

En repérages

## **Elsa Charbit**

déléguée générale des Rencontres du Moyen métrage de Brive

Après dix années passée à la Cinémathèque en tant que directrice adjointe à l'action culturelle, Elsa Charbit est la nouvelle déléguée générale des Rencontres du Moyen métrage de Brive. Sébastien Bailly, avait en effet annoncé à l'issue de la précédente édition son désir de se consacrer exclusivement à son activité de réalisateur. Dans un souci de continuité avec les dix années qui l'ont précédée, Elsa Charbit revient sur la [programmation](#) de cette édition 2015, ainsi que sur les spécificités d'un format pris entre enthousiasmantes expérimentations formelles et préoccupants problèmes structurels de diffusion.

### **Comment procédez-vous pour la sélection des films en compétition entre le visionnage des films qui vous parviennent et la prospection ?**

Le festival est aujourd'hui très bien identifié en France, si bien que les producteurs français nous envoient systématiquement les films qui entrent dans le format, jusqu'aux « 52 minutes » produits pour la télévision. En revanche, je trouve qu'il y a encore un véritable déficit du point de vue européen. La précédente équipe de sélection m'avait alertée sur ce dilemme de devoir choisir des films qu'on l'on juge moins bons pour respecter une certaine représentativité des pays européens au sein de la sélection. Sur les plus de 400 films qui nous sont parvenus, un quart était produit en dehors de France (ou co-produits). Ces films-là représentent environ un tiers de la sélection définitive, et le gros des troupes étant toujours représenté par les mêmes cinématographies actives : la Pologne, le Portugal, le Royaume Uni et l'Allemagne. Je suis absolument opposée à tout idée de quota. Je ne trouve pas défendable de choisir un film par rapport à son origine.

C'est pourquoi nous partons aussi à la pêche avec Eva Markovits et Samuel Petit qui travaillent avec moi à la programmation. Nous menons un travail de prospection qui cible les écoles d'art et de cinéma. Mon regret est que trop peu de films d'animation nous parviennent. Cette année, nous en avons reçu un seul. Les écoles ne fournissent pas de films de fin d'étude de ce format-là, car l'animation représente un tel travail que les films de trente minutes ne constituent jamais la première réalisation. Il nous reste un véritable travail de prospection à faire du côté des associations spécialisées pour trouver des films qui correspondent au format du moyen métrage, peu habituel en animation. On en voit peu, et le plus souvent dans des festivals dédiés.

### **La sélection resserrée autour de 22 films montre une très grande variété, de la fiction à l'expérimental. Comment opérez-vous les choix entre l'envie de présenter une ligne éditoriale cohérente et le souhait de montrer de la diversité ?**

Il faut avant tout que le film par lui-même fasse œuvre cinématographique, qu'il s'agisse d'un geste de mise en scène, d'un regard d'auteur, même si le film est mal équilibré. Cela nous rend bien sûr très heureux d'avoir des propositions très différentes, dans le documentaires, des témoignages de l'ordre de la confessions intime jusqu'à des observations de groupe presque ethnographiques, et des fictions naturalistes mais aussi d'autres formes plus poétiques qui relèvent presque de la fable ou du conte. Mais surtout, les films sont très beaux, j'ai vraiment hâte de les faire découvrir. Bien entendu, le rôle des festivals est d'être défricheur : c'est pourquoi la question de l'inédit est toujours importante. Un film qui n'a jamais été vu et qui auquel nous pouvons donner la chance de rencontrer le public pour la première fois attire évidemment davantage notre attention. Mais il ne faut pas que cela ne devienne une loi incontournable.

### **Les frontières de la programmation s'ouvrent bien au-delà de l'Europe avec le Panorama**

## **consacré au Japon.**

Chaque année, un panorama ouvrait une cinématographie européenne. Le festival est européen depuis quelques années, ce qui a permis de faire le tour des pays dont la production de moyens métrages est importante. Les pays du Nord, l'Angleterre, l'Allemagne ont déjà été traités. La mission du festival de mettre en avant le moyen métrage est aussi passionnante que nécessaire, mais je trouve dommage d'accumuler la contrainte géographique à la restriction à un format. J'aimerais pouvoir montrer des films du monde entier. À défaut de pouvoir dans l'immédiat ouvrir la compétition à l'international, ce qui demanderait des moyens financiers bien plus importants, je me suis efforcée de donner cette ouverture à la programmation.

Le festival, qui est très bien ancré sur le territoire français depuis plusieurs années a cherché à s'ouvrir progressivement à la francophonie puis à l'Europe en tâchant de se garantir la maturité de cette ouverture.

Certes, la dimension européenne correspond à une réalité politique qui est l'appartenance de la France à l'espace européen, mais je ne crois pas aux frontières en terme de cinéma. Pour autant, il ne s'agit pas de s'attaquer à un territoire que l'on n'aurait pas les moyens de couvrir.

