

CINÉMASCOPE DES OUBLIÉS



“Dix courts métrages ont imposé Vittorio De Seta comme un des plus grands cinéastes de la géographie humaine, dix documentaires réalisés entre 1954 et 1959, dont il assurait seul toutes les étapes : production, prise de vues, montage, sonorisation. Tous sont filmés en technicolor, le plus souvent en cinémascope, et mettent en scène, sans commentaire, accompagnés seulement des bruits du travail ancestral et des mélodies des chants populaires, pêcheurs, bergers, paysans et ouvriers mineurs des terres arides de l'Italie du Sud, de la Sicile, de la Sardaigne ou de la Calabre.” Ainsi Patrick Leboutte présentait-il en 2005 Vittorio De Seta, invité cette année-là des Etats généraux du documentaire.

Au soir de sa vie, le réalisateur revient sur son travail de docu-

mentariste ethnographe, avec la distance apportée par l'âge et par l'existence retirée qu'il mène désormais dans sa propriété de Calabre plantée d'oliviers. Au rythme de la récolte que l'on suit en contrechamp ou de son apprentissage tâtonnant du montage numérique, ce chroniqueur du monde paysan évoque ses différents films, de *Pasqua in Sicilia* (1956) à *Un uomo a meta* (1966) et *Diario di un maestro* (1972). Il évoque son travail “d'artisan” et, au fil des entretiens, livre des éléments personnels et ses réflexions sur l'évolution de la société ou du cinéma, à partir des bandes son de ses films qu'il réécoute, assis sous les arbres.

Le son, chez De Seta, est en effet un élément primordial du travail de documentariste. Qu'il s'agisse de la restitution

de chants traditionnels, de cris de bergers ou de pêcheurs, il préexiste à l'image, au plan qu'il introduit plus qu'il n'en émane. Dans le premier des nombreux extraits diffusés entre les entretiens, on est presque assourdi par une pulsation violente, celle des rames soulevées par les pêcheurs, dont la cadence est soutenue par leurs cris d'encouragement. “L'action des rames, explique le réalisateur, a été montée en fonction du son”. Ce parti pris d'un son hyperbolique, presque saturé, est le corollaire de la suppression de tout commentaire off, dans une volonté de rupture avec la tradition du documentaire de cette époque. Il vaut même comme sa négation. “C'est la vie elle-même qui s'exprimait”, énonce le cinéaste en guise de manifeste.

Soucieux d'immerger le spectateur, de manière presque brutale, dans la scène qui est filmée, Vittorio De Seta n'exclut pas non plus le recours aux truquages du cinéma de fiction pour rehausser certains effets sonores naturels; dans *Isole di Fuoco* (1954) par exemple, les explosions spectaculaires du volcan sont reproduites dans une forge. La reconstitution de scènes de travail ou de la vie

**Le cinéaste est un athlète,
Conversations**

avec Vittorio de Seta

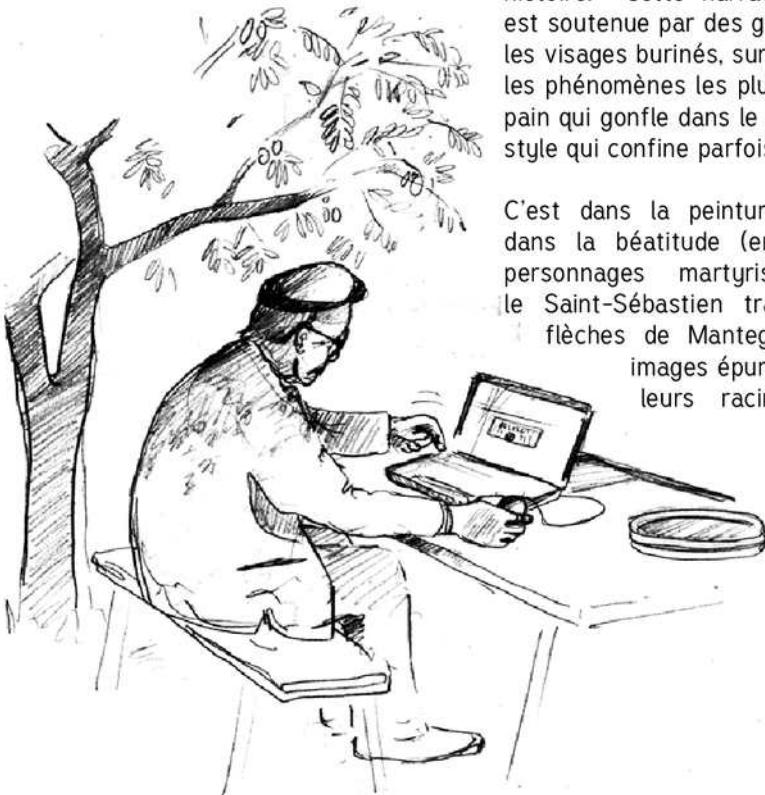
de Vincent Sorrel
et Barbara Vey

INCERTAINS REGARDS

Lun - 10h15 - Salle 3

Mar - 10h30 - Salle 4

quotidienne est également employée à des fins naturalistes. Dans *Contadini del mare* (*Paysans de la mer*), la pêche à l'espadon n'est pas saisie en direct,



FOI EN L'AMOUR

L'apparition d'un nouveau modèle de camionnette, la Renault Saviem Voltigeur, coïncide avec l'indépendance du Sénégal. Soixante ans après, le même "car rapide", fier symbole de l'émancipation d'un peuple, parcourt les rues de Dakar. C'est cette histoire que conte, à sa manière contemplative, *Un peuple, Un bus, Une foi*: la fidélité d'un amour qui maintient opiniâtrement en circulation un véhicule que la marche du progrès échoue à faire oublier.

L'objet élu par cet amour nous est étrangement familier. C'est que l'automobile anthropomorphe est un personnage récurrent du cinéma américain, depuis les "car-movies" des années soixante-dix, dont *Bullit* est l'archétype, jusqu'à son érotisation dans *Crash* de Cronenberg. Plus encore, le film de Simplice Ganou évoque *Christine* de John Carpenter. Dans cette

mais fait l'objet d'une reconstruction. Il s'agit d'élaborer un récit à partir d'images à la forte puissance narrative: «l'arc d'une journée est une histoire.» Cette narration implicite est soutenue par des gros plans sur les visages burinés, sur les actes ou les phénomènes les plus simples (le pain qui gonfle dans le four) dans un style qui confine parfois à l'épure.

C'est dans la peinture religieuse, dans la bénédiction (enviable?) de personnages martyrisés comme le Saint-Sébastien transpercé de flèches de Mantegna que ces images épurées trouvent leurs racines. Parfois

les gestes du quotidien ralentissent ou s'arrêtent, les visages se figent, le cinéaste élabore un tableau au cadrage très soigné. Le montage, souvent rapide, rythmé par les chants traditionnels ou par la cloche d'une église, superpose ces différents plans en leur conférant une dimension mystique. À l'encontre de Joris Ivens qui, dans *Borinage*, aurait supprimé un plan "trop beau", De Seta revendique un cinéma esthétisant. Car filmer en couleurs et en cinémascope ces "oubliés", ces presque esclaves que sont les travailleurs du sud de l'Italie, leur donner une place magnifiée dans le cadre, c'est bien, pour le cinéaste aristocrate au parcours tourmenté, leur rendre leur noblesse originelle et peut-être trouver son propre apaisement en se rangeant à leurs côtés...

Isabelle Péhourticq

Photo: Magali M

Dessin: David Caubère

adaptation du roman de Stephen King, un mécanicien amoureux reconstruit sans cesse sa voiture, qu'un entourage jaloux s'acharne à détruire. Avec la même ténacité, le peuple sénégalais lutte contre l'usure et l'obsolescence de son bus qu'il répare indéfiniment. Variations autour du mythe de Pygmalion dont s'inspirent les récits fantastiques du dix-neuvième siècle (*La Mort amoureuse*, *La Vénus d'Ille*), *Christine* et *Un Bus, un peuple, une foi* célèbrent l'amour comme principe vital qui anime son objet et le rend éternel.

Le beau film de Simplice Ganou, pour mettre en scène cette relation qui élève à l'immortalité, ne convoque pas directement le surnaturel mais le suggère. Pour cela, il mêle deux séquences: le parcours d'un bus à travers la ville, et la reconstruction d'un autre à partir de sa carcasse évidée. À ce

montage croisé, correspondent deux types de plan: le travelling (la vie), mené depuis sa place de passager et le plan fixe (la mort), dans les ateliers à ciel ouvert. Puisque chaque séquence met en scène le même modèle de camionnette, il semble au spectateur que ce sont les deux visages d'une même créature. Dès lors, l'affairement des mécaniciens autour du châssis dans le vacarme brûlant des marteaux et des scies électriques, prend narrativement une valeur de *flash-back*: exhumé de son



«Enlever le bruit de fond du réel»

Les quatre films de Stefano Savona projetés à Lussas éclairent des dimensions méconnues de luttes collectives ou individuelles, de situations d'oppressions passées ou présentes. Si *Plomb durci* a une valeur de témoignage, document exceptionnel sur les derniers jours du bombardement israélien sur Gaza de janvier 2009, les autres films de Stefano Savona sont le produit d'un long travail d'enquête et de recherche, et d'une volonté de saisir des histoires qui n'auraient pas encore été racontées.

Revenons dans un premier temps sur *Carnets d'un combattant kurde* (2006), dans lequel vous suivez le parcours initiatique et militant d'un jeune militant du PKK à travers les montagnes iraquienes.

