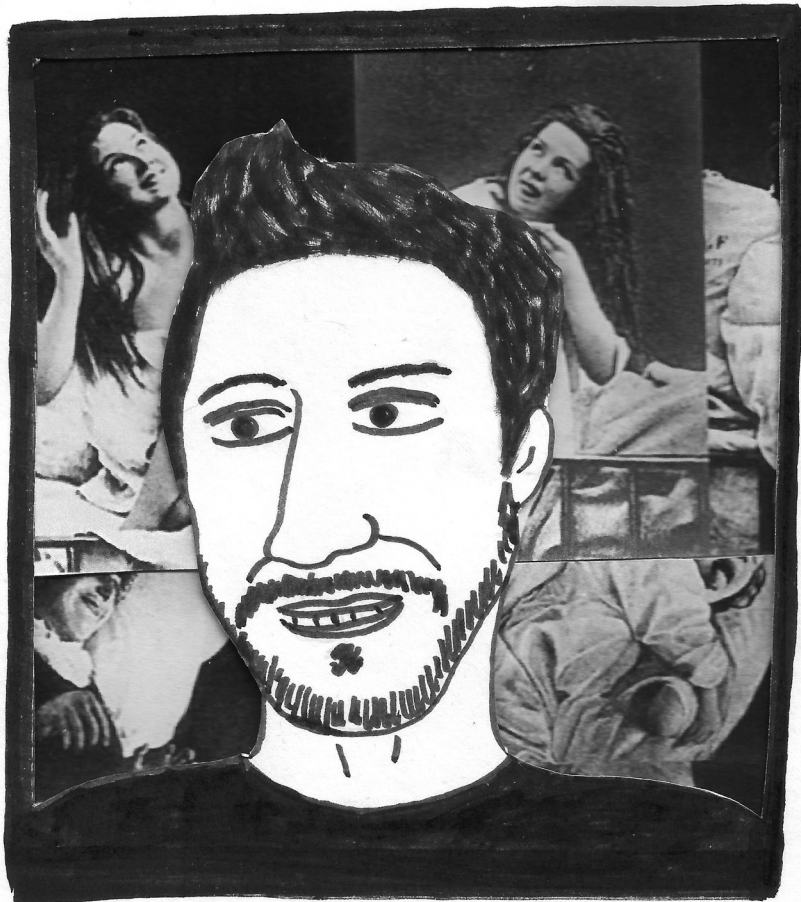


14 décembre 2012

CHRONO- 4 -GRAPHE

Journal de la 14^{ème} édition du
FESTIVAL DES CINÉMAS DIFFÉRENTS
ET EXPÉRIMENTAUX DE PARIS



Portrait de **QUENTIN BRIÈRE-BORDIER**

entouré de photographies de la Salpêtrière.

<http://elementsofdrawing.tumblr.com>

The **ELEMENTS**
of **DRAWING**

"LES DERNIERS HOMMES"

ENTRETIEN AVEC

Quentin BRIÈRE-BORDIER

ENTRETIEN AVEC

SVETLANA BASKOVA (2ÈME PARTIE)

CINEFANTOM

Entretien avec **Dmitry LOGINOV**

responsable des projets internationaux

“LES DERNIERS HOMMES”

ENTRETIEN AVEC

Quentin BRIÈRE-BORDIER

V. Tu viens donc d'une formation en cinéma documentaire où tu as réalisé deux films sur l'univers pénitentier ?

Q. Oui j'ai fait une formation à Angoulême après un master en science politique en me focalisant particulièrement sur la question des guerres de basse intensité, appelées plus politiquement “terrorisme”. En fait la formation en documentaire n'était pas spécialement intéressante. C'était une formation assez classique. J'ai réalisé un documentaire sonore avec des surveillants pénitentiaires et un film sur des ex-détenus.