Le panorama constitue la fenêtre ouverte au-delà des frontières de l'Europe. J'ai choisi cette année le Japon qui entretient historiquement un rapport avec ce format, avec des cinéastes de Ozu à Ôshima ou avec le *pink cinema*, ce dont Wakamatsu programmé l'an dernier est un représentant, un cinéma de série B, une industrie qui a produit ces formats courts. Il s'agit d'une cinématographie passionnante très suivie par les festivals ces dernières années. Suite au tsunami, la société japonaise doit se reconstruire, ce qui la rend passionnante à visiter. J'ai demandé à Clément Rauger qui est un fin connaisseur de ce cinéma de composer ce panorama 9 films des cinéastes contemporains les plus reconnus comme Kiyoshi Kurosawa à des cinéastes qui sortent de l'école.

## **Votre expérience à la Cinémathèque française a dû représenter un atout important de votre candidature puisque la programmation hors compétition occupe une place à part pour le festival.**

Il est vrai que la programmation hors compétition a toujours été très exigeante et cinéphile. Sébastien Bailly, le fondateur du festival, a su montrer des cinéastes aux démarches créatrices forte qui ont eu une œuvre à géométrie variable, passant du court au long et pour lesquels la durée est celle qui s'impose artistiquement au film, plutôt qu'un impératif commercial de diffusion. J'ai bien sûr épluché toutes ces programmations passées avec attention, et le premier réflexe, en regardant les programmations consacrées à Jean Renoir, Chris Marker, Agnès Varda, Wakamatsu Kôji, c'est de se dire que la question a été vraiment bien explorée.

Mais il reste des idées ! Cette année, j'ai choisi de consacrer une rétrospective au Free cinéma anglais au sein duquel les courts et les moyens ont constitué un vrai laboratoire d'expérimentations pour les jeunes cinéastes autant qu'un moment de bascule du documentaire à la fiction. Ces cinéastes, Karel Reisz, Tony Richardson ou Lindsay Anderson sont davantage connus pour leurs premiers longs métrages de fiction, très imprégnés des problèmes du prolétariat anglais. C'est ce que l'on a appelé la « British New Wave » : l'effervescence qui se fait autour de la rencontre entre de jeunes cinéastes de documentaire et une génération d'écrivains, les « Angry Young Men ». Ces réalisateurs passés à la fiction vont suivre des carrières beaucoup plus commerciales. Le « Free Cinema », c'est la période d'ébullition qui se situe juste avant et qui est absolument passionnante. Ces gens qui sont des metteurs en scène de théâtre et des critiques passent à l'acte et commencent à faire des films avec l'aide de la Bourse d'aide du BFI et font une exploration documentaire passionnante sur le quotidien qui hérite très directement du travail de John Grierson au sein du GPO ou pour des commanditaires privés.

En faisant le constat que les programmations étaient moins suivies que la compétition, j'ai eu envie

de proposer des séances par cinéastes. Nous sommes sur un festival court : cinq jours seulement, et il m'a semblé que sans renoncer au principe de la rétrospective, il était d'intéressant d'offrir également un panel qui permette de donner à voir en une séance comment un cinéaste se tire de la contrainte du format, plutôt que de parier sur une fréquentation sur la durée d'une rétrospective. J'en ai choisi quatre et je leur consacre une séance à chacun : René Vautier, Douglas Sirk, Paul Verhoeven et Werner Herzog. À travers ces quatre séances, j'ai à cœur de rouvrir toute l'histoire du cinéma, et de faire une traversée avec des séances fortes.

**Le terme de moyen métrage désigne les films dont la durée se situe entre 30 et 60 minutes, mais il ne renvoie à un statut spécifique en terme de production du point de vue du CNC. On peut considérer qu'il cumule les ambitions esthétiques du long et les moyens de financement du court. Comment définiriez-vous l'enjeu du festival vis à vis de ce format ?**

Effectivement, cet entre-deux lui permet de rassembler les qualités des deux formats. On retrouve plus aisément dans le moyen métrage une forme de liberté à laquelle la lourdeur de la recherche de financement du long peut nuire. J'ai souvent constaté qu'on entre dans un moyen métrage comme dans un long, car les cinéastes n'y sont pas tenus à l'efficacité du court.

La politique du CNC en matière d'aide à la création du court métrage est réelle, mais le problème du moyen relève surtout de la diffusion. Sébastien Bailly et Katell Quillévéré ont créé le festival autour du constat que les moyens métrages étaient souvent les films qu'ils trouvaient les plus intéressants, mais qu'ils se heurtaient à de graves problèmes de diffusion. Trop longs pour être diffusés dans des programmes de courts, ils sont souvent considérés comme trop fragiles pour faire leur place dans des compétitions de longs. Leur durée restreint naturellement leur proportion dans les sections courts métrages des festivals. Fort heureusement, il existe des exceptions. Je me souviens notamment d'Olivier Père programmant un film de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi d'1h05 à la Quinzaine des Réalisateurs.