Stefano Savona – En 1992-93, j'étais un jeune étudiant en archéologie et je faisais des fouilles au Kurdistan en Turquie. Il y avait une guerre extrêmement meurtrière entre la guérilla kurde et l'armée turque. J'ai commencé à m'intéresser de plus en plus à cette histoire. J'ai pris une caméra, ce qui me paraissait être le meilleur moyen de comprendre et d'interroger ce qui se passait autour de moi. J'ai fait mon premier film sur les Kurdes en 1997. Chez les Kurdes, j'entendais souvent parler d'histoires de lutte armée, de montagne. J'ai demandé des autorisations pour suivre la guérilla; en 2003, au moment de l'invasion américaine de l'Irak, ils m'ont appelé et m'ont dit: «soit tu y vas maintenant, soit jamais». Très vite je me suis senti assez proche de mon traducteur, Akif, qui est devenu ensuite le personnage principal du film. Même s'il avait la fonction, pour le parti, de contrôler ce que j'avais le droit de voir et de ne pas voir, j'ai eu immédiatement l'impression, à ses côtés, d'une certaine liberté. Akif était une sorte de double de moi-même. Pour lui aussi, ce voyage était l'occasion d'apprendre beaucoup de choses et de poser des questions qu'il n'aurait pas pu poser par ailleurs.

Ma seconde chance fut de le retrouver par hasard trois ans plus tard, au moment du montage du film, alors que je cherchais à nouveau un traducteur à Paris et que je le croyais encore dans les montagnes. Il avait quitté le parti quelque temps auparavant et m'a finalement accompagné tout au long du montage. Sans l'aide d'Akif à ce moment-là, j'aurais fait un film beaucoup plus superficiel. Il y a des choses que j'avais mal interprétées quand j'étais dans la montagne. A Paris, libéré des contraintes de la guérilla, Akif pouvait m'expliquer que les choses étaient plus complexes que je ne les avais perçues, et donner une profondeur différente aux images. Ce film a été comme une révélation pour moi. Je me suis rendu compte que les images ne sont jamais aussi évidentes qu'elles le paraissent, qu'il faut aller chercher ce qui est derrière.

Vous disiez avoir appris beaucoup sur le tournage de ce film. Qu'est-ce que *Carnets d'un combattant kurde* vous a apporté?

Tout d'abord, il y a ce décalage entre le mythe de la lutte armée dans la montagne, qui est fondamental chez les Kurdes, et la réalité de cette guérilla. Au fond il n'y a pas d'images de la réalité de cette lutte, qui est bien plus complexe, contradictoire et tragique que les Kurdes ne l'imaginent. Le film a également été l'occasion de comprendre cette relation particulière qu'ils entretiennent avec la montagne, dont on me parlait toujours avec beaucoup d'émotion. La montagne fait partie d'une mythologie kurde, c'est une sorte de mère, de crèche, un endroit où le peuple kurde se sent chez lui, qui autorise une certaine liberté d'esprit et d'être. Enfin, c'était la première fois que je vivais dans un groupe dans lequel il n'y avait pas d'espace privé: dans la guérilla, les militants ne vivent que dans l'espace public. Cela m'a intéressé et m'a poussé à commencer un autre film sur la politique en Sicile, que je suis en train de monter.

***Plomb durci* (2009) a été tourné à Gaza pendant les derniers jours du bombardement israélien en janvier 2009. Comment avez-vous fait pour y entrer?**

Je n'avais pas prévu de faire ce film et je n'étais pas prêt. Je savais que ce serait difficile d'entrer par la frontière israélienne. Je me disais qu'en Egypte cela serait peut-être plus facile. On a commencé des négociations pour emprunter le tunnel et, finalement, on a pu passer la frontière au dernier moment, sans que je comprenne vraiment pourquoi, et bien avant que la frontière soit ouverte du côté israélien. *Plomb durci* est un film très étrange, que j'ai fait d'une façon très différente de mes autres films. Je suis parti avec la nécessité, ou la rage, de témoigner alors qu'on n'avait pas le droit d'être là-bas. Mais à ce moment-là, je ne connaissais rien à l'histoire locale. Je suis donc resté un peu plus longtemps et j'y suis retourné récemment pour tourner un film qui raconte ce que je n'ai pas pu saisir dans *Plomb Durci*. Pendant la guerre, on ne comprend rien, les gens ont une attitude ➤

différente vis-à-vis de la réalité; tout le monde se rassemble autour des morts et on ne voit plus les différences, les contraintes et les subtilités du jeu politique.

Dans le même bateau (2009), beaucoup plus court, montre des immigrés arrêtés par la garde côtière italienne et révèle un engagement plus important de votre part, dans l'interprétation de l'histoire personnelle de ces immigrés...

En fait, j'ai tourné ces images en 2001, avant tous les autres films, et je ne les avais pas montées. En 2007, durant un été où beaucoup de bateaux ont fait naufrage dans le canal de Sicile avec de nombreux morts, j'ai senti la nécessité de reprendre ces images et d'en faire quelque chose. A la télévision, on les montre sans histoire, sans contexte, sans rien d'autre que leurs corps souffrants. J'ai imaginé les souvenirs qu'ils pouvaient avoir et j'ai rajouté des images que j'avais tournées en Inde en 2004-2005, de façon un peu artificielle. Je voulais donner une profondeur à ces images d'hommes et j'ai fait ce montage très personnel, très intime, qui ne devait, au départ, être vu par personne.

Le dispositif de L'Orange et l'Huile (2010), qui repose sur une série d'entretiens avec de vieux paysans en Sicile, est très différent de celui des autres films. Dans quel type de projet s'inscrit-il ?

Il s'agit, avant tout, d'un travail d'archive. On a réalisé des centaines d'entretiens avec des personnes âgées de plus de 83 ans. J'aimerais recueillir la mémoire de cette civilisation paysanne alors qu'elle va bientôt disparaître, et qu'elle a toujours été ra-

contée d'une façon folklorique. Les entretiens se sont construits autour de la nourriture, il s'agit à chaque fois de faire le compte d'une vie à partir de la nourriture, ce qui permet de raconter les guerres, l'immigration, la lutte pour la terre, le travail.

Tous les films projetés à Lussas sont issus d'une même volonté de donner à voir des situations mal comprises ou méconnues...

Je n'arrive pas à parler des choses que je connais très bien. En revanche, l'idée de faire parler des gens qui ne sont pas représentés m'apparaît comme une nécessité. Je ne me pose pas de questions stylistiques, je cherche simplement le dispositif le plus pertinent. Avec les paysans siciliens, par exemple, je voulais saisir ces paroles et montrer ces visages comme des paysages; il me semble que leurs rides deviennent alors des moments de leur histoire, et que les entretiens se modifient; ils prennent une forme plastique liée aux traits de ces visages. Je cherche toujours à enlever le bruit de fond de la réalité, à faire de belles images, et de les fabriquer, avec un texte très complexe, comme des bandes dessinées.

Propos recueillis par Nathalie Montoya

Films de Stefano Savona
programmés:

Carnets d'un combattant kurde
Dans le même bateau
L'Orange et l'Huile
Plomb durci

SUR-LE-CHAMP par David Caubère





cimetière de tôles, l'être aimé est ressuscité par les gestes savants où la magie se mêle à la mécanique. Les inscriptions religieuses peintes sur sa carrosserie, achèvent de donner à son immortalité une dimension fantastique. Ainsi, sur l'épave qu'on entreprend de sauver, on peut lire la promesse: «Dieu est grand. Tout est possible». Et sur le front orgueilleux de la belle ressuscitée, en guise de tiare, s'énonce la gratitude de tous: «al hamdoulilah: merci, mon dieu.». La providence divine qui assure la pérennité miraculeuse du «taxi-brousse» s'entend encore dans le chant lointain des muezzins. Le réalisateur n'appuie jamais ce lien entre la toute-puissance de Dieu et le triomphe d'un amour sur le temps. Il met simplement en regard deux fidélités, dont il recueille les expressions. Notre imaginaire fait le reste.

Comme dans le film de Carpenter, la force de cet amour ne tient pas seulement dans l'attention aimante qui prête vie. En retour, l'aimée s'emploie à toujours séduire. Ainsi, la scène climax de *Christine* est le moment où elle se répare toute seule. Se défaissant d'un manteau de

cendres et de verre brisé, elle dévoile, au long d'une mélodie lascive, le galbe lisse de son chrome flamboyant. La camionnette sénégalaise, pour sa part, est moins provocante. Sa séduction est davantage affaire de parure et d'atours. Apparaissant d'abord dans l'essoufflement de son grand âge, ses ornements, quelques colifichets dérisoires claquant au vent de sa préciosité, la ridiculisent un peu. Fixé par un grossier bandage à la branche du rétroviseur, la prothèse d'un miroir au cadre dentelé de plastique rose, pointe, moqueuse, cette coquetterie de vieille dame enrubannée. Mais la revoilà bientôt rendue à sa jeune beauté, ressuscitée par l'amour artiste, apprêtée comme une courtisane par quelques mains expertes qui ornent sa carrosserie de motifs colorés. Le coup de pinceau est précis, le découpage des sigles (losanges, téléphone) dans un canevas de sparadrap blanc, inventif. La touche bressonienne de la réalisation qui, par un cadre serré, fait tenir les êtres dans l'habileté de leur main

ou la précipitation bondissante de leurs pieds, achève d'unir l'homme et la machine, le chauffeur à son volant, le garagiste à la tôle qu'il redresse.

Rechignant à démarrer si la main qui l'en prie est trop brutale, se frayant un chemin dans le chaos poussiéreux des pistes, saisissant au vol les passagers pressés, le bus de l'indépendance se mêle à son peuple, le soulève et le dépose, l'avale et le recrache, au gré de sa puissante bienveillance. Alentour, les femmes élégantes refusent en riant la caméra, les hommes échangent des noix de cola et des interjections plus ou moins polies, un employé perché sur le marche-pied presse les passagers en retard. Aimant du même amour qui la fait vivre, la Renault Saviem Voltigeur, semble, à son tour le principe d'animation des rues de la ville dont elle fait danser l'affairement bigarré.

Les derniers plans présentent l'arrivée d'une nouvelle venue, fraîchement sortie des ateliers. Sur son flanc, dont la rutilance écarlate aguiche comme un clin d'œil, se lit la promesse d'un transport... en commun.

Antoine Garraud

Photo: Julien Potéreau

Dessins: David Caubère

Un peuple, un bus, une foi

de Simplice Ganou

AFRIQUE

Lun - 10h - Salle 1



CONTE À REBOURS



Abdallah Badis attend un coup de fil. Sûrement de l'un de ses fils. À chaque fois que la sonnerie retentit, il manque de peu l'appel. Dans son silence soucieux, une autre voix le hante: celle de son propre père, reparti en Algérie depuis plusieurs décennies avec la famille. Il vit sa vieillesse et l'attend, lui, son seul fils resté en France. Cette complainte lointaine le creuse, lui pèse. Quelque chose lui manque: son lien, son histoire. Alors, il décide de partir à leur recherche.

