

Pour une poignée de docs numéro 3 : Les belles paroles de Nikolaus Geyrhalter, par Christophe Postic

Marion Carrot : *Pour une poignée de docs* explore des sujets qui traversent les films programmés par la Cinémathèque du documentaire à la Bpi. Dans cet épisode, Christophe Postic, codirecteur artistique des États généraux du film documentaire de Lussas, évoque la place de la parole chez le cinéaste autrichien Nikolaus Geyrhalter, dont les films sont projetés au Centre Pompidou du 6 janvier au 15 mars 2023.

Marion Carrot : Christophe Postic, bonjour, et merci de participer à ce podcast. Peut-être pour commencer, est-ce que vous pouvez présenter brièvement Nikolaus Geyrhalter ?

Christophe Postic : Bonjour. Merci pour votre invitation. Nikolaus Geyrhalter est un réalisateur autrichien. Il est né à Vienne en 1972 et il a réalisé, sur une trentaine d'années, à peu près une quinzaine de films, et même précisément une quinzaine de films et un seizième qui est déjà quasiment terminé.

Il s'est intéressé d'un côté à des sujets, en tous cas des territoires très proches de lui, donc en Autriche. Et puis, bon nombre de ses films l'amènent à parcourir le monde, puisque ce qui l'intéresse particulièrement, c'est d'essayer de comprendre comment le monde fonctionne et comment, particulièrement, l'être humain, qui est au cœur de ses films, est en interaction, en relation avec son environnement proche, que ce soit la nature, la planète, d'une manière très large ou ses voisins, on pourrait le dire de cette manière-là. Il est très préoccupé par l'existence des frontières et les questions que posent les frontières d'un territoire. Dans sa manière de travailler, il va toujours chercher à situer, à inscrire une personne dans son environnement.

Marion Carrot : Quelle place spécifique prend la parole à l'intérieur de ces films et quel statut elle a ?

Christophe Postic : De manière très singulière, Geyrhalter met en scène les situations d'entretien. Il les met en scène en assumant d'une certaine façon la théâtralité de la situation. Il tourne toujours avec un objectif grand angle, ce qui permet d'avoir justement un plan général, dans lequel s'inscrit la personne et son environnement. Et, en même temps, ça l'oblige à être proche de la personne, puisqu'il s'agit aussi d'être en dialogue, et il faut que la personne puisse entendre les interventions du cinéaste. C'est toujours lui qui filme, qui cadre. Ce n'est pas toujours lui qui pose les questions, notamment quand il y a nécessité de traduction. Mais en tous les cas, c'est ce dispositif-là. Ce sont souvent des plans fixes face caméra.

Donc, une autre particularité de cette situation d'entretien, c'est qu'on comprend très bien, et c'est ce qu'il explique, que le moment où on filme, c'est le moment où on parle. C'est-à-dire qu'on ne parle pas du sujet avant la prise. Il y a donc une intensité qui se crée sur le fait qu'au moment où on tourne, c'est le moment où l'échange s'engage et où on aborde les questions qui sont les questions du film.

C'est ce qui donne aussi une forme de théâtralité. Et ce que je trouve très intéressant, c'est que derrière une mise en scène qui est très pensée, très structurée, avec un cadre très composé, cette mise en scène donne une grande liberté à la parole de son interlocuteur. Il laisse totalement libre la personne de développer son récit, son argumentaire, son explication, sa description. On comprend très bien que c'est conduit, c'est-à-dire que lui, il a des questions très précises. Mais, une fois qu'on est lancé dans l'échange, il intervient peu, bien sûr c'est monté, mais il intervient peu et il intervient à chaque fois très précisément. Ses relances permettent vraiment de concentrer la parole.

Autre élément important : les personnes qui interviennent souvent dans ses films sont des personnes qui ont quelque chose à raconter, que ce soit la description de leur travail et les questions politico-philosophiques que leur travail pose, ou que ce soit un récit plus personnel d'une tragédie traversée, par exemple pendant la guerre. Et donc, au moment où on est dans la situation de l'enregistrement, la parole a aussi cette... je dirais cette légitimité qui la rend possible, d'une certaine façon.

Marion Carrot : On parle aussi de plans longs avec des coupes visibles où, du coup, on voit le déroulement du récit se faire en direct.

Christophe Postic : Alors il y a aussi cette touche très particulière des entretiens de Geyrhalter dans ses films, c'est qu'effectivement il y a des coupes. Il explique que ces coupes, c'est des noirs qui sont introduits, qui font – si je me souviens bien, parce qu'il en a parlé – entre trois, six et huit images, ce qui correspond à un clignement d'œil. Et c'est à la fois pour se concentrer sur ce qui l'intéresse dans le récit et, en même temps, il veut garder la continuité de la parole dans la séquence. C'est la raison pour laquelle il utilise ce procédé qui peut être surprenant au départ et qui, au fil des films, devient une manière de faire, mais qui nous permet de rester aussi dans ce rapport un peu théâtral. On tourne et maintenant, c'est le moment où on parle.