Le festival a été créé pour offrir une réponse à ces écueils de diffusion. La vie a été dure très longtemps pour ces films là, et le festival a largement contribué à leur donner une visibilité autant qu'une reconnaissance, notamment critique. L'action a été très vertueuse : beaucoup de festivals consacrent dorénavant une section au moyen, des cases sur les chaînes de télé sont apparues, l'édition DVD s'est multipliée, autant que les sorties en salles. Mais dans ce qui reste reste un combat à mener, les distributeurs sont de plus en plus fragilisés : combien de temps les distributeurs comme Shellac ou Potemkine qui font un travail formidable vont-ils pouvoir encore se permettre cette prise de risque ?

La SRF qui a créé et organise le festival s'est toujours battue contre le formatage qui tue la création. L'ambition de ces Rencontres a toujours été de mettre ces films sous les yeux des spectateurs, des critiques, puisqu'il s'agit d'un maillon essentiel pour la reconnaissance et la découverte de nouveaux talents. C'est un moment clé de la carrière des cinéastes. Avant sa création, les moyens métrages étaient des films qu'on ne voyait pas uniquement pour des raisons de format. Rappeler la richesse de ce format dans toute l'histoire du cinéma contribue à le mettre en valeur.

**Le festival a été créé par la SRF, mais il s'appuie aussi sur le financement des collectivités territoriales. Quelles sont leurs attentes en matière de fréquentation ?**

Les attentes ne se traduisent pas sous forme d'une exigence d'une fréquentation, mais plutôt celle d'un dynamisme à faire vivre la ville, le département la région, d'une volonté d'offrir richesse culturelle supplémentaire aux citoyens de ces ensembles là. Dans cette optique, l'initiation au cinéma et la transmission au jeune public sont portés par un Pôle d'éducation à l'image très actif, Les Yeux verts. Le Lycée d'Arsonval comporte une section audiovisuelle très dynamique, qu'on suivie d'ailleurs Sébastien Bailly et Hélier Cisterne. Ce maillage du cinéma au sens large qui va jusqu'au

travail d'accueil du bureau des tournages donne un contexte très favorable à la cinéphilie qui s'appuie sur le travail fait au Rex par Bernard Duroux qui est un exploitant incroyable.

La fréquentation du festival évolue et progresse chaque année pour s'établir à 7200 spectateurs sur cinq jours les dernières années. Cela reste un festival qui cherche à mettre en valeur des auteurs courageux, ambitieux. Pas forcément grand public, mais je pense qu'il ne faut jamais présupposer de ce que peut être la rencontre entre un film et un public. Garder une ligne éditoriale forte reste une priorité.

**Les festivals, en plus de faire découvrir des films, constituent des lieux d'échanges sur le cinéma entre les cinéastes et le public, mais aussi entre professionnels. Quelle place comptez-vous accorder à la parole ?**

À la Cinémathèque française, j'ai travaillé pendant dix ans au service de l'action culturelle à organiser des rencontres avec ceux qui font le cinéma (les cinéastes, les acteurs, les techniciens, les compositeurs de musique de film) et à créer des moments d'échanges et de réflexion autour de leurs films. Pour moi, ce moment de défense des films par les auteurs est fondamental. Ces rencontres existaient déjà dans le festival, mais j'ai eu envie de les renforcer, notamment en allongeant les créneaux des séances pour permettre un temps de débat plus long. D'autant plus pour des films dont le format fait qu'ils seront peu vus ailleurs, il est indispensable de créer les meilleures conditions qui soient de rencontre avec le public. Il faut que le festival soit un écrin, et la parole des cinéastes contribue à faire de la rencontre de leurs films avec le public un moment clé. Dans une sélection aussi resserrée, les vingt-deux films choisis ne sont pas noyés dans la masse, ils sont très visibles. Ces deux aspects font que lorsqu'un film est sélectionné à Brive, cela lui donne une chambre d'écho. De plus l'effervescence du festival est concentrée dans un lieu, ce qui facilite les échanges : les réalisateurs sont très accessibles.

Mais la parole passe aussi par d'autres formes de rencontres, comme la table ronde consacrée à la question de la diffusion, la master-class autour de la musique de film à laquelle je tiens énormément, ou la rencontre entre réalisateurs sans la médiation d'un critique, configuration de parole très chère à la SRF. Céline Sciamma a choisi cette année de dialoguer avec Pierre Salvadori. C'est un moment important et singulier, c'est pourquoi j'ai tenu à le programmer au cœur du festival.

Enfin, nous proposons une master-class sur la production des moyens métrages. Cette année, nous avons invité le GREC qui aide à l'écriture des premiers films. À partir de la projection de *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe*, film réalisé par de très jeunes cinéastes, et qui a connu un très beau parcours en festivals, il s'agira de faire le récit de l'aventure de sa production. C'est à dire savoir comment ça se passe du moment où on écrit son projet, comment s'échafaude un film, quelles sont les contraintes, comment on les détourne, etc. pour. J'ai envie qu'année après année, ce rendez-vous donne à comprendre la spécificité de l'expérience de la production du moyen métrage. La présence de ces professionnels est très importante pour moi : c'est elle qui garantisse que les films puissent être repérés.

Propos recueillis à Paris le 9 avril 2015.