Dès le prélude, l'auteur avait lancé les notes d'un conte: un petit garçon, bercé par les ondulations d'une clarinette basse et d'une voix caverneuse, traverse un lac en barque pour rejoindre le chemin qu'une petite fille a tracé dans la forêt avec des feuilles mortes. Cette

scène présage à la fois un trajet vers l'enfance, et un voyage dans l'imaginaire du cinéaste. Défiant sa mémoire, Abdallah Badis s'improvise Petit Poucet. Seulement, lorsqu'il fait marche arrière, il ne se perd pas, il se retrouve. Dans la nuit, il bondit sur le siège de sa voiture et embraye la mécanique du souvenir, en quête de ce qu'il n'est plus: l'enfant, et l'Algérien. Plus il avance, plus il débroussaillle le «chemin noir» et met à jour les souvenirs qu'il a semés. Il ne prend pas le chemin de la maison natale, tout près d'Oran et de la frontière marocaine. Il préfère silloner les routes d'une campagne française, vers la région de son enfance, une «vallée ouvrière» en Lorraine. À cinq ans, avec le reste de la famille, il y a rejoint son père, ouvrier à la scierie. C'est ici

qu'il grandit, avec pour compagnons les Algériens immigrés, et pour terrain de jeu, puis de labeur et de crainte, l'usine, immense Moloch dévoueuse d'hommes. Aujourd'hui les ouvriers, anciens collègues dans la fonderie, la cimenterie, la scierie, ont pris racine au pied de la grande dame de métal endormie, rongée par la végétation. Tous, les vieux comme les héritiers, rêvent d'Algérie. Même les adolescentes de la troisième génération, nées en France, sont imprégnées de la nostalgie des

Le Chemin noir

de Abdallah Badis

INCERTAINS REGARDS

Mar - 10h15 - Salle 5

Mer - 10h30 - Salle 4

anciens, de leur douleur. Et de cet espoir lointain, tapi dans les replis des rides, d'être enterré là-bas, au pays. Certains retournent souvent voir leur famille. Le cinéaste, lui, n'a pas rendu visite à ses parents depuis des années. Son visage, imitant la pâleur des peaux européennes, reflète un certain malaise, presque coupable: le "chemin noir" ne le conduit pas chez son père, mais vers les souvenirs épineux partagés avec ses frères de galère, en exil éternel.

L'un d'entre eux, Mohamed, s'affaire à retaper une vieille 404 à l'agonie, aux rouages enrayés, comme l'usine limée par la rouille, comme les genoux des vieux qui "manquent un peu d'huile". La 404, voiture mythique, allégorie de l'Algérie, trône comme une relique, le capot ouvert. Abdallah Badis a rejoint le cercle de sentimentaux qui l'entourent. Ils sont devenus les compagnons de sa quête, les personnages de son histoire. Leur récit est comme une nourriture. Il y retrouve les couleurs de la langue, les intonations, les gestes. Parfois les entrailles encrassées du moteur se mettent à vrombir, et l'image du pays est là, tout près, vibrante. Mais ce n'est qu'éphémère, et la 404 se rendort.

Mohamed devient le moteur du souvenir. Ensemble, ils réveillent le gramophone d'où émanent les chants du passé, ils feuillettent les photos, les anciens journaux. La mémoire redémarre: "Il était une fois...". La voix du cinéaste, profonde, fait surgir des abîmes de l'enfance sa mère aux habits de couleur, son frère clandestin militant au FLN de France, la mort du jeune frère nouveau-né, l'accident de son père, "écrabouillé" par un wagon, et le départ de la famille, sans lui. De ces félures, il ne reste que la fable, réinventée à la lumière du fantasme.

L'auteur n'opère donc pas seulement un retour. Il initie un voyage qui dépasse l'anecdote, qui surpasse le réel. En témoignent les sons qui accompagnent les archives d'usine. Des sons sourds, volcaniques, auxquels s'ajoutent les notes cuivrées d'Archie Sheep, oscillant entre les stridences d'une alarme et les tréfonds métalliques. Ils traduisent ce que le souvenir transpire: l'angoisse terrifiée du jeune ouvrier de 18 ans qui, arpentant le "chemin noir" des tunnels, trimant sous terre dans la lave d'où jaillissent des étincelles brûlantes et dans la noirceur du

charbon, paraît esclave de l'enfer. Le film multiplie les strates entre le vécu et le rêvé, jusqu'à nous projeter dans une nouvelle fiction: pour un court instant, Abdallah et son compagnon Mohamed traversent l'écran du réel, investissent une archive reconstituée et infiltreront leurs peaux d'ouvrier d'antan. Sous le casque de chantier, les visages ont vieilli et les regards sont désarmés. Désormais les ténèbres sidérurgiques n'ingurgitent plus aucune âme. Un ring de boxe a remplacé les machines, sur lequel les jeunes, fous-gueux, défient leur avenir fragile et les vieux athlètes se remémorent le bon temps. À la manière dont les habitants ont détourné l'espace du hangar de sa fonction originelle, Abdallah Badis s'est aménagé un pays: *Le Chemin noir* n'est ni l'usine, ni l'enfance, ni l'Algérie, mais le tissage des souvenirs ressurgis, dépoussiérés, réinventés.

Juliette Guignard

Dessin : David Caubère

HYMNE AU MASCULIN

Quelques pierres brûlantes, une louche, un bouquet de feuilles de bouleau. Le décor est minimaliste. Pas de costume non plus, tous les personnages sont nus, comme le veut la tradition finlandaise à cette occasion. Simplement des corps, luttant contre la chaleur à coups de perles d'eau.

Le dos d'une femme – son mari réalise amoureusement l'avoir lavé durant plus de 50 ans – sera le seul fragment féminin visible. Place est faite aux hommes. Aux hommes et à tous leurs bagages: des peines parfois violentes, des joies aussi, des émois, désarrois, expériences, espérances. Les sentiments voltigent au fil des scènes, et s'attardent sur les horizons de verdure des intermèdes. Le temps d'un plongeon

dans le lac, les visages de la nature et les émotions humaines s'accordent.

Le crissement de l'eau sur les pierres fait office de brigadier, déclenchant le monologue de l'homme sur ses planches. Pourtant ce n'est pas du théâtre. Face aux narrateurs, hors cadre, cinq hommes dans le plus simple appareil s'affairent avec leur matériel, qui tendant un micro, qui l'œil dans une caméra 16mm. Présences invisibles. Les difficultés techniques inhérentes à ces lieux de sudation sont évaporées, chacun se livre et se délivre, volubile ou hésitant. La parole emplit l'espace intime soigneusement aménagé par les deux réalisateurs. Nul besoin de justifier la nudité, elle est



déjà là, évidente, partagée. Dans un naturalisme travaillé, les rais de lumière effleurent les peaux et sculptent des ombres expressives. Sur les bancs du sauna transpirent ainsi, sans emphase ni ostentation, la visite espérée d'une enfant dérobée, un égarement carcéral, le souvenir d'un grand-père épris, un curieux orphelin ou les fantômes d'un sombre accident. Les conteurs ne sont pas nommés, ils restent, dans notre mémoire, associés à l'instant de vie qu'ils retracent. Évitant de cette façon le revers de l'héroïsation, les réalisateurs font apparaître l'universalité de ces réflexions sur la masculinité. À cette fin le sauna leur offre un terrain fertile, en ce qu'il recèle une mixité sociale dont les repères de rang sont gommés par l'absence de vêtements, dégageant alors les interlocuteurs de leur identité civile. Les corps s'impliquent aussi, avec subtilité: des bras sereinement croisés sur le ventre, un balancement gêné, des lèvres tremblant d'émotion, une immobilité pensive, un regard au loin ou cloué au sol, autant de témoins des états d'âme chancelants. Quand les mots tarissent, la louche d'eau jetée sur les pierres chaudes apaise

dans une bouffée de vapeur le locuteur et son assistance. Les récits, poignants et sincères, sont sublimés par l'écoute. Davantage que les pensées et les sentiments de ces hommes, c'est la façon dont ils les partagent avec leurs compagnons dans l'intimité du sauna qui fait la force du film, révélant parfois plus d'émotion chez celui qui tend l'oreille. Les deux réalisateurs mettent en scène des duos ou des groupes, combinant les genres et les caractères, variant les lieux et les styles, du loufoque à l'industriel en passant par le bucolique. Les plans fixes et la frontalité légèrement déséquilibrée rappellent les films de Roy Andersson, dont on retrouve également la sensible proximité aux protagonistes, sans indiscretion ni jugement, qui mène à une mansuétude teintée d'un humour bienveillant. Les hommes filmés s'écoutent, s'entendent, se comprennent, dans la pleine acceptation de leur condition humaine. Ils exsudent leur vérité, à l'image de cette sève qui s'écoule du bois. Une main fraternellement posée sur l'épaule, une gorgée de bière, un silence, la blessure est pansée, le bonheur savouré.



Et lorsqu'ils sont tous là, vêtus, sur pied, faisant face, humbles et fiers à la fois, ils forment un ensemble marquant, figure d'une cohésion masculine nourrie de confiance, d'ouverture et de complicité.

Pauline Fort

Photo: Nathalie Postic

Dessin: David Caubère



Steam of life

de Joonas Berghäll

et Mika Hotakainen

SÉANCE SPÉCIALE

Mar - 14h45 - Salle 3

«Esthétisation du politique»

Sylvain George a suivi des groupes de migrants, de militants contre la politique d'immigration du gouvernement, de policiers aussi (mais alors sur un autre mode de «rencontre»), et en a fait un film. Film politique, mais sans commentaire *off*; images réalisées dans l'urgence, mais aménageant des répits, des stases, accueillant l'éclat d'une lumière vacillante; bref, chronique qui, dans ses nombreux silences, fait retentir l'écho de voix étouffées et la rumeur d'une clameur à venir.

Quelle est l'origine du projet?

