité même, quelque chose de ce qu'ils sont et qui n'auraient pas pu se dire par d'autres moyens. » (CAILLET Aline, Dispositifs critiques, le documentaire, du cinéma aux arts visuels, p.47).

Ce traitement minimaliste presque étouffant a un intérêt tout particulier : il permet de capter l'essence même de la parole de jeunes hommes filmés, dans leur environnement, tout en exacerbant la réalité de leur condition. Il interroge la limite entre réalité et fiction : la scène de théâtre transforme les personnes en acteurs, la caméra est prise au piège dans ces lieux, en découlent une tension, un danger, venant illustrer le propos même du film. Le décor n'a ni valeur esthétique ni vocation narrative. Il est, bel et bien un outil pour la mise en scène de la parole, participant pleinement à notre immersion, voire à notre étouffement dans un univers de violence.

Cette idée du recueil de la parole documentaire dans un espace neutre ou dédié a été éprouvée par différents réalisateurs. Ceux-ci ont investi le dispositif cinématographique, le studio de cinéma, soit pour la neutralité qu'il convoque, soit pour l'outil de mise en scène et mise en lumière qu'il représente.

2° Le lieu cinématographique

- ***Le Reflux* - Guillaume Bordier**

« - *Didier, on est sur un plateau, dans un studio mais ma première idée était de tourner chez toi, dans un appartement, je voulais savoir pourquoi tu avais refusé fermement qu'on tourne chez toi.*

- *Parce que ce n'est pas beau chez moi, on n'aurait pas pensé que je suis un homme de goût. Et puis, c'est bruyant. Non et puis, vaut mieux un endroit neutre, ça libère la parole, je trouve. On se sent moins violé. C'est un viol d'intimité, enfin*

faut comprendre ça comme je le dis. Même si tu es bienveillant et tout, tout ça c'est déjà tellement déballage. C'était difficile pour moi. Ça l'est encore.

- *Et tu m'as dit que ça te posait un souci de dévoiler le dispositif là comme on le fait.*
- *Oui parce que … tu aimes bien appuyer où ça fait mal.*
- *C'est-à-dire ?*

(Silence long)

- *Qu'est ce qui te dérange dans le fait de dévoiler le dispositif ?*
- *Bah y a …ça va dévoiler le fait que je suis un acteur et que si je suis un acteur pour ça, je peux être un acteur pour tout le reste. Et je ne suis pas un acteur pour tout le reste, je suis un acteur comme tous les hommes.* »

Voilà comment commence *Le Reflux* (2013), film documentaire tourné sur un plateau de cinéma déserté consignant un entretien entre le réalisateur et un ancien détenu témoignant de la réalité carcérale qu'il a vécue.

L'introduction du film pose deux idées principales qu'il nous faudra garder à l'esprit au cours de cette sous-partie. Tout d'abord la notion de neutralité qu'induit le studio. En effet, le plateau est par définition un espace vide à investir au moment du tournage. Il peut faire l'objet d'une construction, d'un aménagement ou d'un simple éclairage. Cette boite noire est un vide. Un vide que la personne filmée investit et remplit de sa parole. Par ces caractéristiques, le studio, à l'inverse de l'espace intime, ne raconte *a priori* rien de la personne qui s'y tient (pensons à nouveau à la maison familiale des Cabrera qui, à elle seule, évoquait déjà quelque chose des personnes à l'écran.)

Ni le spectateur ni le réalisateur ne capturent le rapport qu'entretient naturellement le filmé et son espace intime. Ils ne perçoivent ni ce que l'espace peut raconter de son habitant ni les petits gestes et situations qui s'y tiennent, qui les lient et les racontent. De ce fait, sur un plateau, seul le corps est porteur d'une parole. Et la parole est isolée. Ainsi le « viol » dont parle Didier, est évité. Le réalisateur et le spectateur ne perçoivent de lui que ce qu'il souhaite donner à voir et à entendre.

La seconde idée réside en ce que le dispositif, neutre mais revendiqué, place le filmé à un nouvel endroit. Il n'est plus, à l'instar de Nanook sur sa banquise, dans son lieu naturel ni, à l'instar des membres du gang de Rio, dans son espace intime transformé en scène de théâtre. Il se tient dans une toute autre typologie d'espace : l'espace de représentation.

Par sa nature même, l'espace de représentation nous pousse à questionner le statut du filmé.

Comme l'évoque Didier, dévoiler qu'il se tient sur un plateau de cinéma, transforme déjà sa parole en une parole maitrisée et ses mouvements, en jeu d'acteur.
Alors que, jusqu'ici, la parole était partagée plus ou moins équitablement entre le corps et le décor, elle devient dans un studio neutre, entièrement assumée par le corps qui l'exprime dans un lieu de représentation.

Dans *Le Reflux*, Guillaume Bordier installe sur le plateau une petite table. Celle-ci est prise dans un espace circonscrit par trois feuilles de décors. La "neutralité" du lieu tente de transporter le spectateur dans des lieux différents, ceux évoqués par la parole de Didier : la cour d'assises et la prison, mais aussi la campagne dans laquelle il a grandi et découvert son homosexualité. Le pari n'opère pas.

« *Y a des gens que je ne connaissais pas qui sont venus témoigner à la barre, au procès, qui disaient que je n'ouvrais jamais mes volets … et ça c'est dur à avaler* »[5], confie Didier, assis à la petite table placée devant un mur figurant une porte aux lambris de bois foncé, laissé flou.

Bien que Bordier annonce l'usage qu'il compte faire du décor dans l'introduction de son film, l'espace de la représentation n'apporte pas de poids supplémentaire à la parole donnée. Le décor, ici, n'offre ni la possibilité d'accompagner le récit du filmé ni la possibilité de se focaliser dessus. Pire encore, par sa matérialité, il devient illustratif de ce qu'il est : un décor déserté de cinéma dont les formes, les teintes n'ont rien à voir avec le sujet filmé, rappelant ainsi au spectateur le choix par défaut du réalisateur : filmer dans un endroit neutre pour parer à l'impossibilité de filmer dans un espace intime, et lui murmurant tout au long du film, comme une seconde voix : nous sommes sur un plateau et ce décor n'a rien à voir avec ce que la voix principale vous raconte.

Là où Bordier se heurte à une neutralité non choisie et non effective, Alain Cavalier et Bertrand Blier profitent de ce que le studio peut offrir : c'est-à-dire un espace de cinéma

---

5 BORDIER Guillaume, *Le Reflux*, France, 91 mn, 2013.

pour opérer une nouvelle forme de narration et de recueil de la parole. Jouant avec le rapport que peuvent entretenir ces lieux de représentation et ces corps de non acteurs.

> Le studio : l'outil technique

- ***Hitler, Connais pas* - Bertrand Blier**

Tourné en 1963 dans les studios d'Épinay, *Hitler, Connais pas* est un film documentaire réalisé par Bertrand Blier.

> « *Ce film ne prétend pas être un panorama de la jeunesse actuelle. Il s'agit uniquement de onze jeunes qui ont, ou qui vont avoir, vingt ans en 1963. Onze personnages, c'est tout… choisis dans le but de faire un spectacle et non une enquête. Bien que le montage les rapproche, ils ne se sont jamais rencontrés pendant le tournage. Venus d'horizons différents, ils parlent en leur nom propre et ne prétendent pas être des porte-paroles*. »[6]

Voilà ce qu'annonce une succession de cartons avant que le premier plan du film apparaisse à l'écran. Ce premier plan est un plan large extérieur du studio d'Epinay, au petit matin. Trois travellings avant, montés rapidement se succèdent : une première porte, le signal lumineux « silence » puis une seconde porte.

Nous voilà en quelques plans à l'intérieur du studio et un projecteur est allumé. Il descend du plafond, le rideau se lève, le film, ou devrait-on écrire le spectacle, va commencer. L'équipe se met en place, Huguette se fait maquiller, non sans trac. Dans quelques instants, elle sera exposée à trois caméras qui enregistreront depuis trois axes différents, les expressions, en plan serré, de son visage.

Blier fait du studio un usage presque ostentatoire. En effet, le réalisateur profite à deux niveaux du lieu neutre, d'abord pour modeler à sa guise l'image qu'il souhaite donner au film, profitant ainsi des caractéristiques fonctionnelles et techniques d'un studio de cinéma, et, ensuite, comme levier narratif aux récits qu'il accueille. Grace aux sources lumineuses et aux outils d'enregistrement qu'il met en scène, il circonscrit l'espace de la représentation et définit l'esthétique de l'image du film.

---

[6] BLIER Bertrand, *Hitler connais pas*, France, 100 min, 1963.

Une polyphonie de portraits noir et blanc dont l'éclairage nous fait penser aux photographies du studio Harcourt, entrecoupés de plans larges nous rappellent le contexte de l'enregistrement. Étonnamment cette mise en œuvre opère, d'une part, au moment du tournage et, d'autre part, au moment du visionnage.

Blier parvient à mettre en place un espace qu'il manie comme un outil ; un outil qui extrait la parole aux filmés et nous la restitue.

> « *La moindre petite chose qui n'allait pas, c'était suffisant pour que mon père crie. Mon père est déjà nerveux, il criait tout le temps, sans arrêt. Et il mangeait souvent à la gamelle, alors il suffisait que ma mère ait oublié quelque chose, alors quand il rentrait à la maison le soir, c'était la vie. Ça devenait une habitude, on arrivait au vendredi et bien on savait que ce soir, il y avait une dispute. Les disputes tombaient toujours à l'heure des repas, quand on voyait que ça commençait à tourner mal, moi et ma frangine, on se dépêchait de ranger la vaisselle parce qu'il était arrivé une fois que tout avait volé dans la maison. On rangeait tout et ça commençait la bagarre* », raconte sans sourciller, avec un naturel déconcertant, l'un des personnages de Blier assis sur une petite chaise plantée dans un halo de lumière qui perce l'immensité obscure du studio. (BLIER Bertrand, Hitler connais pas, France, 100 min, 1963.)

Les projecteurs sont braqués sur lui. Les caméras découpent son visage en trois plans serrés : côté droit, face, côté gauche. Une longue perche fait tomber un micro au-dessus de sa tête. La lumière l'empêche-t-il de voir la machinerie qui se déploie devant lui le préservant ainsi du stress que peut engendrer la mise à nue face à une caméra ? Ou la machinerie étant tellement énorme, le rapport de puissance tenu habituellement par un réalisateur sur le filmé est renversé.

Comme si, par ces proportions démesurées, par sa mise en œuvre lourde, la caméra n'agissait plus comme un « petit outil vicieux » qui tournoie autour de vous et semble pouvoir voler image et parole. Ici, la machinerie conséquente et lourde, ne peut plus bouger. Elle attend de recevoir, soumise aux silences et aux gestes qui s'expriment librement. La force alors habituellement exercée par le dispositif de tournage sur le filmé est déplacée.

Le dispositif du studio est d'autant plus fascinant qu'il permet à Blier de tourner des images captant les expressions et la parole elle-même. « *Les miracles n'ont lieu qu'une fois. Dans le cinéma de fiction, on demande aux interprètes de les refaire cinq fois. Donc il faut faire en sorte que la technique soit complètement au service, pour pouvoir capter ces moments privilégiés. C'est une des raisons pour lesquelles dans 'Au revoir les enfants', la caméra s'efface. Il n'est pas questions de refaire une prise, pour un problème de travelling, si les acteurs sont bien,* » disait Louis Malle (MALLE Louis, France, 103min, 1987).

Ce que propose Blier ici, c'est un dispositif qui, d'emblée, pare à l'éventuel besoin de « refaire ».
En déployant une prise de vue multi-caméra, il enregistre la totalité de l'entretien depuis trois axes différents. Cette idée ingénieuse, et qui est une pratique courante dans le cinéma de fiction aujourd'hui, assure la capture effective du moment : un sourcillement, une hésitation, une phrase, et ce, du meilleur point de vue. Son dispositif, à l'instar d'un scanner, enregistre sous toutes les coutures le moment du tournage ne laissant aucun mot lui échapper. Le personnage est alors soutenu par le dispositif, il n'est jamais laissé seul. Il est tenu et maintenu.

L'espace bien qu'abstrait (plus que neutre) l'accompagne et, s'il ne partage pas la parole avec lui, (comme pouvait le faire la maison des Cabrera), il soutient la parole du filmé en ce sens qu'il permet au réalisateur d'accompagner la parole, en restant sur le même visage qui se raconte tout en sautant d'un axe de prise de vue à l'autre. Ce saut rythme le récit. De la même façon, le choix de la décontextualisassions de l'arrière-plan, associé à la mise en lumière unique du visage, focalise notre attention sur les expressions et sur la parole elle-même.

Il semblerait que Blier ait trouvé dans le studio de cinéma le dispositif sur mesure pour filmer la parole, la filmer littéralement. Le réalisateur investit le dispositif de cinéma, en en extrayant à la fois la dimension symbolique (analogie en début et fin de film avec l'ouverture des rideaux au théâtre : extinction des projecteurs) et les caractéristiques fonctionnelles (éclairage et définition d'un espace abstrait, définition d'une image et d'une direction artistique et plastique pour l'ensemble du film) dans le but de mettre en scène l'espace et le recueil de la parole documentaire.

Ce qu'il y a de plus fascinant encore, ce n'est pas la mise en abyme du dispositif cinématographique dans le film que les images qu'il parvient à consigner grâce à ce même dispositif. Par son talent, il met en scène de façon subjuguant l'espace. Les personnages y entrent et s'offrent sans force aux caméras. Le lieu mystérieux et magique qu'est le studio de cinéma opère, les masques de lumière sur les visages se déploient, ouvrant une double dimension de jeux, transformant la personne filmée en acteur.

Dans *Hitler, connais pas,* Blier s'empare totalement de l'espace du studio. Dans une mise en scène ingénieuse, il parvient à extraire la parole spontanée de jeunes gens. Cependant l'usage qu'il en fait, bien que remarquable, reste fonctionnel.
L'espace accueille et soutient la parole du filmé mais ne l'accompagne pas. Alain Cavalier, dans l'un des portraits qu'il fait des métiers, filme Marie dans un studio où est accrochée une toile peinte d'un tournage passé.

> Le lieu studio le décor de cinéma - la mise en abyme

- ***La Rémouleuse* - Alain Cavalier**

« *On vous l'a déjà volé ?* », demande Alain Cavalier, le réalisateur à Marie Mathis, rémouleuse de son état, alors qu'à l'image apparait en gros plan une cloche en laiton. Alain Cavalier réalise une série de portraits documentaires, chacun sur une profession. À l'occasion du tournage de ce court métrage dédié à Marie et à son travail, il décide de s'installer dans l'un des studios de Boulogne.

> « *Nous filmons Marie dans un studio à Boulogne, sur un fond de découverte représentant le lac de Genève. Cette découverte a servit au tournage d'un film américain de Philippe Kaufman : l'Insoutenable légèreté de l'être, d'après un roman de Kundera* » dit la voix-off du réalisateur.

Puis, le cadre quitte Marie qui, assise à sa voiture à meuler, aiguise un couteau, pour panneauter sur la toile peinte.

Il reprend alors : « *nous la filmons dans un studio parce qu'on entend mieux sa voix, on entend mieux les bruits de son travail, on la voit mieux que dans la rue où il y a une pollution sonore et visuelle qui empêche un travail un peu précis et un peu concentré.* »[7]

Alain Cavalier annonce, comme l'ont fait Bordier et Blier dans les deux exemples étudiés précédemment, l'usage qu'il fait du studio. Il s'agit pour ce portrait, d'un lieu de travail qui garantit les conditions nécessaires au bon enregistrement de la parole de Marie. Alors qu'il justifie leur présence pour ces raisons, sur le plateau, il s'attarde sur la toile peinte. Par le simple fait de l'énoncer et d'en décrire la fonction, il redéfinit l'espace dans lequel ils se trouvent. Ça ne sera pas qu'un lieu « pratique » de tournage car silencieux et calme, ce sera un lieu de cinéma dans lequel se trouve un élément de décor qui offre un paysage et une profondeur. Élément de décor qui, parce qu'il a été appelé par le réalisateur, raconte une histoire parallèle à celle qui se joue devant lui et partage l'espace de la représentation avec Marie.

Tout au long du film se superposent deux formes de récit : la voix-off du réalisateur qui nous raconte Marie, et la voix-in de la travailleuse qui répond à ses questions. Alors que Cavalier finit de nous raconter, sur l'image du lac, les raisons qui les amènent à tourner ici, le plan change pour une image rapprochée du couteau que les mains de Marie manipule et meule. Après un temps, c'est son visage qui nous est montré, derrière elle le lac de Genève. Cavalier, derrière la caméra lui demande :

- « *Et vous prenez combien pour un couteau ?* »
- « *Ça dépend de la taille mon cher monsieur* », répond Marie.

Le temps d'un échange, un espace de fiction est ouvert. Nous ne sommes plus dans le simple recueil de parole face caméra, mais bien dans le recueil d'une action quotidienne. Celle-ci n'est pas imitée ou rejouée, la scène est spontanée et inédite. Marie exerce son métier, répond à un client potentiel, elle n'est pas dans la rue mais à Genève. Alors que le contrat passé avec Marie qui vient livrer sa parole sur le plateau consiste à s'installer dans un endroit propice au travail et à la concentration, Cavalier par les cadres qu'il opère s'amuse à faire oublier le temps d'un échange l'espace de tournage pour plonger dans la fiction.

---

[7] CAVALIER Alain, *La Rémouleuse*, France, 13 min, 1986.

L'ambiguïté du statut de Marie est renforcée puis désamorcée lorsque le réalisateur l'invite à inscrire, son nom de famille (elle ne sait pas écrire son prénom) sur un coin clair du paysage Suisse, à la façon d'un plein carton de générique.

Le geste maladroit de la femme renverse l'ambiguïté et nous ramène à la réalité de sa condition. Sur les 13 minutes de film, Cavalier joue sur la polyvalence du rôle de la personne filmée. Ce jeu n'est rendu possible que par l'usage que le réalisateur fait du lieu dans lequel lui et Marie se tiennent qu'il décide tantôt de rendre tel qu'il est, un espace de travail, tantôt pour ce qu'il peut devenir, un espace de fiction.

Dans un plan plus large, Alain Cavalier offre à voir la bordure de la toile peinte, fixée au sol du studio. Toujours devant celle-ci, Marie est adossée nonchalamment contre sa voiture à meuler. Au même titre que la toile, la voiture, par sa matérialité et sa présence investit l'espace, le modifie et produit un récit. À travers le rapport que cet objet encombrant entretient avec la personne filmée, on écoute tout le récit du métier.
Cavalier ne se contente pas de capturer l'image de la femme et de son outil, il invite Marie à ouvrir son portefeuille, puis un sac.

« - *Alors ça c'est ? Un porte-clé, alors il y a l'argent, il y a un petit Saint-Christophe ? Parce que …*

- *Parce que je suis très croyante.*
- *Et votre mère l'était ?*
- *Ah oui.*
- *Et là, il y a une pince, pourquoi une pince ?*
- *Eh bien pour épiler mon petit bouc monsieur.*
- *Ha pour épiler le poil au menton. Bon et bien fermons ce compartiment, est-ce très indiscret d'ouvrir celui-là ?*
- *Non, Monsieur.*
- *Alors là il y a de la monnaie, ça c'est pour noter l'adresse des gens, ça c'est …*
- *Une petite tortue, et ça c'est la clé de mon armoire chez moi, et ça c'est un petit couteau, pour faire mes chaises cannelées.*
- *Ha parce que vous faisiez aussi du cannelage ? C'est-à-dire que vous avez beaucoup travaillé*. » (CAVALIER Alain, *La Rémouleuse*, France, 13 min, 1986.)

À l'écran, les mains de Marie tiennent face à la caméra son petit portefeuille tandis que les mains de Cavalier en ouvrent les compartiments et approchent de l'objectif les objets qu'elles y trouvent. Ce qu'il y a d'intéressant, dans l'usage que Cavalier fait ici des objets, est que ces derniers activent la parole de Marie. Ils deviennent le support d'un récit en plus d'être eux-mêmes dotés d'une charge narrative : un objet manufacturé ne raconte pas la même chose de son propriétaire qu'un objet industriel.

C'est en ce sens que la parole peut être transmise à la fois par un corps qui s'exprime, qu'un objet qui se montre, qu'un espace qui se livre. Est-il alors possible d'imaginer qu'une parole puisse être donnée, le temps d'un film entier, par un espace ou un objet, seul ? L'image peut-elle supporter l'absence d'un corps vivant qui raconte et se donne à voir en mouvement et en émotion ?

B - Que raconte le lieu ?

Il ne s'agit pas, dans cette sous-partie de parler des films documentaires qui s'intéressent à faire l'étude d'un lieu, d'en comprendre et d'en filmer le fonctionnement. Il s'agit ici d'investir cette question posée par les objets de Marie, dévoilés à la caméra d'Alain Cavalier, question qui résonne avec la problématique de notre mémoire. Dans quelle mesure un lieu, l'image d'un lieu peut-il porter et/ou véhiculer un récit ?

Dans la sous-partie précédemment étudiée, nous avons vu différentes stratégies d'équilibre entre un corps et le lieu qui l'accueille, mises en place pour déclencher et enregistrer une parole. Un point est commun à tous ces exemples : c'est la rencontre d'un corps et d'un espace qui fabrique la parole. Une caméra qui voudrait enregistrer un récit ne pourra jamais enregistrer un corps sans enregistrer un bout d'espace.

Le corps est nécessairement inscrit dans un lieu, il parle depuis un lieu. Certes, le traitement visuel peut être réduit à son plus grand degré d'abstraction, mais il n'empêche que le corps qui s'exprime se tient au moment du tournage dans un espace. Cet espace exerce une influence sur le corps qui s'y tient et, par conséquent, sur sa parole.

À l'inverse il est tout à fait possible d'imaginer qu'une caméra peut capter l'image d'un lieu uniquement. Un lieu qui ne serait traversé par aucun corps, dont l'inertie naturelle ne serait bouleversée que par le mouvement de la lumière naturelle qui y circule et qui en modifie les volumes.

Alors qu'il semble que l'espace à lui seul détient un potentiel narratif réel, peut-on imaginer qu'il puisse faire film ? L'espace seul, entendre ici par espace, l'architecture ou le paysage, peut-il investir la durée d'un long métrage sans essouffler sa parole ? Nous verrons dans cette sous-partie différents moyens utilisés par les réalisateurs pour pallier l'absence du corps et ce, en prêtant une attention particulière à la façon dont le mouvement et le rythme de la parole ont pu être préservés afin d'être restitués et entendus par le spectateur.

1° - Le lieu image

> Le lieu illustrait

- ***10 minutes*** **- Leon Jorge**

Dans le cadre de la journée européenne contre la traite des êtres humains, Leon Jorge réalise un court métrage documentaire construit sur la lecture d'une feuille d'audition judiciaire, le parcours d'une jeune femme projetée malgré elle dans un réseau de prostitution. Le film dure 19 minutes, le temps qu'il faudra à la voix du réalisateur pour lire le document reçu des services de la police bruxelloise. À l'image, une succession de plans fixes d'espace ou d'objets. À aucun moment, un corps, même figé ne vient troubler l'une de ces « photographies ». Quel est le pari fait par le réalisateur pour imaginer construire 19 minutes de récit sur des espaces statiques et sans vie ?

« Pro-justicia feuille d'audition, le lundi 12 mars 2007, à 9H57. Nous, verbalisant Delenois Weber, officier de police judiciaire en civile, Devilers Nathalie, officier de police judiciaire en civil, Stanger Christophe officier de police judiciaire en civil, entendons, Savatinova Nathalia Rodinova, nationalité Bulgare, née le 10 novembre 1988, à Sophia, Bulgarie, qui déclare par le truchement de l'interprète : je désire m'exprimer en bulgare. Vous m'avez interpellé le 11 avril dernier et interrogé quant à

ma situation et mon passage dans le milieu de la prostitution à Bruxelles en septembre 2006 (…) J'ai fait connaissance avec les filles. Ce soir-là nous avons quitté l'adresse pour la rue des vitrines. Les filles détenaient mon passeport et avaient pour ordre de ne pas me le rendre sauf en cas de contrôle de police. Elles devaient m'expliquer le travail. Elles m'ont également fourni les vêtements de travail et des chaussures à talons hauts. Elles m'ont communiqué les tarifs à savoir 40 euros pour entretenir des relations sexuelles. J'ai eu plusieurs clients, mais jamais assez pour rembourser le montant que je devais pour la vitrine. Je ne sais pas comment vous expliquer le dégoût que j'avais à faire ces choses. » (JORGE Leon, 10 min, Belgique, 19min, 2008)

À l'image une horloge (10 secondes), puis une chaise vide sur laquelle est posée une veste de police et derrière laquelle on aperçoit le bureau d'un officier (18 secondes), puis le contrechamp, une autre chaise vide qui fait dos au commissariat (17 secondes). Trois plans pour une durée d'une petite minute, le temps qu'il faut à la voix pour amorcer le récit de Nathalia.

Lorsque commence le témoignage de la jeune femme, l'image d'une étagère vernie sur laquelle est posée dans une lumière rouge, un minuteur blanc, un bougeoir, une coupe de champagne vide et une petite coupelle apparait à l'écran. Les images dans le film fonctionnent comme des signifiants assez basiques, à la manière d'un livre d'apprentissage destiné aux enfants où l'image illustre le mot.