Remerciements à Karine Durance.

mardi 14 avril 2015, par Raphaëlle Pireyre

© avril 2015 critikat.com - tous droits réservés

# Palmarès des 12ème Rencontres européennes du Moyen Métrage de Brive

Parmi les 22 films européens en compétition, *Comme une grande* d'Héloïse Pelloquet, chronique d'une fille à la fin de l'enfance remarquée à Angers, et *Ton cœur au hasard* de Aude Léa Rapin, portrait en action d'un personnage marginal et malaisant [primé à Clermont-Ferrand](#), se sont attiré les faveurs des différents jurys.

*Lupino*, qui dépeint le quotidien d'une jeunesse des banlieues déshéritées de Bastia, remporte le Prix du Jury Jeunes de la Corrèze.

*Motu Maeva*, récit en voix off d'une femme qui a passé sa vie à parcourir le monde et à rechercher une forme de liberté, reçoit le Grand Prix Europe.

## Le palmarès complet :

### Prix du Scénario de moyen métrage

*Blind Sex* de Sarah Santamaria-Mertens

### Prix Maison du Film Court

*Je souffrirai pas* de Hubert Benhamdine

### Prix Format Court

*Comme une grande* d'Héloïse Pelloquet

### Prix spécial CINE+

*Lupino* de François Farellacci co-écrit avec Laura Lamanda

### Prix CINE+

*Ton cœur au hasard* d'Aude Léa Rapin

### Prix du Public

*Comme une grande* de Héloïse Pelloquet

### Mention du Jury Jeunes de la Corrèze

*Notre Dame des Hormones* de Bertrand Mandico

### Prix du Jury Jeunes de la Corrèze - Brive 2015

*Lupino* de François Farellacci co-écrit avec Laura Lamanda

### Mention du Jury Grand Prix France

*Notre Dame des Hormones* de Bertrand Mandico

### Grand Prix France - Brive 2015

*Comme une grande* de Héloïse Pelloquet

### Mention spéciale d'interprétation du Jury

Pour Jonathan Couzinié dans *Ton cœur au hasard* d'Aude Léa Rapin

### Mention du Jury Grand Prix Europe

*Vous qui gardez un cœur qui bat* d'Antoine Chaudagne et Sylvain Verdet

### Grand Prix Europe - Brive 2015

*Motu Maeva* de Maureen Fazendeiro

12es Rencontres Européennes du Moyen Métrage de Brive

## Un grand saut dans le vide

Avec une compétition européenne de 22 films et seulement cinq jours de festival, les Rencontres du Moyen Métrage de Brive entendent donner une visibilité de choix à chaque cinéaste sélectionné, [comme le rappelait Elsa Charbit](#), sa déléguée générale. Pas étonnant d'y sentir un vent de jeunesse, autant au vu de l'âge de certains cinéastes que des sujets traités par leurs films. Pas étonnant non plus que souffle dans cette sélection resserrée une inventivité renforcée par l'extrême diversité des films présentés.

Revendiquer une force d'expérimentation propre à un format dont les difficultés de production et de diffusion sont grandes, telle semblait être la devise de l'équipe de sélectionneurs. Cette croyance dans la vigueur du format moyen s'affichait aussi dans les programmations consacrées au *Free Cinema* ou au cinéma contemporain japonais, ainsi que dans les parcours qui commencèrent leur carrière par le moyen (Douglas Sirk, Paul Verhoeven) ou qui y firent de fréquentes incursions (Werner Herzog).

Nous avons déjà croisé le chemin de certains des films de la sélection, présentés dans des festivals spécialisés. Ainsi, les films déjà remarquables lors de la dernière édition de [Premiers Plans d'Angers](#) comme *Motu Maeva* de Maureen Fazendeiro et *Comme une grande* d'Héloïse Pelloquet, respectivement Grand Prix Europe-Brive et Grand Prix France-Brive.

*Ton cœur au hasard* de Aude Léa Rapin et *Notre Dame des Hormones* de Bertrand Mandico, vus au [festival de Court métrage de Clermont-Ferrand](#), ou *Les Enfants* de Jean-Sébastien Chauvin à [Côté court](#) et à [Vendôme](#). Ou encore, sur le versant documentaire, *Souvenirs de la Géhenne*, *Nocturnes* et *IEC Long* présentés en mars au [Cinéma du Réel](#). Petit tour d'horizon des inédits de ce laboratoire, entre patrimoine et très contemporain.