Sylvain George - À l'origine il y a le projet de faire un film sur les politiques migratoires en Europe et les mobilisations sociales qui peuvent se rattacher à celles-ci. Le but de ce film, sur lequel je travaille depuis maintenant quatre ans, est d'essayer de rendre compte et d'attester de problématiques que je considère comme étant parmi les plus cruciales de notre époque. La figure de l'étranger et les questions en rapport à l'immigration cristallisent de nombreux enjeux, permettent de révéler un certain état de nos démocraties. J'ai été amené à me rendre dans différents lieux en Afrique et en Europe et le projet s'est considérablement développé. Il devrait aujourd'hui prendre la forme de deux longs métrages. La «partie Calais» par exemple, qui devait ouvrir le film, s'est autonomisée jusqu'à devenir un long métrage à part entière.

Comment avez-vous approché ces groupes de migrants?

Je suis un jeune cinéaste réalisant des films depuis peu, et qui, au fur et à mesure des situations rencontrées et réalités appréhendées, détermine peu à peu ses méthodes et règles de travail. Concrètement, il m'importe tout d'abord de prendre le temps de poser un cadre de la façon la plus claire qui soit: se présenter, expliquer quel type de film on est en train de faire... Il me semble indispensable de passer du temps avec les personnes, de nouer des relations respectueuses. Ensuite, il me paraît important de ménager les temps et espaces à filmer. Parfois il faut savoir renoncer à filmer une situation, à faire une image. Je reste persuadé qu'un grand film se mesure aussi à l'aune des images «manquantes». Enfin j'ai une troisième règle qui consiste à ne jamais filmer les gens à leur insu, à ne pas voler des images, etc. Le

cinéma n'est pas une fin en soi, ne peut être forclos sur lui-même. C'est un moyen, sans fin, qui permet de construire un rapport, une relation au monde, d'établir des liens dialectiques avec soi et le monde, et d'affirmer ainsi sa singularité. Le cinéma peut introduire de la mobilité dans la fixité et mettre en branle un profond mouvement d'émancipation.

Pourquoi le choix du noir et blanc?

Le noir et blanc me permet d'établir une distanciation historique et critique avec les événements présentés et qui s'apparentent à l'extrême contemporain, à l'actualité la plus immédiate. Une dialectique du proche et du lointain se construit et se met en place. Son usage permet ainsi de travailler et d'interroger les notions de document, d'archive, de survie. Le rapport que nos sociétés entretiennent avec le temps, et avec l'histoire, est encore marqué par une philosophie du progrès qui tend à forclore les époques et événements. Il me semble primordial de poursuivre, entre autres, le combat mené contre cette idéologie par des philosophes, des poètes (Benjamin, Celan...). C'est ce que j'essaie de faire en construisant des images dialectiques.



Le film alterne des moments d’entretien et d’«action» avec des moments de stase poétique. Une même alternance gouverne le régime sonore, entre les paroles des gens, les bruits d’une rumeur ou de longs silences. Pouvez-vous nous expliquer ce choix rythmique ?

Mon objectif est d’attester de certaines réalités que j’estime être parmi les plus cruciales de notre époque contemporaine; de faire des films non consensuels. Combattre cette tyrannie du «consensus» est une sorte d’impératif catégorique. Pour ce faire, j’essaie d’utiliser et d’exploiter toutes les ressources possibles du medium cinématographique afin de déplier les différents niveaux de réalité d’une situation donnée, d’un lieu donné, de créer des correspondances, d’effectuer des déplacements, de mettre en évidence des significations cachées, des sons, des images, des voix, des témoignages, des éléments (visages, pamplemousses rejetés par la mer ...), qui émergent de façon impérative. Esthétisation du politique: c'est bien en fonction des situations rencontrées et des sujets filmés, de la façon dont on perçoit un contexte, une atmosphère, du ou des sentiments que l'on peut ressentir etc., que l'on pourra trouver judicieux de faire appel à telle ou telle «technique», à tels ou tels «effets», jeux sur les vitesses de défilement, ralentis, accélérations, surimpressions, arrêts sur image etc, et que le rythme du film peu à peu s'impose.

Comment avez-vous pensé le montage des différents moments du film, la succession des lieux et des événements ?

Le film est composé de séquences autonomes les unes des autres, de fragments qui, comme autant de monades, se renvoient, correspondent (au sens baudelairien du terme), les uns aux autres et se téléscopent, créant ainsi de multiples jeux de temporalité et de spatialité. Certaines situations peuvent être traitées de façon chronologique ou non, sans que pour autant le temps et le «récit» ne répondent à une conception du temps homogène, linéaire et vide. La mise en correspondance, en tension poétique et dialectique répond, en termes philosophiques, à la construction d'une philosophie de l'histoire a-dialectique. En termes politiques, il s'agit de s'opposer à ces zones grises, ces espaces ou interstices comme Calais, qui se situent entre l'exception et la règle, et où le cadre de la loi est débordé. Cela en créant, en un renversement dialectique, les «véritables» états d'exception. En termes esthétiques, j'essaie d'opérer une relecture,

une réactualisation de l'allégorie: ni baroque, ni moderne, mais que j'appellerais «contemporaine».

Le film s’ouvre sur une citation relativement énigmatique de Benjamin, autour des notions de violence et de souveraineté, et se clôt sur un de vos textes poétiques. Pouvez-vous élucider le sens de ces deux fragments, la façon dont ils s’articulent avec le film ?

La première citation, tirée du texte *Pour une critique de la violence* de Walter Benjamin, vient suggérer la problématique de la violence et celles de l'Exception et de la règle. Ou comment dans certains lieux, des individus sont dépouillés de leurs droits fondamentaux, privés de leur «souveraineté», réduits à l'état de «vies nues» ou à ce que j'appelle des «corps politiques expérimentaux». Des corps sur lesquels sont testés des pratiques et des dispositifs qui pourront ensuite être appliqués au plus grand nombre.

La deuxième citation, sur un mode poétique, affirme clairement les positions poétique, politique et philosophique du film, et renvoie à la première citation. Nous ne sommes plus dans le plan majoritaire du pouvoir dominant et qui repose sur l'humanisme classique, mais sur le plan minoritaire et pourtant extrêmement agissant de «l'inhumanisme».

Le film s’inscrit-il dans le registre du pamphlet ?

Le film pourrait s'apparenter quelque peu au registre du pamphlet révolutionnaire, par le fait qu'il y a des positions affirmées. Mais aussi parce que l'un des motifs développés dans certaines séquences et images du film et dans le texte poétique en général de fin, celui du feu, renvoie directement à l'étymologie du mot «pamphlet»: *pampheletos* signifie «tout brûler». De la même façon, on pourrait dire en termes métaphoriques que le film est un poème filmique incendiaire. Romano Prodi, en 2002, alors qu'il était Président de la Communauté européenne, déclarait: «les immigrés sont des bombes temporales». À cela, il importe de répondre en créant, par un renversement dialectique, carnavalesque, baudelairien, «benjaminien», la véritable bombe temporelle.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer
Photo: Julien Potereau

INCERTAINS REGARDS
Mar - 15h - Salle 4

PASSÉ RECOMPOSÉ



Il est bien ici question d'auto-biographie, car du jour où le célèbre dictateur roumain prit ses fonctions jusqu'à sa chute, il utilisa continuellement le médium audiovisuel pour mettre en scène sa vie politique et privée. Ujică choisissant ce titre pour son film, exécute, en même temps qu'il annonce, une révérence caustique à l'un de ceux qui réussirent à ériger la représentation et le contrôle de leur image au rang d'œuvre d'art. Car si le terme *autobiographie* désigne la relation écrite, et dans ce cas, impressionnée sur pellicule, à sa propre vie, il paraît évident que pour un homme d'État cette dénomination, dont la subjectivité est inhérente, est en elle-même une critique. Ou du moins, une plus juste appréciation des choses. D'une part, le réalisateur souligne le caractère absurde du

récit total d'une existence par le biais d'une caméra. D'autre part, il met en avant la portée de ces images dites *documentaires* qui peuvent surpasser prodigieusement l'écrit par leur impact sur la société, redoutable arme de propagande massive.

Aussi la question de la paternité de cette ambitieuse combinaison d'images d'archives se pose. Ce que nous propose Ujică, travaillant uniquement à partir de ce matériau, est de remettre en perspective ces images. Non en les disséquant, comme le feraient par exemple Gianikian et Ricchi-Lucchi, examinant le cœur du photogramme, mais en les accumulant sobrement pour qu'elles s'annulent par elles-mêmes. Par un travail de montage subtil, tout particulièrement

de la bande son, émergent des séquences autonomes: le siffllement d'un train, les hurlements d'une foule permettent de relier des plans dans un même espace-temps, créent des unités narratives. La plupart des images d'archives sont bruitées dans un souci d'authenticité. Cet effet a la faculté de rendre le récit vivant en même temps qu'il distancie les images de la réalité: l'Histoire est fictionnée. Il se construit alors une chimère, saga nationale et politique, qui ne fait que davantage ressortir le caractère totalement fantaisiste de cette tartuferie d'État, et dévoile ce qui fait acte de documentaire.

L'absence totale de son sur certaines séquences donne à voir toute leur substance: vacuité du discours, mascarade minutieusement préparée. Pas besoin d'entendre ce qui ne cesse d'être répété par cœur, seul compte le geste. Mettant en avant leurs pantomimes, leurs grimaces, le regard porté sur les personnages emprunte alors au burlesque.

Le film se muant en anatomie d'une propagande, de l'apparat et des codes du pouvoir grâce à la redondance des événements, le spectateur devient familier de ce qui peut soulever des foules, ou de ce qui du

L'AUTOBIOGRAPHIE DE NICOLAE CEAUȘESCU

SÉANCE SPÉCIALE
de Andrei Ujică

Mer - 14h45 - Salle 3

Jeu - 14h45 - Salle 3

moins en a l'air. Coutumier aussi de ce dictateur maladroit, presque touchant lorsqu'il imite avec application les autres chefs d'État en visite officielle. Fragments d'une vie factice, délires mégalomaniaques, la seule chose qui évolue est la pellicule. Elle se pare de couleurs le temps d'immortaliser les vacances du couple présidentiel en technicolor, mais enregistre éternellement la même ritournelle: la poitrine gonflée de sentiments lyriques écrasant l'humain qui interroge l'endoctrinement.