« *Quelques minutes plus tard un jeune garçon s'est présenté devant ma porte et m'a annoncé que les occupants d'une voiture jaune me cherchaient. Je suis sortie, mais je n'ai rien vu. Deux jours plus tard, vers 22 heures, deux hommes ont cassé la porte de la maison et sont rentrés de force. Je me suis enfuie à l'extérieur, mais là, quatre hommes m'attendaient.* »

Cette voix-off est apposée sur deux plans larges de l'extérieur d'une maison perçue depuis deux points de vue différents ; deux plans étendus sur une minute et dix-sept secondes de film. Il se peut même qu'il s'agisse de photographies fixes et non de plans fixes. Rien ne semble vibrer, ni l'ombre de l'air ni la lumière des réverbères plantés devant la maison.

Nous pourrions penser que l'usage purement illustratif des espaces et des objets apporte une certaine lourdeur et lenteur au film. Que peut véhiculer une succession de plans fixes, voire de photographies, dont la durée de chacun avoisine une trentaine de secondes en moyenne ? La parole arrive-t-elle toujours au spectateur ? L'image fixe d'un espace est-il suffisant pour soutenir le récit d'un viol ou d'une passe ? Tous les espaces peuvent-ils « fonctionner » pour soutenir cette parole ? Quelles sont les qualités à la fois des espaces représentées et des images qui en sont faites, assurant l'écoute de la parole ?

Car aussi surprenant soit-il chaque mot est entendu, comme s'il sonnait dans l'espace vide qui nous est présenté, l'espace ou du moins l'image de l'espace fonctionnant alors comme caisse de résonance venant assourdir le spectateur hypnotisé.

A la suite d'un entretien, Leon Jorge confie que les lieux photographiés ne sont pas les lieux véritables du récit, que la maison de passe, les vitrines, la chambre d'hôtel qui figurent dans d'hôtel ne sont pas non plus la chambre d'hôtel dans laquelle cette dernière a été violée par ses proxénètes. Cependant, au cours de son travail de recherche, Léon a rencontré des prostituées dont certaines ont bien voulu l'accueillir sur leur lieu de travail.
Les images des espaces qui figurent dans le film ne sont donc pas aménagées pour illustrer la lecture de la feuille d'audition. La description que la voix en off fait de l'atmosphère des lieux, des vêtements, des objets qui rythmaient son quotidien, correspond aux images du film. La fonction illustrative de l'espace est de ce fait effective. Les lieux deviennent support de projection pour le spectateur qui écoute et transposent la parole dans les images qui lui sont présentées.

> « *Pour optimiser le rendement de leurs prostitués certains proxénètes exigeaient qu'elles fassent usage d'une minuterie de cuisine limitant le temps de la passe à 10 minutes pour cinquante euros.* »[8].

Apparait à l'écran, l'image d'une table de chevet sur laquelle sont posés un cendrier, du maquillage et des pinceaux, et la minuterie. Une petite minuterie de cuisine ronde, au *design* années 60. Presque charmante. Ce n'est pas l'archétype d'une minuterie ordinaire. C'est une minuterie un peu particulière et par sa particularité la parole accroche différemment. Le spectateur l'observe et la scrute, comme une pièce à conviction dans

[8] JORGE Leon, 10 min, Belgique, 19min, 2008

une affaire criminelle. Elle devient un support d'information. Ce que nous voyons est certes une chambre, mais ce n'est pas n'importe quelle chambre, ce que nous voyons est une paire de talons hauts, mais ce n'est pas n'importe quelle paire de talons hauts. Ainsi chacune de ces images est chargée d'informations que le spectateur dissèque du regard et que la voix-off met en exergue.

Surement est-ce pour cette même raison que la longue durée des plans est nécessaire. Alors que les récits sont violents, à la limite du soutenable, les images frontales et fixes donnent au spectateur le temps de les découvrir. Le rythme lent avec lequel celles-ci défilent accentue l'écoute, et agit de façon quasi hypnotique sur le spectateur.

La distance suscite l'empathie du spectateur et le rythme du film exacerbe son écoute. Le pari fait par le réalisateur est remporté : l'objet final conserve un caractère informatif et captive le spectateur. Notons cependant que si tous les films précédemment étudiés incluent la subjectivité du réalisateur, ici, la parole de Jorge Leon ne nous parvient pas. La structure trop rigide d'un montage strictement soumis au rythme du récit off empêcherait-elle le réalisateur de trouver sa place et d'exprimer sa subjectivité ?
Quelle stratégie existe-t-il dans un film dont les images sont faites à partir de décors statiques, et dont le rythme est organisé sur une voix-off, pour faire exister la parole du réalisateur ?

- ***L'image manquante*** **- Rithy Panh**

L'image manquante est le titre du film réalisé par Rithy Panh, cinéaste cambodgien qui revisite dans ce long métrage documentaire son histoire personnelle. Né à Phnom Penh, le cinéaste travaille depuis des années à la reconstitution de la mémoire de la période Khmer rouge. L'image manquante, c'est une photographie prise entre 1975 et 1979 quand Pol Pot dirigeait le Cambodge.

C'est une image qui dirait tout du cauchemar vécu que le réalisateur a en lui sous forme de souvenirs. Les acteurs de cette période et les lieux qui ont été le théâtre de ces atrocités ont disparu.

« *Avec de la terre et de l'eau, avec les morts des rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose, il suffit de vouloir. Son costume est blanc, sa cravate sombre. Je voudrais le tenir contre moi, c'est mon père. Je me souviens de l'ancien temps à Phnom Penh, des grandes fêtes dans notre maison. Je me souviens des rires et des chants. Il y avait des odeurs de caramel ; de poissons, d'épices et de mangues. On dansait. On parlait sans fin avec les oncles et les tantes. Les cousins apportaient leurs fruits, des goyaves et des jaquiers. C'était le temps de l'étude et des livres. J'aimais entendre mon père réciter des poèmes le soir. Je me souviens de la douceur surtout. Puis, la guerre est venue.* » (PANH Rithy, *L'Image Manquante*, France Cambodge, 93min, 2013)

En gros plan, deux mains tiennent et sculptent une petite figurine d'argile, un outil en affine les traits et les plis du pantalon, un pinceau applique de la couleur, du noir pour les cheveux, deux points en guise d'yeux, du blanc pour un costume de lin, léger. Suivent les images de la figurine, entourée par d'autres, plantées dans une maquette-décor de cours de maison. Ici, c'est là fête, c'est un grand repas de famille. Les vêtements, les objets et les arbres sont colorés. Les hommes, modèles réduits tiennent la pose, une pastèque sur l'épaule, le sourire aux lèvres. Les couleurs bariolées, les formes grossières et arrondies des traits de visages ainsi que des éléments de mobilier font penser à l'esthétique d'une maison de poupées artisanale.

Sur l'une des images de cette séquence, on voit les membres de la famille se tenant debout devant le portail de la maison. Les invités s'en vont, sur le bord de la route de terre, deux figurines côte-à-côte semblent dire au revoir à un convive. L'une est figée les mains rassemblées devant sa poitrine, l'autre tend un contenant de nourriture. Derrière le groupe, un muret jaune délimite l'entrée de la maison, il est surmonté d'une barrière de bois. Des escaliers jaunes eux aussi, et au garde-corps vert filent dans la profondeur du plan. Ils sont rattachés à une architecture que l'on ne perçoit pas vraiment. Tout autour des arbres en plastique à la facture grossière habitent le plan dans toute sa profondeur. Le fond est certainement un panneau peint, que l'on voit flou. Au sol, est la terre ocre. Chacun de ces éléments est très peu détaillé, sa définition reste approximative. Les échelles ne semblent pas toujours juste les unes par rapport aux autres, provoquant quelque fois une sensation étrange.

« *Avec de la terre et de l'eau, avec les morts des rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose, il suffit de vouloir* », dit la voix-off du réalisateur dès le début du film. Il annonce ainsi la règle du jeu : ces petites figurines sont, le temps du film, de vrais hommes, les vrais hommes de sa mémoire ; et les plans, des scènes miniatures qui deviennent les images manquantes, les images floues illustrant la forme imprécise du souvenir.

Cette stratégie de représentation pose plusieurs questions. Tout d'abord pourquoi faire le choix de la maquette et de la figurine pour illustrer un souvenir ?

Dans l'exemple précédant nous avons vu que l'espace documentaire (entendre ici, l'espace réel de l'action racontée) a la capacité de se charger d'une puissance émotive. Nous avons vu que cette émotion est donnée par la matérialité des objets et des espaces qui nous sont montrés. En effet, la minuterie véhicule une charge émotive forte, l'usure d'une paire de chaussures à talon est porteuse d'une parole. Ce sont les images de ces détails façonnés par la réalité de la prostitution, qui permettent au spectateur d'accéder à l'émotion.

Il existe dans la matière des objets, dans l'architecture et la patine des espaces réels, une émotion que les mots de la voix-off ne peuvent transmettre. Ils peuvent, au mieux, résonner contre.

Rithy Panh en faisant l'usage de la reconstitution par la maquette et la figurine nous met face à des scènes sans détails et sans informations concrètes d'une réalité passée. Si nous voyons un bol qui contient un repas, nous n'en voyons que l'idée floue et indistincte. Nous ne pourrons dire s'il s'agit de bouillon dans un bol en argile ou de riz dans un bol en acier.

Puisqu'il s'agit de miniatures, la matière ne peut être comprise. Ce que nous voyons, c'est une forme concave à la couleur brune et une tache blanche. C'est en ce sens que le choix de la maquette, pour illustrer le souvenir est d'une justesse imparable. Elle s'émancipe de toute définition et ne devient que l'idée, l'idée du bol, l'idée de la nourriture. Par ce moyen de représentation, nous accédons directement aux souvenirs d'enfance du réalisateur.

Reste en suspens une question primordiale : si le moyen de représentation est pertinent et qu'il parvient à fabriquer l'image manquante de son souvenir, parvient-il à lui faire porter une parole ? Que nous reste-t-il à imaginer, à écouter, face à des images illustratives d'une maquette et de figurines tenant une action figée ? Autrement dit, comment le réalisateur s'y prend-il pour rendre ces artefacts vivants ?

De cette période, il n'existe plus rien. Presque toutes les traces architecturales et paysagères ont été détruites, les bandes des films, la musique et les peintures mises au feu. Il ne reste plus rien, sauf les images d'archives et de propagandes, seules images restantes des lieux et des corps tels qu'ils étaient à cette époque. C'est cette matière première que Rithy Panh déroule, comblant les séquences manquantes à l'aide de ses reconstitutions miniatures.

> « *La banque centrale est dynamitée, il n'y a pas de retour possible. La ville est impure. Elle est vidée en quelques heures, deux millions de personnes sont jetées sur les routes et abandonnent leur maison, leurs proches, leurs souvenirs, en fait l'ancien monde. Très vite nous avons été séparés. Nous avons roulé vers la campagne en pleine saison sèche. Nous avions faim et soif. Nous sommes passés de mains en mains comme des bêtes dans des wagons à bestiaux, puis en charrette. La déportation de Phnom Penh est une image manquante*. » (PANH Rithy, *L'Image Manquante*, France Cambodge, 93min, 2013)

C'est l'image d'archives d'une rue de Phnom Penh qui apparait à l'écran. La rue est vide, les immeubles en partie détruits.
Suit une image d'un repas entamé, de bols à moitié plein et de jarres laissées ouvertes, sur une table. Sur cette image nous percevons tous les détails de la matière, la forme et les motifs des bols. Suit un conducteur de train qui regarde par la fenêtre les citadins marcher sur le bord de la route, baluchons sur le dos. Suit, un paysage de rizières qui défile, les montagnes au loin. Toutes ces images sont des images d'archives, en noir et blanc. Elles sont fixes.

Le plan suivant est une surimpression : l'image de la maquette d'un petit wagon de train, dont la porte ouverte laisse voir les corps des petites figurines entassées les unes sur les autres, et l'image d'archives de la rizière en arrière-plan. Puis, c'est à nouveau une image

d'archives, celle d'un jeune khmère rouge, fusil à la main qui regarde depuis le siège passager à l'arrière du train.

La suite de la séquence est composée de la même manière. C'est-à-dire un mélange d'images d'archives et d'images construites par le réalisateur. Un plan tourné en caméra embarquée dans le train nous montre les rails qui défilent et les citadins sur le bord de la route (image d'archives). Une succession de plans nous montrent un champ traversé par les rails du train, une maison en ruine, un khmer rouge qui tient une arme et semble surveiller la route, une charrette chargée d'une famille (images construites).

Notre œil oscille entre la froideur et la distance des images d'archives et la rondeur, et la générosité des formes des souvenirs d'enfance. Rithy Panh mélange les deux régimes d'images et parfois, les sur imprime. C'est grâce aux éléments de décor qu'il réussit ce mélange. Il s'appuie ici sur le motif des rails du train pour maintenir une cohérence, en les intégrant aux maquettes. Mais il fabrique aussi un *matte-painting* à échelle réduite du paysage des rizières vues dans les images d'archives, qu'il introduit dans les images reconstituées. C'est véritablement grâce aux éléments de décor qu'il préserve une logique entre les deux régimes d'images et par le langage cinématographique.

En effet, les images d'archives sont fixes et en noir et blanc. Ce sont généralement des plans-séquence larges. Ce que met en place Rithy Panh aussi bien à l'échelle du décor (construction d'espace, usage de matte-painting) qu'à l'échelle de l'éclairage et du découpage est un vrai langage de cinéma. Les reconstitutions qu'il propose sont des mises en place filmées depuis différents points de vue, permettant ainsi un montage découpé et rythmé.
De plus, alors que dans les images d'époque les plans sont fixes, les corps sont animés, dans les images de reconstitution les plans sont en mouvement (panneaux et travellings sont fréquemment utilisés) et les figurines fixes. Il y a une double opposition entre les deux régimes d'image : une opposition de système découpage et une opposition de mouvement. Cette double opposition renforce la radicalité du choix de la maquette pour restituer l'image manquante – l'image du souvenir.

La stratégie de Rithy Panh pour fabriquer un lieu qui raconte est de creuser la différence entre deux régimes d'images opposés. Alors que les images d'archives donnent à voir le monde chargé d'éléments concrets et sensibles, les images des maquettes donnent à voir

le monde abstrait des idées et des souvenirs. S'opère alors un glissement, quelque fois concrétisé par la surimpression des maquettes sur les archives : l'émotion, un visage réel qui pleure, vient s'apposer sur le visage figé d'une figurine. La figure humaine déshumanisée vient humaniser celles des pantins de terre et d'eau. Par cette apposition de plans et l'usage du mouvement, le réalisateur parvient à briser l'inertie du décor et donner vie aux corps d'argile.

Ce que tente de mettre en œuvre Martti Helde dans *Crosswinds, la croisée des vents* (2014), est assez similaire au travail de Rithy Panh : il propose la reconstitution de souvenirs qu'il fige dans l'espace. La différence ici est qu'il ne s'agit plus de maquettes mais de décors grandeur nature dans lesquels des acteurs tiennent la pose.

- ***Crosswind, la croisée des vents* - Martti Helde**

Le film de Martti Helde est construit sur le récit de lettres qu'une jeune femme d'origine estonienne adresse à son mari alors qu'elle est retenue en Sibérie pour un travail forcé. Ces lettres datant de la seconde guerre mondiale retracent, au travers du récit personnel d'Erna, la déportation et les conditions de vie des Estoniens déportés sur ordre de Staline en 1941. Seule la lecture de ces lettres originales conduit le récit du film. Pour les faire entendre, Martti Helde prend le parti esthétique et radical d'imaginer pour chaque lettre, un plan-séquence.

Pour ce faire, il constitue, ou plutôt reconstitue, des espaces « sur mesure » qui accompagnent la parole.
Comme dans l'exemple précédent, le réalisateur matérialise le souvenir par son illustration, reconstituant les lieux évoqués – gares, camps, wagons etc. – espaces dans lesquels il met en place des acteurs aux positions et expressions figées.

Dans ce film, les corps immobiles deviennent des éléments à part entière du décor, qu'il s'agit d'organiser dans l'espace pour rendre possible la chorégraphie de la caméra et esthétique et dramatique l'image qu'elle captera, sans oublier que la vélocité de son parcours et de son mouvement dans l'espace est dictée par la durée de lecture de la lettre et les informations qu'elle contient.

Le caractère spectaculaire de la performance finit-il par écraser le récit ? Autrement dit : le pari esthétique prend-il le dessus sur la parole documentaire ? Comment procède-t-on pour mettre en place ce type d'entreprise ? Imagine-t-on les mouvements des plans-séquence en fonction d'architectures préexistantes au film ou construit-on l'ensemble des décors afin qu'ils puissent recevoir le plan-séquence imaginé par le réalisateur ? Comment entrent en confrontation le travail de reconstitution (les décors, l'ensembliage et les costumes) et le récit documentaire ?

Alors que dans le film *L'image manquante*, le choix de la maquette empêchait un travail de reconstitution fidèle à l'esthétique de l'époque, ici Helde, par l'usage de la grandeur nature, s'y confronte. Comment coexistent la matière documentaire que sont les lettres et la matière reconstituée que sont les espaces ? Parviennent-ils à porter le récit, à lui faire écho ? Ou sent-on le « décor » reconstruit, affaiblissant le récit ?

> « *Heldur, les années qui ont suivi la mort de Staline, nous ont apporté les changements que nous espérions et dont nous rêvions. Le chef de notre kolkhoze a été envoyé dans le Nord en punition pour avoir épousé une ennemie du Peuple. Et aussi parce qu'il utilisait le buste en plâtre de Staline pour poser sa casquette. On disait au village qu'ils cherchaient un prétexte depuis longtemps. Hermine a été envoyée ailleurs dans un camp de travail. Je ne comprends vraiment pas ce pays. Cet automne, ils ont commencé à nous renvoyer chez nous petit à petit. Peu à peu ils délivrent aussi les passeports. Comme je suis bien vu, j'ai reçu l'autorisation officielle de rentrer. Notre niveau de vie est bien différent qu'autrefois. Le travail est payé et beaucoup ont un lopin de terre. Donc, il y a à manger sur toutes les tables. Malgré tout ce qui s'est passé nous nous sentons maintenant comme chez nous. Nombre d'estoniens ont décidé de rester ici. Heldur, je me suis promis en arrivant ici que je te retrouverai. Mais comment ces années t'ont-elles changée ? À quoi ressembles-tu ? Peut-être es-tu dans la gare près de moi et je ne te reconnais pas ? Dis-moi où je dois te chercher ? Dans la terre, sous mes pieds quand je marche dans les bois ? Dans un brin d'herbe solitaire ? Heldur, mon cœur ne t'a pas oublié. L'espoir qu'un jour je te vois marcher vers notre maison ne disparaitra jamais. Alors pardonne-moi mais cette fois je ne reste pas ici. Je rentre dans notre patrie. Pour moi, tu es là-bas. Je rentre chez nous, car que vaut la liberté si le prix à payer est la solitude ?* » (HELDE Martti, *Crosswind, la croisée des vents,* Estonie, 87min, 2015.)

À l'image, nous voyons Erna qui reçoit de la main d'un postier son passeport, ils se tiennent tous les deux devant un bâtiment, les drapeaux russes qui encadrent la porte principale flottent dans le vent. Des camions, et des bicyclettes les entourent. Dans un mouvement souple, la caméra file sur la gauche et nous découvrons une femme, puis deux, derrière des charrettes couvertes de pommes de terre.

La caméra poursuit son parcours et traverse un marché, se facilitant un chemin parmi les clients et étalages de fruits et légumes. Dans la profondeur du marché, derrière une palissade, une femme se tient debout, un bouquet dans la main. Nous passons devant elle et débouchons sur le quai d'une gare. Un train y est arrêté. Le paysage est celui de la pleine campagne.

La caméra poursuit son parcours, s'approche des visages immobiles jusqu'à retrouver Erna qui se tient parmi la foule, aux portes du wagon.

L'image est en noir et blanc, la lumière est douce, l'atmosphère suspendue. Tout est figé, sauf les drapeaux et les vêtements qui bougent au vent. Pour illustrer cette lettre, le réalisateur met en place une scène complexe figée sur trois espaces distincts et voisins : un bâtiment public, un marché et une gare. L'organisation ingénieuse de ces espaces les uns par rapport aux autres permet à la caméra de saisir une image dont la perspective est à chaque fois renouvelée. Nous passons d'un espace confiné (le marché) à un espace dégagé offrant une grande perspective (le quai de la gare). Cette richesse visuelle repose à la fois sur le choix des décors et leurs aménagements, mais aussi sur le travail pointu de composition de cadre.

Dans le *making-of*, nous pouvons voir le réalisateur un viseur de champ à la main faisant le parcours de la caméra dans le décor plaçant et replaçant les acteurs, leur position de corps et leurs accessoires afin de composer au mieux les rapports de plein et de vide pour l'instant où ils seront cadrés. Par le choix du plan-séquence nous saisissons à la fois l'ensemble de la scène et les détails des visages et de leurs expressions. À la dimension immersive se superpose un effet de surprise. L'image fonctionne ici comme une lettre que l'on découvre, comme une phrase que l'on lit. Le mouvement fluide et ininterrompu de la caméra accompagne sans heurt le récit lent et doux de la voix-off, produisant un effet

hypnotique sur le spectateur. Cet effet est renforcé par la cohérence qui existe entre le récit et l'image.

Par exemple, lorsqu'au son nous entendons *« le travail est payé et beaucoup ont un lopin de terre. Donc il y a à manger sur toutes les tables* », à l'image nous voyons les premiers étalages du marché. Le choix de ce décor a certes une fonction illustrative mais par sa mise en œuvre et par l'ensembliage, il décrit une scène quotidienne de cette époque, informant le spectateur et offre à la parole énoncée un espace de résonance. Le travail de reconstitution informe le spectateur sur la matérialité et l'aspect des espaces de cette époque. Les décors reconstitués, donc par définition non documentaires peuvent-ils être porteur d'une parole ? Véhiculer l'émotion ?

C'est à partir d'architectures préexistantes au film que Martti Helde conçoit les décors extérieurs de *Crosswind*. Il tourne à l'Est de l'Estonie, notamment, dans un village fantôme abandonné par les mineurs russes après l'implosion de l'URSS. Le réalisateur fait aménager et transformer le hameau. De cette façon il repère des architectures contemporaines au film qu'il fait aménager et modifier pour le bien du tournage.

Les bâtiments existants sont tantôt maquillés ou reconstruits pour retrouver l'esthétique de l'époque, tantôt complexifiés par la construction de petites architectures annexes pour enrichir la perspective et favoriser la circulation de la caméra. Les décors intérieurs quant à eux, comme le wagon de train par exemple sont construits en studio.

L'usage d'architectures d'époque comme base de travail au décor a une importance essentielle. Le constat fait lors de l'étude du film de Leon Jorge, quant à la puissance émotive endossée par le lieu réel est ici à se remémorer. En effet, bien que ces architectures ne soient pas les exacts espaces évoqués dans les lettres d'Erna, elles appartiennent néanmoins à cette même période et sont ainsi chargées de cette même histoire.
C'est parce qu'il existe un lien entre la parole et les architectures, la première décrivant un bout de l'Histoire, l'autre en ayant été le théâtre, qu'il y a résonance du récit dans les décors. Cette histoire commune de la parole et du village-fantôme dote les décors d'une consistance particulière. Elle empêche le spectateur d'avoir la sensation de faire face à un « décor » et, de ce fait, lui permet de s'immerger dans le récit.

2° - Le lieu fantôme

> Le lieu documentaire : le lieu chargé - le lieu tragique

- ***Shoah* - Claude Lanzman**

Claude Lanzman sort en 1985 un film documentaire de 10 heures découpé en quatre volets : la campagne d'extermination à Chełmno ; les camps de la mort de Treblinka et d'Auschwitz-Birkenau et le processus d'élimination du ghetto de Varsovie. Le premier volet qui fera l'objet de cette analyse est construit sur la parole de différentes figures ayant de près ou de loin foulées les terres du camp polonais. Ainsi, le réalisateur recueille la parole de rescapés, bureaucrates nazis, soldats SS, aiguilleurs de train et villageois voisins. Il délivre cette parole au spectateur tantôt sous la forme d'interviews face caméra tantôt en l'apposant aux images du camp de concentration et de la gare qui le desservait. Dans ce film, Lanzman fait différents usages de l'espace. Trois retiendront notre attention.

> « *Nous sommes passés par une porte et à environ 100 mètres de la porte, m'est apparu soudain un bâtiment, un bâtiment plat avec une cheminée. Sur l'arrière j'ai vu une entrée. J'ignorais où l'on nous menait. Je croyais qu'on allait nous exécuter. Tout à coup, devant la porte, sous une petite lanterne au milieu du bâtiment, une jeune Unterscharfuhrer a hurlé : « dedans, ordures cochons ! Et nous nous sommes retrouvés dans un corridor. Aussitôt la puanteur, la fumée m'ont fait suffoquer. Nous avons couru encore. Et alors j'ai distingué les contours des deux premiers fours. Et entre les fours s'activaient quelques détenus juifs. Nous étions dans la salle d'incinération du crématoire. Nous avons alors reçu l'ordre de dévêtir les cadavres. Je regarde autour de moi, il y a des centaines de corps. (La caméra fait un 360°) Comment était-il possible de tuer tant de gens à la fois ?* » (LANZMAN Claude, *Shoah*, France, 613 min, 1985.) Témoigne Filip Muller un juif tchèque rescapé d'Auschwitz.