### Qu'avons-nous fait de nos vingt ans ?



La projection de *Lupino* aura été un moment important de ce festival de Brive : de cinéma, il est question pendant les 49 minutes que le film de François Farellacci affiche au compteur. La mise-en-scène adopte ici littéralement son sujet : *Lupino* comprend – au sens de prendre avec lui – les adolescents abandonnés sur les rivages de la société qu'il suit aléatoirement dans le quartier homonyme de Bastia. Le moyen métrage démarre ainsi, pied au plancher, sur des images VHS de gamins aux contours flous, accompagnés d'une chanson de métal particulièrement percutante de Gojira : son titre programmatique, « L'Enfant sauvage », annonce le mélange de tendresse et

d'âpreté qui va conduire le récit, tant ses protagonistes peuvent s'insulter tout en se prenant dans les bras. Mais ce qui frappe, c'est la vitalité incandescente de ces jeunes laissés-pour-compte que Farellacci rencontrés lors du tournage de son précédent film, *L'Île des morts* : ils étaient alors en charge du feu de la Saint-Jean qui a dégénéré en un bûcher démesuré. Reprises dans *Lupino*, ces images cernent bien le problème du cinéaste face à cette réalité sans concession : comment donner de la présence à ses personnages quand ceux-ci ne font que tenter de s'évader de ce territoire circonscrit par des tunnels, des collines, une quatre voies et une voie ferrée ? Ferellacci les filme alors dans leurs éternelles déambulations sur les routes, à pieds ou en voiture, dans une forme qu'on pourrait qualifier d'élégiaque si la sécheresse du contexte n'était aussi prégnante. Car si la Corse y devient parfois l'île des enfants perdus de Gus Van Sant et Harmony Korine, elle nous parvient pareille à un reflet légèrement déformé des chemins arpentés récemment par Jean-Charles Hue ou Virgil Vernier. *Lupino* s'inscrit là, à la croisée d'un onirisme américain et d'une recherche mythologique sur les territoires à la marge des communautés oubliés de France.

MP

### Fétichisme podal

Au-delà de sa relecture *queer* du conte de Charles Perrault, *Boa Noite Cinderella* sidère tout d'abord par sa beauté plastique envoûtante. Le film avance, bougies en main, à la lisière de la forêt et du fantastique. Déployant tout un jeu de clair-obscur fascinant par son amplitude dramaturgique, Carlos Conceição enveloppe son film d'un léger voile politique en misant sur les rapports de forces entre ses personnages. Il reprend la trame initiale de Cendrillon mais en propose un sous-texte dont l'originalité n'est pas la moindre des qualités : dans un château, une jeune femme dévale les escaliers et en oublie son soulier de verre. Le film ne se placera alors que du point de vue du prince et de son valet. Cette relation étrangement érotique et toxique entre les deux hommes conduira le récit qui omettra les affres de Cendrillon en la plaçant volontairement à la marge de l'intrigue. Au centre de leurs obsessions se trouve la pantoufle de verre qui deviendra rapidement la source de leurs questionnements existentiels avant de se transformer en un éloge flamboyant du fétichisme podal. S'amusant de ses provocations sexuelles, comme cette séquence de bondage que s'inflige Cendrillon dans les bois, *Boa Noite Cinderella* avance, sous ses airs dandys, dans le plaisir du scandale qu'il pourrait provoquer... sauf que le film a l'intelligence de désamorcer constamment ses enjeux théoriques revendiqués (à l'instar de cette citation de Karl Marx sur la conscience de classe qui ouvre le moyen métrage) en instaurant un second degré qui doit beaucoup aux jeux distancés mais malicieus des acteurs. L'excentricité assumée du film de Conceição, malgré des digressions narratives parfois alambiquées, lui confère un charme indéniable et donne envie de suivre le parcours du jeune Portugais.

MP



## Archipel nitrate

Alors que le tournage en numérique est devenu la norme, la forte présence des films en super-8 ou super-16 dans la compétition est d'autant plus remarquable. Pellicule trouvée dans *Motu Maeva* de Maureen Fazendeiro qui utilise les images super-8 filmées au gré de l'existence de Sonja, néerlandaise qui a parcouru le monde aux côtés de son mari militaire, et fait le récit, en *off*, d'un idéal de liberté de mœurs. Dans cette cartographie du souvenir aux coutures apparentes, marquées par les perforations de la pellicule qui occupent le côté de l'écran, la mémoire n'est pas chronologique, mais saute d'une bobine à une autre, enjambant les continents et les époques au gré des images.

Images filmées au fond d'une mine ukrainienne, dans *Vous qui gardez un cœur qui bat* de Antoine Chaudagne et Sylvain Verdet. De cette plongée sous terre reviennent les images des halos des lampes frontales, des douches des corps noircis, mais aussi le souvenir du collègue mort enseveli sous le charbon. Ce souvenir prend corps dans les chansons et poèmes que déclame l'un des vieux mineurs, tandis qu'un plus jeune confie à la caméra le désir de quitter la mine pour rejoindre en Crimée sa petite amie rencontrée sur internet. C'est avec le grain de la pellicule qu'on découvre les images de cet ailleurs, filmé sur l'ordinateur portable de Slava.

RP



## *La Terre penche* : la vie est un songe

Avec dans *La Terre penche* de Christelle Lheureux Mais c'est aussi au cœur de la fiction d'apparence classique que l'utilisation de la pellicule vient se nicher. Après avoir longuement séjourné en Asie, Thomas revient hors saison dans la station balnéaire de sa jeunesse pour régler des affaires familiales après le récent décès de son père. Il revoit furtivement Loïc, un ami de lycée, puis Adèle, agent immobilier narcoleptique à qui il fait visiter sa maison de famille qu'il se souvient vaguement avoir côtoyé de loin dans ses jeunes années.