Ceaușescu survole la maquette de sa ville rêvée comme un géant qui piétine tout, se remémorant peut-être

sa joie enfantine aux côtés de son homologue coréen face à un phénoménal spectacle humain dans un stade de foot, frénésie patriotique édulcorée. Capricieux poupons dodus enrobés de leur sucre kitsch, ils exultent de leur capacité à faire admettre leur conception de la réalité à tant d'individus.

Subrepticement apparaissent pourtant les indices d'un régime qui se consume. Le regard du Conducător paraît désabusé, le corps faiblit, l'objectif se fait bientôt aussi cruel que son tyran. Perdu à son propre jeu, lassé, l'orateur perd de sa superbe en même temps que ce qui nourrissait son aura: le regard et l'amour du

peuple. Tomber de rideau: la représentation s'effondre, le peuple prend conscience de la supercherie dans laquelle il a été entraîné pendant des décennies.

Qu'y a-t-il au fond de sincère quand n'existe plus que la mise en scène? Peut-être la voix suppliante d'un autocrate déchu qui s'affole. Lentement tout s'effondre, et l'image alors, seule, reste, invincible, plus forte que celui qui l'a pour un temps maîtrisée.

Julia d'Artemare

Dessin: David Caubère

POUSSIÈRE D'ÉTOILES

Notre histoire gît dans un désert, la terre brûlée d'Atacama dont l'absolue stérilité offre au passé un idéal séjour de silence. Depuis l'espace, ce non-lieu du refoulement apparaît comme un lac noir, une tache aveugle au milieu du Chili. Mais ce puits d'oubli aspirant au néant n'est pas complètement inhabité. Quelques intempestifs explorateurs viennent troubler la paix coupable de son sommeil en le faisant rêver à des galaxies mobiles, immenses créatures marines flottant parmi des momies grimaçantes et des mères endeuillées. Et ils sont de plus en plus nombreux: tous les insatiables curieux aimantés par l'inconnu, tous ceux qui échouent à être des ignorants satisfaits, se retrouvent ici, en quête de leur histoire. Défiant l'insignifiance minérale et l'aride monotonie du ciel, armés de pelles et de télescopes, ils fouillent, scrutent, et questionnent.

Nostalgie de la lumière, le beau film de Patricio Guzmán, interroge à son tour ce peuple insomniaque livré à sa *libido scienda*. Face caméra, les astronomes et les archéologues parlent, avec une gourmandise enfantine, de l'idéale transparence du ciel, et de la sécheresse qui préserve les vestiges ancestraux. Ils constatent que si leurs quêtes, en apparence différentes, les conduisent au même

lieu, c'est parce qu'ils cherchent en réalité la même chose. En effet, l'astrophysique moderne a révélé que les molécules de nos organismes ont été forgées dans le cœur d'étoiles antérieures à notre soleil, si bien que la question historique de nos origines se confond avec celle du Big Bang. Tout est dans tout et, comme les Grecs en avaient l'intuition, nous portons en microcosmes le cosmos dans nos êtres.

Et puisque le désert est ce lieu magique où se résolvent les énigmes de l'histoire, le réalisateur décide de l'interroger sur un passé plus récent: il lui demande ce que sont devenus les jeunes gens disparus sous la dictature de Pinochet. Il croise alors un personnage étrange: une silhouette glissant à contre-jour sur l'horizon, solitude penchée sur la terre craquelée du désert, en quête d'un improbable trésor. À la question «que cherchez-vous?» la femme répond: «mon fils». Avant que l'on puisse sourire de cette incongruité, elle nous tend quelques cailloux blancs gisant au creux de sa main et explique: les morceaux lisses correspondent à l'extérieur des os, et les morceaux poreux, à l'intérieur. Son fils est là, dans ces fragments d'os qui ne sont peut-être pas les siens, rendu à sa forme originelle

de poussière d'étoile. Celle-là même que le réalisateur fait pleuvoir en flocons scintillants sur le deuil d'une mère qui contemple l'éternité de son enfant.

Sur le sort des disparus, les mères et les savants continuent d'exiger des réponses. Cette exigence éthique de restitution du passé débouche sur un impératif esthétique qui est aussi un manifeste cinématographique: pour mettre à jour les vérités enfouies, il faut savoir regarder, et la qualité de ce regard tient à sa durée et à sa persévérance. Les astronomes et les mères en témoignent: seule une attention constante, s'inscrivant dans une temporalité différente où l'heure et la journée ne sont rien, capable de considérer l'éternité du cosmos et de la mort sans effroi, est susceptible d'apporter des réponses.

C'est pourquoi *Nostalgie de la Lumière*, fait, dans sa forme, l'éloge de la lenteur. Les plans tournés à l'intérieur du télescope géant installé au cœur

Nostalgie de la lumière

de Patricio Guzmán

JOURNÉE SCAM

Mer - 14h45 - Salle 5

Jeu - 17h15 - Salle 4

de l'Atacama évoquent la valse du vaisseau de 2001, *Odyssée de l'espace*. L'exploration en longs panoramiques de sa mécanique giratoire élève la pesante machine à la grâce d'une danseuse en apesanteur. Cet accueil de la durée se retrouve dans l'art de prendre le temps. Pour trouver, notamment, la distance qui défait le mutisme des choses: à la

visite d'un cimetière dans lequel les cercueils, posés à même le sol, exhibent des corps calcifiés, succède un plan large du même lieu. Le grouillement serré des croix dessine alors sur la surface plane du désert un hérissement d'effroi. Inversement, la peau parcheminée d'une momie, par un resserrement du cadre, renvoie à la surface écorchée du désert.

Le questionnement moral de l'occultation de l'histoire trouve donc ses réponses dans une esthétique de la lenteur. Elle seule peut approcher la science libérée de l'urgence technique et les deuils sans fin.

Antoine Garraud

SUR-LE-CHAMP par David Caubère



ODYSSEES INTIMES



Elles sont trois: Asma, Fatema, Amina. Trois jeunes femmes iraniennes en gare de Téhéran. Passant le contrôle des billets, elles se présentent. Une à une elles disparaissent du champ, masquées par les reflets des grandes baies vitrées. En franchissant cette limite, elles quittent une vie. Au bout du voyage, une autre les attend, de retour dans leur région d'origine. Le temps d'un film, le trajet marque cette rupture, lui donne corps pour mieux accepter la mue.

Lentement, le train se met en branle. Les rouages du film se mettent en place. L'espace confiné de la cabine-couchette est propice au retour sur soi. La toile pourpre des banquettes rappelle le divan, l'isolement se fait sentir. Chacune d'elles commence à se dévoiler dans la douce lumière du lieu. Les souvenirs de leur vie étudiante s'installent. Chacune à sa manière exalte l'impression de liberté de ce temps: une période d'exploration des possibles, d'affirmation de soi, en tant

que femme, en tant que personne. Leurs visages filmés en gros plan concentrent l'attention sur leurs expressions, leurs regards, ils complètent la parole, lui donnent toute sa profondeur. L'espace urbain défile dans de longues respirations. Sur un tapis de végétation vert pâle s'élèvent les profils rectangulaires des maisons et des immeubles que vient parfois surplomber le toit d'une mosquée. Les décors sont les métaphores des paysages intérieurs de ces femmes, en retour ils nourrissent leurs réflexions par les sensations qu'ils provoquent chez elles. Ce mouvement habite le cheminement du film.

Les constructions se raréfient, laissant place à des paysages d'herbes hautes sur un sol rocheux. On s'engage sur les terres désertiques aux dégradés de gris, de brun et d'ocre. Dans ce nouveau décor, des souvenirs plus lointains remontent à la surface: l'enfance au village, la famille, le périmètre réduit de l'île de leur premier âge. Le souvenir

rebrousse chemin vers leurs origines au rythme de l'avancée sur les rails.

Le rapprochement de ces deux univers sème le trouble. Deux univers que tout sépare si ce n'est qu'ils sont le parcours commun de ces trois femmes. Elles font appel à leur raison, à leur lucidité, pour démêler les contradictions, tenter de créer des ponts entre les deux sphères de leur existence. Comment faire se rejoindre leur indépendance nouvellement acquise et la tradition? Quel statut peuvent-elles trouver dans une société où leur périmètre est restreint? Comment peuvent-elles se comporter avec des familles qui les ont vues naître et dont elles se sentent étrangères? Les questions s'accumulent sans trouver de réponse rassurante et le passage dans un tunnel les entraîne brutalement dans une nuit de doute. C'est le temps de la prise de conscience. Dans un processus jungien, l'âme se révèle, prend le dessus sur l'ego. Les haut-parleurs appellent à la

prière, marquant un arrêt. Le religieux rejoint l'acte thérapeutique. Le retour dans le train est marqué par l'errance: les jeunes femmes passent de wagon en wagon, elles traversent les couloirs exigus, le ballottage du train donnant à leur démarche une allure incertaine, malhabile. Une chanson envahit l'espace, les accompagne dans leur

Safar
de Tahleh Daryanavard
INCERTAINS REGARDS
Mer - 10h - Salle 2
Mer - 21h30 - Salle 4

Mercredi 20h30
Saint-Andéol-de-Vals
PROJECTION VILLAGE
Safar
Place du village
ou en salle en cas d'intempéries

déambulation, porteuse de courage dans ce moment de fragilité.

Peu à peu, des mots viennent de nouveau se poser sur leurs émotions, premières pierres sur le chemin de la renaissance. Elles acceptent les contradictions qui les portent. Une rêverie intérieure s'installe alors qu'elles regardent par la fenêtre, les traits tirés. Dehors, au diapason, des tâches lumineuses tentent de se faire une place dans l'encre noire de la nuit. Parfois, des éléments identifiables surgissent, un motard suivant le train, une lampe encore allumée, comme des guides aux langages obscures.