Pour mettre en scène cette parole, Lanzman fait le choix de retourner sur les lieux évoqués et de faire, caméra allumée en main, le parcours de Muller. À l'écran apparaissent ainsi une porte grillagée que l'on franchit, puis un bâtiment plat dans lequel on pénètre et où l'on découvre les fours crématoires.

Contrairement à la poésie suspendue recherchée dans les plans-séquence de *Crosswinds*, l'effet souhaité ici est tout autre. Ce n'est pas le récit qui dicte le rythme du plan, c'est la marche de l'homme dans l'espace qui lui impose son rythme. Le parcours fait par Lanzman – parce qu'il est enregistré sans coupes – nous plonge dans l'espace et nous en donne une échelle. L'image, tournée à hauteur du regard, sur laquelle est apposé un récit à la première personne produit une sensation immersive forte. L'espace devient alors un lieu de projection des actions évoquées, projection renforcée par le caractère tragique du lieu réel.

Alors que l'image donne à voir les outils authentiques de torture, ce n'est plus tant l'aspect « informatif » qui retient notre attention, que la charge émotionnelle que ces objets provoquent. Peut-être ceci est-il dû au fait que l'Histoire des camps de concentration est une histoire inscrite dans l'inconscient collectif, histoire commune et connue. Claude Lanzman ne s'attache qu'aux lieux et aux survivants, il refuse toute preuve par l'image d'époque. Dans ce film, c'est cette émotion qu'il tente de capturer en filmant les espaces.

> « *Difficile à reconnaitre, mais c'était ici. Ici, on brûlait des gens. Beaucoup de gens ont été brûlés ici. Oui, c'est le lieu. Personne n'en repartait jamais. Les camions à gaz venaient. Il y avait deux fours et ensuite on jetait les corps dans ces fours et les flammes montaient jusqu'au ciel. C'était terrible. On ne peut pas raconter ça ! Personne ne peut se représenter ce qu'il s'est passé ici.* »[9], raconte Simon Srebnik, un rescapé des camps, à Lanzman.

Les deux hommes marchent dans la forêt et atteignent une prairie. Simon regarde l'étendue vide et confirme que c'est là qu'il a travaillé des années durant à brûler les corps qui arrivaient des chambres à gaz.

La caméra quitte son visage pour cadrer l'espace sur lequel aucun arbre ne pousse. Une grande étendue au centre de laquelle est élevé un petit muret, trace mystérieuse et terrible, d'une largeur d'environ 4 mètres et filant dans toute la profondeur de la « prairie ». Suit un plan large où l'on voit la silhouette minuscule de Simon marcher le long du muret. Il n'y a que le vide, le son du vent et des oiseaux. Plus loin dans le film le réalisateur réitère sa marche avec un autre témoin.

---

[9] LANZMAN Claude, *Shoah*, France, 613 min, 1985.

> « *De temps en temps, ils entendaient des explosions sur le champ de mines, parfois ils trouvaient des chevreuils et parfois un malheureux juif qui essayait de s'enfuir. C'est le charme de nos forêts, ce silence, cette beauté. Mais je dois vous dire que ce silence ne régnait pas toujours ici. Il y avait une époque où, là où nous sommes, c'était plein de cris, de coups de feu, d'aboiements. Et surtout cette période-là qui est restée dans la mémoire des gens qui habitaient ici à cette époque. Après la révolte les allemands ont décidé de liquider le camp, et au début de l'hiver 43 ils ont planté des petits sapins de 3 ans, 4 ans pour camoufler toutes les traces. Ici même étaient les fosses communes.* »[10], explique un villageois à Lanzman, alors qu'ils parcourent la forêt de Sobibor, sur laquelle se tenaient un des camps d'extermination et les fosses communes.

Ici, contrairement à la séquence précédemment évoquée, la caméra se tient à une grande distance des marcheurs. Les silhouettes sont donc perdues dans le paysage dont nous pouvons apprécier l'immensité et la densité. L'image les quitte un instant et apparait à l'écran un plan large en plongée sur la cime des arbres. Dans le cadre, des arbres à perte de vue et au son, la voix du témoin qui dit « *C'est le charme de nos forêts, ce silence, cette beauté*. » [11]

Dans chacune de ces séquences ce que met en œuvre Lanzman est une marche presque cathartique, en réinvitant les témoins de cette période sur les lieux du crime. La forêt entre en confrontation directe avec les rescapés et les villageois.

Par ces caractéristiques spatiales, odeurs, sons, échelle, elle les plonge à nouveau dans leurs souvenirs. L'espace agit ici comme un agent réactivant la parole. Mais le réalisateur va plus loin dans l'usage qu'il fait de la forêt. Alors qu'il profite de celle de Sobibor comme espace de projection des atrocités qui s'y sont tenues et comme espace pour enclencher la parole, il répète une troisième fois l'exercice de l'entrevue mais dans une forêt en Israël.

---

[10] Idem.

[11] LANZMAN Claude, *Shoah*, France, 613 min, 1985.

« *Ici l'endroit ressemble à Ponari, la forêt, les fossés, on dirait vraiment que c'est là que se brûlaient les corps. La seule différence c'est qu'à Ponari il n'y avait pas de pierres. Lorsqu'on essayait de saisir le corps, ils s'effritaient complètement. Quand on nous a forcés à ouvrir les fosses, ils nous ont refusés les outils, ils nous ont dit qu'on devait s'habituer à travailler avec les mains. Au début, quand on a ouvert les fosses, on a tous éclaté en sanglots, mais les Allemands nous ont donné des coups* », se souvient un rescapé du camp de Ponari où la plupart des juifs de Lituanie était exterminée.

Il témoigne assis sur un tronc d'arbre au côté d'un membre de sa famille. Nous sommes dans la forêt de Ben Shemen en Israël. Comme il l'évoque, cette forêt ressemble par ses caractéristiques spatiales à la forêt lituanienne. En faisant ce choix d'espace, Lanzman nous montre bien que ce n'est pas la forêt en tant que telle qui l'intéresse, mais ce qu'elle exerce comme pouvoir émotionnel qui ravive la mémoire, et déclenche le récit de ceux qui s'y tiennent. Il affirme ici quelque chose de passionnant : l'espace traumatique ou dramatique n'est pas sans effet sur le corps qui s'y trouve. Mais loin d'affirmer une position masochiste envers les personnes qu'il interroge, il ne les laisse pas assises, ensevelies sous le poids de la forêt, il reprend avec eux la marche au travers de ce lieu de mémoire.

En filmant en plans larges le parcours des silhouettes dans ce paysage, Lanzman inscrit une notion importante : celle de l'échelle de l'espace. Par la présence de la silhouette en mouvement dans les lieux, la parole donnée en off se déploie dans l'espace vide. Le corps donnant au spectateur un rapport d'échelle, il peut, à partir du corps en mouvement, développer les actions qui se sont déroulées autrefois sur ces terres.

« *À partir du mois de février 42, j'ai commencé à travailler ici comme aide aiguilleur* », dit un vieil homme assis sur le banc d'une petite gare de campagne à côté de Lanzman. « *Le bâtiment de la gare, les quais, les rails, rien n'a changé depuis 1942, rien,* »[12] ajoute-t-il.

Alors que le réalisateur lui demande où l'enceinte du camp commençait, le vieil homme se lève pour lui montrer, traverse les rails, puis pointe du bout de sa canne en bois le paysage et reprend : « *Ici il y avait une palissade qui allait jusqu'aux arbres qu'on voit là. Et puis il y avait une autre palissade qui allait jusqu'aux arbres qu'on voit là-bas.* »

[12] LANZMAN Claude, *Shoah*, France, 613 min, 1985.

Lanzman se déplace et demande : « *Alors si je suis là, je suis à l'intérieur du camp ? Exactement* » répond alors l'ex-aiguilleur. Le réalisateur se déplace de nouveau, de quelques mètres seulement et reprend : « *Bon et si je suis ici, à 15 mètres de la gare, je suis en dehors du camp ? Oui* » dit à nouveau le vieil homme.

Par ses gestes, par son déplacement le vieil homme fait un usage tout particulier du lieu tragique. À l'aide de sa canne, il circonscrit l'espace et fait ressurgir de terre les éléments d'architecture qui s'y trouvaient jadis. Ce faisant, il n'imite pas le passé, ne le représente pas, mais donne à voir le manque. Une réalité inédite : celle d'un homme qui se souvient et performe une action spontanée, comme l'écho d'une action révolue. Ce passage de la parole au geste, d'un plan mémoriel à un plan existentiel, participe d'une même conviction fondamentale, clef de voute du film *Shoah* : la Shoah est totalement irreprésentable et même en un certain sens, inimaginable, ainsi ni les images ni même la parole ne peuvent la décrire.

L'entremise du jeu - au sens performer, refaire les gestes - apparait dès lors comme ce qui permet de construire la scène actuelle qui non pas représente - et encore moins reconstitue - mais réactive un passé en lui-même infigurable.

Qu'il s'agisse d'une forêt israélienne ou polonaise (du moment que la végétation soit à peu de choses près similaire), il s'agit pour l'une comme pour l'autre d'un espace au volume dense, à l'odeur particulière, à la sonorité spécifique. Celui qui se tient dans une forêt quelle qu'elle soit se trouve au milieu des arbres, dans la luminosité particulière du soleil tamisé par les feuillages et entend le son du vent dans la végétation et des animaux dans les sous-bois. Ainsi la nature des sensations (entendus comme éveil des sens) perçues dans une forêt est similaire d'une forêt à l'autre.

C'est parce que la forêt, est par essence un espace aux caractéristiques fortes que Lanzman peut s'émanciper du lieu « documentaire / historique » qu'est la forêt de Sobibor et inviter deux rescapés à parler depuis une forêt en Israël. Il sait que, par sa nature, la forêt réveillera leurs sens, ravivera leur mémoire et accueillera leur parole.

Peut-on imaginer que l'architecture puisse fonctionner de la même façon ? Une gare qui se trouve ici peut-elle être transposée à une gare qui se trouve là ?
Le témoignage de rescapés juifs, évoquant leur arrivée à la gare de Chelmno, peut-il être enclenché depuis n'importe quelle gare ? L'architecture, par son caractère singulier est dotée d'une dimension dramatique très forte. Parce que l'élément architectural est le résultat de plusieurs paramètres (matériaux, architecte, etc.) il ne peut être substitué.

Plus loin dans le film *Shoah*, Lanzman, assis sur un banc au pied de la gare de Chelmno interroge l'ex-aiguilleur de train. *« Le bâtiment de la gare, les quais, les rails, rien n'a changé depuis 1942, rien* », dit le vieil homme au réalisateur. C'est cette gare-ci et non une autre qui a vu arriver des milliers de victimes. On en observe la dimension, l'architecture, l'agencement, qui lui est spécifique. L'architecture ici est garante d'une charge tragique, du fait qu'elle soit « documentaire ».

Puis l'homme se lève pour montrer du bout de sa canne où se tenaient les palissades et l'architecture disparue du camp de concentration. L'architecture de la gare ici n'invite plus à parler mais à se mouvoir.

Elle n'accueille plus la parole, elle la réactive par le mouvement, par le frottement du corps à l'espace, du corps à l'architecture.



I.A.1 - *Ici là-bas* **- Dominique Cabrera**
La chambre parentale





I.A.1 - *Ici là-bas* **- Dominique Cabrera**
Le salon familial



I.A.1 - *Zona Oeste* **- Olivier Zabat**

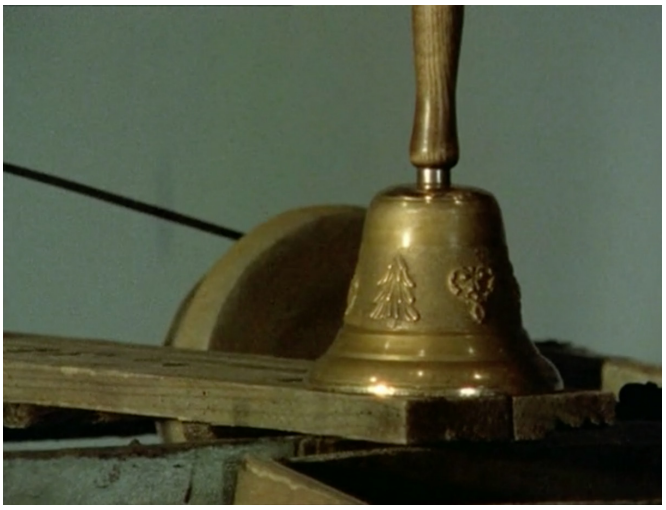


I.A.2 - *Le Reflux* **- Guillaume Bordier**





I.A.2 - *Hitler, connais pas* **- Bertrand Blier**

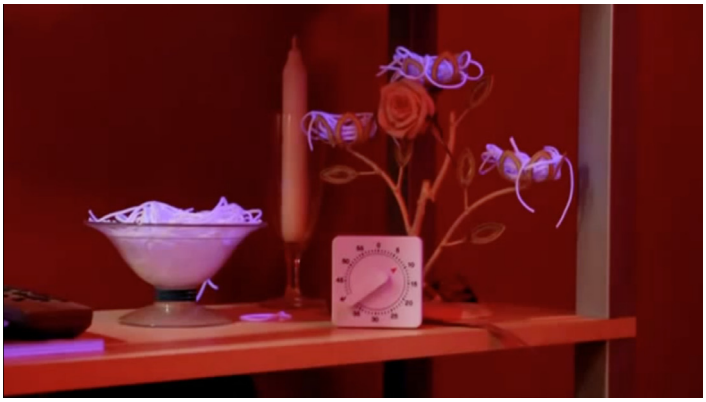


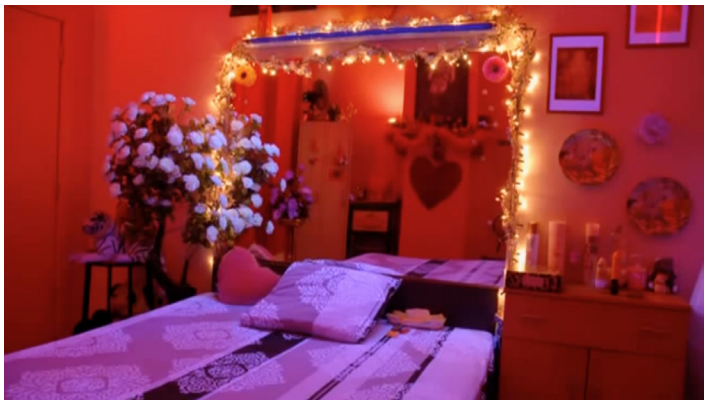






I.A.2 - *La Rémouleuse* **- Alain Cavalier**



I.B.1 - *10 min.* **- Leon Jorge**






I.B.1 - *L'Image manquante* **- Rithy Panh**









I.B.1 - *L'Image manquante* **- Rithy Panh**

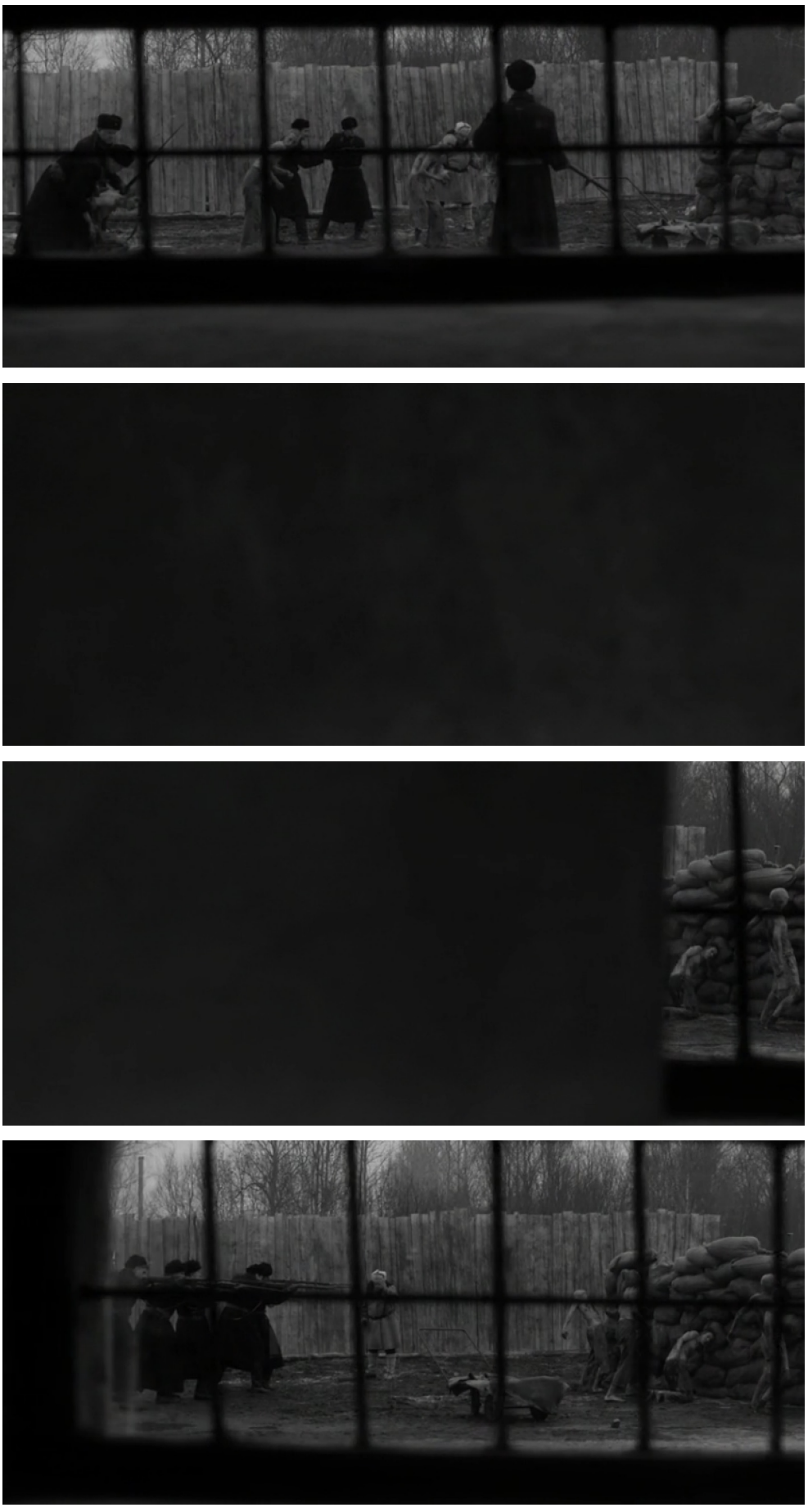








I.B.1 - *Crosswind, la croisée des vents.* **- Martti Helde**



I.B.1 - *Crosswind, la croisée des vents.* **- Martti Helde**





I.B.2 - *Shoah* **- Claude Lanzmann**





I.B.2 - *Shoah* **- Claude Lanzmann**







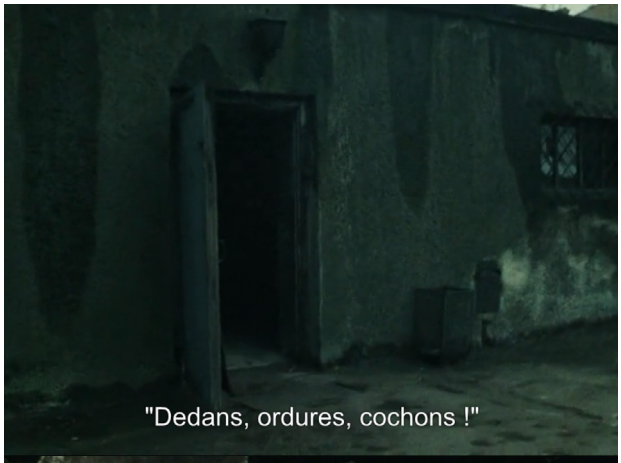
I.B.2 - *Shoah* **- Claude Lanzmann**















I.B.2 - *Shoah* **- Claude Lanzmann**

PARTIE II - REACTIVER LA PAROLE

Nous avons vu en fin de première partie, alors que l'action est révolue qu'il était possible de voir un rapport corps/espace inédit permettant de construire la scène passée, sans la représenter et encore moins la reconstituer, mais en réactivant le passé (l'arrivée des victimes à la gare de Chelmno et leur entrée dans le camp de concentration).

Nous verrons dans cette partie, dans quelle mesure l'espace peut réactiver la parole documentaire. Dans un premier temps nous nous intéresserons à une typologie d'espaces réels/documentaires, dans un second temps à une typologie d'espaces reconstruits pour le bien du film.

Pour ce faire nous ferons l'étude des films S21 (2013) réalisé par Rithy Panh, et La Commune (1995) réalisé par Peter Watkins. Si dans ces deux films, la parole des protagonistes est réactivée par la mise en mouvement de leur corps dans l'espace, le premier investit le lieu tragique documentaire d'un centre de torture tandis que, pour le second de construire un décor en studio, représentant le 11e arrondissement de Paris où s'est déroulée la commune en 1871.

A - Refaire pour dire

- ***S21* - Rithy Panh**

En 2003, Rithy Panh réalise S21, titre du nom du centre de détention de Phnom Penh dans lequel 17 000 opposants au régime de Pol Pot ont été emprisonnés, puis tués.

Ce bâtiment qui était à l'origine un lycée de la capitale cambodgienne est devenu entre 1971 et 1979 l'une des annexes principales du Parti, théâtre de torture et d'extermination des « ennemis du peuple ». Durant cette période, les salles de classe ont été transformées en salles de détention, la cour de récréation en fosse commune, les bureaux en salles d'interrogatoires. Aujourd'hui, ce lieu tragique est un musée à la mémoire des victimes, les salles sont vides, la cour couverte d'arbres, l'atmosphère semble douce. Restent néanmoins, quelques objets, et documents de l'époque dans un bureau.

À l'occasion du tournage de son film, Rithy Panh invite deux des sept rescapés du massacre et onze anciens surveillants et bourreaux à revenir sur place. Chum Mey, un ancien mécanicien de travaux publics doit sa survie à sa capacité à réparer les machines à écrire, et Van Nath, doit la sienne à ses talents de peintre qu'il met au service des membres officiels du régime de Pol Pot. Dans ces espaces vides, autour des documents d'archives ou devant les tableaux de Van Nath, victimes et bourreaux se retrouvent cote à cote. Si la voix du réalisateur n'intervient jamais et ne conduit jamais le récit, c'est que Rithy Panh tente de créer une situation d'interlocution propice à la production de témoignages.

Alors que la mise en scène révèle d'avantage du côte à côte que du face à face, émancipée de tout appareil de justice, quels témoignages et échanges peuvent éclore entre bourreaux et victimes qui se retrouvent sur les lieux du crime plusieurs années après?

Lanzman immergeait ses interlocuteurs dans la forêt afin de stimuler leur sens, de réveiller leur mémoire et d'enclencher leur parole.

La stratégie de Rithy Panh est-elle la même ? Comment procède-t-il, à partir d'une architecture pour enclencher une parole ? Pour faire parler les témoins ? Pour faire parler le lieu ? Peut-on seulement parler lorsque se tiennent face à nous, dans le lieu tragique, les corps qui ont participé à l'événement révolu ? Que peut-on dire, refaire, revivre dans ces conditions ? Comment donner à voir l'avènement d'un événement ?

- « *C'est très difficile de parler. Je n'y arrive pas* », dit Chum Mey les larmes aux yeux avant d'appeler Van Nath près de lui.
- « *On a beaucoup souffert, n'y pense plus*. »
- « *Femme et enfants j'ai tout perdu. Nath aide-moi. Si je n'avais pas été détenu à Tuol Slang, je n'aurais pas perdu ma famille. Quand j'étais ici, j'ai fait le vœu si les âmes me laissaient la vie sauve, de me raser le crâne et de faire une offrande. Nath pourquoi est-ce arrivé ainsi ?* »
- « *Nous avons eu une chance immense. De ceux qui partis avec nous, il ne reste personne. Tous morts, des dizaines de milliers. Il reste très peu d'entre nous.* »

- *« Je montais l'escalier à tâtons les yeux bandés. Comment monter ? Premier, deuxième étage … Ils m'ont frappé. Comment résister les menottes aux mains ?*» (PANH Rithy, *S21,* France Cambodge, 101 min, 2003)

Dans le plan large, Chum Mey se tient seul, debout dans la cour du centre de détention. Les bâtiments se déploient tout autour de lui. Il semble submergé par l'architecture qui remplit tout le plan, ne laissant apparaitre aucune perspective. Les oiseaux chantent, nous entendons aussi le murmure de la ville, au loin. Il s'approche de la caméra, lentement, après s'être retourné plusieurs fois.