V. Tes films, de manière générale, ont-ils à voir avec ton étude sur la violence politique ?

Q. Probablement. Encore faut-il définir ce que l'on entend par “violence politique”. Après mes études je me suis rendu compte que le cinéma était souvent un levier pour permettre à un certain langage politique de se déployer, et souvent c'est soit un langage qui ne m'intéresse pas soit un langage auquel je m'oppose. A partir de ce moment là je me suis dit qu'il fallait que j'aborde le cinéma, qui n'est rien d'autre qu'un alphas composant différents langage, autrement. On dit que le langage, les mots, la grammaire, conditionnent la pensée. Que la forme, au final, c'est un peu le fond. Le langage est politique et parcequ'il est politique il est souvent violent, comme dans une cour d'école. En ce qui me concerne je me suis juste trompé de langage dans mes premiers travaux. Il m'a fallu, il me faut encore, passer par une étape de destruction, ou plutôt de déconstruction du langage. Eclater les bases, accepter de se perdre un peu aussi et tenter de bredouiller certaines choses, sans forcément chercher à tout maîtriser.

V. Pour ma part j'ai l'impression que c'est plutôt l'inverse. En regardant ton dernier film on a l'impression que tu es allé vers une plus grande maîtrise du médium avec un travail important sur le cadre, le son et le montage notamment ; et cela afin que les choses échappent davantage à ce langage que tu ne voulais plus.

Q. C'est un leurre. Ne pas confondre travail et maîtrise, même si le premier est souvent nécessaire au second. Je me suis auto-contraint à certaines choses, ce qui pour moi était libérateur. Mais, je le répète, je ne fais que bredouiller comme un môme, avec la jubilation et l'hésitation quasi-systématique qu'il y a dans le bredouillement.

V. Combien de temps a duré le tournage des “derniers hommes” ?

Q. Le tournage a duré trois ans mais il doit y avoir quelque chose comme une heure de rushes par an. J'y suis allé de façon très irrégulière. Quelque fois plusieurs jours.

V. Et tu savais déjà ce que tu allais filmer ?

Q. Non au début je ne savais pas du tout quelle tête allait avoir le film. Mais j'y suis allé parce que d'emblée j'avais une attirance pour les milieux fermés.

Et puis j'ai très rapidement été saisi par la fiction que me racontaient ces lieux, ces hommes et ces femmes. J'y trouvais aussi un langage étrange, au delà des mots, qui me fascinait.

V. Oui justement, je te parlais de Foucault tout à l'heure parce que tu t'es d'abord intéressé à la prison puis maintenant à d'autres systèmes d'enfermement...

Q. Oui, bien sûr j'ai été influencé par tout ça. J'ai baigné là dedans. Mais il y a un moment où il faut lâcher ça. Ce savoir là n'a de sens que dans les amphithéâtres d'université et devient vite une protection inutile quand il s'agit de faire un film. Au départ tu t'attaches à ça puisque tu n'as que ça, puis au bout d'un moment tu es obligé de t'en détacher. Je suis sorti d'une école où il fallait toujours écrire. Là je n'ai rien écrit. Il n'y avait rien à dire, il y avait à faire un film. C'est très différent. Pour moi écrire un film c'est une castration, c'est comme avorter un désir.

V. En tout cas j'ai l'impression qu'il y a tout de même un discours attaché à ton film. Même si ce n'est pas toi qui a écrit, il y a tout un discours sur cette espèce de limite de l'homme. Tu appelles d'ailleurs ton film “les Derniers hommes”. Tu dis quelque chose comme : “ces hommes sont nos miroirs, sont nos limites, etc”. Moi ça me fait penser à Erasme et à son “Éloge de la folie”, où il dit grosso modo que les fous sont en prise directe avec le réel et qu'ils deviennent fous par leur propre sagesse. Une dimension très humaniste.

Q. Ça me plaît plutôt. A ceci près que dans l'histoire que je me raconte, la “folie” - si on décide d'en voir une parce que ce n'est pas elle que je filme - est moins question de sagesse que de condition nécessaire à la survie.