La fiction naturaliste - ce qu'il y a de plus visible et de moins intéressant dans le film - se dilue dans ces plongées récurrentes et subites de la jeune femme dans le sommeil. Car sous une couche de vraisemblance des rapports humains et des motivations psychologiques, le film cache un enchâssement de rêveries, fantômes, imaginations qui le font basculer dans une atmosphère cotonneuse. Empruntant des chemins de traverse, le film s'obstine à ne pas avancer, mais se dédouble et se répète, allant jusqu'à s'offrir deux conclusions différentes. L'Asie évoquée par Thomas prendra corps en pleine baie de Somme sous plusieurs visages, et les relations amoureuses manquées se réincarneront ou se réinventeront autour des personnages présents. La présence de fantômes - ceux du passé, ceux de la pensée - passe par ces soubresauts du récit qui divague, mais



aussi par la texture de la lumière, magnifiquement filmée par Antoine Parouty, qui fait passer des rayons de soleils mouvants sur les corps allongés sur la plage, ou qui plongent Thomas dans le noir absolu d'une route de campagne dont on devine qu'il constitue encore un détour par une strate du passé.

RP



### ***M (Madeira)* : l'artifice de la sensation**

Paradoxalement, *le* film expérimental de la sélection n'utilise pas, lui, de la pellicule comme matériau de travail, mais l'image numérique. Jacques Perconte a réalisé *M (Madeira)* alors qu'il était l'invité du Madeira Film Festival. Portrait documentaro-expérimental de l'île, le film est constitué de plans d'ensemble fixes qui embrassent le paysage et effectuent progressivement le tour de l'île.

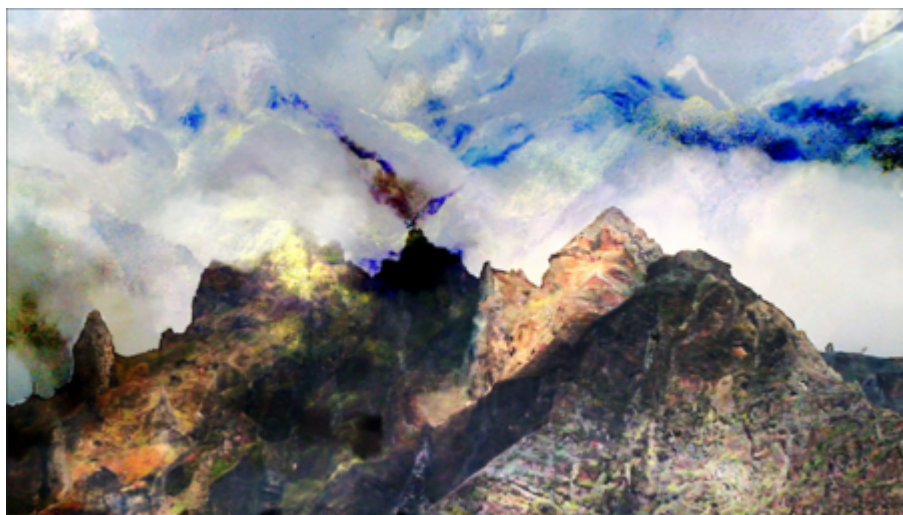
« *Je joue avec et contre la technologie* », dit Jacques Perconte. C'est en combinant ses images encodées de différentes manières, en les compressant et décompressant qu'il les transforme, en faisant ainsi une matière première aussi malléable que la peinture.

La distorsion de l'image, triturée numériquement, la détourne de son unité pour en faire un ensemble composite de couleurs et de pixels. Proches d'une représentation cubiste, le paysage prend une profondeur, un mystère qui redonne à chaque succession d'un plan à un autre, à travers des fondus enchaînés, tout son sens au mot apparition. Avec un effet d'attraction foraine, le passage d'un plan à un autre suscite une curiosité, une attente, un émerveillement qui font penser aux murmures des premiers spectateurs du cinématographe Lumière : « même les feuilles des arbres participent au spectacle ».

Dans son périple autour de l'île, Perconte a longuement cherché le cliché qu'il avait en tête avant son séjour, celle des paysans qui cultivent les champs en terrasse. Mais le rythme des festivaliers n'étant pas celui de l'agriculture vivrière, il lui fallut longtemps pour les trouver. De fait, la présence des hommes se fait attendre dans le film qui n'offre d'abord que des tableaux de champs, fixes, mais mouvants qui évoluent dans leur durée comme dans les variations que produisent la pixellisation de la surface de l'image. Ramenés sur un même plan par le jeu des fondus enchaînés, les hommes et la terre qu'ils travaillent ne font plus qu'un, finissent par fusionner dans le regard du spectateur.

L'artifice de la reconstruction du paysage, de la bande sonore, elle aussi retravaillée à partir de matériaux composites, et l'apparition des paysans qui façonnent la terre construisent un système de sensation démultipliée du paysage.