Les bâtiments de deux étages sont caractéristiques d'une architecture post-moderne : une structure en béton, des coursives extérieures, des briques pour l'aération et des volets et portes en bois. L'immeuble semble abandonné, les volets du R.D.C sont fermés, il n'y a pas d'objets, ni aucun signe de vie. Il joue presque comme une toile de fond. Indiquant au spectateur : « voilà c'est ici que ça s'est passé et c'est à ça que ça ressemble. »
Alors Chum Meu se tient seul face à cette architecture fantôme, l'émotion surgit, il s'approche et à demi-mot exprime son incapacité à formuler. Si l'espace soutient un rôle informatif pour le spectateur, il semble agir sur le rescapé. Mais l'effectivité qu'il a sur Chum Meu assure-t-elle le partage d'une parole, la production d'un témoignage, ou butte t'elle contre l'incapacité à formuler et la submersion de l'émotion ?

La charge émotionnelle peut-elle être trop lourde et empêcher la parole d'émerger ?

1° Le lieu tragique qui n'accueille pas la parole

Au quart du film, Rithy Panh nous montre une séquence dans laquelle quatre des onze tortionnaires qu'il met en scène, se tiennent face au peintre. Ils sont sur l'une des coursives du bâtiment, et font dos aux anciennes salles de détention. « *Vous qui avez travaillé à Tuol Slang, vous considérez-vous comme des victimes ?* » demande Van Nath.

La caméra en plan serré panneaute d'un visage à l'autre. Les anciens bourreaux, tous, sans exception se revendiquent en victime, expliquant qu'ils étaient soumis à l'autorité, et menacés de mort.

« *Si vous êtes des victimes, les prisonniers ici alors c'est quoi ?* » ajoute le peintre.
« *Mes gars étaient nombreux. Ils sont presque tous morts, sur cent il n'en reste que trente. Même les gardiens sont morts ! Vous ne me croyez pas ? C'est pour ça que j'étais terrorisé. Quand Son Sen est venu ici, je voyais que ça allait mal, j'ai demandé à m'engager. Autant mourir au front, pas ici, où l'on torturait, où l'on exécutait. Je préférais mourir sur le champ de bataille. Le ministre a refusé que je parte. Je savais qu'ici, on n'échappait pas à la mort.* »
« *Et les détenus ?* » demande encore Nath.

Désamorcée une première puis une seconde fois, la question du peintre ne trouve pas de réponse. Houy Him, député de la sécurité du centre à présent âgé d'une cinquantaine d'années ne répond pas à la question de son interlocuteur. Alors que ces hommes au passé croisé se tiennent sur le lieu de leur histoire commune, la parole se distille dans des échanges anecdotiques. Le lieu dans cette séquence ne sert qu'à faire écho à l'emploi que fait Houy Him du terme « ici ».
Mais jamais ce qu'il raconte ne vient charger l'espace. Le lieu échoue à être un espace de représentation pour le spectateur, un espace d'émergence de la parole pour les filmés qui restent muets.

- Les tableaux

« C*'est l'image de la cellule où j'ai été entravé en 1978, quand on m'a amené à Battambang. La mort venait tous les jours. Parfois tous les deux jours, un mort. Parfois deux morts par jour. Ils laissaient les cadavres. Ils les sortaient 10,12 heures plus tard. Et on dormait avec le cadavre. Celui-ci était encore entre la vie et la mort. Celui-ci respirait encore. Le gardien lui a apporté une assiette de bouillon au riz, l'a redressé pour le faire manger. Le lendemain, il était mort.*

Quand il a été mort, un gardien est venu lui donner un coup de pied à la tête pour rien. Parfois, la nuit attirait les insectes. Ils tombaient ici et là. On les prenait en douce et on les mettait dans la bouche. Si le gardien nous surprenait, il entrait. Avec sa chaussure il nous frappait sur les oreilles. Trois, quatre fois de chaque côté. On perdait presque connaissance. Le grillon ressortait de la bouche. J'ai été là-bas un mois, j'ai fait deux fois mes besoins, je n'avais rien dans le ventre. Je ne comprends pas la raison d'une telle sauvagerie. Et comment vous, qui travailliez ici,

vous vous êtes habitués à voir une telle souffrance. » (PANH Rithy, *S21,* France Cambodge, 101 min, 2003)

Van Nath se tient face à l'une de ses toiles. Elle représente une salle de détention dans laquelle sont allongés une multitude de corps lacérés. Le peintre témoigne montrant ça et là les détails de la toile, pour appuyer sa parole, devant lui cinq anciens gardiens de la S21. Les six hommes se trouvent dans un espace similaire à celui représenté sur le tableau.

« *Je suis entré au bureau S21. Au début on m'a éduqué pour renforcer ma position idéologique. Le bureau S21 était le cœur de la nation, son mur de soutènement. Nous étions la main droite du Parti, il nous fallait une position déterminée. Devant un ennemi, on ne pouvait pas hésiter. »,* répond l'un des surveillants à la question du peintre. *« Le Parti du bureau S21 nous a dit : quand le Parti arrête, il arrête un ennemi du Parti. Si on arrête le mari, on arrête la femme et les enfants aussi. Même nos parents, nos frères et nos sœurs, si le Parti les arrête, sont les ennemis du Parti. Si on nous ordonne de les détruire, on les détruit* », réplique un autre.

Considérée isolément, c'est à dire en dehors de la dynamique filmique, cette peinture ne suscite ni attente, ni surprise. Elle expose ce à quoi elle s'oppose. Un fragment de vie vécue, révélant le contexte au sein duquel se sont inscrites des pratiques et des techniques de mort. Cependant le réalisateur donne une place particulière aux toiles du peintre.

Dès le début du documentaire, Nath nous est présenté en train de peindre son arrivée à S21. Or, tout en maniant le pinceau, il commente sa toile. Conformément aux dires du peintre, le spectateur comprend aussitôt qu'il s'agit d'un tableau vu de « l'intérieur ». Van Nath rend compte de ce qu'il a vécu mais n'a pas vu. Pour cause, le jeune homme avait alors les yeux bandés.

Dans cette séquence-ci, il s'agit une fois de plus de la représentation d'un fragment de vie que l'artiste n'a pas vu de ses propres yeux. La peinture devient le support d'une confrontation : celle de sa vision des faits avec celles de ses tortionnaires, occasionnant alors le témoignage du peintre et l'interrogation des anciens gardiens.

À plusieurs reprises dans le film, Rithy Panh fera ce même usage des toiles de Van Nath : à la fois images qui représentent (qui informent le spectateur d'une réalité passée et qui chargent d'une vie les espaces que l'on voit vides), à la fois pivot clé de mise en situation (qui confrontent deux points de vue), les peintures jouent un rôle essentiel dans la construction du film. Elles semblent le charpenter de l'intérieur.

Ces formes expressives et discursives font office de commentaire interne à l'image. Sorte de voix off, les toiles parlent à l'intérieur de l'image tout en interrogeant son dehors. Véritables armatures internes, elles permettent de présenter et de relater les étapes incontournables et structurantes de la vie à S21, à savoir l'arrivée à la prison, la mise en cellule, le traitement des prisonniers. Étapes qui seront vérifiées et complétées par l'usage d'autres supports tels que objets, photos et écrits.

- **Les archives**

Dans ce qui semble être un ancien bureau, le peintre, l'ancien médecin responsable de soigner les détenus de la S21, et un ancien surveillant, sont assis autour d'une table couverte de papiers.
Derrière eux, sont encore affichées les photographies de Pol Pot et d'autres membres officiels du régime. Dans cet espace encombré d'images et de documents, Van Nath dans un rôle d'enquêteur, interroge le médecin et le surveillant sur la pratique des prises de sang. Le médecin ouvre la séquence en expliquant quelle formation il avait reçu et quelles étaient ses techniques de travail.

Pour un malade épuisé, il fallait administrer de la vitamine C et pour un détenu couvert de blessures, il fallait nettoyer les plaies à l'eau salée.

- « *Alors les soins aux détenus servaient juste à leur donner un peu de force pour recommencer à les frapper ?* », demande le peintre.
- « *Oui* » répond le médecin.
- « *Un médecin soigne pour guérir, et toi tu les soignais pour qu'on puisse les torturer*» (PANH Rithy, *S21,* France Cambodge, 101 min, 2003)

Les images et documents quoique présents, sont toujours manipulés par les filmés. Ils ne sont jamais filmés plein cadre. Ainsi mesurées à un regard, n'existant jamais pour elles-mêmes comme entités autonomes et signifiantes, les archives font figure de pièces à convictions dédiées à enclencher la parole.

Toutefois, ici comme autour de la toile peinte, la mise en relation présente certaines limites et se conclut par une impasse. Les questions du rescapé Nath demeurent sans réponse et se heurtent inévitablement au silence. Le silence indicible de la mort. Comment inscrire et rendre sensible la mise à mort de l'autre ? Dans quelle mesure cet art du temps et de l'espace peut-il faire d'un passé lointain un présent proche ?

> « *La plus grande difficulté pour les témoins étaient d'émettre des mots sur l'indicible. Je ne sais pas s'il y a un langage pour décrire un tel degré de violence et de cruauté. J'avais remarqué qu'un ex-jeune garde ne parvenait pas à témoigner, qu'au travers de slogan, ceux qu'il avait appris au centre de formation avant d'entrer à S21. Il avait du mal à décrire son travail sans crier. Ses paroles, débitées sur un ton dur et saccadé, étaient accompagnées et complétées par des gestes, comme si une autre mécanique de la mémoire s'est mise en route : l'automatisme du geste, la routine du crime. Plus tard, je lui ai proposé d'inscrire ces « gestes de routine » dans le lieu même de son travail.*
> *L'homme sembla soudain se projeter plus de vingt ans en arrière, « revivant » les scènes avec une précision hallucinante, et selon une chronologie minutieuse*. »

« *Si la parole est ce qui réactive le lieu, c'est le geste qui réactive la parole.* », dit Lanzmann à propos de Shoah.

Ainsi Rithy Panh confronté à l'incapacité des tortionnaires à s'exprimer et à donner une parole, les invite à réinvestir huit espaces vides de la prison : cellules, cachots et salles d'interrogatoires. La mémoire des lieux déclenche la mémoire des gestes, les silhouettes se mettent en action, tantôt criant tantôt frappant dans le vide.

Les espaces deviennent alors subitement pleins. Les interrogatoires reprennent, les surveillants veillent sans relâche.

2° Le lieu qui réactive la parole / ou le lieu réactivé par le mouvement

Alors que nous avons assisté un peu plus tôt dans le film à une discussion sans aboutissement, entre Van Nath et quatre des tortionnaires dans une coursive de la S21, Rithy Panh tente une nouvelle approche de mise en scène de cet espace de circulation.

Dans la perspective on voit arriver un ancien gardien. Il a la paume tournée vers le ciel, et tantôt la regarde, tantôt regarde aux dessus des portes qu'il dépasse à mesure qu'il s'approche de la caméra. Lorsqu'il arrive suffisamment près, il dit : « *Pour chercher un détenu j'ai le numéro de la cellule noté dans ma paume : pièce 39, prisonnier 13* ».

Arrivé à la pièce 39 il s'adresse à un autre surveillant qui l'attendait là. Il lui ordonne de faire sortir le détenu 13 pour interrogatoire. Le second homme entre dans la pièce et s'adresse au détenu invisible : « *Le 13 debout !* » Puis reprend sous la forme explicative : « *Je lui ordonne de se lever, je lui bande les yeux avec un kramar, je le menotte derrière le dos, puis je déverrouille la barre, je referme le cadenas, je le prends par le bras et je sors.*»

Tout en décrivant son action, il s'approche à nouveau du premier garde lui tend le détenu invisible.
Celui-ci le reçoit et repart tout en expliquant : « Q*uand je reçois le détenu, je coince son bras sous le mien et je l'emmène*. ». Ce dernier disparait, comme il est venu, dans la profondeur de la coursive, le bras replié sur le fantôme du prisonnier.

Dans cette brève séquence l'espace prend une dimension toute nouvelle. Alors que, jusqu'à présent, les tortionnaires ne parvenaient pas à raconter leurs actions passées, le lieu devient un support pour les remettre en scène. L'espace tragique, au sens documentaire, encore ancré dans la mémoire de ces hommes, réactive en eux leurs gestes d'autrefois. La gestuelle est modifiée, le pas plus rapide et tenu. L'espace agit sur le corps qui s'y tient et l'invite à reprendre ses « habitudes » d'alors. Ces hommes ne sont plus penauds, adossés aux murs, tentant de répondre, ou d'esquiver une question.

Ils sont propulsés dans leur corps d'autrefois, et par cette mémoire corporelle, font vivre à nouveau l'espace, faisant surgir le détail du numéro de porte au-dessus de chaque

embrasure, apparaître le fer qui ne se trouve plus dans les pièces, apercevoir les chiffres peints sur les murs qui s'effacent.

Alors que le lieu devient pour eux un appui pour réenclencher leurs mouvements, leurs mouvements eux, donnent à voir au spectateur une nouvelle perception de l'espace. Dans cette chorégraphie du corps et de l'espace se déploie sous nos yeux la description d'une situation révolue.

Mais par l'usage du discours direct « *Le 13 debout !* », s'ouvre une brèche dans laquelle le réalisateur va s'engouffrer. À cet instant, nous ne sommes plus dans la simple description d'un événement passé, nous assistons à une situation présente. Dans cet espace chargé de mémoire et de souffrance, un ancien tortionnaire crie dans le vide en s'adressant à un détenu invisible. Le lieu tragique devient alors un lieu de performance. Le filmé ne se raconte plus, il se joue ou se rejoue.

La séquence commence avec un plan large en plongée, on voit les trois étages du bâtiment, les corps des anciens surveillants sillonnent les coursives. Il fait nuit. On entend le son des grillons, et en off un chant révolutionnaire. Suit un plan séquence d'une durée de 4 minutes, nous montrant un surveillant en pleine garde de nuit.

> « *À 22h, l'interrogateur ramène le détenu. Tiens-toi là ! J'ouvre la serrure, la porte. Je le fais entrer. Reste là ! J'ouvre le cadenas, je lui mets le fer. J'enlève les menottes. Je défais le bandeau, je sors. Restez tranquilles. Ne faites pas de bruit. Sinon le gourdin ! Pourquoi tu te redresses ? Gare aux coups ! Recouche-toi, et pas de bruit ! Toi aussi, tu te retournes ! Le bouillon ? je te l'apporte. Tiens bouffe, y a que ça ! Et toi, lui pique pas ! Sinon, gare. Et toi arrête de t'agiter. Attention si je rentre, ça ira mal. Toi aussi, tu te retournes, pourquoi tu ne dors pas ? Dors sans bouger putain de sa mère ! Tes besoins ? J'apporte la caisse. Tiens, fais tes besoins. Attention, fais pas à côté ! Si tu renverses gare aux coups ! Quoi tu veux de l'eau ? Je t'apporte de l'eau. Tiens tu veux de l'eau ? Il tire ici, je frappe sur le dos. Bim bim bim bim bim. Attendez pour boire. Vous vous battez vous n'aurez rien. Pas de discipline, putain de leur mère ! J'ai dit pas de bordel ! Vous attendrez pour boire ! Il est tard, dormez ! Je ne veux plus un bruit !* ». (PANH Rithy, *S21,* France Cambodge, 101 min, 2003)

Le surveillant crie, pioche parmi un monceau d'objets déposés au sol, une écuelle en fer, déformée et trouée par l'usage et le temps. Il mime de déverrouiller la porte qui n'a plus de cadenas et à laquelle il manque des ventaux. Il entre dans la pièce tandis que la caméra reste à l'extérieur. Au travers des fenêtres à barreaux on le voit crier et insulter les corps des prisonniers invisibles.

Nous pouvons, grâce aux peintures de Van Nath, à présent nous représenter de quelle manière ils devaient être étendus sur le sol. Pendant la première minute, le surveillant continue de mélanger le discours explicatif, traduisant en mots ses gestes pour la caméra, et le discours impératif adressé aux prisonniers invisibles. Puis, comme pris au piège de son propre corps qui ne peut s'arrêter de se mouvoir, d'exécuter des allers et retours entre la salle et la coursive, pour apporter tantôt une caisse pour les besoins, tantôt une écuelle pour l'eau, les explications cessent. Il est dehors, se retourne furtivement vers la fenêtre, et lance son bras à travers les barreaux pour ordonner le silence.

Peut-on seulement improviser cette action ? Il est dedans, et l'écuelle à la main « bim bim bim », il fait mine de frapper les têtes. Ici corps et espace ne font qu'un. La voix agressive fait résonner la salle vide, où sont seulement posées au sol, une petite gamelle vide, et une caisse complètement disloquée. Ces deux objets misérables redistribuent l'échelle de l'espace, et des corps invisibles. Ils agissent ici comme des extensions des corps disparus et racontent d'encore plus près, la réalité de la condition de leur vie.
Enfin par leur matérialité et leur fonctionnalité, ils engendrent une mise en situation : le besoin de manger ou de faire ses besoins.

Cette mise en situation enclenche la parole « *ne chie pas partout ou je te frappe* ». Alors que l'espace, par la distribution des volumes de la coursive et de la pièce donne à voir le rythme et le déplacement du corps, les objets eux dévoilent tous les détails d'un passé traumatique.

Cette scène à la frontière de l'insupportable et de l'absurde ressuscite le passé. Le lieu n'est plus le contexte d'une réalité qui aide à représenter ou illustrer un récit, mais l'acteur avec et contre lequel le surveillant produit une réalité inédite que la caméra vient consigner.

Un peu plus loin dans le film le discours descriptif a totalement disparu. Houy Him, député de la sécurité, parcours un couloir bordé par les portes des cellules.
Il se penche à chaque lucarne comme pour vérifier d'où vient le bruit inexistant. Il ouvre finalement une porte, et se met à parler à l'espace. Dans un contre champ, nous découvrons au sol une écuelle, une boite pour les besoins et un fer. Voici donc les objets qui accompagnent la vie d'un détenu au centre S21.

> « *Pourquoi tu cries ? Tu parles avec l'autre cellule ? Ne me fais pas monter deux ou trois fois ! Ça me fatigue ! Tu n'écoutes pas les gardes ? On t'a écrit ça, tu ne lis pas ? Ne sois pas trop libre ! Si tu es libre, pourquoi n'es-tu pas mort enfant ? Ne crie plus! Sinon je reviens et je te frappe !* ».

Dans S21, l'espace et les objets prennent une place centrale dans la fabrication du film. Ils déclenchent chez les bourreaux, par leur charge mémorielle et par leur réalité matérielle, la possibilité d'agir, de se mouvoir, de faire.

Rithy Panh trouve le moyen de répondre aux questions lorsque les mots manquent : le seul moyen de dire sans dire est de faire. Et le seul moyen de faire, est de faire dans l'espace avec les objets. Ici le lieu s'émancipe d'un rôle purement narratif en devenant l'acteur principal du film, celui qui le permet. Il ne soutient pas seulement la parole, mais la produit. En résulte la confrontation de ces corps, criant contre personne, et de ces grandes pièces vides aux surfaces patinées, une réalité nouvelle et traumatique.

Ce faisant, il n'imite pas le passé, ne le représente pas, il donne à voir le manque. Une réalité inédite : celle d'un homme qui se souvient et joue l'action inédite, comme l'écho unique d'une action révolue.

Ce passage de la parole au geste, d'un plan mémoriel à un plan existentiel, participe d'une même conviction fondamentale, clef de voute du film S21 : la mort est totalement irreprésentable, et même en certain sens, inimaginable, et ni les images ni même la parole ne peuvent la décrire.

L'entremise du jeu - au sens performer, refaire les gestes - apparait dès lors comme ce qui permet de construire la scène actuelle qui réactive un passé en lui-même infigurable sans le représenter - et encore moins le reconstituer.

Le caractère glaçant de ces images aurait-il pu nous parvenir si le lieu de la performance n'avait pas été le lieu tragique ? Si l'espace avait été reconstruit en studio, aurait-il pu «agir» et «interagir» de cette façon avec les corps des survivants ? Leur sens auraient-ils été éveillés de la même façon ? On peut imaginer que l'émotion qui envahit les deux rescapés qui se tiennent face à l'école, n'aurait pas pu surgir face à une réplique construite. Mais les actions et les remises en situation auraient-elles pu s'inscrire, trouver une résonance dans un espace construit pour le film ?

B - Reconstruire pour refaire puis redire

- ***La Commune* - Peter Watkins**

En 2000, La Commune, film restituant une vision de la période insurrectionnelle de Paris, est réalisé par Peter Watkins. Pour révéler les événements de la commune de Paris, et mettre en scène la parole des insurgés, le réalisateur opte pour un processus de tournage tout particulier. Dans un premier temps, il invite près de deux cents comédiens non-professionnels à se regrouper au sein d'équipes qui correspondent dans l'histoire aux corporations, métiers ou ateliers. Chacun de ces groupes travaille, se documente et construit ses personnages. Notons ici que ces comédiens non professionnels sont pour l'ensemble héritiers de leurs ainés de 1871 : travailleurs sociaux, militants, précaires, intermittents du spectacle …

En parallèle il fait construire un décor dans les studios d'Armand Gatti à Montreuil. Celui-ci représente rues, mairie, places, école et commerces du 11e arrondissement de Paris. Puis durant 13 jours de tournage Watkins invite les comédiens à investir l'espace du décor.

Ici il n'y a pas de texte écrit ni de mise en scène précisément déterminée. Grâce au travail fait par les filmés en amont et grâce à la structure du film qui repose sur les événements historiques de la commune, le réalisateur reconstruit l'atmosphère de la période insurrectionnelle. Les comédiens alors costumés déambulent, travaillent, discutent dans le décor. Ils deviennent autonomes. L'événement est ainsi continu, l'espace et les corps «vivent» alors sans se préoccuper de la mise en scène.

Basculés par les événements dont la reconstitution est rigoureuse (lecture de discours officiels par exemple) les corps rejouent les tensions des semaines sanglantes de 1871.
Par le truchement des deux télévisions « d'époques » inventées pour les besoins du film, l'une inféodée aux Versaillais, l'autre désirant donner de la Commune une image objective, Watkins s'immerge dans la performance et capture la parole des comédiens donnée sur le vif. L'action est alors tout autour de lui et se déroule dans tous les axes.

Dans ses cadres, le studio reste visible. Ici, il s'agit en effet de faire œuvre du processus. La caméra n'est plus face à un espace de représentation, elle se tient dedans et participe à sa mise en branle. Le réalisateur filme ainsi le décor pour ce qu'il est : un outil de jeu, un prétexte pour enclencher le geste, donc la parole.

Contrairement au film S21, ici ni l'espace ni les corps n'ont vécu l'histoire qu'ils tentent ensemble de reconstituer. Quelle parole peut-il alors émerger de la rencontre d'un espace et d'un corps qui n'auraient pas d'histoire commune ? Comment Watkins s'y prend-il pour réactiver une parole, à partir d'un lieu théâtral dépourvu de toute charge tragique ? La matérialité du décor et sa fonctionnalité suffisent-elles à produire les actions qui réenclenchent la parole ?

Pour comprendre comment le décor, parvient à réactiver la parole, tentons de comprendre le système spatial mis en place par Watkins. Le film s'ouvre tout d'abord avec deux guides. Ils se présentent comme acteurs du film, font un bref retour sur leur rôle et parlent au passé avant de commenter en voix-off l'ensemble des espaces qui composent les différents lieux de l'action.

- « *Ces locaux sont actuellement investis par Armand Gatti, et sa compagnie la Parole errante. En avril de cette année, Watkins et 13 Productions, ont entamé la construction du décor du film et ont essayé de recréer l'atmosphère du 11e arrondissement pendant la commune de Paris. Nous voudrions maintenant vous présenter l'espace dans lequel nous avons travaillé pendant 3 semaines.*

  Hier nous avons fini le tournage et le décor est exactement dans l'état dans lequel nous l'avons laissé après la dernière scène du film. Sur la gauche se trouve ce qu'il reste de la mairie, où jusqu'à hier le sous-comité jouissait d'un pouvoir absolu. À l'extérieur un officier sous gouvernemental était assis devant cette table avec un

stylo et de l'encre, et a condamné des centaines de communards de notre quartier à une mort instantanée sous les balles d'un peloton d'exécution. Au-delà de cette table se trouve une cour du quartier, avec ses mouches et sa fosse d'aisance et à côté, le café où nous avons filmé les discussions avec les comédiens sur la révolution et la société contemporaine. Juste derrière le Mont de Piété, un système gouvernemental qui maintenait la classe ouvrière de l'époque en état d'endettement permanent, des biens précieux, matelas, draps chaussures, ustensiles de cuisine, vendus si les familles ne pouvaient se les racheter, un canon financé sur les maigres ressources de la communauté locale repose, délaissé. Sur cet espace ouvert, hier soir, les corps jonchaient le sol et un peloton d'exécution gouvernemental tirait et rechargeait sans cesse. Parmi les tués ici, se trouvaient les ouvriers qui réparaient les carabines de la garde nationale, les femmes d'un atelier de couture, des enfants de 13 et 14 ans qui combattaient sur les barricades et le boulanger du quartier avec sa femme. Nous vous demandons d'imaginer que nous sommes désormais le 17 mars 1871. » (WATKINS Peter, *La Commune*, France, 345min, 2000.)