Le titre du film, tout comme les premières phrases, sont des indices qui guident vers cette fiction là, mais après à chacun de se raconter sa propre histoire. La fiction que je me racontais moi, c'est que s'il devait y avoir des survivants à la fin du monde, ce serait eux, et qu'ils vivraient dans ce temps et dans ces lieux, et que ce n'est seulement qu'à la condition de cette expérience qu'ils pourraient survivre à l'effondrement de la civilisation.

Pour en revenir à la question du langage, c'est comme si tu filmais une langue que tu ne connais pas, mais tu la filmes parce que tu la trouves belle, parce qu'il te semble en comprendre quelque chose même si tu ne la connais pas, même s'il elle t'échappe.

V. Est-ce que cet indéfinissable dont tu parles ne serait pas quelque chose de l'ordre de l'intime ? Dans la définition que Nancy en donne plus précisément. Parce que pour moi cet entre deux dont tu parles c'est ça. Entre le brut des images, de la matière, des vis-

ages, de l'hôpital, et cette sorte d'intériorité acquise par le son et le montage. Les bruitages qui sont des focalisations auditives, des perceptions filtrées, qui font qu'on a l'impression d'être à l'intérieur de ces corps. Dans le montage avec certains raccords notamment, comme quand un patient se fait couper les cheveux et qu'il regarde tout à coup en l'air, et que le plan suivant qui apparaît alors est une contre-plongée totale sur le plafond vitré d'une des pièces de l'hôpital. Ce n'est pas un raccord direct, puisqu'on sait qu'on est ailleurs, mais en même temps on reste quelque part focalisé sur une sorte de subjectivité.

Q. En fait on s'est amusé avec ça. On a cherché des choses sans forcément les intellectualiser. La notion d'intime, que se soit avec Maria ou André, on n'en parlait jamais en tant que tel. Par contre l'intériorité oui, André était assez attaché à ça, et il y avait un parti pris en tout cas sur toute la première partie du film, qui était d'avoir un traitement du son qui soit de l'ordre de l'intériorité, comme si on avait une perception des sons qui étaient à l'intérieur de la tête. Mais ça ne veut pas dire une compréhension de ce qui se passe dans la tête. Je n'avais aucune velleité à cela. Au niveau du montage, je prend vraiment la chose comme une recherche, sur toute la première partie en tout cas, puisque la deuxième est un peu plus classique dans son montage. Mais dans toute la première partie effectivement on voulait créer avec Maria des jeux de raccords, créer des zones de questionnement sur la nature de ce rapport. Entre le regard de l'objet-corps filmé et le regard de la caméra et de celui qui regarde. Veut-on établir un lien entre l'objet corps filmé et l'objet filmant ? Et en fait je n'ai aucune réponse à ça. C'est juste que quand on l'a essayé, ça nous a paru intéressant. On trouvait que ça fonctionnait et à partir de là on l'a gardé.

V. Vous avez travaillé de manière assez intuitive en fait.

Q. Au début du film j'avais fait les portraits de la première partie, qui pour moi étaient vraiment importants. C'était à la fois une manière de me positionner avec ma caméra et à la fois un point de rencontre. Mais j'étais aussi dans l'exploration de ces lieux qui allaient disparaître. Je n'avais pas envie d'avoir une exploration photographique classique. Je venais de découvrir la bolex, elle était ultra maniable, et je voulais quelque chose de très dynamique, avec les lignes, avec les cadres... je voulais qu'on sente le corps qui filmait derrière. Mais voilà, après cela je ne me suis pas posé plus de questions que ça. Alors je suis allé voir Maria en lui demandant “qu'est-ce qu'on fait?”. De là on a étudié plusieurs pistes et on s'est dit qu'il pourrait y avoir une relation dans le mouvement, entre le mouvement de la caméra et le mouvement à l'intérieur du plan. Mettre en relation ces mouvements. D'où le type de raccord dont tu parlais.

Entretien : V.G.

ENTRETIEN AVEC SVETLANA BASKOVA (2ÈME PARTIE)

Suite de l'entretien avec Svetlana Baskova dont la première partie est parue dans le numéro 2 de ce journal. L'entretien n'est pas complet.