RP



## La grande extase du cinéaste Herzog

C'est avec un grand saut dans le vide qu'Elsa Charbit avait choisi d'ouvrir ces onzièmes Rencontres du Moyen Métrage de Brive : celui de Walter Steiner, sauteur à ski filmé lors d'une compétition par Werner Herzog en 1972 dans *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*. Le champion suisse accomplit des performances tellement inouïes qu'il dépasse la longueur de la piste à chaque saut, mettant ses jours en danger, mais touchant aussi à la limite de la discipline sportive. Mais si Steiner semble bien plus prendre son envol, dans un geste d'une absolue beauté, c'est aussi car Herzog parvient à filmer ce saut dans tout ce qu'il a d'excessif.

Face à cet athlète hors du commun, Herzog, ancien pratiquant de cette discipline sportive (dont il a même pensé à faire son métier jusqu'au grave accident d'un ami), met en place un dispositif technique à la hauteur de l'athlète dont il entend faire le portrait en action et se met en scène lui-même, sorte de super journaliste qui ferait mieux que toutes les équipes réunies pour l'événement. Les plates images de retransmission de l'événement prêtées par la télévision yougoslaves vont rapidement être remplacées par celles d'Herzog, qui usent du ralenti et du cadrage, pour donner à sentir combien l'athlète vole bien plus qu'il ne saute.

Si Steiner pratique la même discipline que ses concurrents, il la hisse à un niveau métaphysique, celui du désir qu'a l'homme de défier la gravité pour se hisser dans les airs. Alter ego du cinéaste, Steiner est aussi celui qui lui permet de créer des images au plus proche de ses préoccupations. Intégrant du matériel emprunté à la télévision yougoslave, Herzog montre aussi l'écart qui sépare les « faiseurs » d'image du cinéaste qu'il est, capable de traduire visuellement le désir de voler.

Tout autrement, Herzog intègre à *Gasherbrum* des images tournées par un autre que lui : dans ce portrait en action de Reinhold Messner, Herzog laisse à l'extraordinaire alpiniste, le premier à avoir conquis l'ensemble des sommets 8000m, le soin de filmer l'ascension finale. En les intégrant au montage du film, Herzog ne les confronte pas aux siennes comme avec celles de la retransmission télévisée. Au contraire, il les accueille avec bienveillance, comme un juste retour des choses envers celui qui l'a entraîné avec lui au sommet du Gasherbrum, se hissant au dessus des villes pour atteindre cette étendue blanche à perte de vue, comme un signe de partage avec l'alpiniste, auquel il confie faire le même rêve récurrent que lui, et avoir la même obsession de défier la mort.

Dans ces deux portraits en miroir, Herzog se projette en ceux qu'ils filme, cherchant comme eux l'extase, la plénitude de se sentir hors de soi, comme si faire des films, était, tout comme l'alpinisme ou le saut à ski, une façon de braver la mort pour éprouver plus intensément la vie.

« J'irai jusque dans l'espace pour tourner des images inédites s'il le fallait », disait Herzog dans *Tokyo-Ga* de son compatriote Wim Wenders : l'obsession du cinéaste d'aller filmer au bout de territoires était présente dans les quatre moyens métrages présentés en partenariat avec Potemkine

(éditeur d'une intégrale chronologique du cinéaste, en trois volumes). Cinéma des confins, ceux de la civilisation dans le désert aride où le peuple Wodaabe lutte pour sa survie ; ceux de l'humanité dans le paysage lunaire de *Leçons des ténèbres*, où le cinéaste filme les puits de pétrole mis à feu par les Américains à la fin de la guerre du Koweït, le cinéma de Herzog cherche à faire du réel un décor de science-fiction, d'un exploit sportif un geste profondément métaphysique et des images une façon d'affronter la mort.

RP



### Transition théâtrale

En 1934, alors qu'il est encore le directeur de l'Altes Theater de Leipzig, on propose à Douglas Sirk de monter *La Nuit des rois* de Shakespeare à la Berlin Volksbühne qui était une des plus grandes scènes de Berlin. Surprise de la part de Sirk dont la femme est juive : le directeur de ce théâtre est quelqu'un d'important chez les S.S. Étrangement, des producteurs de la UFA se présentent à l'une des représentations pour engager Douglas Sirk qui accepte par envie d'entrer dans le monde du cinéma et ainsi se reconstruire un personnage totalement différent de celui du milieu du théâtre où ses problèmes avec la politique d'Hitler sont notoires. Il faut dire qu'en 1934-1935, la situation du cinéma était incomparablement meilleure à celle du théâtre : la UFA était une compagnie privée dont les ouvriers et les techniciens étaient généralement antinazis. Une fois embauché, Sirk se doit de réaliser trois petits films commandés par le chef de la production cinématographique : *Le Malade imaginaire*, *Deux génies* et *Trois fois un mariage*. Dans ses entretiens avec Jon Halliday (éditions Cahiers du Cinéma) parus dans leur première version en 1971, Sirk ne se rappelle que du dernier de ces films et ne garde aucun souvenir des deux premiers. C'est cependant *Le Malade imaginaire* et *Deux génies* qui ont été montrés à Brive, soit donc les deux toutes premières réalisations de Sirk. D'une durée respective de 36 et 29 minutes, tous deux mettent en scène l'acteur Hans H. Schauffuss. Il joue tout d'abord un truculent Monsieur Popinot dans une adaptation enlevée de la fameuse pièce de Molière. Même si *Le Malade imaginaire* offre de belles scènes, notamment une séquence de chant formidablement découpée, il serait absurde d'y chercher des éléments précurseurs du style du futur roi du mélodrame hollywoodien. D'autant plus que le film est constamment brisé dans sa force de mise en scène par les prérogatives narratives afférentes aux adaptations théâtrales. Film de transition où Sirk metteur en scène de théâtre devient Sirk cinéaste, *Le Malade imaginaire* ne vaut alors principalement que pour sa direction d'acteur à la fois excentrique et maîtrisée, où transparait déjà le plaisir de Sirk à filmer des êtres pris dans leurs contradictions morales.