L'introduction du film consiste à nous donner les clés de compréhension de l'espace. Nous nous tenons dans l'enveloppe d'un studio dans lequel sont érigés des murs et disposés des meubles. Ces volumes grossiers, ont pour rôles de définir des espaces fonctionnels : ici la mairie, là le café. Le film tourné en noir et blanc ne donne pas à percevoir les couleurs des murs ou des objets, les détails sont absents, les meubles basiques, nous font presque penser à des archétypes. Ici la scène est quasi théâtrale. L'idée est d'éviter l'écueil identificatoire du décor et de ne pas transformer cet espace en espace narratif.

Il s'agit de créer une scène spécifique, critique, qui met à distance l'originale, de mettre à disposition des volumes fonctionnels, des espaces propices à la mise en mouvement des corps.
Grâce à cette visite guidée la voix-off assigne aux espaces et aux objets une histoire et un passé. Nous voilà à nouveau en présence d'un lieu chargé. Nous pouvons dès lors faire l'effort de la fiction et admettre qu'à partir de maintenant nous sommes en mars 1871.

Comment Watkins profite-t-il de cet espace fictionnel, du décor revendiqué, pour réactiver la parole des communards ?

1° La mise en mouvement

> « *Le pain on le fait comme on peut. Avec de la farine de mauvaise qualité. Alors pour faire de la quantité il faut mélanger des farines, on met du blé noir, du seigle, on met le son pour essayer de faire le pain. Les gens ont faim. C'est une des seules nourritures qu'on trouve encore sur le marché.* »

Assis sur une table un homme et une femme costumés en boulangers répondent à une interview. Derrière eux, ce qui semble être un mur de leur commerce. L'interview ici a davantage une valeur informative. Elle renseigne sur les conditions de vie de l'époque. Ici l'espace comme le costume servent à représenter l'image d'un couple de boulangers témoignant de leur réalité de vie. La séquence est didactique, l'interview est jouée, est purement informative.

> « *J'ai deux enfants, Jacques et Céline. Mon mari est vidangeur, il travaille le soir. Et moi j'en profite pour faire des finitions pour un grand magasin parisien, pour arrondir un petit peu ma paie. Je travaille à l'atelier aussi dans la journée comme couturière. En plus de mes enfants et mon mari il y a Jules à la maison. Il n'a pas de retraite mais on arrive à lui donner une soupe. C'est vrai qu'ici dans le 11e arrondissement, des familles comme nous il n'y en a pas beaucoup. Il y a beaucoup de chômage et je me sens privilégiée. Il y a beaucoup de femmes qui cherchent du travail* », raconte une femme assise à la table de sa salle à manger.

Deux bougies sont allumées, éclairant ses travaux de couture. Sa parole est interrompue par le bruit des cloches et des cris provenant de la rue.
Son fils, assis à ses côtés se retourne et ouvre une fenêtre qui donne sur l'extérieur. Les deux comédiens se penchent et interrogent un garde. Celui-ci les repousse à l'intérieur. La famille sort contre ordre du garde, dans la rue la foule se bouscule.

On découvre une cinquantaine de comédiens en costume, des femmes principalement, qui se frayent un chemin jusqu'à la place Voltaire. Tous crient « *les canons sont à nous* ». Face à elles la garde versaillaise. Certains soldats ont le fusil à la main, d'autre le tambour. Un colonel crie qu'ils feront usage de la force s'il le faut. L'atmosphère est tendue, le brouhaha incessant.

La caméra qui a suivi jusque-ici la femme dont on écoutait l'interview, est à présent au milieu de la foule.

Si le décor n'est plus seulement représentatif, ici d'un salon d'une maison modeste de l'époque ou d'une place, il devient surtout fonctionnel. Ce n'est plus le dessin de l'espace qui nous intéresse mais bien l'action qu'il engendre.

De l'espace intime, obscure et silencieux nous passons à un espace ouvert, lumineux et bruyant. Ce sont ces caractéristiques spatiales, à l'instar des caractéristiques spatiales de la forêt dont se sert Lanzman dans Shoah, qu'ici, Watkins met en œuvre pour mettre les corps en mouvement.

C'est parce que l'espace a été nommé et défini au départ, mais aussi par le caractère immersif de la prise de vue, et par le « jeu » autonome des comédiens que nous entrons dans la réalité de la performance.

> « - *et vous madame que pensez-vous de la situation actuelle à Paris ?* » interroge le journaliste de la télévision versaillaise à une femme qui se tient sur la place Voltaire.
> « *Écoutez, je suis extrêmement soucieuse, j'ai un mari médecin, je ne sais pas ce qu'on va devenir. Je suis catastrophée, la guerre vient de finir, c'est la paix et d'un seul coup ça éclate je ne comprends pas pourquoi* », répond-t-elle.
> « *Vous allez tout de même rester à Paris ?* » ajoute- t-il.
> « *J'ai des ouvrières, il faut que je reste je dois préserver mon outil de travail* », conclut-elle. (WATKINS Peter, *La Commune*, France, 345min, 2000.)

Le journaliste se faufile dans la foule qui est amassée dans le hangar de Montreuil. Interrogeant çà et là les comédiens en costumes. Dans l'air, il y a une atmosphère de révolte. Le journaliste se fait bousculer par une comédienne communarde qui s'en prend à lui et déclare qu'il faut à présent une télévision qui prenne en compte la voix du peuple. Une chaine de la commune.

Elle se tourne alors vers les deux futurs journalistes de la commune et déclare : « *On a parmi nous des journalistes de la presse qui vont pouvoir créer une télévision communale.*» De cette affirmation le débat éclot, tandis que les uns déclarent qu'ils n'ont

pas les moyens, la femme animée d'une énergie de révolte clame qu'il faut créer quelque chose de différent, qu'il faut inventer ensemble.

Un groupe se forme autour d'eux, tandis que la caméra de Watkins capture la parole qui explose. Les comédiens s'échauffent et sont investis à 300% dans leur rôle. Criant, revendiquant, se laissant gagner totalement par leur personnage. Alors qu'ils improvisent la caméra de Watkins se posant sur eux, leur donne la parole agissant comme un déclencheur.

Par le processus de tournage qu'il met en place, Watkins circonscrit un espace de jeu qu'il vient animer par la mise en situation des événements clés de la commune. Cet espace est matérialisé par le décor construit qu'il ne manque jamais de cadrer dans l'enveloppe du studio, produisant incontestablement un espace intermédiaire entre le réel et sa représentation.

Dans ce lieu intermédiaire, les comédiens non-professionnels se prennent au jeu et investissent pleinement la parole de leurs ancêtres. Watkins ne tente pas de présenter une réalité finalisée mais de mettre en place un dispositif de capture par lequel elle advient.

2° L'ambiguïté d'un espace intermédiaire.

Dans l'espace ouvert qui joue le rôle de la place Voltaire, une femme est perchée sur un cageot. Elle déclare à une assemblée de femmes qui l'entoure, que l'union des femmes vient d'être crée. Le but de cette union sera de rallier l'ensemble des ouvrières de Paris afin qu'elles unissent leur force pour soutenir la commune. La comédienne récite son texte tandis que l'assemblée de femmes l'applaudit.

Elle achève son discours en annonçant que la mairie du 11e est prête à mettre à la disposition de l'union une salle dans ses locaux, espace dans lequel elles pourront se regrouper et développer leurs missions.

Plus tard dans le film nous retrouvons l'assemblée au bistro :

> « *Je voulais rappeler en quelques mots les deux missions que s'était donnée l'union des femmes. La première est la défense de Paris. Mettre en place des postes d'ambulance pour prêter secours à ceux qui se battent. Et la seconde, est de contribuer à l'avènement de la révolution sociale. Pour que cette révolution ait lieu on doit s'affranchir par nous-même de l'asservissement dans lequel nous nous trouvons. La meilleure façon de le faire est que nous possédions nos propres outils de travail, que nous puissions toucher directement les bénéfices de ce que nous produisons. Et ça ne peut passer que par la création de coopératives.* » (WATKINS Peter, *La Commune*, France, 345min, 2000.)

Autour de deux tables en bois sur lesquelles sont posés quelques verres et des carafes une dizaines de femmes sont assises. Derrière elles, se tiennent accoudées à une rambarde deux comédiens qui écoutent la conversation. À ce texte, l'une des comédiennes réagit et prend la parole et interroge la capacité qu'elles auraient à apprendre d'autres métiers, ne serait-ce que pour s'émanciper des travaux généralement attribués aux femmes.

Le débat s'ouvre, le sujet de la parité et de l'égalité homme-femme est mis sur la table. La séquence est alors coupée par un carton :

> « *Aujourd'hui en France, 60% des femmes travaillent dans 6 corps de métier qui ne représentent que 30% du marché de l'emploi : à titre d'exemple, 98% des secrétaires sont des femmes. Pourtant le taux de réussite des femmes dans les études, du bas à l'université, est largement supérieur à celui des hommes.*»

Par l'usage de ce texte Watkins ramène les paroles de ces femmes au présent. Alors qu'elles étaient jusqu'à maintenant confinées dans leur rôle de comédienne remettant en scène la parole des insurgées de l'époque, les voici renvoyées dans leur propre corps et à leur propre rôle. C'est-à-dire, des femmes non-comédiennes, issues d'une classe sociale moyenne, qui se tiennent en costume dans un décor et qui échangent sur leur condition de vie actuelle :

> « *Et arrêtons de penser que le travail nous donne notre identité. Ce n'est pas qui tu es ? C'est qu'est-ce que tu fais ? Même actuellement c'est ça. La première question qu'on te pose dans la vie c'est qu'est-ce-que tu fais ? » dit l'une d'entre elles. Ce à quoi répond sa voisine : « cette question-là je suis en prise avec elle souvent puisque je suis au chômage depuis longtemps. Qu'est-ce-que tu fais, ce n'est pas ça qui est douloureux, c'est quel est ton statut social professionnel ?* ».

Il semble alors que nous ne soyons plus ici en présence d'acteurs actuels qui cherchent à reproduire un rôle vieux de 130 ans, mais bien en présence de ces mêmes petites gens qui laissent rejaillir leurs propres angoisses et idéaux sur le canevas de la révolte des communards.

La remise en scène de la Commune de Paris est-elle alors un prétexte pour enclencher la parole de ces gens ? La mise en place d'un décor construit et l'immersion de ces non-comédiens dans cet espace hors du temps 13 jours durant permet-il à Watkins leur mise en condition pour que leur parole et celle de leur personnage se confondent ?

Alors que Gillian Wearing invite les personnes qu'il interviewe à se couvrir le visage avec un masque pour libérer leur parole, Watkins invite ses comédiens à jouer sur une scène quasi théâtrale, le rôle de leurs ancêtres. Est-ce par cette mise en extrême, vivre à nouveau la révolte, que le réalisateur parvient à activer la parole militante et politique en chacun d'eux?

3° La parole réactivée

La dernière demi-heure du film est consacrée à la construction des barricades et à la prise des armes par les communards. Dans le studio d'Armand Gatti la tension est à son comble, les comédiens investissent à 100% leur rôle. Le bruit est incessant, l'atmosphère troublante.

La caméra de Watkins, toujours immergée dans l'action qui se déploie autour d'elle, capture les corps en mouvement qui déplacent les sacs de sables, s'abritent derrière eux, crient les chants révolutionnaires. Cette caméra est aussi celle, dans la fiction du film, de la télévision inféodée à la Commune. Le jeune journaliste, micro en main se facilite un chemin parmi les révolutionnaires et d'une voix qui porte, les interroge :

« *Qu'est-ce que vous faites en ce moment ?* »
« Là on est en train de préparer les barricades parce qu'on est en urgence », dit l'un des comédiens, tandis qu'une autre renchérit :
« *On est sur les barricades, les versaillais on va en bouffer, on va les détruire ! On est présent et on va aller jusqu'au bout, jusqu'à la mort* ! »

L'émulation du groupe opère. Ils crient tous plus fort les uns que les autres. Alors que les corps sont échauffés, confrontés à cette vraie « fausse réalité », le journaliste reprend :

« *Et vous personnellement vous y seriez allé sur les barricades en 1871 ?* »

Les corps sont alors dépossédés de leur costume, et de leur rôle de comédien. La parole qu'il avait jusqu'alors construite grâce à un travail de recherche historique et à une construction de personnage ne vaut plus. Mais leur corps, leurs muscles eux, sont en éveil, exaltés par le mouvement, le geste, et le « jeu » de la guerre.

Cette séquence est l'une des dernières du film, et donc du tournage puisque ce dernier a suivi de façon chronologique les événements qui ont marqué l'insurrection.

Les personnes filmées ont, au moment de cette séquence, vécu 12 jours de mise en situation dans ce décor, ne jouant pas des scènes pour la caméra mais rouvrant le dialogue sur les sujets politiques de l'époque. La parole était alors donnée depuis le point de vue du personnage qu'ils avaient choisi d'incarner. Au milieu du film, l'immersion dans ce lieu d'expérience, fait glisser la parole. Est-ce le personnage incarné ou la personne qui incarne qui s'exprime ?

S'est effectuer un glissement de statut, le dispositif mise en œuvre par Watkins réactive la parole. C'est par l'immersion des quelques deux-cents comédiens - chargés d'une histoire apprise - et par leur mise en situation physique dans cet espace qu'il parvient à réactiver leur parole.

Ainsi, Watkins dans un jeu d'échos entre hier et aujourd'hui, raconte la commune et la réalité contemporaine de cette classe sociale. Le décor théâtral suffit à supporter la situation. Ici nul besoin de construire un lieu narratif, ou représentatif.

Des volumes simples aux caractéristiques précises suffisent à recevoir les actions qui échaufferont les corps : une agora où l'on pourra se rassembler, un bistro où l'on pourra s'asseoir, une mairie où l'on pourra travailler. Les costumes, eux aussi sont de factures simples, ils permettent aux comédiens de se reconnaitre : les versaillais et les communards, qui, à la manière du masque, facilitent le glissement de la parole. Peut-être est-il toujours plus facile de parler depuis cet ailleurs matérialisé par le décor ?

Si le costume semble assurer le statut de comédien à celui qui le porte, transforme- t-il sa parole en texte ? Ou au contraire la libère- t-il plus aisément ? Malgré lui ? Est-il nécessaire de parler depuis cet ailleurs, pour parler vrai ? Et dans ce cas l'usage des outils de fiction - que sont le décor et les costumes – a-t-il un rôle à jouer dans le cinéma documentaire ? Dans quelle mesure un décor de fiction peut-il exister dans un film documentaire, accueillir voire activer la parole ? Si son usage produit un tout autre type de situation, à la frontière de la performance, peut-il garantir tout de même la parole vraie ? La parole vraie peut-elle surgir de la performance de soi-même ?

Lors d'un entretien à propos du film The Act Of Killing (2012) réalisé par Joshua Oppenheimer, Werner Herzog déclare: « *I believe that documentary filmmaking has to move away from the pure, fact-based movies, because facts, per se, do not constitute truth. That's a big big big mistake*. »

Le réalisateur allemand signifie ici une chose : la parole vraie ne se trouve pas nécessairement dans la capture de situations prises sur le vif. Elle n'émerge pas nécessairement de la situation produite par la rencontre d'un corps et d'un espace préexistants au film.

The Act Of Killing est un film documentaire évoquant les massacres qui ont suivi le mouvement du 30 septembre 1965 en Indonésie. Alors que le gouvernement est renversé, une chasse aux communistes se met en œuvre faisant près de 500 000 millions de morts. Oppenheimer met en scène deux des auteurs de ces massacres : Anwar Congo et Adi Zulkadry.

Pour enregistrer leur témoignage, le réalisateur propose aux deux gangsters de se remettre en scène dans le style de leurs films favoris : film de gangster, western, musical.

The Act Of Killing est un entrecroisement de scènes de vie quotidienne, de scènes d'assassinats en studio et de scènes totalement fantasmagoriques dans la jungle. Le réalisateur jouant sur le trouble provoqué par ce mélange fait, à la manière de Watkins, du processus, son film. Il met en abime le tournage du film des scènes reconstituées dans le film documentaire. Le film documentaire devient alors, presque, le making-of du film de fiction.

Alors que Rithy Panh filmait les acteurs de massacres passés sur le lieu tragique et Watkins des comédiens dans un décor, Oppenheimer procède à l'entre-deux. Il filme les véritables acteurs des massacres passés sur un plateau de cinéma.

Assis à la loge maquillage, les deux hommes se font poser des masques balafrés. Sur le plateau de cinéma l'équipe se met en place. Tout en laissant les maquilleurs travailler, ils discutent :

> « *Par exemple, si on me demande de tuer quelqu'un et que c'est bien rémunéré, alors bien sûr j'exécute. En un sens ça se justifie. Il faut arriver à se convaincre et à voir les choses comme ça. Après tout, la moralité est relative* », puis ils se lèvent et se mettent en place entre les feuilles de décor.

« *Action* » est criée, et on voit les deux hommes jouer de la matraque et faire chuter un homme sur un matelas prévu à cet effet.

Les décors ici, sont caricaturaux pour la plupart. Ils ne représentent pas véritablement un lieu. Ils circonscrivent simplement un espace de représentation. Les corps miment les situations passées, mais le geste ne déclenche pas la parole. Elle est déjà là.

La violence de leurs actes, ils la partagent, et la donnent sans avoir besoin d'une quelconque mise en condition. Elle est encore active, présente, rendant l'effet du décor et du geste nul.

Oppenheimer invite plus tard dans le film Anwar à lui présenter les lieux véritables où il a commis ses crimes. Ce dernier nous emmène sur un toit et mime, face caméra, sa technique d'exécution. La scène est insoutenable mais contrairement à l'effet produit par

les images de *S21*, ici la rencontre de l'acteur réel et du lieu tragique ne produit pas cette même émotion.
Anwar pourrait faire et refaire cette même imitation sans sourciller, presque fier et heureux de pouvoir se mettre en scène. Le geste ici n'apporte rien de plus qu'une simple représentation.

Contrairement à Phnom Penh, ici sur ce toit, nous n'avons pas l'impression d'atteindre l'indicible. La parole est active et vive. Elle appelle à un autre procédé de mise en scène. Oppenheimer face à de véritables acteurs met en œuvre une autre stratégie : mettre en scène les deux gangsters dans des situations fabulées.

Adi porte une robe rouge moulante et une sorte de boa blanc autour du cou. Son visage et chargé de maquillage et sa coiffure ressemble à celle d'une chanteuse d'opéra. Il est assis par terre dans la jungle, devant lui, un mannequin sans tête et ensanglanté. À ses cotés, sur un monticule de terre, la tête d'Anwar qui se met à lui parler :

« *Tu dois être furieuse et triste à la fois.* » (Anwar)

« *Regarde ça.* » (Adi)

« *Tu dois être en colère, triste. Sadique*. » (Anwar)

« *Regarde ton sang. Regarde ce que j'ai trouvé dans tes entrailles, ton foie ! Regarde je te mange !* » dit Adi les mains couvertes de sang tenant un foie et l'approchant de sa bouche.

Il croque dedans et poursuit après avoir attrapé un autre organe dans les entrailles du mannequin :

« *Il est pourri ! Regarde ça … Regarde ton sexe ! Je te le fourre dans la bouche.*»

Les deux hommes rient, l'un depuis son monticule de terre, l'autre après s'être essuyé les mains sur le visage. La scène est à la limite du supportable. Ces gestes répugnants sont faits comme des gestes routiniers, habituels. Il y a dans cette scène de fiction un naturel déroutant. Qui pourrait avoir plaisir, ou aisance à performer une telle action ?

Un peu plus tard dans le film nous retrouvons les deux hommes chez eux.

Ils regardent sur une télévision la scène jouée dans la jungle, et la commentent :

« *Tu vois Joshua, si tu montes ces images à la fin du film, les gens penseront que j'ai un mauvais karma.*
En revanche, si tu les montes au début du film, les gens se diraient alors, que tous les trucs sadiques que je fais ensuite seraient justifiés par le sadisme de cette scène. », dit Anwar au réalisateur qui se tient derrière sa caméra. Adi réplique « « *Mais Anwar, tu es mort dans cette scène. Je t'ai décapité. Alors si cette scène est au début du film il faudrait couper la tête de quelqu'un d'autre, pas la tienne !* »

Alors que les deux hommes semblent réfléchir à la cohérence qu'il faudrait donner au film qu'ils s'amusent à faire, le muezzin de la mosquée voisine se met à chanter l'appel à la prière.

Adi : « *Le type qui appelle à la prière il était communiste*. »
Anwar: « *Il a eu la chance de ne pas tomber entre mes mains. Sinon il serait mort.* »

Par cette mise en place de situations fabulées Oppenheimer atteint quelque chose d'inédit. Le lieu, les costumes et la situation déterminée dans la scène circonscrivent un espace-temps fictionnel dans lequel se tiennent deux hommes dont la parole est active.

Dans cette mise en scène transparait alors quelque chose de leur réalité. La situation en elle-même n'a rien d'une situation que le réalisateur aurait pu prendre sur le vif. Elle est imaginée et construite pour les besoins du film. Elle ne reconstitue aucunement une situation passée. Elle est totalement fabulée. Néanmoins, les gestes, les rires, et la nonchalance qu'ont les deux hommes à jouer cette action sont révélateurs de ce qu'ils sont.

Ce sont moins le sens des mots donnés qui importent que la façon dont ils sont donnés. C'est moins l'authenticité de la scène qui importe que ce qui s'y joue, que la parole qu'elle autorise. Oppenheimer trouve dans les ressorts de la fiction le moyen de faire performer la parole de ces deux hommes et de révéler leur nature.

Que cherche le cinéma documentaire au fond : la parole juste parce que véridique ou la parole dite justement ? Capturer des faits, ou dévoiler le mystère de leur existence ?

Autrement dit, le cinéma documentaire cherche-t-il à capturer la situation telle qu'elle se produit en dehors du tournage, ou à mettre en œuvre un dispositif qui en capturerait l'essence ? Non plus les massacres en eux-mêmes, ou le témoignage de ces massacres, mais ce qui leur permet d'exister : la folie deux gangsters ?
Est-ce cela que signifie Werner Herzog lorsqu'il dit que la « vérité » ne se trouve pas dans les films basés sur faits ? S'agit-il alors, non plus de capturer les faits préexistants au tournage, mais de fabriquer des situations (sur mesure) pour que les corps performent la parole que le réalisateur souhaite révéler aux spectateurs ?

Et dans ce cas-ci comment invente-t-on les situations corps/espace pour faire resurgir l'essence de la parole ? Pour non plus accueillir ou réactiver mais performer la parole ?

L'usage d'une mise en scène quasi fictionnelle, à l'instar de La Commune, ou The Acte Of Killing, ne peut-elle être justifiée uniquement si elle en révèle les ficelles ? Peut-on imaginer un film documentaire qui ne ferait pas du processus de fabrication, le film ou de la mise en abyme de la fiction, le film ?

Peut-on imaginer un film documentaire se construisant uniquement sur une parole performée, dont on pourrait douter de l'authenticité des mots mais pas de l'authenticité de la manière de dire ?

Qu'est-ce qu'un espace propice à la performance de la parole ?