E. Je trouve que dans vos œuvres il y a beaucoup d'humour.

S. Oui, l'humour noir est lié à la réflexion.

E. En même temps vous multipliez la critique du capitalisme sauvage avec ces personnages hantés par des programmes de destruction: le businessman dans le film Tête, le libertin dans le film Cinq bouteilles de vodka, ou encore le personnage fou de Vladimir Epifantsev dans L'Éléphant vert. (...) La plupart de vos personnages pratiquent d'une manière intense le sexe comme les personnages du Marquis de Sade qui ne critiquent pas le capitalisme. Pensez-vous que le goût de la destruction vient du capitalisme ou bien percevez-vous le capitalisme indépendamment du libertinage de vos personnages qui trouvent un plaisir supérieur dans l'humiliation, les assassinats et les suicides ?

S. Je ne vois ici aucun plaisir. En montrant un personnage qui veut tuer tout le monde, je montre plutôt un monde où tout est permis. Même le personnage d'Epifantsev, dans Cinq bouteilles de vodka, qui a décidé de mettre en oeuvre la manière saugrenue avec laquelle il allait dépuceler une fille et un homme. Pour moi cette idée que tout est permis est très importante. Ce personnage avait tout ce dont il avait besoin et c'est pour ça qu'il a voulu ce qu'il n'avait pas. Tout est sous son pouvoir, il n'a pas besoin d'argent. Dans les années 1990 la vie humaine n'était pas appréciée et c'est pour ça que le personnage d'Epifantsev n'apprécie ni la vie des autres ni la sienne. Alors, en quoi y-a-t-il du plaisir dans ce personnage ?

E. Si je comprends bien, Pour Marx... poursuit le thème de l'humiliation du salariat en Russie. Vingt ans ont passé ; le film est consacré à l'époque actuelle, et nous voyons que le prolétaire dans notre société n'est toujours pas perçu comme une personne qui a des droits et une dignité. Il est extrêmement peu défendu par la protection sociale. Etant poussé à leurs limites, vos personnages vont former une seule unité civile. Vous obtenez finalement la même histoire qui s'inscrit dans la continuité logique de l'évolution de votre filmographie.

S. Bien entendu, la continuité avec les films précédents s'est faite naturellement. Mais il y a une grande différence. Dans les années 90, les gens n'ont pas encore formé d'attitude forte envers ceux pour qui ils travaillent, et il y a de la peur, de la confusion et de l'incertitude. Si nous parlons de l'heure actuelle, comme en

parle le film «Pour Marx ...»; les travailleurs continuent à craindre de perdre leur vie et leur travail - perçu comme un moyen de survivre - et en même temps ils ont un sentiment d'estime d'eux-même dont ils commencent tout juste à prendre conscience. Ils ont besoin de se sentir pleinement humain - d'où le souhait d'organiser un syndicat. Dans les années 90 - temps d'anarchie - parler de syndicat était tout simplement ridicule.

E. Et comment les ouvriers peuvent-ils échapper à ces entreprises instables ou qui ont fait faillite ?

S. Je pense que c'est assez simple - il faut faire peur au gouvernement. La peur - c'est la seule façon de faire commencer à penser le gouvernement.

E. Faire peur au pouvoir par la révolte ?

S. Par la possibilité de révolte.

E. Dans Pour Marx ... parlez-vous d'une entreprise en particulier ?

S. Je travaille avec un certain nombre de mouvements syndicaux dans différentes villes dans lesquelles les entreprises font partie intégrante du fonctionnement de la ville. J'ai compris et appris quelle est la situation là-bas. Beaucoup de personnes ne se rendent pas compte que le syndicat est tout à fait respectable et qu'il a une organisation décente. Ils ne comprennent pas que c'est l'institution de l'Ouest pleinement développée. Ils pensent que c'est quelque chose de stupide ayant à voir avec le passé soviétique ... Ils se sont habitués à un gouvernement et à ses promesses : les tricheurs et les dirigeants syndicaux qui veulent juste se faire de l'argent. Maintenant, de nombreux travailleurs ont formé des syndicats de 8-10 personnes qui sont intégrés avec les grandes organisations syndicales, et ils offrent d'y entrer consciemment. Et les travailleurs ont peur de s'affilier à des syndicats car ils ont peur des licenciements et des problèmes avec la gestion de l'entreprise.