Enfin, l'aurore tant souhaitée apparaît. Alors que les premières lueurs de l'aube laissaient encore un vent d'incertitude, le soleil le chasse, inondant de sa chaleur les immensités rugueuses, leur donnant vie par sa seule présence. C'est le signe de la réconciliation. L'harmonie des contraires est rétablie, un horizon apparaît possible. Le temps d'un long plan, l'une des jeunes femmes

contemple la vue, la silhouette se découplant sur le paysage défilant. L'image est toute en contraste, entre l'ombre et la lumière, la stabilité et le mouvement, l'humain et la nature, mais pourtant pleine, entière, trouvant son équilibre dans le jeu même des oppositions. La parole apaisée de la jeune femme complète ce tableau.

Le voyage peut dès lors prendre fin, le retour peut avoir lieu. La dynamique mort-renaissance entreprise sous l'égide du réalisateur s'achève. Ce rite de passage fait avec les moyens du bord – un train, une cabine, une caméra – a opéré. Il a fixé le cadre nécessaire à l'élosion d'une nouvelle vie. Pourtant, le principe minimaliste du film renvoie à la complexité des modes traditionnels cherchant dans les limites de la modernité matière à réinventer le voyage initiatique.

Guillaume Darras
Dessin : David Caubère

SUR-LE-CHAMP par David Caubère

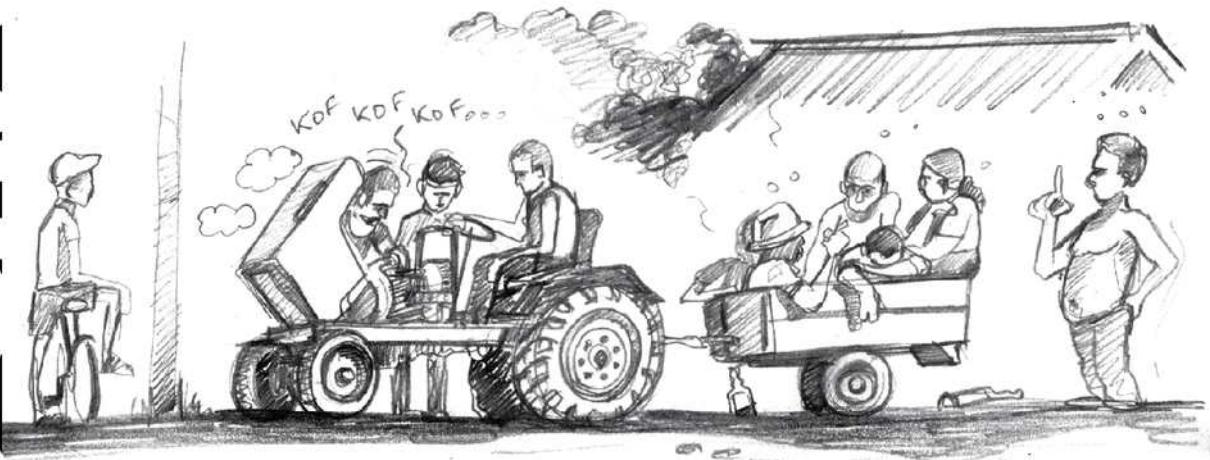


Mercredi 13h
BLUE BAR

L'équipe de l'école documentaire de Lussas présentera les formations (Master, atelier de réalisation et résidence d'écriture) et répondra à toutes vos questions



DÉALE DU HASARD



«Le hasard a des intuitions qu'il ne faut pas prendre pour des coïncidences» disait Chris Marker. Le court-métrage *Along way home* de Alexander Gorelik pourrait être un écho malicieux à cette affirmation. Le réalisateur y joue du hasard comme d'un outil filmique, pour mieux contrefaire les apparences.

Dans les premiers plans du film, il est arrêté au bord d'une route comme lorsqu'on se pose pour regarder la carte, pour une envie pressante, une cigarette ou simplement pour s'étirer quelques instants. Sa caméra filme distraitemment un paysage sans intérêt. L'image aux bords flous et les couleurs vives rappellent les caméras Super 8 du film amateur. Là, une femme réarrange le contenu de ses sacs de courses. Un peu plus loin, des adolescents trompent leur ennui dans des aller-retours entre un banc et une balançoire. Au loin, au milieu d'un étang, sur son radeau, un enfant rame.

Quelque chose, de l'autre côté de la route, attire le regard du filmeur. Un groupe s'agitent autour d'un tracteur et de sa remorque où s'entassent des

passagers. Ce bus de fortune refuse obstinément de démarrer malgré les assauts répétés des mécaniciens improvisés. Parfois, un toussotement offre quelques secondes d'espoir mais le moteur borné s'éteint de nouveau. Comme dans les vieux courts-métrages burlesques, on se réjouit de voir quelqu'un subir les affres de la machine. Plaisir coupable: à distance, on oublie le devoir de s'impliquer ou de compatir pour s'abandonner à la jubilation.

Une galerie de personnages hauts en couleur complète la farce. Entassés, pris dans leur propre agitation, les passagers ne semblent guère perturbés par les problèmes mécaniques. La caméra oscille entre les différents événements sans jamais pouvoir s'en approcher, arrêtée par la route comme par une frontière, un fossé. Cet écart infranchissable cantonne au rôle de spectateur. Il tient à distance le filmeur et prive les personnages d'une parole intelligible. Ils ne s'expriment alors que par leur corps, leurs gestuelles, leurs mouvements. Le dialogue n'est plus qu'un borborygme

grotesque rythmé par les bruits mécaniques. Les hommes et les femmes de ce tableau deviennent alors les personnages d'une *Commedia dell'arte* slave: le mari ivre, la mégère, la candide, le débonnaire, l'opiniâtre. Une pièce comique se joue, dont les acteurs paraissent si bien connaître le canevas qu'ils improvisent librement, avec audace. L'un, ivre, s'agite, tente de s'allonger et bouscule le reste de la troupe, qui le repousse. Un autre, aussi éméché que le premier, tourne autour du véhicule, gueule, et s'écroule sur le bitume. Une matrone l'agrippe par le bras, le gifle et le ramène de force à la carriole.

Là, comme dans le théâtre italien du XVI^{ème} ou dans les studios hollywoodiens des années 1920, l'humour cruel révèle la dureté de certaines conditions d'existence et la brutalité

A long way home
- Off road movie
de Alexander Gorelik
ROUTE DU DOC
Jeu - 21h - Salle 2

qu'elles induisent. Il met à jour l'abrutissement des personnages, la lourdeur de leurs actions, l'enfermement dans lequel ils se figent, l'obstination sans raison de ces Don Quichotte du tracteur. On rit de ce déchaînement absurde, mais l'amertume domine. En creux se manifestent la souffrance, le désarroi et la fatalité.

Ce théâtre est brusquement perturbé par un personnage qui se colle à la caméra, apostrophe le réalisateur et exhibe ses tatouages. La distance est brisée, la fiction s'éclipse, le rire se tait. Le rapprochement crée le malaise en ramenant brusquement le spectateur au réel. Les profils de Lénine et Staline dessinés sur le

torse de l'intrus, envahissent l'écran comme des images d'archives et nous replongent dans l'histoire d'un pays. Quand l'homme entame le récit d'une vie âpre, sa silhouette prend chair, attise la curiosité, dissipe la figure de théâtre. En surgissant au premier plan, il a rompu le moment de grâce capté par la caméra. Mais le réalisateur saisit adroitement l'opportunité de ce débordement qui lui permet de modifier le déroulement du film, d'échapper à la lassitude du spectacle, de détourner le regard du spectateur.

Dans un dernier plan, le "tracto-bus" parvient à s'engager sur la route. La caméra le suit et révèle peu à peu, en

surplomb du paysage disgracieux où se déroulait la scène, les tours d'un monastère rutilant. La lecture des évènements s'en trouve renversée. Le hasard se révèle être en réalité l'habile mise en scène d'un réalisateur jouant aux poupées russes. Le film après avoir brassé les influences – film amateur, farce, cinéma burlesque, cinéma direct, documentaire sociale – imite le retournement scénaristique du thriller: alors que le noir envahit l'écran, on tente de retrouver son chemin dans le dédale des faux-semblants.

Guillaume Darras

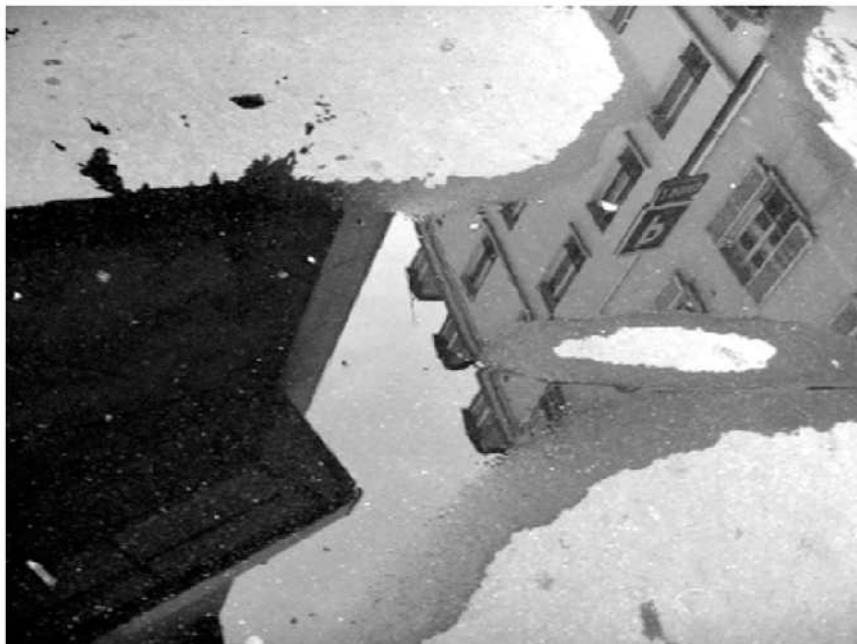
Dessin: David Caubère

LE CHRIST SORTI DE TERRE

Dans une séquence célèbre de *La grève*, Eisenstein nous montre une armée sortant de terre: non l'armée révolutionnaire et ses hommes d'airain, mais son envers, la lie de la société, les mendians, horde non-socialisée représentant un obstacle passager à l'édification de la citadelle communiste tendue vers le ciel. C'est là une topologie classique du divin, fondée sur la gravité terrestre. Les damnés sortent des entrailles de la terre. Artur Aristakian, avec *Les Paumes de la mendicité*, renverse ce