II.A - *S21* **- Rithy Panh**

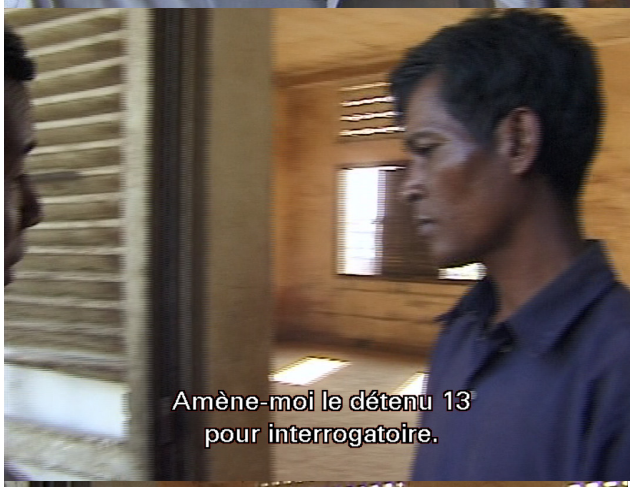


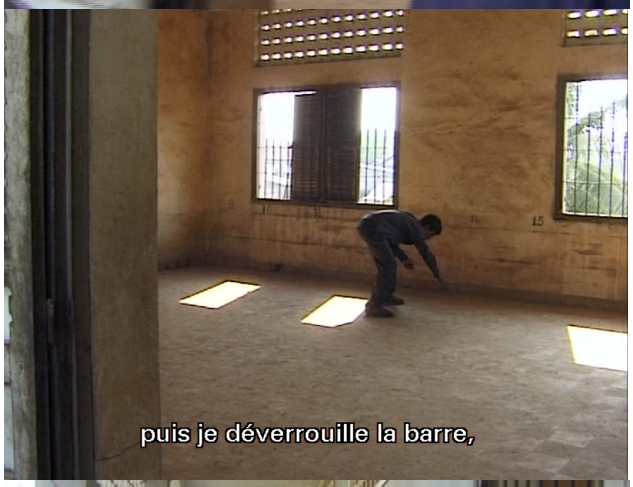

II.A - *S21* **- Rithy Panh**




II.A - *S21* **- Rithy Panh**





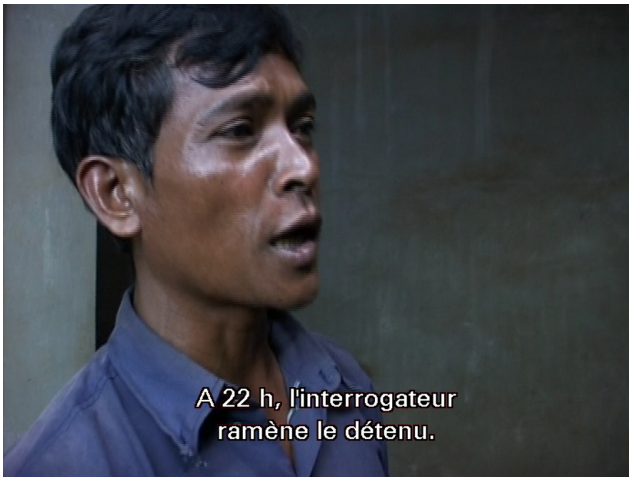


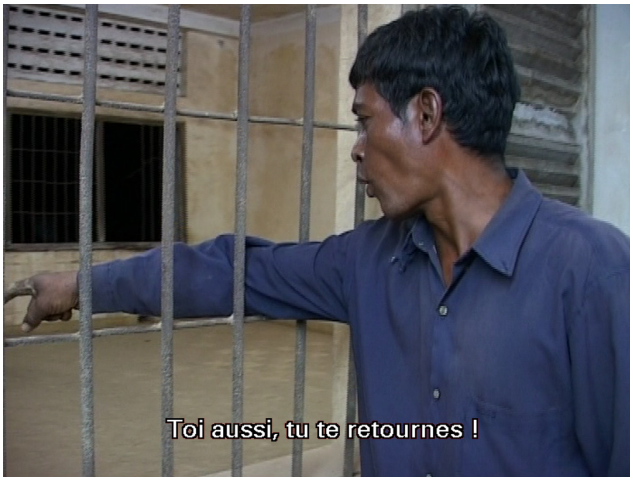


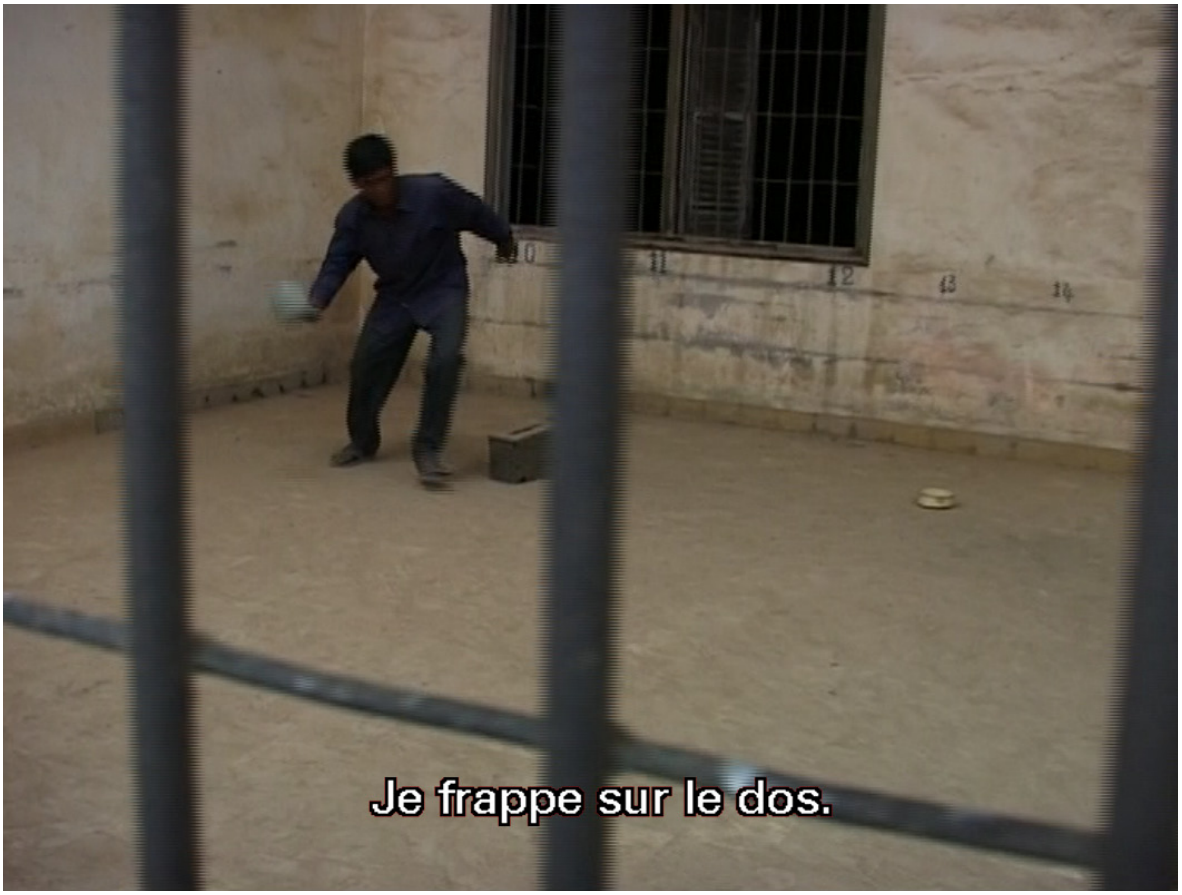
II.A - *S21* **- Rithy Panh**











II.A - *S21* **- Rithy Panh**







II.A - *S21* **- Rithy Panh**

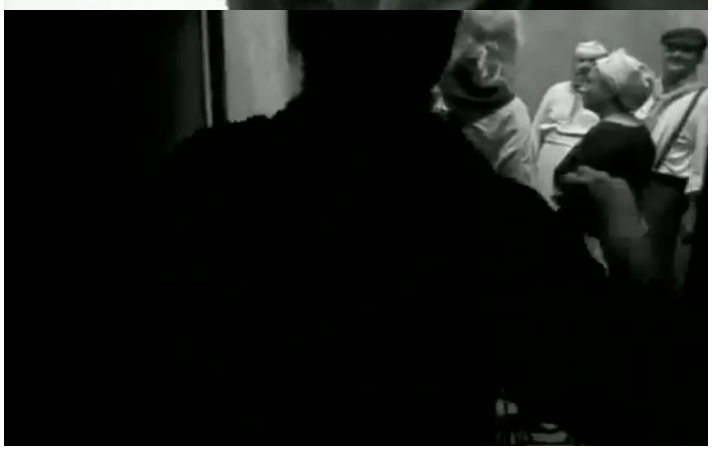




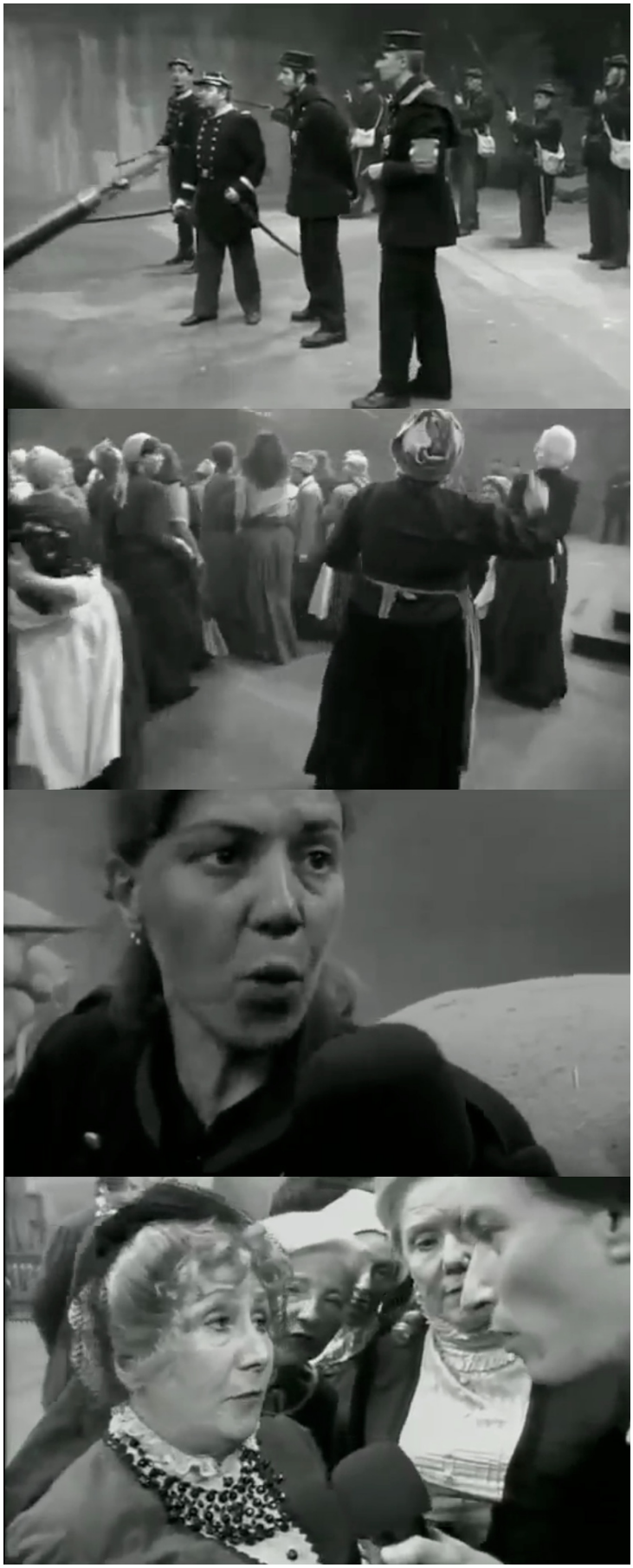
II.B - *La Commune* **- Peter Watkins**



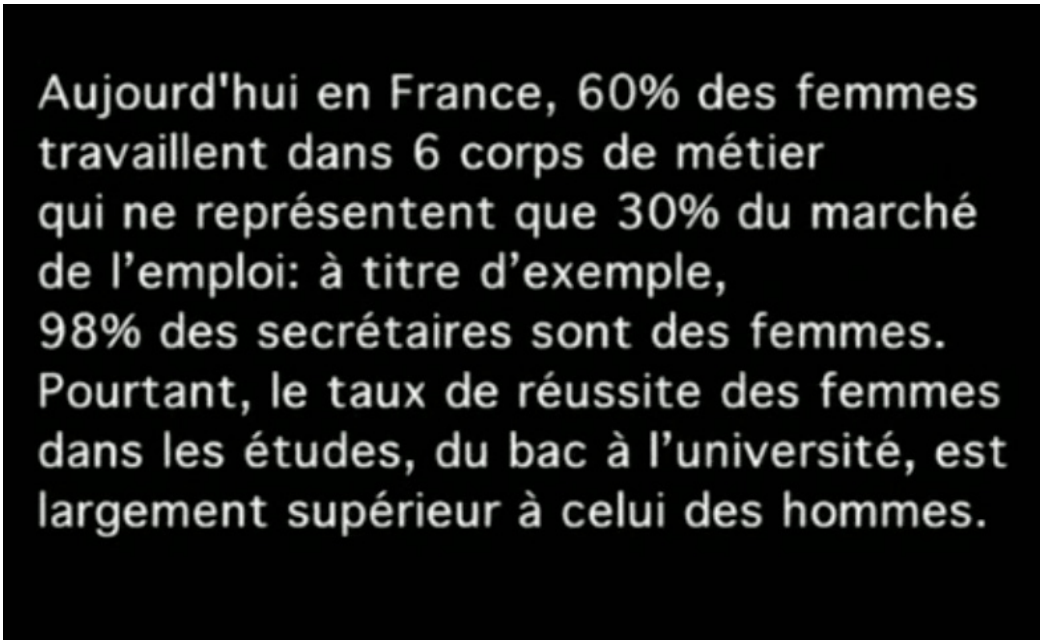




II.B. - *La Commune* **- Peter Watkins**



II.B - *La Commune* **- Peter Watkins**







II.B - *La Commune* **- Peter Watkins**







Transition - *The Act of Killing* **- Joshua Oppenheimer**

PARTIE III - PERFORMER LA PAROLE

En 2016, Patric Chiha réalise le film documentaire *Brother of the night* dans lequel il met en scène la parole de jeunes hommes prostitués. Ces jeunes garçons, d'origine bulgare, travaillent et vivent la nuit, à Vienne en Autriche.

Patric Chiha les filme sur leurs lieux de travail jouant au billard et discutant avec les clients, dans les rues sombres et désertées de la capitale se prenant en photo avec leurs *smartphones*, ou encore dans des espaces indéfinis plongés dans des lumières roses et bleues.

Dans ces espaces aux typologies différentes, ils se racontent, et souvent, se mettent en scène. Sans doute pas de la même façon selon qu'ils se tiennent dans l'espace narratif qu'est le bar ou dans des espaces fabulés que sont les lieux éclairés, aménagés pour le bien du tournage.

Le film commence par une succession de plans fixes au bord du fleuve : les bateaux, l'eau qui brille sous le soleil qui se couche. On a planté le paysage, nous sommes dans une ville, les plans sont sans effet, la nuit tombe, une musique classique commence et nous entraîne dans une autre dimension, celle du conte : en contre-bas, aux pieds de la structure d'un pont, au bord de l'eau, deux jeunes hommes, portant des marinières et des bonnets marins, discutent. Ils boivent des bières et l'un d'eux est ivre. La scène est plongée dans une lumière rose et bleue.

- « C*apitaine ! Capitaine ! Tu travailles toute la journée et tu ne bois pas de bière avec moi.*
- *Je dois réfléchir à quelle route on va prendre. On doit rester près du bateau.*
- *Oublie le bateau. Viens on va boire une bière !*
- *Mais il est tôt !*
- *Il n'est pas tôt, il est déjà 2 heures. Allez viens on y va !*
- *L'alcool a détruit ta vie. T'arrive même plus à te tenir droit. Regarde comme je me tiens droit. T'es tellement bourré que tu ne peux plus marcher droit. Tiens regarde, un ami à moi qui vient. »* (CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.)

Alors qu'un autre jeune homme les rejoint le plan change de valeur. À l'image nous voyons les trois garçons qui se chamaillent et finissent par quitter les quais. On les retrouve accoudés à ce qui semblerait être un bar. La direction de lumière est la même, mais elle est encore plus marquée. L'espace est plongé dans la fumée que la lumière diffuse et colore de bleu.

On se croirait dans *Querelle* (1982) de Fassbinder. Stephan, ivre sort de sa poche par surprise un couteau, il menace l'un des deux autres garçons avant de s'endormir sur le comptoir. Indifférents, Yonko et Vassily s'échappent alors que la musique classique se fait plus forte.

Alors que le film a commencé depuis 5 minutes seulement nous ne savons plus dissocier la réalité de la fiction.

Le découpage et la direction artistique, ne ressemblent pas à ceux d'un film documentaire qui aurait été tourné sur le vif. Aucune clé de compréhension ne nous a été donnés pour entrer dans le film. Même les personnes filmées ressemblent à des acteurs costumés. Le film est construit sur cette ambiguïté.

En effet, le spectateur est perdu dans un espace-temps suspendu. Alors que nous circulons d'un espace à l'autre, et ce, toujours la nuit, le temps ne passe pas. C'est une nuit sans fin, un rêve sans réveil qui se joue sur l'écran. Quant aux espaces que nous visitons, certains sont facilement définissables - un café, une rue - d'autres rendus totalement abstraits. Pour autant, un lien existe entre tous. Il y a, dans l'image de *Brother of the night*, une cohérence qui maintient les espaces ensemble.

Peut-être est-ce pour cette raison que les «situations inventées» dans les espaces dits fabulés ne nécessitent pas de justification. Ici, contrairement aux films *The Acte Of Killing* ou La Commune, le réalisateur ne dévoile pas le hors-champ.

Ces scènes issues de situations aux statuts particuliers plongent le film dans une continuelle ambiguïté. Ambiguïté entre le réel et l'irréel, entre le fabulé et le concret, entre l'acteur et la personne, entre le documentaire et la fiction. La parole, quant à elle, gagne à être dite depuis des lieux différents. Se dévoilant ainsi, sous plusieurs faces, se faisant échos, sans se contredire. Et si ce que l'on nous raconte n'est pas toujours véridique,

l'expérience cinématographique, elle l'est. Nous n'avons plus à faire ici à un « pure fact-based » documentary movie, mais bien à une expérience qui n'a nul besoin de dévoiler son processus pour permettre au spectateur de saisir de plein fouet la parole et l'émotion qu'elle déclenche.

Dans quelle mesure la parole performée permet-elle au documentaire de s'émanciper du pure fact-based movie ? Dans quel espace la parole performée peut-elle éclore ? Sous quelles conditions la parole performée peut-elle éclore ? Que peut apporter cette typologie d'espace aux films documentaires ? (l'émancipation du pure fact-based movie ?) Comment est-il possible de conserver une cohérence tout au long d'un film, entre différentes typologies d'espace ? Quels sont les outils du cinéma permettant de conserver cette cohérence ? Cette cohérence peut-elle participer à l'esthétique et à l'écriture du film ?

Dans cette troisième et dernière partie, nous tenterons dans un premier temps, d'étudier la genèse du projet Brother Of The Night et son dispositif spatial. Dans un second temps, nous ferons l'étude approfondie de l'usage, de la mise en œuvre et de l'image de chacune des typologies d'espaces figurant dans le film.

A- Le projet *Brother Of The Night*

Alors que Patric Chiha était à Vienne à la recherche d'un « sujet » pour un prochain film documentaire, il découvre un bar qui sera à l'origine du film *Brother of the night*.

1- La genèse du projet

> *« Et là, j'entre dans ce bar, et ce bar là ressemble vraiment à celui de Fassbinder, Querelle. Avec des tableaux de Sissi au mur, avec des tapisseries porno au mur, avec du velours rouge, avec des lampions dorés, du rococo revisité année 70 mais dans son jus. Tout était enfumé, les murs jaunasses. Et c'est là, dans ce bar, qu'il y a ces prostitués. Alignés au bar, ces jeunes garçons. Les cheveux tirés en arrière avec du gel et des vestes en cuir sur le dos. Le cinéma était déjà dans ce lieu.* »[13]

[13] Patric Chiha, entretient avec Valentine Gauthier Fell, Décembre 2017, Paris.

C’est dans ce bar que le réalisateur trouve le sujet et la forme de son film. Il y passe une année, y retrouve les garçons pour boire une bière au comptoir. Ici, les boules à facettes renvoient de la lumières rose, rouge et bleue, qui traverse la fumée des cigarettes. Il y a, au fond, des cabines dans lesquelles l’un ou l’autre des jeunes hommes s’absente pour aller travailler. Au mur, pas de fenêtres, elles sont condamnées. Dans ce huis clos à l’esthétique porno rococo, une vie nocturne, invisible des viennois, prospère.

Tous les soirs, de 20h à 22h, les garçons se retrouvent au Miroir doré. Puis, pour des raisons inexpliquées, sur les coups de dix heures, ils se déplacent pour le Café Rudiger où ils passent la plus grande partie de la nuit. Dans ce café, qui sera un des lieux du tournage, ils jouent au billard, passent leur musique, travaillent. La décoration de cet espace est moins spectaculaire que celle du Miroir doré.

Très vite au cours de son immersion, le réalisateur se rend compte de deux choses essentielles pour l’écriture de son film :

> « *Clairement il n’y a pas de héros par exemple. C’est un groupe, et j’ai très vite compris qu’il était hors de question d’en prendre un à part, ou même trois à part. C’est tous ou personne. Dès qu’il n’y en a qu’un seul c’est le silence, ça ne marche pas du tout. Alors que dès qu’ils sont entre eux, il y a superposition de présences. Et même si chacun est différent, on les confond. On les confond parce qu’ils s’imitent aussi. Rien ne les identifie les uns des autres. Ils ont la même coiffure, si un achète la ceinture, tous achètent la ceinture. Y a pas ceci est à moi, ceci est mon appart. Au début, j’étais hyper naïf, je demandais « mais toi tu habites où? » ce genre de questions connes, et je voyais bien qu’ils ne comprenaient pas du tout ce que je disais. Et dans le film j’ai compris. C’est vraiment un groupe, c’est une masse, où tout circule. Ils sont tous. Et ils sont tous figés dans le présent. Alors qu’on a passé un an ensemble je n’ai jamais eu de récit du passé genre « mes parents ci ou ça… ». Parler du passé, c’est impossible, et le futur un gouffre. Jamais je n’ai entendu l’un d’eux dire « je veux faire une formation … » De toutes les façons ils n’ont pas les mots sur leur situation, ils la ressentent, ils la vivent mais ils ne l’analysent pas. Et certainement pas verbalement. Et je trouvais ça vraiment fort de voir comment ils jouaient avec le réel, non pas comment ils le subissaient mais comment ils jouaient avec la situation, comment ils étaient plus fort que la*

situation. Et en cela ils me plaisaient, parce qu'en cela, ils sont acteurs, et de la situation et de leur vie. Et je crois que le sujet du film c'était ça. La façon dont ils se la jouent, dont ils mentent, dont ils cranent entre eux. Donc en gros je n'ai pas de héros, et je n'ai pas de chemin.»[14]

Lorsqu'il a fallu rédiger un dossier de production, il a été difficile au réalisateur de pitcher le film qu'il souhaitait réaliser. L'envie de Patric Chiha se résumait en deux lignes : « *Ces garçons me fascinent. Je veux me perdre dans leur monde.* »[15]

Il ne comptait pas écrire de scénario, ni de trame narrative. Il souhaitait mettre en place, le temps du tournage, un espace et un temps propice au recueil de la parole de ces jeunes garçons. Un espace-temps pour les voir exister tels qu'ils sont, ou du moins tel qu'il les avait perçus. Tels qu'ils avaient bien voulu se donner à voir.

Comment cela se concrétise-t-il ? Cela signifie-t-il les filmer chaque soir dans ce lieu narratif qu'est le café Rudiger ? Les suivre dans leur virée nocturne ?

Quels outils cinématographiques mettre en œuvre pour se perdre dans leur monde ? Quelle stratégie de tournage mettre en œuvre pour un film qui se veut une aventure immersive dans un milieu et qui s'abstiendra d'un scénario ? Fallait-il concevoir des espaces spécifiques pour le tournage ? Quel pouvait-être cet espace ?

« *C'est ça qui était tragique. Ils n'ont pas d'espace à eux. Nous tous ont a des lieux où l'on est nous, on a notre appartement, ou au moins un café. Et eux ils vivent à Vienne, mais ils ne vivent pas dans Vienne, Ils vivent dans ce théâtre érotico-discothèque. Ils n'ont pas d'appartement, ils vivent dans des squats, et ils en changent toutes les quelques nuits, donc ce n'est pas un lieu à eux. Et le bar où ils travaillent, c'est là où ils travaillent donc c'est pas un lieu où ils peuvent être eux. Donc l'une des premières questions c'était où est-ce qu'on va tourner* ? »[16]

---

[14] Patric Chiha, entretient avec Valentine Gauthier Fell, Décembre 2017, Paris.

[15] Idem.

[16] Idem.

2 - La mise en oeuvre d'un dispositif filmique - du tournage

Très vite les garçons ont été d'accord pour participer au film. Leurs conditions étaient simples : être beaux à l'image et ne pas s'ennuyer pendant le tournage.

En 2015 le cinéaste reçoit les financements et se met à chercher les lieux qu'il faudrait investir pour le tournage. Il est très vite évident qu'il tournera dans le bar où la bande travaille mais cela ne constitue pas la moitié du tournage. Alors qu'il garde en tête l'idée qu'il faut trouver les lieux où les gars seraient « eux-mêmes », espace de tournage essentiel à l'émergence de la parole selon Agnès Varda, une idée lui est venue :

> « *Il y a une grande culture HLM en Autriche, de la période de l'entre-deux guerre squand l'Autriche aurait pu devenir communiste. Dans ces grands bâtiments il y avait toujours un espace de jeux pour que les enfants jouent en hiver. Il y avait une salle pour les machines à laver, et une salle pour les enfants. Une pièce de jeu. Et ce mot m'est revenu pendant la préparation. J'ai dit à mon assistante, tu sais quoi, on ne sait pas où tourner donc on va louer des « playgrounds » à nous*. »[17]

Ce à quoi la productrice du film lui a répondu :

> « *Mais on fait un documentaire quand même !* »
> « *Oui mais bon si on a nul part où le tourner !*
> *Et puis ces garçons ne fréquentent que des lieux artificiels, ils ne sont jamais dans la rue, jamais dans une grande surface, jamais dans le monde. Ils ne travaillent que la nuit, dans des bars étranges, ils ne sont que dans des espaces étrangement décorés donc pourquoi pas ?!* », a rétorqué le réalisateur.

De la nécessité de trouver un lieu de tournage, s'est imposé la location d'espace de jeux.

S'étant engagé à faire vivre un moment chaleureux et agréable aux garçons, le réalisateur a profité de cette contrainte pour les mettre à contribution. Ainsi, à l'instar de Joshua Oppenheimer dans The Acte Of Killing qui propose aux meurtriers de jouer leur propre rôle dans des scènes fabulées, Patric Chiha a demandé aux garçons ce qu'ils aimeraient

---

[17] Patric Chiha, entretient avec Valentine Gauthier Fell, Décembre 2017, Paris.