E. Pourquoi un tel nom - Pour Marx ... ?

S. Pour Marx... Aujourd'hui, dans l'esprit de notre société, il n'existe pas de définition claire des modèles de développement politique et économique. Les travailleurs (et les gens en général) commencent tout juste à reconnaître les nouvelles relations économiques, libérés de l'infantilisme de l'ère socialiste. Ce nom suivi des points de suspension dans le titre

exprime un manque de confiance (d'ailleurs, les personnages eux-mêmes ne sont pas sûrs de leurs actions ni de leurs choix). Ce titre est également le titre d'un livre de Louis Althusser, Pour Marx, qui m'a influencé. Autrement dit, c'est la façon dont j'entreprends la critique des expériences émotives de l'intelligentsia, qui remplace la culture par la mode, et de fait, agit de façon irresponsable, comme nous le voyons par expérience dans notre pays : l'expansion des rêves dans les dits «de gauche», la gauche caviar, etc.(...) Pour moi, tout ça est important, parce que dans notre société, il y a un manque de compréhension des raisons pour lesquelles nous vivons, et l'absence d'une position claire par rapport au capitalisme.

E. De toute évidence, Pour Marx ... est une nouvelle étape dans votre travail. Il s'adresse, par rapport à votre film, à un public plus large et compte sur l'intérêt du public.

S. Oui, je veux faire un film sur la nation russe moderne, avec tous ses liens historiques et culturels, ses traditions, avec son amertume et sa gentillesse, sa prise de conscience d'elle-même et de sa génération. Je n'aime pas la façon dont on filme aujourd'hui la province, les gens, la «spiritualité», l'histoire et la façon de répondre à la question «qui suis-je ?».

E. Pourriez-vous enfin donner quelques conseils aux lecteurs ?

S. Je dirais que la perception de l'art est avant tout un travail. Si une personne n'est pas en mesure d'analyser et de s'éduquer elle-même, c'est une tragédie, en particulier pour la culture de notre société.

Entretien : Evgeny Maisel
Traduction : Tatevik Nadaryan
et Lucie Kiyambekova

CINEFANTOM

Entretien avec **Dmitry LOGINOV** responsable des projets internationaux

Sur Internet il y a peu d'informations sur Ciné Fantom. Pourriez vous nous raconter brièvement l'histoire de votre organisation et son idée principale?

Ciné Fantom est une union de réalisateurs indépendants et d'artistes contemporains. L'association existe depuis les années de la Perestroïka (1985) quand le cinéma "underground" (indépendant) a commencé son développement. Au début, ce sont deux frères - Gleb et Igor Aleinikov - qui ont commencé à sortir le journal *Ciné Fantom* sur le cinéma alternatif. Finalement l'union libre des réalisateurs dans les années 90 est devenue l'association Ciné Fantom. Le président de l'association est Boris Youkhananov qui est quelqu'un de connu dans le milieu du théâtre ; il a son atelier de réalisation à Moscou. Le directeur de la programmation s'appelle Andrey Silvestrov. Nous aurons l'occasion de le voir ce vendredi à Paris. L'objectif principal de l'association est la promotion des réalisateurs et des artistes qui font du cinéma indépendant et de l'art contemporain.

Quels sont les critères de sélection des films et des réalisateurs dans votre association?

Il n'y a pas de critères spéciaux, ce sont le directeur de la programmation et le conseil de l'association qui choisissent ensemble. S'il y a un projet qui nous intéresse alors on commence sa promotion, on contacte les festivals, etc. Par exemple, l'année prochaine il y a une projection du dernier film de Svetlana Baskova à Berlin : ce projet intéresse les allemands.