schéma: les mendians, les estropiés, la masse sans ordre des fous et des miséreux qui coulent dans les artères urbaines ne portent plus le sceau du négatif, mais le signe de la croix. Le film est un herbier de demi-existences: Aristakian erre, comme ses modèles, dans les rues de Kishinev en Moldavie, filmant ces corps diminués, écrasés par on ne sait quel poids, dans les taudis ou aux abords des asiles et des prisons. Un long monologue en voix-off mêlé, sous la forme d'une lettre à un fils encore à

venir, le récit de leurs histoires, celui du Christ et celui du "système". On pourrait croire qu'il s'agit d'un "film social", diatribe contre la société soutenue par des évidences visuelles. Mais ce palmarès de la misère prend une direction toute autre: il ne recherche pas la vérité d'une société dont seules ses marges disposent, mais la voie d'un salut qu'on trouve hors du "système". Ce terme ne renvoie pas au contenu que lui donne notre discours contemporain; Aristakian semble plutôt y voir ce que les chrétiens du Moyen-Âge appelaient le "monde": le lieu d'une perdition. Le "système" ne se confond avec aucun dispositif concret: il a seulement rapport à une (mauvaise) attitude spirituelle. Aussi, il ne s'agit pas de dénoncer la misère, mais de chanter sa gloire (c'est le rôle de l'aria de Verdi revenant de loin en loin). Le cinéaste retourne à une autre figure médiévale, celle du mendiant écrasé mais aussi élevé par la main de Dieu: le pauvre est l'être le plus proche du Christ; il porte les stigmates du divin, non ceux de la société. Les haillons sont signes de sainteté. Le texte en voix-off fait donc de ces tableaux qui feraient horreur à notre philanthropie moderne un réel manuel de vie: ils retrouvent la valeur exemplaire des portraits hagiographiques. Le discours est purement éthique. Il ne se



situe jamais dans une position surplombante et englobante: pur chant, prière ou psaume. C'est dire l'anachronisme de ce film à la recherche des traces du christianisme primitif. C'est peut-être le sens qu'il faut donner aux deux extraits d'un film muet montrant les persécutions des premiers chrétiens par l'Empire romain: nul montage parallèle disant par analogie la permanence de l'intolérance, mais montage originel cherchant le jaillissement premier d'une vie sainte. *Les Paumes de la mendicité* est une martyrologie aux accents prophétiques. Les mendiants représentent le royaume de Dieu que le début du film annonce. Or ce royaume n'est pas au ciel, mais sur terre, plus précisément dans l'étroit espace qui sépare la terre du «système». Foi tellurique.

Les Paumes de la mendicité
de Artur Aristakian
ROUTE DU DOC
Jeu - 10h15 - Salle 3

Ces corps ployés sont justement à bonne hauteur: pas en dehors de la société, mais en-dessous. La caméra qui les suit ne les rapporte jamais à leur environnement, mais à leur position par rapport au sol. Le saint est l'homme le plus proche de la terre: ainsi, cette femme couchée au même endroit depuis quarante ans, ainsi le roi Oswald, cul-de-jatte sur sa planche à roulette. Les plans d'immeubles s'écroulant ne disent pas la ruine du communisme mais la venue du royaume. Le système, c'est le corps plein, les membres comme griffes, l'appartenance comme perte; les estropiés, écailles tombées du corps social, sont les seuls qui, par leur manque, échappent à cette fausse plénitude. À eux la lumière céleste, celle dont le film, tourné en noir et blanc avec une pellicule 16mm, les nimbe entièrement. Peu de zones d'ombre dans ce film, partout la même clarté divine. Ces êtres informes sans arrimage aucun permettent à Artur Aristakian de répondre à une vieille question: qu'est-ce que

le vrai chrétien? Il est celui qui s'est lui-même démunie de tout, qui a tout perdu pour se sauver. Qui a su embrasser la mort aussi: toute la fin du film, montrant une multitude de tombeaux, est portée par un seul propos: la vie doit se trouver à travers la mort, seule une élégie peut la chanter (il faut se rappeler que toute notre modernité cherche, elle, à localiser la mort dans la vie). Bref, position étrange d'Aristakian, qui s'identifie finalement avec celle de Dostoïevski, moquant tant les «idées nouvelles» que l'Eglise et cherchant une tierce voie. Ces pauvres hères sont pareils aux personnages du romancier russe: frappés d'on ne sait quel sceau, ils touchent, dans leur insignifiance et leur néant, à la vérité de l'existence. Porteurs d'un savoir sacré, savoir sans nom, dont les voies sont la misère et la folie, ils indiquent cette piste au cinéaste: le salut est dans la chute.

Gabriel Bortzmeyer
Photo: Nathalie Postic

SUR-LE-CHAMP par David Caubère



Jeudi 18h - BLUE BAR
L'ÉCOLE DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

L'équipe de L'école documentaire de Lussas présentera les formations à l'écriture (résidence), à la réalisation (atelier), à la production et le Master (option réalisation et option production), et répondra à toutes vos questions (ou sur rendez-vous au 06 79 72 21 20).

Concernant la recherche de financements pour ces formations, une permanence sera assurée dans les locaux d'Ardèche Images (entre l'épicerie et la poste) le jeudi 26 et le vendredi 27 août entre 10 h et 13 h.



«Nuit étincelle pour une nuit sans bougie» célèbre les 10 ans du Master, vendredi à partir de 21 h, au Plein air.

«Le ciel sous nos pieds», le livre réalisé à l'occasion de «La nuit des 10 ans» est disponible à l'accueil public, à la boutique DVD, à l'accueil invités (5€).

« Tout ne peut pas être douleur »

C'est un délicat travail de recherche à travers lequel chacun des protagonistes entretient un rapport singulier à la mémoire : une sœur qui craint constamment l'effacement des souvenirs, un père dans le déni, et une grand-mère semblant jouer avec espièglerie de sa mémoire qui flanche. René, lui, enregistre la vie, filme l'absence, et apprend à nager.

Dans cette nébuleuse, le film oscille parfois entre réalité et fantasme. Loin de se résumer à la recherche d'une mère disparue, il tend à réparer la mémoire, les dégâts causés par ceux qui ont décidé d'oublier. Et l'histoire intime rejoint peu à peu celle d'un pays : une juste distance qui fait de *La Quemadura* une quête universelle.

Quelles ont été les différentes étapes de production puis de réalisation du film? Quel a été le moteur déclencheur?

René Ballesteros – Je venais d'arriver en France, après avoir vécu toute ma vie dans le sud du Chili. Comme tous les étrangers sans sous, je sortais de mon exigü studio parisien pour appeler l'Amérique du Sud depuis des cabines téléphoniques après la journée – ou plutôt la soirée – de travail : à l'époque j'étais employé dans un restaurant mexicain. J'ai commencé à enregistrer ce que je voyais et entendais dans les cabines téléphoniques, à filmer d'autres Chiliens, des amis, des inconnus, avec un petit appareil photo, une caméra de poche. J'ai beaucoup enregistré, j'aimais bien les images, les cabines dans la nuit, les étrangers qui appellent leurs familles, tout comme dans un espace de science-fiction. Mais j'avais l'impression qu'il y avait quelque chose derrière tout ça, une couche plus profonde que je n'avais pas encore atteinte : ce qui était sous-jacent avait à voir avec la famille et la séparation, le rapport entre ceux qui partent et ceux qui restent.

J'ai commencé par monter les voix des appels téléphoniques. À ce moment-là, je me suis mis à parler de ma mère avec des amis, des collègues du restaurant, des camarades de la fac, j'ai commencé à parler de toutes ces années pendant lesquelles on ne s'était pas vus et où j'avais perdu tout contact avec elle. Tout d'un coup, je me suis rendu compte que les voix des ruses faisaient émerger dans ma mémoire des fragments de souvenirs d'une conversation téléphonique avec ma mère – bien probablement la seule qu'on a entretenue avant qu'elle ne coupe tout contact avec nous – peu après son départ du Chili en 1982. Alors, je me suis dit que pour faire un travail honnête, je devais construire quelque chose autour de ça. J'avais l'impression d'avoir découvert le sujet qui se cachait entre et sous les voix téléphoniques.

Ce film a-t-il été douloureux à tourner? Il paraît assez évident en le voyant que c'est un genre de catharsis, mais était-ce aussi clair au moment où vous avez abordé le projet?

Pour moi, il s'agit d'un film d'exorcisme. Mais chaque spectateur le reçoit à sa manière. L'expérience fut sans doute difficile, or je crois qu'au-delà de l'aventure autobiographique, fabriquer un film est déjà très difficile : il faut le faire et se défaire de lui. En paraphrasant Roberto Bolaño au sujet de la lecture et de l'écriture, je pourrais dire qu'il est plus jouissif de voir des films que de les faire.

En même temps, il faut savoir en jouir, trouver du plaisir dans ce travail. Mais ça je l'ignorais. C'est une des choses que m'a apprise Catherine Rascon, la monteuse du film : il faut aussi rire et y trouver du plaisir. Tout ne peut pas être douleur. Les expériences les plus tragiques sont souvent très comiques aussi. Catherine, en plus d'être une excellente monteuse, a un bon sens de l'humour. Par exemple, comme on aime les films d'horreur tous les deux, c'était drôle de monter avec elle les séquences de la piscine en discutant des films de la Hammer, de momies, de zombies, de fantômes, ou même de films de kung-fu dont elle est experte, d'ailleurs....

Aviez-vous déjà toute la trame en tête, y compris le retour de votre mère, ou le film s'est-il construit au gré des événements?

Une grande partie des éléments était prévue avant le tournage. Comme j'étais en France, je ne savais pas ce qui allait se passer au Chili et au Venezuela. Il y a donc eu un processus d'écriture important. Mais je n'ai écrit que des *dispositifs* : des situations de tournage, des personnes à rencontrer, des lieux à visiter. Bien sûr, beaucoup de choses étaient livrées au hasard des rencontres, et à la volonté des personnes qui faisaient partie de l'histoire du film.