Le film suivant, *Deux génies*, pourrait se résumer, en partie, à son pitch de sketch abracadabrant : deux hommes fauchés briguent un poste de comptable dans une petite entreprise. À la suite d'un quiproquo, ils se prennent mutuellement pour le directeur de la firme, vont se flatter mutuellement,

jusqu'à l'absurde, pour s'octroyer les faveurs de l'autre et iront benoîtement entreprendre des magouilles douteuses. *Deux génies* se conclut ainsi en une satire féroce du milieu de la bourse et des affaires sous le régime de Weimar, qui élève le film au-dessus de la simple pochade boulevardière ou, c'est selon, de la franche comédie savamment retroussée. Les deux acteurs y cabotent à qui mieux mieux, dans un exercice joyeux de leur propre mise en scène s'arrimant, en bout de course, aux cruautés arbitraires de la tragédie.

MP

## Nouvelle Vague

En 1960, Paul Verhoeven a 22 ans et poursuit ses études de mathématiques à l'Université de Leyde. Il a déjà réalisé avec des amis quelques courts métrages amateurs et a même débuté la toute récente école de cinéma d'Amsterdam, mais est forcé, sous la pression parentale, de ranger au placard ses aspirations artistiques pour se consacrer à la voie royale des recherches scientifiques. Or, l'association des étudiants de Leyde décide, en vue de célébrer son anniversaire, de produire un court métrage dont elle confie la réalisation au jeune Paul Verhoeven sur la suggestion du critique de cinéma le plus influent de La Haye, Monsieur Broomstaide, qui a ainsi nommé toute l'équipe technique sur les talents de chacun. C'est ainsi que Verhoeven, élu tel le Christ, remet le pied à l'étrier de la réalisation - il considère encore aujourd'hui qu'il s'agit du jour le plus important de sa vie - et rencontre alors son futur meilleur ami, Jan van Mastrigt. Celui-ci deviendra son scénariste attiré sur ses courts métrages jusqu'à son suicide en 1964 qui éloignera quelques années Verhoeven de la mise en scène, incapable de se remettre de cette perte tragique. Réalisé avec les moyens du bord, *Un lézard de trop* frappe tout de suite par ses influences que la mise en scène de Verhoeven (au style honnêtement méconnaissable) assume et digère grâce à une inventivité de tous les instants : les longs monologues du film, clairement inspirés d'*Hiroshima mon amour* que Verhoeven avait découvert l'année précédente à Paris lors de sa sortie en salles, s'accommodent plaisamment de certaines références bergmaniennes explicites (notamment à *Sourires d'une nuit d'été* réalisé par le maître suédois en 1955) comme l'utilisation des reflets d'un miroir pour cadrer au plus près le visage de son jeune acteur et de ses deux actrices. L'une blonde, l'autre brune, elles sont l'expression d'un pur fétichisme hitchcockien qui ne quittera jamais les obsessions du « Hollandais violent » - on n'a qu'à songer aux sueurs froides provoquées par *Basic Instinct* ou à la rivalité tranchante entre Nomi Malone et Cristal Connors dans ce chef d'œuvre mal-aimé qu'est *Showgirls*.



Tout au long des 35 minutes jazzy d'*Un lézard de trop*, Verhoeven exorcise ainsi le poids de ses pères de cinéma tout en mettant en balance, par l'entremise du portrait mental d'un jeune sculpteur confronté à ses choix sentimentaux, l'ambiguïté existentielle et cathartique au cœur de toute création artistique. Il réalisera ensuite *La Fête* en 1962 où il réinvestit le milieu universitaire en dessinant les chassés-croisés amoureux de deux étudiants en art qu'une fête réunit. Clairement sous l'influence de la Nouvelle Vague française et de ses tournages sauvages dans la rue, *La Fête* se

conclut en une scène d'humiliation sentimentale où transparait déjà ainsi un des futurs motifs de Verhoeven.

MP

lundi 11 mai 2015, par Morgan Pokée, Raphaëlle Pireyre  
© mai 2015 critikat.com - tous droits réservés