Est-ce qu'il y a eu des tentatives de fermer l'association? Il y a un cliché qui dit que tout ce qui est alternatif en Russie ne peut pas exister longtemps. Votre association prouve le contraire. Comment pouvez vous l'expliquer?

Je ne sais pas. Nous n'abordons pas les sujets politiques mais plutôt les sujets sociaux. Nous sommes indépendants du gouvernement. C'est un de nos aspects connus. Aujourd'hui on peut dire plutôt que tout ce qui est contre les règles et qui en même temps a un lien avec l'argent cesse d'exister. Autrement dit si tu veux faire beaucoup d'argent en Russie et que tu ne veux pas travailler avec les gens qui dirigent le pays, il y a un risque. Ce n'est pas le cas de Ciné Fantom. Notre association n'aborde ni les sujets politiques ni les sujets économiques. C'est peut être pour ça que nous existons encore.

J'ai entendu parler de débats au sein de Ciné Fantom. Pourriez vous nous parler en détail de cela?

Oui, c'est vrai qu'une des particularités de Ciné Fantom c'est la discussion entre le public et les réalisateurs après les projections. Pour le dernier festival du cinéma à Moscou nous avons présenté notre programmation et nous étions très ouverts à toutes les questions, nous sommes restés dans la salle jusqu'à la dernière question. Il y a peu d'associations ou de réalisateurs qui font cela à Moscou bien que à notre avis c'est très important. Si tout va bien on pourra aussi faire ce genre de débats à Paris.

Est-ce que vous pensez que le spectateur russe a besoin du cinéma alternatif?

Aujourd'hui les gens en Russie sont dans des problèmes politiques et sociaux et c'est pour cela que le spectateur russe a besoin de tout ce qui n'est pas de l'ordre du commun. Dans les années 90 l'esprit de liberté permettait aux gens de faire tout ce qu'ils voulaient, nous attendions de grands changements et le public était plus ouvert au cinéma alternatif. Aujourd'hui les gens sont très fatigués et l'art contemporain et le cinéma indépendant risquent de disparaître parce que les gens sont occupés à des problèmes de survie. C'est pour cela que notre travail est très important, il faut qu'on continue de le faire pour que le cinéma alternatif ne disparaisse pas. Il faut qu'en Russie existe quelque chose qui ne soit pas la culture de masse ; on pense pour notre part que la promotion du cinéma alternatif et indépendant peut changer le monde.

Comment est-il votre spectateur?

Notre spectateur c'est la bohème, ce sont les réalisateurs, les metteurs en scène, les critiques du cinéma, le spectateur qui a un lien avec le cinéma, l'art, ce sont les étudiants en cinéma, etc.

Comment vous faites vous connaître?

Nous avons notre site sur Internet, un groupe Facebook et le journal *Ciné Fantom Week* où l'on publie nos interviews avec les artistes et les cinéastes. Nous nous faisons connaître par notre journal qui est diffusé dans les cinémas, à côté de l'École-studio du Théâtre d'Art Académique de Moscou, où il y a beaucoup d'étudiants qui forment une grande partie de notre public.

Est-ce qu'en Russie il y a des associations comme Ciné Fantom qui font la promotion du cinéma indépendant ou bien êtes-vous les seuls?

Je pense que nous sommes la seule organisation qui fait cela. Je sais qu'à Saint-Petersbourg il y a un Festival qui s'appelle Debochir (Tapeur) International Film Festival qui fait la projection de films alternatifs.

À votre avis pourquoi le cinéma expérimental n'est pas populaire?

La plupart des gens sont des conservateurs qui ont beaucoup de peurs. Des gens qui ne sont pas prêts pour le cinéma alternatif, et qui ne le connaissent pas. La première rencontre avec le cinéma expérimental peut les effrayer parce que souvent le son et l'image sont agressifs. On sait que pour apprendre des nouvelles choses, pour se développer il faut sortir de son petit confort. Si la personne n'est pas prête à sortir de son petit confort cela veut dire qu'elle n'est pas prête pour le cinéma expérimental.

Entretien réalisé et traduit par Tatevik Nadaryan