«jouer». Nikolai et Assen ont proposé une scène de coiffeur, Yonko et Stephan une scène de moto, et ainsi, une liste de lieux a été établie.

Le tournage s'est étendu sur une période de 4 semaines, exclusivement de nuit. Puisque le tournage allait leur prendre du temps de travail, il était nécessaire de les payer. De les payer comme des acteurs et pour leur présence sur le plateau. Dans le souci de préserver leur désir de jeux, de participation, il a été convenu avec la production que quiconque de la bande serait présent sur le plateau (sur les décors) serait payé. Qu'il soit devant la caméra ou non. Ainsi, les 28 jours de tournage ont été répartis entre 4 nuits de tournage dans le café, 2 nuits dans le squat, 3 nuits d'extérieurs et le reste des nuits dans les décors choisis par les garçons.

L'ensemble de ces espaces nous les classeront selon la typologie suivante :

- le monde réel : la ville de Vienne - la gare
- l'entre deux mondes : le café Sultan - le café Rudiger - le squat
- le monde imaginaire : le salon de coiffure - le garage (les lieux choisis par les jeunes garçons)

Alors que le film est construit sur le mélange de ces espaces aux typologies différentes comment parvient-il à conserver une cohérence visuelle ? Comment ces différents espaces agissent-ils sur la parole des garçons ? L'usage de ces différents espaces rend-il compte d'une variation de statut des garçons ? Oscillant tantôt entre un statut d'acteur et un statut de personne filmée ?
Quelle cohérence existe t'il entre des lieux de représentation que sont les lieux fabulés et les lieux narratifs que sont les lieux de travail ou de vie ?

B - Les espaces fabulés

Si le tournage dans les lieux de travail, ou « chez eux » consistait à une capture discrète et rapide de situations prises sur le vif, le tournage dans les décors fabulés consiste quant à lui, à de longues improvisations.

Comme évoqué précédemment, une liste de décors a été définie avec les garçons.
Figurerons dans le film :

- une ancienne discothèque
- un salon de coiffure
- un garage
- un centre commercial abandonné
- une maison close

N'ont pas été conservés au montage :

- une salle de jeux de ping-pong
- un parc d'attraction vide
- un cimetière
- une piscine municipale

Le décor de l'ancienne discothèque se trouve à proximité du café Rudiger et a été loué durant toute la période du tournage. Ouvert toutes les nuits, il est très vite devenu le «salon» de la bande qui s'y retrouvait pour boire des bières et être au chaud. Cette ancienne discothèque avait été louée relativement vide : un couloir qui mène à des toilettes, une estrade avec une barre de pole dance, un bar avec un comptoir (celui-ci même contre lequel Stephan s'endort jouant l'homme ivre, dans les premières minutes du film).

Pour la discothèque, mais aussi pour chacun des décors énumérés ci-dessus le principe de tournage était relativement simple.
Rappelons que le réalisateur ne voulait ni provoquer une parole informative, ni construire une narration, ni même remettre en scène des actions révolues. Il souhaitait « voir vire ces jeunes garçons »[18], leur donner l'espace pour se mouvoir, pour se raconter, pour rire et mentir. L'idée était donc de mettre en place une situation, ou plutôt, un espace de jeu, permettant de capturer une expérience inédite.

[18] Patric Chiha, entretient avec Valentine Gauthier Fell, Décembre 2017, Paris.

Ainsi à chaque début de journée, le réalisateur et le chef opérateur choisissaient l'axe de travail, cadraient et éclairaient la partie de l'espace qui serait « l'espace de jeu ». L'éclairage, circonscrivant ainsi l'espace de la performance. Se trouvaient quelques éléments de costumes, un chapeau, une marinière, des bières et des cigarettes.

Comme la convocation était libre, lorsque les garçons arrivaient sur le plateau le choix leur était laissé d'entrer ou non dans la lumière pour commencer une improvisation dont la durée moyenne était d'une trentaine de minutes.

1° La discothèque - l'espace abstrait-neutre

> « *J'avais entendu en Bulgarie qu'ici on pouvait gagner de l'argent avec les pédés. Je pensais que les pédés c'étaient les travestis, avec des cheveux longs et des nichons. Alors j'essaie, pas de problème. Et qu'est-ce que je vois la première fois au Rudiger ? Que des vieux. Pas des travestis. On me dit de m'associer et que si je plais à quelqu'un il viendra et me caressera. J'étais désespéré ça me dégoutait. Je reste assis une heure et je vois tout ce que gagnent les autres. L'un 100, l'autre 200. Je me dis « Pourquoi je le ferais pas moi aussi ? Tout le monde le fait. » Alors j'y vais, je vais voir un homme, je commence à le caresser. Je parle pas bien allemand mais on se comprend. Il avait 60, 65 ans, il me dit de me déshabiller. Je ne supporte pas tellement j'ai honte. Je le regarde, ce n'est pas une femme mais un vieil homme. Il commence à me sucer. Et pendant une heure j'arrive pas à jouir. Ma queue devient dure, puis molle. L'homme me demande pourquoi je m'inquiète, je lui dis que c'est ma première fois. Il me dit de me branler et de jouir sur son visage. Je me suis branlé et j'ai joui sur son visage* »
> « *Normal tout le monde veut ça !* » ponctue un autre gars.
> « *Oui normal. J'ai fermé les yeux. En cinq minutes, c'était fini. L'homme était content de moi. C'était ma première fois, il m'a donné 150 euros* ! » (CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.)

Le cadre est fixe, le plan moyen, au centre un jeune homme d'une vingtaine d'années est assis en haut de quelques marches qui montent à une estrade, certainement une sorte de podium. Il raconte sa première expérience de travail à deux jeunes frères. L'un est assis à sa gauche sur la marche, l'autre sur l'estrade, l'épaule adossée à un garde-corps blanc.

Les trois garçons sont plongés dans une lumière rose. L'estrade, elle, dans une lumière bleue.

La séquence dure environ 5 minutes et est construite sur ce plan moyen fixe entrecoupé de gros plans : le visage d'un des deux garçons en écoute, qui rit et un détail sur un tatouage. Dans cette image il est difficile de comprendre l'espace qui nous est présenté.

Il est indéfinissable, on n'y repère aucun objet, aucun élément, l'architecture (marches, rambarde, estrade) permet simplement aux corps de se disposer dans le cadre, et à la lumière de fabriquer des surfaces colorées.

L'image ressemble à une peinture abstraite. Ici le lieu n'entretient aucun rapport avec les garçons. Ce n'est pas un lieu narratif, à l'instar de la maison de Dominique Cabrera, qui permettrait au spectateur d'apprécier par l'image une autre dimension de qui ils sont. Ce n'est pas non plus un lieu de travail revendiqué, à l'instar du studio de cinéma où Cavalier interviewe Marie la rémouleuse. Non, ici, il s'agit bien d'un autre type d'espace. Un lieu non-définissable, hors du temps, neutre et pourtant effectif.

En effet, ni ce qu'il contient (comme objets par exemple) ni ce qui le constitue (ses caractéristiques spatiales) n'accompagnent ou ne supportent la parole du jeune homme.

> « *Au fond ce que je cherchais moi, c'était leur donner l'espace où être eux-mêmes. Je ne voulais pas de confessions. Je voulais les voir, comme je les avais vus au comptoir du bar. Je voulais les voir se la raconter. Et j'ai trouvé par la lumière un outil de travail avec eux. C'est à dire, le moyen de libérer un maximum la parole et aussi de les protéger. Si je te dis « tu peux mentir » c'est théorique, par contre si je t'éclaire en rose, tu commences à mentir. Je veux dire, exagérer. C'est comme le chapeau, c'est comme un costume. Si tu es éclairé en rose, pourquoi devrais-tu dire la réelle somme que tu gagnes. Et puis au fond c'est pas ça que je cherchais, je ne cherchais pas l'information, je cherchais à les filmer dans cette mise en scène d'eux-mêmes. Leur donner l'espace de liberté pour être eux, au plus naturel.* »[19]

[19] Patric Chiha, entretient avec Valentine Gauthier Fell, Décembre 2017, Paris.

La lumière joue ici un rôle esthétique - elle sublime les garçons - mais aussi éthique (elle les transforme en acteurs). En déréalisant l'espace, elle en circonscrit un nouveau : un espace de mise en scène. Ce qui se passe alors dans la lumière est du jeu, le personnage qui se tient dans ce lieu change de statut, il devient acteur et ce qui est dit n'est plus garanti comme véridique.

Dans la discothèque un autre axe est éclairé, deux garçons sont accoudés au bar, tandis que deux autres (deux frères) sont debout devant eux. Dans la pièce baigne une lumière rose, les deux frères portent des chapeaux de marins. Derrière eux, un couloir, tout éclairé de bleu.

Alors que les jeunes hommes échangent, l'un d'eux, qui fait dos à la caméra, s'avance dos à la lumière bleue et enclenche sa ceinture lumineuse. À sa taille un anneau vert se met à scintiller, il est désormais face à la caméra.

> « *Je travaille à Vienne et là j'ai ramené mon frère qui s'appelle Vasko. Je lui ai dit qu'il y avait du travail ici, qu'on partait en Autriche. Il ne voulait pas mais je l'ai forcé, alors il est venu. Il est prêt, il va travailler. Ce soir on l'emmène au Rudiguer pour voir s'il est prêt à travailler. Sinon il rentre en Bulgarie. Maintenant il y a du travail en Bulgarie. Nos parents ramassent des champignons dans la forêt*. »
> « *Ha! des champignons ! Combien ils les vendent le kilo* ? » demande un autre gars
> « *24 leva. Ils en ramassent 20 kilos par personnes*. »
> « *20 kilos, c'est super* ! »
> « *Je vais travailler pour m'acheter une voiture et rentrer en Bulgarie*. »
> « *Pour ramasser des champignons ?* »
> « *Exactement.* »
> « *Alors tu dois travailler ici pour gagner de l'argent. Poussez-vous regardez ma ceinture !* » (CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.)

Ce nouveau statut, que les garçons investissent, est tant et si bien intégré qu'ils se placent eux-mêmes dans la lumière, pour la caméra. Proposant aussi, après avoir compris comment fonctionnait le tournage, de refaire une scène assurant pouvoir la rendre meilleure.

Lors d'un entretien, Patric Chiha confiait qu'il n'avait pas dirigé les garçons. Comme ceux-ci s'exprimaient dans un mélange de slang viennois, bulgare ou roumain, il lui était impossible de traduire en simultané, le réalisateur n'était pas en mesure de pousser la parole. D'ailleurs, au moment de la traduction des rushes, l'équipe s'est aperçue que certains s'étaient amusés à ruiner des prises. Les garçons, debout dans la lumière ne faisaient que répéter « *un, deux, un deux, mais qu'est-ce que je me fais chier, ils sont pénibles ces vieux. Un deux un deux. Tralalala.* »[20]

C'est le jeu, disait le réalisateur. Nous on avait la caméra, eux la parole. Le travail du réalisateur, ici, était non plus de diriger des vrais « faux acteurs », mais de définir un espace de tournage rassemblant toutes les conditions pour accueillir la parole, sans la forcer.

> « *Nous avons tourné des plans fixes, sur pied. D'évidence je ne voulais pas les poursuivre, je voulais qu'ils puissent sortir du cadre.*
> *Je voulais qu'ils ne se sentent pas obligés de le faire. Je ne voulais pas qu'ils se sentent piégés. Je voulais qu'ils puissent dire non au film, je voulais qu'ils puissent dire non à l'aveu, non à la nudité - dans tous les sens du terme. Je voulais qu'ils soient le plus libre possible. Donc le pied était une manière de dire : si tu en as marre tu te casses, la caméra ne te suivra pas.* » [21]

Puisqu'ils n'étaient pas compris au moment du tournage, se sentaient-ils plus libre de s'exprimer ? La langue, comme la lumière leur permettaient-elles une plus grande liberté d'expression ? Si un espace libère la parole, peut-il l'emprisonner ?

Alors que l'espace narratif joue comme un sous-texte informant le spectateur du niveau social, des goûts et autres caractéristiques personnelles, du filmé; ici, dans l'abstraction neutre de l'espace, les garçons ont la totale maîtrise de ce qu'ils donnent. Ils sont libres de s'exprimer, de s'inventer. Seule la parole et leurs vêtements - qu'ils troquent volontiers contre quelques éléments de costumes - les informent. L'espace devient le réceptacle actif.

---

[20] Patric Chiha, entretient avec Valentine Gauthier Fell, Décembre 2017, Paris.

[21] idem

Cet effet est celui que souhaitait atteindre Bordier dans Le Reflux en faisant se tenir Didier sur un plateau de cinéma. Effet alors avorté par la présence d'un décor, lequel, faute d'être neutre, a une valeur narrative faible : les feuilles par leur matérialité et leur esthétique, toujours présentes en arrière fond comme un aplat, ne cessaient de rappeler au spectateur le dispositif mis en œuvre par le réalisateur, sans jamais parvenir à isoler la parole. Ici, un espace de tournage est circonscrit par la lumière, et une image de l'espace, est fixée par le cadre fixe.

2° La maison close - l'espace fabulé narratif

Le choix des décors était participatif. Les garçons proposaient avec qui et dans quel type d'endroit ils souhaitaient jouer. Yonko et Stephan ont confié au réalisateur qu'ils avaient toujours rêvé de voir l'intérieur de la plus belle maison close de Viennes, une maison close dont ils avaient souvent entendu parler. L'un des salons principaux de la maison close a donc été loué pour faire office de décor à une session d'improvisation réunissant les deux jeunes garçons.

Le salon est composé d'un bar au-dessus duquel est suspendu un lustre en verre derrière lequel est accrochée une grande toile peinte au cadre doré. Y figure une femme nue allongée qui sommeille. Il y a aussi un espace plus vaste. En son centre, une table en verre ronde, et un canapé en angle couvert d'un revêtement zébré couleur léopard. Partout sur les murs, des tapisseries et des appliques aux abat-jours rouges. Cet espace est un décor chargé et connoté.

Assis sur des tabourets hauts face au comptoir, les deux garçons discutent, puis se provoquent, se lèvent et feignent de se battre.

« Ne m'énerve pas sinon je te frappe. »
« Tu veux me frapper ? »
« Je te frappe là et tu meurs. Je te frappe là et je te pète le nez. »
« Moi aussi je peux te frapper. Viens ! »
« Quoi viens ? Tu vas le regretter. »
« Je vais te tuer. »[22]

[22] CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.

Alors que les garçons sont toujours debout, la caméra panote et dans le reflet du bar dont la surface est un miroir, on voit les deux garçons chuter sur le canapé. Affalés, chacun sur l'un des « bras » du canapé en angle, la conversation reprend. Yonko conseille à Stephan de retourner chez le coiffeur.

> *« Là tu dois te raser, ce n'est pas bien fait. Oui il faut que j'y retourne. Jeudi, pour qu'elles le refassent mieux. Je paierai 4 ou 5 euros. »*
> *« Celui- là et plus épais, celui-ci est plus fin. »*[23]

Puis s'affaissant encore un peu plus dans le canapé, s'allongeant même, presque tête contre tête, la conversation, alors plus intime, s'éteint petit-à-petit. Les garçons se sont endormis.

> *« C'était vraiment intéressant samedi. Je me suis regardé dans le miroir et j'ai vu que j'avais vieilli. C'était très intéressant. Et toi c'était bien ? »*
> *« Vraiment cool frère. J'étais en discothèque avec un ami serbe, on a fumé, on a pris de la coke, j'ai bu 10, 15 bières, on a fumé la chicha… »*
> *« Moi j'ai travaillé 3 heures, j'ai bu une bière. Après j'ai rencontré mon client et j'ai passé toute la nuit chez lui. On a fumé chez lui, toute la nuit. Il a bien payé. »*
> *« C'est à moi qu'il a parlé en premier. Il veut me voir cette semaine. Moi et Vassilli.»*
> *« Dis Stefan quand tu te regardes dans le miroir, tu vois quoi ? Le matin quand tu te laves le visage, tu vois quoi ? »* (CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.)

Une fois de plus, le réalisateur éclaire l'espace de rose et de bleu. Cependant, une différence essentielle préexiste entre ce décor et celui précédemment étudié. La discothèque est un lieu déserté. Ici, la décoration est très présente. L'espace raconte en lui-même déjà quelque chose. La parole n'est plus décontextualisée par un espace abstrait, pour être mieux écoutée, elle est accompagnée. Dans quelle mesure le décor accompagne-t-il la parole ?

Cet espace n'est pas sans rapport avec ces jeunes hommes. Il s'agit, on l'a vu, d'un lieu de prostitution. Mais, ici, la décoration est soignée, chargée, rococo érotique. Elle transforme les garçons en princes de la nuit, et fonctionne comme un écrin. Dans les lumières rouges qui glissent sur les tapisseries de satin, on oublierait leur situation

---

[23] CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.

précaire. D'ailleurs, il est intéressant de noter que la séquence précédente se termine sur un plan de Stephan, qui ferme les yeux et s'endort sur un matelas, dans la lumière crue du squat où tous dorment.

Cette séquence-ci, apparaît alors comme un rêve que le jeune homme serait en train de faire. L'espace parce qu'il est décoré, modifie la perception que le spectateur a des personnes filmés. Est-ce pour cette raison que le cinéma documentaire ne fait que trop peu usage d'espace décoré ?

L'espace décoré entretient-il un rapport trop intime à la fiction ?

Si tel est le cas, comment se fait-il que Patric Chiha parvient à intégrer ce type d'espace à son film ? Serait-ce parce qu'il parvient à le justifier grâce à un montage pouvant nous faire croire qu'il s'agit d'un rêve ? Est-ce parce que ce décor entretient un rapport avec la profession des jeunes garçons ? Ou encore, parce que dès le début du film l'ambiguïté entre réalité et rêve est assumée. D'ailleurs, cette séquence est soulignée par le retour de la musique classique que l'on entend à l'ouverture du film, opérant comme un refrain, comme un rappel que nous nous trouvons dans un conte.

Patric Chiha parvient-il à intégrer ce type d'espace à son film, car il préexiste entre l'image de ces espaces et l'image des espaces « naturels » (entendus comme préexistants au film) une cohérence visuelle ?

C - Les espaces préexistants au tournage

Environ cinq jours ont été consacrés au tournage en décors naturels (préexistants au film), parmi lesquels, le café Rudiger, le café Sultan, lieux de travail des garçons, mais aussi le squat où ils dormaient au moment du tournage.

1° Le café Rudiger/le café Sultan - l'espace de représentation - le point de départ

De la rue, le café ne paie pas de mine. Il fait l'angle d'un immeuble en pierre de taille. Une enseigne rouge lumineuse signale son nom. Pour entrer, il faut sonner, et, mise à part la

vitre de la porte d'entrée qui laisse apercevoir de l'extérieur, les couleurs chaudes du bar, toutes les fenêtres sont condamnées.

Le café Rudiger est un huis-clos, hermétique à la vie extérieure. Dans la grande pièce principale, on trouve un bar, des banquettes qui font le pourtour de la pièce face auxquels se trouvent des petites tables rondes au plateau de marbre et au centre une table de billard. Les murs sont couverts de boiseries et des appliques (similaires à celle de la maison close) y sont fixées. Quelques éléments tel qu'un miroir ou des guirlandes lumineuses roses et bleues décorent l'espace.

Nous ne verrons jamais les cabines où travaillent les garçons qui se trouvent au fond de la salle. Le Rudiger est le point de ralliement des garçons. Ils s'y retrouvent quasiment tous les soirs pour travailler, boire une bière ou jouer au billard.

Une figure se démarque de la bande, c'est Nikolai, le travesti. Il a le même âge que les autres garçons, mais tient une place un peu différente parmi eux. Assis sur l'une des banquettes, Nikolai discute avec un des gars, tandis qu'un autre vient le taquiner :

« Qu'est-ce que tu fais, dégage ! »

« Toi chéri je te respecte beaucoup. Tu l'as veux par derrière ? »

« Qu'est-ce que tu veux que je fasse avec ta petite queue ? »

« Sale petit pédé, qu'est-ce que tu fais là ? »

« Tout le monde ici est pédé. Un homme normal ne le fait pas avec un autre homme.»

« Mais moi les pédés me paient toujours. Tu veux ma queue ? »[24]

Le ton est blagueur plutôt qu'agressif bien que les mots restent violents. À quelques mètres d'eux les autres jouent au billard en fumant des cigarettes.
Nikolai va s'asseoir plus loin alors qu'un des garçons propose de montrer son sexe à un client, un homme viennois d'une cinquantaine d'années.

---

[24] CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.

« Et toi je veux te baiser lentement, pendant 2 ou 3 heures. » Dis l'un des clients en s'adressant à Nikolai.

« Tu paies ? »

« Oui mais pas ici, dans la cabine. »

« Montre moi ton argent. »

« Je regarde ton petit cul et puis, … »

« Non, montre moi ton argent. »

« *Il va te démolir le cul. »* s'exclame en riant son voisin. (CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.)

Contrairement aux scènes d'improvisation tournées plan-séquences, ici, le montage est découpé. Rassemblant dans la même séquence l'image des garçons fumant et jouant au billard et l'image de Nikolai subissant les avances insistantes d'un garçon de la bande ou d'un client. Cette conversation est certainement banale.

L'espace ici n'est pas un espace de jeu, mais un espace narratif.
Par ce qu'il induit comme action et comme parole, pour ce à quoi il ressemble, il permet de témoigner et de décrire, le travail de ces garçons, leur rapport entre eux, et, ce, dans leur espace quotidien. Les séquences tournées dans les bars illustrent la réalité de ces lieux en capturant la situation « attendue ».

Alors que les improvisations poussent les garçons à investir leur capacité de performeurs, ici bien qu'ils ne jouent plus pour la caméra, leur statut d'acteur ne semble pas tout à fait avoir disparu.

« *Dans les cafés c'est un peu leur salon, parce qu'ils y sont tout le temps, qu'ils y trainent, mais c'est aussi un espace où ils se vendent. C'est un espace qu'ils investissent très clairement. Ils sont tous entre eux et ils peuvent mettre leur musique. Donc les clients sont les chefs du lieu et en même temps non. Y a des rapports de pouvoir assez spéciaux, qui rendent ces lieux très bizarres. À la fois c'est très joyeux, à la fois c'est très violent. On ne sait pas trop qui domine le lieu, qui a le pouvoir et à quel moment.* »

De par la nature de leur travail, les garçons sont déjà dans en représentation, ils travaillent, séduisent, se montrent, jouent la séduction.

Est-ce alors pour cette raison que la cohérence est maintenue entre les séquences dans les espaces fabulés et celles tournées dans le café Rudiger? Est-ce parce que finalement le statut des garçons est quasiment inchangé d'un espace à l'autre?

Dans le même quartier, un peu plus loin se trouve le café Sultan. Tandis que les soirées se prolongent au Rudiger, elles se terminent généralement au café Sultan. Après une nuit de travail, la bande y boit quelques bières supplémentaires et danse. S'il n'y avait pas un plan de la devanture extérieure sur laquelle des lettres lumineuses indiquent « Sultan », on pourrait penser qu'il s'agit une fois de plus du Rudiger.

Ici aussi, il y a des banquettes, des boules à facettes qui projettent dans toute la pièce des points lumineux rouges et verts, des spots de lumière bleus et des murs couverts de bois vernis. Tandis que Yonko, assis à table, montre sur son smartphone les photographies de sa fille et de sa moto à ses copains, Stephan danse, cigarette à la bouche sur sa musique.

Ici, il faut tourner vite et efficacement. Tandis que les garçons sont équipés de HF, Patric Chiha et son chef opérateur se déplacent discrètement, capturant ce qui se produit devant eux.

Après avoir longuement dansé, Stephan s'assied, fatigué, et le regard perdu écoute d'une oreille une bagarre sur le point de commencer. Le plan est serré sur son visage. Dans ses cheveux noirs jais, la lumière bleue d'un des spots vient se poser. En arrière-plan, dans la profondeur du bar, une guirlande de led floue dessine une ribambelle de points bleus.

Lors d'un entretien Patric Chiha raconte qu'un soir où il se trouvait au Rudiger avec les garçons, Stephan a posé sa veste sur le dossier d'une chaise pour jouer au billard. Un spot était dirigé par hasard sur la veste et envoyait un faisceau de lumière qui changeait chaque 3 secondes : rouge, bleu, vert, rose, rouge … et ainsi de suite. Tout était déjà là.

Alors que les décors dédiés aux improvisations utilisent la lumière comme un outil de travail, les décors « naturels » (préexistants au tournage) l'utilisent comme éléments de décoration. Lorsque les décors aménagés sont totalement immergés dans la lumière colorée, les décors naturels comme le café Sultan n'en supportent qu'un rappel. Dans le premier cas, les visages sont soulignés de rose et de bleu. Dans le second, seule une

touche de bleu figure dans une chevelure. Ces détails tissent des ponts visuels entre ces séquences dans des décors naturels et des décors éclairés.

Quelle que soit sa fonction, la lumière colorée permet de conserver une cohérence visuelle. L'usage d'un filtre diffusant de la bavaria, lui confère un attrait pictural.