Marion Carrot : Et justement, alors, qui parle ? Qui sont ces personnages et comment est-ce qu'ils sont identifiés à l'intérieur du film ?

Christophe Postic : Alors, en règle générale, ils ne sont identifiés par aucun carton ou aucune présentation, sauf dans son premier film où, quand les personnes interviennent, elles commencent par se nommer. Mais, très rapidement, il n'utilise plus ce procédé. En fait, on comprend à la situation, à ce qui a été filmé avant, de qui il s'agit. Alors ça peut être parce que, par exemple, je pense au film *Terre* où on est, au début du film, sur un gigantesque chantier aux États-Unis et où ils sont en train de détruire entièrement une montagne pour y construire un immense lotissement, une nouvelle ville, un nouveau quartier. Premier plan : on voit l'ensemble des ouvriers, une cinquantaine d'ouvriers qui sont à côté de leur machine. Et puis, il y a un chef d'équipe qui leur donne des consignes. C'est la journée qui commence. « Vous allez faire cela... » Et donc ensuite, on voit les machines au travail. Et d'emblée, quand on va voir un des ouvriers en train d'intervenir, on sait bien entendu que c'est un ouvrier. Ce qu'il va nous raconter va nous permettre de savoir, lui, comment il se situe, comment il considère son travail...

Je voudrais prendre un autre exemple, dans le film *Pripyat*. *Pripyat* est le film qu'il réalise en 1999 où, douze ans après la catastrophe de Tchernobyl, il se rend donc à Pripyat, qui est la ville qui était juste à proximité de la centrale, qui était à cette époque-là et encore

aujourd'hui une zone radioactive et une zone interdite. La zone interdite est gardée par un soldat...

Extrait de *Pripyat* :

Le soldat : (Soupir) Eh bien, il y avait de jolis endroits dans la zone, avec plein de champignons, des baies, des rivières, tout ça. Après, il y a eu l'accident, et les gens ont été évacués très vite. Tout était contaminé, ici. Trente kilomètres à la ronde, la radioactivité est bien au-dessus du niveau admissible. Un peu plus basse à certains endroits, un peu plus haute à d'autres... Mais enfin, toute la zone est contaminée. Les gens travaillent par rotations, parce que travailler en continu est interdit pour raisons médicales. Deux semaines de travail, deux semaines de repos. C'est comme ça que les gens travaillent ici.

Nikolaus Geyrhalter : C'est quoi, la zone, pour vous ?

Le soldat : Pour moi, la zone c'est la même chose que pour les gens ici : la « zone d'exclusion ». C'est une zone morte. Je ne pense pas que les gens... reviendront s'installer ici un jour. Il n'y aura personne ici, même dans cent ans, j'en suis sûr. La zone est contaminée.

Christophe Postic : On entend, à deux reprises, il y a un énorme soupir du soldat, qui est un soupir, vraiment, de la tension, de la responsabilité qu'il a à raconter ce qu'il fait là, ce qu'il s'est passé, pourquoi cette zone est interdite... Donc il y a aussi souvent la question de son statut, du statut de la personne qui parle et en même temps de ce qu'elle traverse, elle, et de ses propres convictions.

Ça, on le retrouve de manière très marquée plus tard dans le film, toujours dans *Pripyat*, avec l'employé de la centrale avec qui Geyrhalter visite la centrale de Tchernobyl qui est de nouveau en activité à ce moment-là. Dans cette visite, il passe devant une stèle qui est là en hommage à un des ouvriers qui a été tué au moment de la fusion du réacteur. Et il en parle d'une manière... en disant : « Voilà, ça s'est produit et ça peut encore se produire. » Donc à la fois il est dans le travail qu'il est en train de faire, et puis il est dans une représentation publique puisqu'il est en train d'être filmé, et en même temps, de par la durée de la séquence, de par la relation qui s'instaure avec Geyrhalter, il peut livrer des sentiments plus personnels.

On déambule dans la centrale en le suivant. Il y a un peu deux manières souvent, qu'on retrouve chez Geyrhalter, de filmer ces entretiens. Soit ce sont des plans fixes face caméra avec la personne dans un plan large qui l'inscrit dans son environnement, soit Geyrhalter, qui donc cadre à l'épaule, suit une personne qui est dans l'exploration d'un espace.

Marion Carrot : Comment Nikolaus Geyrhalter choisit-il de mettre en place l'un ou l'autre de ces dispositifs ?

Christophe Postic : Dans cette idée, ce désir qu'a Geyrhalter de tout le temps comprendre comment l'être humain interagit avec son environnement dans des situations très différentes, c'est la situation en elle-même qui induit la mise en scène qu'il va choisir, qu'il va décider.