Dans ce film, la plupart des plans, sont des images à dominante sombre (aucun plan n'est tourné de jour), constellées de taches ou de surfaces de couleur lumineuse. Ainsi, même les plans de rues, où les fraises des cigarettes brillent et où l'éclairage urbain se dispense, semblent être soumis à une direction artistique stricte. Une seule séquence fait exception à ce traitement, celle tournée dans le squat.

2° le squat - l'espace narratif

Une des 28 nuits de tournage s'est déroulée dans le squat où dormaient les garçons. Lors d'un entretien le réalisateur raconte qu'il a été difficile d'avoir accès à cet espace.
D'abord, parce que les garçons ne souhaitaient ni y être filmés ni y être associés. Ensuite, parce-que le lieu appartenait au milieu mafieux et qu'il était délicat de négocier l'entrée pour des gens de l'extérieur.

Après plusieurs demandes les garçons ont fini par accepter. L'équipe s'est donc rendue dans ce lieu intime, apportant de quoi boire et manger pour rendre le moment le plus agréable possible.

Autour d'une table basse, assis sur des chaises dépareillées les garçons et d'autres hommes, plus vieux, que nous n'avons pas vu jusque-là, trinquent, chantent des chansons, ils font passer le temps. Ils sont une petite dizaine, dans cette pièce qui semble être à la fois un salon, une chambre et une cuisine. Les murs sont blancs ou jaunes, la peinture craquelle. Le mobilier est rudimentaire. Contre un mur, il y a un meuble suspendu vide, une étagère sur laquelle sont posés des enceintes et quelques petits objets, et un réfrigérateur. Dans un coin un grand matelas est posé à même le sol.

Un rideau jaune en satin brillant recouvre une partie d'un mur. Est-ce décoratif ? Les garçons l'ont-ils ajouté ? L'équipe l'a-t-elle ajouté ? En tous cas il n'a pas fonction

d'obstruer la lumière des fenêtres. Il semblerait qu'il n'y en ait qu'une et qu'elle soit condamnée. En effet, un film opaque plastique maintenu avec du scotch cache la vue.

La séquence entière se déroule uniquement dans cet espace misérable.
Dans un des plans de la séquence, on aperçoit un homme qui entre, écartant un rideau fixé à l'embrasure d'une porte démontée, laissant apercevoir une autre pièce à laquelle nous n'aurons pas accès. L'homme rejoint le groupe pour boire une bière.

> *« On pourra encore dormir ici ? »*
> *« Oui, pour cinq euros la nuit. »*
> *« Oncle, elle est pas belle cette chanson ? Vous voulez-celle-ci ou une autre »* demande Stephane qui est debout à côté des enceintes.
> *« Chante là nous ! »* réclament-ils tous.
> *« On la chante tous ensemble alors. »*[25]

Alors qu'un des hommes que nous ne connaissons pas, un adulte, se met à chanter, les garçons frappent en rythme la table basse. Parmi le groupe, un vieil homme se met à danser. L'atmosphère est douce et détendue.
Les conversations sont comme à l'habitude, tournées vers le sexe, l'argent ou la Bulgarie. Les visages sont fatigués, sans doute est-il tard dans la nuit. Stephane s'est allongé sur le matelas, il fume une dernière cigarette tandis que ses yeux se ferment. Il écoute en s'endormant les chansons de son pays. La lumière jaune du plafond creuse ses cernes.

Cette séquence se trouve au milieu du film. Alors que jusqu'ici, nous avancions dans un univers mystérieux qui semble inscrit entre rêve et réalité, dans cet espace, l'ambiguïté n'opère plus. Tout est défini, très concret et très bavard.

Pourquoi ne pas avoir maintenu la cohérence visuelle ? Pourquoi la « règle du jeu » des couleurs n'est-elle plus efficiente ici ?

> « *En arrivant dans le squat le chef opérateur me demande s'il faut qu'on éclaire l'appartement ? Puisqu'on éclaire le coiffeur, le garage, on aurait aussi pu aussi éclairer l'appartement. Bizarrement le squat non, ça m'aurait été impossible. Tout à coup on aurait basculé dans une volonté esthétique, tout à coup ça aurait été*

[25] CHIHA Patric, *Brother of the Night*, Autriche, 88min, 2016.

vulgaire. On était dans un squat où des hommes boivent des bières, je ne pouvais pas éclairer. On éclaire quand s'est nu. Le garage on éclaire, mais on n'est pas chez quelqu'un, on est là pour jouer. Là tout à coup ce n'est plus une scène de théâtre, si des gens boivent des bières chez eux, je ne leur mets pas un spot rose dans le visage. » [26]

L'usage que Chiha fait de la lumière n'est jamais esthétique. Ici les couleurs opèrent comme un liant visuel entre le monde nocturne des bars et les scènes d'improvisations. Lors des improvisations, elle permet aussi et surtout d'exacerber le statut d'acteur des garçons, en circonscrivant un espace où la parole est rendue possible.

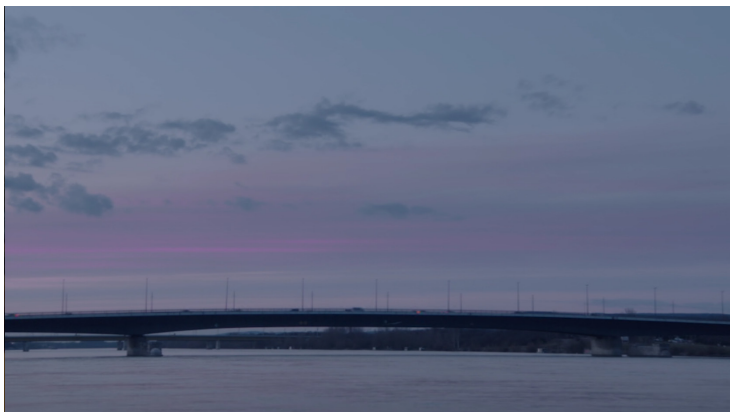
Les bars, la rue ou encore les espaces dédiés aux improvisations ont ceci en commun : ils restent, à des degrés plus ou moins forts, des espaces de mise en scène de soi, offrant aux garçons la liberté de s'inventer et de se raconter tel qu'ils le désirent.

Ici, en revanche, leur maitrise leur échappe. L'espace hyper-narratif définit les garçons et leur condition de vie. Si de cette séquence nous ne portons pas une grande attention aux mots qui sont échangés, d'ailleurs si le réalisateur fait le choix de monter une chanson plutôt qu'une conversation, c'est qu'ici, l'espace tient la parole.
L'information et l'émotion véhiculées par cette séquence résident principalement dans ce que l'espace a à dire sur ces jeunes hommes et non ce que eux ont à dire ou ont à inventer de leur propre situation. L'espace hyper narratif raconte tant et si bien la situation qu'il semblerait presque les emprisonner.

Alors que jusqu'à présent les jeunes hommes définissaient les espaces qu'ils traversaient, ici c'est l'espace qui les définit, les écrase presque. De ce fait, la lumière, outil de mise en scène, la marinière et le chapeau, costumes d'acteurs, n'ont plus leur place. Ici, la fiction n'a plus sa place. L'ambiguïté entre le statut des personnes filmées et leur statut d'acteur n'existe plus. La caméra n'est plus complice, elle est le témoin de la réalité de leur quotidien. La parole n'est plus donnée aux garçons, elle est donnée à l'espace qui les informe. Alors que l'ensemble du film est construit sur une perpétuelle ambiguïté entre rêve et réalité, le squat, espace narratif met en relief l'ensemble du récit, ancrant l'immersion dans ce monde étrange et mystérieux dans une réalité concrète.

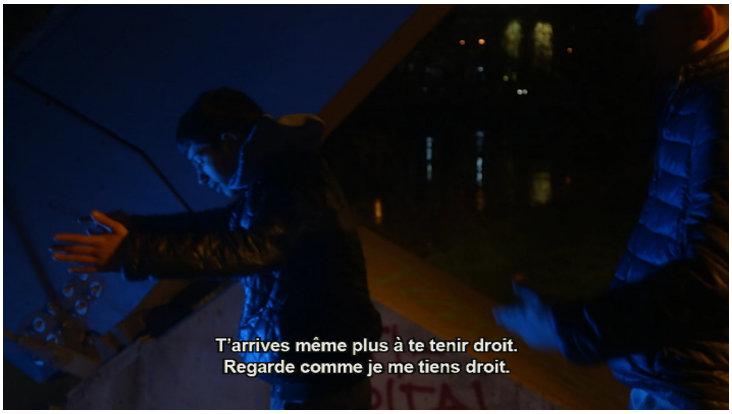
---

[26] Patric Chiha, entretient avec Valentine Gauthier Fell, Décembre 2017, Paris.















III - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**





III.B.1 - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**











III.B.2 - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**











III.C.1 - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**
Le café Rudiger









III.C.1 - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**
Le café Sultan





III.C - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**
La rue



III.C.2 - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**
Le squat



III.C.2 - *Brother of the Night* **- Patric Chiha**
Le squat

Si le cinéma documentaire peut puiser des ressorts de mise en scène du côté de la fiction, peut-il s'émanciper totalement d'une prise de vue sur le vif, dans les décors naturels ?
Les outils de la fiction permettent-ils d'atteindre une forme de réalité ?

Avec son troisième long métrage, Patric Chiha propose un tout autre usage du décor : ni narratif ni informatif, le décor est avant tout l'espace fonctionnel du tournage qui permet l'émergence d'une parole et d'une action nouvelle, en ce sens qu'elle n'est pas la réplique d'une action préexistante au tournage. Il s'agit ici de fabriquer des situations (sur mesure) pour que les corps performent la parole que le réalisateur souhaite révéler aux spectateurs, mais dont il n'est plus le maitre. Par cette mise en place d'un dispositif spatial (choix d'une grammaire d'espace : les *« playground »* d'improvisation mis en lumière), le réalisateur est renvoyé à une place d'observateur qui assiste à une action inédite qui se déroule sous ses yeux et que la caméra enregistre. Il ne s'agit alors plus de capturer une situation qui préexiste au tournage et qui perdure à sa suite, mais bien de consigner une action authentique puisque qu'elle ne se joue qu'à cause, et pour lui.

Si cette recherche de l'authenticité n'est pas tant ce qui nous intéresse ici, nous noterons néanmoins qu'elle est induite par un usage particulier de l'espace puisque la nécessité de tourner in situ et in vivo est déplacée vers la nécessité de mettre en œuvre une zone propice à l'émergence ou la performance d'une parole. Ajoutons aussi que la conception et le choix de cet espace, découle du sujet même du film et des personnes filmées. Dans *Brother of the night*, le réalisateur n'enferme jamais les garçons dans la mise en scène d'eux-mêmes, mais leur offre l'espace pour exacerber ce qui existe déjà, ce qui constitue déjà leur quotidien, leur monde. Tout au long du film le statut de ces derniers bascule entre personnes filmées et acteurs, s'amusant à se placer pour la caméra et à doubler les scènes improvisées. C'est par cette stratégie du « jeu » que le réalisateur parvient à capturer la nature de ces garçons. « *Je pressentais que par l'exagération, par le jeu, par la mise en scène de soi, le 'raconter n'importe quoi', on allait effleurer quelque chose de leur vie*», dit-il à l'occasion d'un entretien.

Si Patric Chiha fait le choix de leur donner un espace de mise en scène c'est que les garçons sont déjà acteurs : la prostitution n'est-elle pas déjà mise en scène de soi, jouer la séduction, jouer le désir ? La forme découle du fond.

La scène - entendue comme espace de représentation - devient l'espace depuis lequel il est possible de délivrer une parole. À l'issue du premier jour de tournage, le réalisateur montre les rushes des improvisations aux garçons. Leurs conversations vulgaires et intimes données dans les lumières colorées les font rires. L'un d'eux dit *« Moi qui hésitais à participer, si ça fait aussi toc alors pas de problème. Je le fais le film*. » Ce « toc » comme il dit, ce « faux » protège. L'usage de la lumière et des costumes permet la performance de la parole. Depuis cet ailleurs fictionnel, il est possible de parler.

Suivant cette logique, où le cinéma documentaire trouve un levier de mise en scène dans l'usage du décor et d'une confrontation corps/espace singulière, on peut imaginer que le décorateur puisse avoir un rôle à jouer. Le décorateur, concepteur d'espace et d'image, par son savoir faire, pourrait bouleverser la lecture narrative (de l'espace), et participer à l'invention de nouveau régime d'image. Il ne s'agirait plus alors d'informer ou d'illustrer une situation ou une parole, mais de retranscrire l'impression d'un réalisateur en image et en son. À l'instar de du film de Patric Chiha qui propose une errance et une immersion dans une rêverie tragique.

Quelles seraient alors les compétences requises ? Le décorateur devrait-il se soucier davantage des qualités sensorielles de l'espace que de ses qualités plastiques (pensons à nouveau aux caractéristiques spatiales de la forêt dans *Shoah* qui bouleverse et enclenche la parole du rescapé qui s'y trouve) ? Nous avons vu dans les films étudiés que les décors sont généralement des prétextes de mise en scène. Pourrait-on alors imaginer des films documentaires, ou du moins des films qui mettent en scène des personnes réelles dans leur propre rôle, qui seraient tournés dans des décors de cinéma ?
Serait-on alors encore dans une démarche documentaire ?

À l'issue de ce parcours parmi les différents films de notre corpus, il me semble que l'invitation d'un décorateur dans l'élaboration d'un projet documentaire serait pertinente. D'une part pour mettre à la disposition d'un réalisateur et d'un propos l'espace de tournage adéquate à la parole que ce dernier souhaite enregistrer. D'autre part, pour s'émanciper d'un « pure facted based movies » en proposant par exemple, des séquences fabulées traduisant l'impression d'un réalisateur face à son sujet.

« *I believe that documentary filmmaking has to move away from the pure, fact-based movies, because facts, per se, do not constitute truth. That's a big big big mistake*. »

Werner Herzog

OUVRAGE GÉNÉRAUX :

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par M. Rueff, Paris, Payot, coll. « Rivages poches », 2007.

Albera Francois et Tortajada Marie, *Ciné-dispositifs*, Genève, Éditions de l'Age d'Homme, 2001.

Alberti Léon Battista, *De Pictura*, Édition Allia, Paris, 2014.

Aumont Jacques, Du visage au cinéma, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992.

Aumont Jacques, *L'Attrait de la lumière*, Paris, Crispée Yellow Now, 2010.

Aumont Jacques, *L'oeil interminable*, Éditions de la Différence, 2007.

Baudry J.-L, Fredida P., Daniel Widlocher D., (et al.), *Dispositifs de parole*, Belfort, Circé, 2000.

Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968, p.84-89.

Bazin André, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?;* Paris, Cerf, 1976.

Bellour Raymond, *La querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L, 2012.

Bellour Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo, Paris, Edition de la Différence, 2002.*

Bernez Nicole, *Poétique de la couleur : anthologie*, Pairs, Auditorium du louvre : Institut de l'Image, 1994.

Bizern C., (dir), *Cinéma documentaire. Manières de faire, forme de pensée*, Crisnée, Yellow Now - Coté cinéma, 2002.

Bonfand Alain, *le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, PUF « Epiméthée », 2007.

Bonitzer Pascal, Peinture et Cinéma, Décadrage, Cahier du Cinéma, édition de l'étoile, 1995.

Boukala Mouloud, *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*, Paris, Tétraèdre, 2009.

Bullot Erik, (dir.) *Point ligne plan, cinéma et art contemporain*, Paris, Léo Scheer, 2002.

Caillet Aline, « *Collision du réel et de la fiction : pour un cinema de la disjonction* », Bruxelles, La Lettre Volée/ISELP, 2014.

Caillet Aline, *Dispositifs critiques, Le documentaire, du cinéma aux arts visuels,* Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Caillet Aline (dir.), *Un art documentaire, enjeux esthétiques, politique et éthiques,* Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Caune J., *Esthétique de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée, Crisnée, Yellow Now-Coté cinéma, 2002.

Chion M., *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, (1982), 1993.

Comolli Jean-louis, *Corps et cadre*, Largesse, Verdier, 2011.

Comolli Jean-louis, *Ceux qu'on filme, notes sur la mise en scène documentaire.*

Crique Jean-Pierre (dir.), *L'image-document. Entre réalité et fiction*, Carnet du Bal n°1, Paris, Le Bal/Images en Manoeuvres, 2010.

Currie Gregory, « Photography, painting and perception. », *Journal of Aesthetics and Art criticism*, 49:1 (1991), P23-29.

De France Claudine (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, La Haye, Mouton Éditeur, 1979.

Deleuze Gilles., Cinéma 1. *L'image mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, chapitre 6, *« L'image-affection : visage et gros plan* », pp125 - 144.

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Mille plateaux*, Minuit, 1980.

Denis Sébastien (dir.), *Art plastiques et cinéma, Cinéma action*, corset publication, 2007.

Devarrieux claire et De Navacelle Marie-Christine, *Cinéma du réel*, Paris, autrement édition, 1998.

Dornier C., Dulong R. (dir), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

Dubus P. *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, Edition l'Insolite, 2006.

Enwesor Okwui, « Documentary/Vérité : Biopolitics, Human Rights, and the Figure of « truth » in Contemporary Art » In Maria Lind et Hito Steyerl (dir.), *The Greenroom : Reconsidering the documentary and contemporary Art #1*, Berlin/ Annandale-on Hudson, Sternberg Press et Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008, p.62-102.

Forest F. ***Fred Forest****, pionnier expérimentateur. De l'art vidéo… au net art*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Foster Hal, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Y. Cantraine, F.Pierebon et D. **Vander Gucht**, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005.

Foulon P.-J, Vanden Bemden Y (dir.) *Art contemporain/ art vidéo*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2004.

Gaudard F.-C., Suarez M., *Formes discursives du témoignage*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2003.

Gauthier G., *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan (1997), 2001.

Guérin Michel, *L'espace plastique*, Éditions La Part de l'Oeil, Belgique, 2008.

Gusdorf G., *La parole*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

Hall Edward . T, « *La dimension cachée* » (1966), traduit de l'américain par A.Petita, Paris, Edition du Seuil, coll « Points Essais », 1971.

Hermès, « *Le dispositif entre usage et concept* », n°25, Paris, CNRS, 1999.

James Alison, Reig Christophe (dir.), Frontières de la non fictions. Littérature, cinéma, arts, Rennes, PUR, 2014.

Kosuth Joseph, « *The artist as Anthropologist* » (1975), The everyday, Documents of Contemporary Art (anthologie), Londres, MIT Press and Whitechapel Gallery, 2008.

Lageira Jacinto, *La déréalisation du monde*, Nimes, Jacqueline Chambon/ Actes sud, coll « rayon art », 2010.

Leblanc Gerard, *Scénarios du réel* (tome 2), Paris, L'Harmattan, 1997.

Lebovici E. (dir), *L'intime*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.

Le Breton D., *Des visages*, Essai d'anthropologie, Paris, Le Métailié, 1992.

Le Breton D., *Du silence*, Paris, Le Métailié, 1997.

Lugon Olivier, *Le style documentaire. D'august Sander à Walker Evans*, 1920-1945, Paris, Marcula, 2002.

Menegaldo G., Murcia C. (dir.), *Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages*, Poitiers, Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers, 1992.

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible,* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

Milon A, Art de la conversation, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Mondzain M.-J, Schlatter C. (dir.) *Du Visage*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.

Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*, Paris, Tétraède, 2009.

Naessens Ophélie, *Les portraits des histoires, la parole vivante dans les pratiques artistiques des années 70 à nos jours*, Université Rennes 2, École Doctorale, Arts, Lettres et Langue, Préparée dans le département des Arts Plastiques, sous la direction de Leszek Brogowski, Octobre 2013.

Nancy J.-L, *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2001.

Nichols Bills, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary,* Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Niney François, *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck université, 2000.

Niney François, *Le documentaire et ses faux-semblants,*Paris, Klincksiek,2009.

Niney François,*Dans le Réél la Fiction, Paris,* Groupement national des cinémas de recherche,X?.

Odin R., *De la fiction*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2000.

Orteil Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Panh Rithy, Bataille Christophe, *L'image manquante,* Paris, Grasset, 2013.

Parfait Françoise, *Vidéo : Un art contemporain*, Paris, Les éditions du regard, 2001.

Piemme, Jean-Marie, Lemaire Véronique (dir.), « Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction. » *Études théâtrales*, n°50, Louvain, université catholique de Louvain, 2011.

Pontivia Jean-Marie, *Écrits sur l'art*.

Popper F., *Art, Action et Participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksiek, (1980), 1985.

Olariu D. (dir), *Le portrait individuel, Réflexion autour d'une forme de représentation, XIIIe - XVe siècles,* Berne, Peter Lang, 2009.

Remond E. L'interview, Paris, Victoires-Editions, 2007.

Renov Michael, *The Subject of Documentary*, University Of Minessota, 2004.

Ross C. *L'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Edition Artextes, 1996.

Rush M., L'Art vidéo (trad. Lablanche D.), Paris, Thames and Hudson, 2003.

Sabouraud Frédéric, *Abbas Kiarostami, Le cinéma revisité*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Sipière Dominique, Alain J-J.Cohen (dir.), *les Autres Arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 232 p.

Thivat Patricia-Laure(dir.), « *Peinture et cinéma. Picturalité de l'image filmée de la toile à l'écran* », Ligeia, n°77-80, 2007.

Vancheri Luc, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin « Cinéma », 2007, 188 p.

<u>REVUES ET ARTICLES :</u>

Collars G (dir.) « Mettre en scène la parole », *Images en bibliothèque*, n° 14, 1993.

Lalonde J. « La parole filmée », *Images documentaires* n° 22, Association Images Documentaires, mai 1995

ARTISTES : MONOGRAPHIES, CATALOGUE D'EXPOSITION :

Blocher S., « Living Pictures en général », *Traffic* n° 23, automne 1997, pp. 60-62.

Dieutre Vincent, « Notes de programme pour Valérie Mréjen au Festival Côté Court de Pantin », *Côté court*, Pantin, 2001, p.47.

Esther Shalev-Gerz*, les portraits des histoires, Aubervilliers,* Aubervilliers, École nationale supérieure des beaux-arts /Les Laboratoires d'Aubervilliers/ la ville d'Aubervilliers, 2000.

Kleinbeck T., « Eija-Liisa Ahtila ou les multiples voix de la folie filmée », *Edit-revue*, n° 2, 25 novembre 2005, en ligne : www.edit-revue.com/?Article=29.

Lebovici E., *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scherer, 2005.

Neveu A., « Images et textes, entretien avec Valérie Mréjen », *Art Présence,* n° 54, avril-mai- juin 2005, pp. 36-39. **Philbrick J**., « Subcutaneous Melodrama : The Work of Eija-Liisa Ahtila », *A Journal of Performance and Art,* n° 2, mai 2003, pp. 32-47.

Romengas J., « Qu'est-ce qu'un portrait contemporain? », *Parpaings*, n° 12, avril 2000, pp. 18-24.

FILMOGRAPHIE / INSTALLATION PRINCIPALE :

Amerio Sandy, *Dragooned*, France, production : Sandy Amerio, Chiasma et Olivier Marboeuf, CO-PRODUCTION : École Supérieure des Beaux-Arts de Nantes Métropole (programme de recherche *F for Real*), 2012, 45 min.

Blier Bertrand, *Hitler, connais pas*, France, production Chaumiane, Son mono - 35 mm - Noir et blanc - 1,66:1, 100min.

Blocher Sylvie, *Living Pictures / Gens d*

e Calais, installation vidéo, 30 min., 1997. Ecran 325 x 250 cm, chambre avec papier peint sur l'extérieur, Le Channel, Galerie de l'Ancienne Poste, Calais, collection de l'artiste.

Bordier Guillaume, *Le Reflux,* France, 2013, 91 min.

Bourges Antoine, *East Hastings Pharmacy,* Canada, 2011, 46 min.

Cabrera Dominique, *Ici là-bas*, France, 1987, 13 min.

Cavalier Alain, *24 portraits d'Alain Cavalier,* France, 152 min + 140 min.

Chiha Patric, *Brother of the night*, Autriche, Wildart Film, 2016, 88 min.

Flaherty Robert, Nanook l'esquimau, USA, 1922, 79 min.

Helde Martti, *Crosswind, La croisée des vents*, Estonie, Allfilm Production, N&B, 2014, 90 min.

Lanzmann Claude, *Shoah*, première partie, France, 1985, 613min.

León Jorge, *10 min,* Belgique, 2009, 19 min.

Mrejen Valérie, *Chamonix,* vidéo 35 mm., 13min., 2002.

Oppenheimer Joshua, *The Act Of Killing,* Danemark Norvège Royaume-Unis, 2012, 159 min.

Panh Rithy, *S21*, Cambodge, France, 2003, 101 min.

Panh Rithy, *L'image manquante*, Cambodge, France, 2013, 1h 36 min.

Rouch Jean et Morin Edgar, *Chronique d'un été*, France, 1961, Argos Film, N&B, 16 et 35mm, 85 min.

Sissako Abderrahman, *Bamako*, Mali, France, Archipel Productions, 2006, couleur, 1.85, 115 min.

Watkins Peter, *La Commune*, France, Arte, 2000, 345 min.

Wearing Gillian *Trauma*, vidéo, 28 min., et 42 sec., 2000. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Zabat Olivier, *Zona Oeste*, France, 2000, couleur, mini DV, 42 min.