Par exemple, *Homo sapiens*, qui est un film sur des ruines, sur les ruines d'installations de sites, de villes, créés par l'homme. Il n'y a donc aucun corps qui apparaît dans ce film et il n'y a aucun dialogue. Néanmoins, dans ce film, l'être humain est omniprésent, puisque ce sont les traces de son intervention et de son action sur l'environnement. À l'inverse, dans *Le Poste-frontière*, qui raconte ce moment où, en Autriche, un certain nombre de politiques

veulent construire un mur pour empêcher les migrants d'arriver au Tyrol, là, il y a énormément de situations de dialogue. Et ça ne veut pas dire qu'il n'y a que des situations de dialogue. Il y a aussi un des moments où on est vraiment dans un regard sur le lieu, la situation, le paysage, les gens qui travaillent ici...

Marion Carrot : Oui, Nikolaus Geyrhalter juxtapose même régulièrement des séquences d'entretien et des séquences d'observation. Et, dans ses films, il juxtapose aussi les témoignages les uns avec les autres. Je pense notamment à *L'Année après Dayton*, où les personnages sont particulièrement nombreux...

Christophe Postic : *L'Année après Dayton* est le deuxième film de Nikolaus Geyrhalter et, comme son nom l'indique, il filme en 1996, juste après que les accords de Dayton soient signés, qui marquent la fin de la guerre en Yougoslavie. Et il va y passer une année. Il va revenir au fil des saisons, revoir les personnes qu'il a rencontrées et d'autres, en Bosnie-Herzégovine. Il y a une grande violence, bien entendu, à ce que des personnes déplacées du fait de la guerre retrouvent ou ne retrouvent pas leur lieu d'habitation, et donc pour qui la priorité, c'est de trouver un lieu où pouvoir s'installer et affronter l'hiver.

Geyrhalter tourne ce film parce que tout simplement, pendant la guerre en Yougoslavie, l'Autriche est le pays frontalier de la Yougoslavie, aujourd'hui au nord de la Slovénie. Et donc, à l'époque, c'est un des pays où beaucoup de réfugiés de la guerre sont arrivés en Autriche. Et c'est parce qu'il est confronté à cette situation que Geyrhalter, je pense important de le préciser, à l'âge de 24 ans seulement, décide de filmer. Il y a peu de familles qui ont été épargnées par la perte de quelqu'un et donc la douleur est très présente puisqu'on est seulement dans l'année, la première année de la fin des combats et donc toutes les personnes qu'on va rencontrer sont dans une émotion et une douleur qu'il faut pouvoir entendre, accueillir. Mais jamais, dans son film, jamais elle ne déborde. Il y a toujours une grande pudeur, je pense qui tient à la qualité d'écoute de Geyrhalter et à la relation qu'il peut construire.

Et ça pointe une question très importante qui est celle de l'adresse. Dans ces situations d'entretien, il y a vraiment l'idée d'une adresse, de s'adresser à quelqu'un, en l'occurrence bien entendu à Geyrhalter, mais sur une question très particulière, sur une situation très particulière. On est là pour parler de comment on réussit à revivre, à survivre après les épreuves traversées et d'une manière très concrète. Il n'y a de toute façon pas d'image, de ce passé, de cette guerre. Ce qui est, je trouve, très important, c'est que c'est un film sur l'après-guerre qui réussit à raconter énormément sur ce que c'est la guerre, au travers du récit de toutes ces personnes, qu'on va retrouver effectivement au fil des saisons avec leur situation qui change également. Et ce sont toujours elles qui vont prendre en charge leur propre récit. Et ça, c'est une chose aussi importante.

Par exemple, dans *Le Poste-frontière*, il y a une longue intervention d'un homme qui est dans une menuiserie. Ils sont deux à intervenir et il a des positions politiques très affirmées contre la construction, l'idée de construire un mur. Et il a une réflexion assez poussée sur ce que ça voudrait dire d'accueillir, comment on entre en relation avec quelqu'un qu'on ne connaît pas... Il parle assez longuement. Et, à deux reprises, il ponctue son intervention d'un « Ça n'est que mon avis ».

Extrait du *Poste-frontière* :

Nikolaus Geyrhalter : Vous pensez que la clôture finira par être construite ?

Le menuisier : Eh bien... non. Je pense qu'au final, ils manqueront de courage. Et je pense que la politique actuelle, c'est déjà de l'histoire ancienne. Je pense que l'avenir sera différent. Et j'ai l'impression que cette frontière, où les nombreuses frontières qu'il y a en Europe, sont les derniers signes de vie de vieilles politiques dans l'Europe d'aujourd'hui. C'est mon point de vue personnel. Les dernières fissures avant que ça n'explose pour de bon. De mon point de vue.

Christophe Postic : Pour moi, ça dénote cette liberté. Et donc, c'est ce qui peut permettre d'assumer certaines contradictions, de pointer le caractère très relatif d'une réflexion. Mais c'est possible parce qu'il y a cette liberté et parce que, d'une certaine façon, Geyrhalter croit bien entendu à l'intelligence des personnes avec qui il échange. Quand j'ai évoqué avec lui cette manière singulière qu'il a de recueillir la parole, et comment ce cadre très composé, cette mise en scène pensée donne une grande liberté à l'interlocuteur, il m'avait répondu simplement qu'il fallait être « sincère et aimable ». Mais quand il utilise ces deux termes, pour moi c'est bien plus que ça : je pense qu'il y a vraiment une manière non pas de recueillir une parole, mais de l'accueillir.

Marion Carrot : Peut-être que c'est le moment de parler justement de la formation de Geyrhalter, de sa formation de photographe, de la façon dont il travaille et de la façon dont cet art de la mise en scène et d'une certaine théâtralité vient en contrepoint, peut-être, du propos, le soutenir, paradoxalement, presque.

Christophe Postic : Oui, Geyrhalter vient de la photographie, il le revendique et il vient de la photographie argentique. Je le précise, parce que ses trois premiers films ont été tournés en pellicule, le premier en 16 mm, puis ensuite *Pripyat* et *L'Année après Dayton*, dans l'ordre inverse, en 35 mm. Il explique ce qui est une chose importante quand on tourne en argentique par rapport au numérique, c'est que le rapport au temps n'est pas du tout le même. En commençant à tourner en argentique, la durée d'une bobine étant très courte, ça induit un autre rapport au temps et au temps du tournage. Je pense que, pour ses trois premiers films, ça a accentué la question de l'intensité de la parole et du choix aussi des plans où ça ne parle pas, mais d'un choix de cadres, parce qu'il y a ce temps, qui est très contraint, et qu'au moment où on tourne, la décision est importante.

En même temps, il évoque que quand il est passé au numérique, ce qui était tout aussi intéressant pour lui, c'est précisément cette question du temps, parce que d'un seul coup, il n'avait plus cette contrainte-là et que ça lui donnait beaucoup plus de possibilités d'attendre que quelque chose se passe.

Mais néanmoins, je pense que son rapport originel à la photographie, qu'on peut vraiment retrouver dans cette manière de composer des portraits... Dans *L'Année après Dayton*, on peut vraiment imaginer isoler une image de chacune des séquences, mais presque systématiquement, et une image de chacune de ces séquences est vraiment une photographie qui pourrait constituer un livre de photos qui s'intitulerait, comme le film, *L'Année après Dayton*. Quand on le regarde de cette manière-là, c'est très impressionnant de voir comment, que ce soit une rue, que ce soit le berger avec ses moutons dans un enclos ou dans le champ, que ce soit une femme qui parle dans un foyer, il y a une composition rigoureuse. Il y a ce sens très, très fort chez Geyrhalter du regard.

Souvent, dans les plans qu'il choisit, que ce soit un plan de paysage, un plan d'une usine, le plan d'une rue, il y a une image qui, d'une certaine façon, se passe de commentaire. Dans

tous ses films, il y a vraiment quelque chose de très puissant dans cette manière d'associer ces situations très particulières d'entretien avec un ensemble de plans qui vient dessiner l'espace. Au début de *Pripyat*, il doit y avoir quatre ou cinq plans de cette zone, de cet endroit-là. Et en quatre ou cinq plans, ils arrivent à donner, à nous donner une, une sensation, une ambiance, une représentation de ce lieu-là.

Je pense qu'on a trop souvent tendance à s'attacher à cette question du point de vue du réalisateur, du point de vue du film, alors que je trouve beaucoup plus intéressant et Geyrhalter, je trouve, nous entraîne dans cette autre voie, qui est plutôt de penser un film comme un cheminement et comme la construction plutôt d'un espace libre. Ce n'est pas un point de vue, il y a différents points de vue dans l'espace. Et donc pour moi, c'est quelque chose qui est, de ce point de vue-là, assez riche dans son approche, et effectivement qui repose aussi sur cette dimension collective que prend la parole parce qu'il recueille et il accueille différentes paroles et que toutes ces paroles-là sont singulières. Et chacune participe de la construction de cette représentation, qu'on construit nous-mêmes en regardant le film, sur une situation donnée.

Marion Carrot : Le cycle « Nikolaus Geyrhalter. Homo sapiens » est à découvrir au Centre Pompidou du 6 janvier au 15 mars 2023. Cet épisode a été réalisé par Marion Carrot, avec l'aide de Julien Farenc. *Pour une poignée de docs* est produit par *Balises*, le magazine de la Bpi, en partenariat avec le SAE Institute.