ENTRETIEN AVEC RENÉ BALLESTEROS RÉALISATEUR DE LA QUEMADURA



La séquence finale contient une rare violence émotionnelle. (Les banalités contrastent avec l'émotion de votre grand mère: «Ça va?» La bise. «Je suis gelée». Comme si votre grand-mère venait de passer dans l'autre monde. Ça glace le sang.) Comment avez-vous envisagé ce moment, puis la façon de filmer ces retrouvailles?

Je crois qu'il y a une grande différence entre l'idée répandue de ce que sont des retrouvailles entre des personnes qui ne se sont pas vues depuis longtemps, et ce qui se passe en réalité. Dans mon cas, ce qui s'est passé s'éloigne beaucoup de l'image télévisuelle lacrymogène. Avant de tourner la séquence, je ne pouvais absolument pas l'imaginer. La caméra est fixe et distante, par pudeur.

Comment a été reçu le film au Chili?

La Quemadura a été montré la semaine dernière au Chili dans une séance très spéciale, en présence des ex-ouvriers de Quimantu, la maison d'édition dont il est question dans le film, et des membres de ma famille. Il a été projeté au Santiago International Film Festival et a reçu le prix du meilleur réalisateur de la compétition chilienne. C'est très difficile de faire la différence entre le réalisateur et le film. Parce que le film est l'objet jugé alors qu'il ne se fait pas tout seul. Je vois ce prix comme une reconnaissance du film et du travail de l'équipe, sans doute aussi comme un soutien à la diffusion de *La Quemadura* au Chili.

Quels sont vos projets?

Depuis des années, j'ai deux idées en tête à réaliser dans le sud du Chili. Un film d'horreur psychosocial avec des enfants de la rue, un autre sur le mouvement *Thrash Metal* à la fin des années quatre-vingts, au milieu des conflits entre l'État et les indigènes de ma région.

Propos recueillis par Julia d'Artemare
Dessin: David Caubère

La Quemadura
de René Ballesteros
INCERTAINS REGARDS
Jeu - 10h - Salle 2
Jeu - 21h30 - Salle 4

LE DERNIER HOMME



Un premier plan expose le décor du non-drame, sans nous en donner l'emplacement: une petite étendue de terre, une maison abandonnée qui trône en son centre, quelques reliefs aux bords du cadre. Apparaît un homme sortant de terre, avec laquelle il ne semble faire qu'un: ses vêtements, ses mains, son visage en sont recouverts; l'homme s'enfonce dans le décor plus qu'il ne s'en détache. Nous le suivrons pendant une heure et demie, observant avec patience ses minutieuses activités quotidiennes: jardinage, cuisine, repos aussi, et parfois d'autres tâches plus énigmatiques. La caméra ne le lâche pas (pas un plan au milieu duquel il ne se trouve, nul regard distrait vers un "paysage" libre de l'homme), le filmant à sa hauteur, tremblant alors qu'elle suit les mouvements saccadés de sa proie visuelle. Wang Bing cadre presque toujours en plan moyen ou large, presque jamais en plan d'ensemble. Il aménage un espace optique correspondant aux coordonnées de notre

humaine vision: aucune scission entre les deux régimes de visibilité, cinématographique et anthropomorphique; et par là, nous avons littéralement l'impression de côtoyer cet homme, sans que rien dans son comportement ne semble faire signe vers notre présence (un seul regard caméra, très furtif et comme involontaire). Étrange dispositif qui ressemble à du voyeurisme à visage découvert (et non, comme dans la plupart des documentaires, à une surveillance anonyme), mais dont l'objet n'est pas l'intimité, seulement le quotidien. L'ermite reste donc seul dans son territoire marginal. On reconnaît le goût de Wang Bing pour les espaces en bordure, semi-ruines hantées par des personnages en déshérence. C'était déjà le cas de Shenyang, ville industrielle en décrépitude, qui offrait son décor à *A l'ouest des rails*. Et, en même temps, le tableau de la vie de ce reclus, réfugié dans un espace déserté, apparemment hors du temps socialisé, semble présenter l'envers

de la fresque historique qu'était le film-fleuve du cinéaste. Cet ermite attaché à son territoire représente l'antithèse de la masse de migrants qui irriguent les routes chinoises, courant après l'Eldorado du Progrès. Shenyang offrait à nos regards un monde qui s'accorde à nos délires temporels, comme situé en bas de la pente de l'histoire, touchant à la désolation. Or, ici, on ne sait pas d'abord si le monde est encore sauvage ou déjà dévasté, s'il s'agit de la fin de l'histoire ou de son aurore. Au bout de quelques minutes, nous disposons de tous les éléments pour disqualifier l'option naturaliste. La sortie du monde ne revient pas à des retrouvailles avec la nature. Cet homme n'a pas les oripeaux du bon sauvage: il se nourrit de pâtes industrielles, fume des miettes de tabac, dispose d'ustensiles de cuisine rouillés et de vêtements laminés. Bref, il n'est pas au début de la lignée humaine, mais à son terme, et s'il rejoint des terres désertées, c'est avec des miettes de civilisation. Ce qui nous est donné à voir n'est donc pas une somme d'exercices spirituels, mais un traité de survie, montrant comment habiter un territoire, arpenter un espace, l'adapter et s'y adapter, et cela armé des résidus de la fin de l'histoire. On comprend mieux l'échelle de plan choisie: il s'agit pour Wang

L'Homme sans nom

de Wang Bing

AUX EXTRÊMES

Ven - 21h15 - Salle 5

Sam - 14h30 - Salle 2

Bing de filmer le rapport d'un corps à son milieu. *L'homme sans nom* est un manuel d'éthologie. «Habiter» était déjà le problème des nombreuses personnes rencontrées dans *A l'ouest des rails*: comment demeurer, survivre dans une zone à l'abandon; c'est aussi celui de ce film qui en est comme sa ramifications extrême, un point plus radical dans l'articulation de la topologie et de l'historique. Cet homme est un pionnier, et en repoussant la conquête de la frontière, il achève la course du temps. D'où la mélancolie propre au cinéma de Wang Bing, qu'on retrouve, sous une autre forme, chez d'autres cinéastes contemporains chinois.

Jia Zhangke expose ainsi dans chaque film la même langueur née de la disparition de l'Objet historique qu'a été le communisme et de son remplacement par une fascination pour un lointain Occident. La mélancolie est, disait Freud, la perte d'un objet que l'on n'a pas possédé. Sa forme de prédilection est, montraient les romantiques, la ruine. Le cinéma chinois contemporain a tendance à opposer à la mythologie de l'avènement (de la cité radieuse) qui a nourri ses prédecesseurs une radiographie de l'affaissement. L'image du Temps n'est plus la progression mais la fuite et l'usure. La rouille, qui donnait son nom à la première

partie de *A l'ouest des rails*, semble être pour Wang Bing la métaphore du devenir. Elle recouvre les outils de l'homme sans nom; de la même façon, ses haillons sont les lambeaux du temps. Il est après la fin de l'histoire, lorsque des restes de nature sont occupés par des rémanences du passé. Face aux deux pôles de la virginité que représentent le premier homme et la communauté dernière, Wang Bing préfère s'installer dans cet espace de souillure habité par le dernier homme.

Gabriel Bortzmeyer
Photo: Julien Potéreau

L'Âge d'or



Le blé a poussé, la récolte peut commencer. *Blue Sky. Black Bread* exalte ce moment précieux de la moisson qui amorce une période d'abondance. Perchés sur leurs tracteurs, les hommes rassemblent la paille coupée. Les femmes étendent le linge, les enfants se baignent et rient au

loin, et les vaches rentrent à l'étable. Certes, la filiation avec le cinéma soviétique de l'après-révolution apparaît en filigrane: les machines, «légendes d'acier pour conquérir la terre» de *La Ligne Générale* de Sergei Eisenstein, et les visages fiers des paysans des kolkhozes

magnifiés dans *Le Bonheur d'Alexandre Medvedkine*, transparaissent dans le climat de joie qui règne au village. Mais Ilya Tomashevich porte un autre regard sur ces paysans, et sur le cinéma. Il s'attache à fixer cette saison d'enthousiasme collectif, d'harmonie entre l'homme et la

nature, comme matière purement esthétique, et embarque le spectateur dans une rêverie légère, flottant au-dessus du réel.

Nous sommes pris dans le tourbillon des moissonneuses. Des plans rapides s'enchaînent, réécrivent le temps. *Blue Sky. Black Bread* effleure le procédé de «montage contrapuntique» hérité d'Eisenstein tout en s'éloignant d'une vision purement didactique. «J'ai cherché à labourer le psychisme du spectateur», revenait l'auteur d'*Octobre*. En réponse, Ilya Tomashevich remue le terreau du cinéma russe, le renouvelle. Tel un peintre jetant les couleurs sur sa toile, il lance des touches impressionnistes qui se répondent ou s'entrechoquent, épousant la logique - plutôt «physique» que «psychique» - d'une écriture sensorielle. En émergent peu à peu une mélodie, un rythme. Les sonorités d'un plan glissent sur un autre, si bien que les moteurs des tracteurs craquent comme la paille et ruissellent comme l'eau. Et lorsque les machines se mettent à brasser le blé, une petite musique délicate, couvrant les grand râles mécaniques, s'enclenche comme un refrain.

Aucune narration n'est filée, aucun personnage incarné. L'histoire s'édifie dans la composition même du plan qui devient tableau, esquissant une

sensation, une atmosphère: un rideau qui caresse l'air, un ventilateur qui tourne au ralenti, une sauterelle qui s'échappe des doigts, autant d'évocations de la douceur des jours chauds. Privilégiant le mouvement flou, l'échange furtif, ou l'image «ratée», il s'applique à relever le poétique du quotidien, des choses de rien, et des gens ordinaires. Souvent, il décentre le cadre, pointant un détail tangible: le tissu des robes, imprimé des teintes du crépuscule, danse; les mains des femmes transvasent le lait de vache dans les brots. Ces mouvements s'orchestrent avec sensualité. En gros plan, le flanc de l'animal dans l'étable se gonfle puis se relâche dans un mouvement régulier. Nous respirons avec lui, à son rythme paisible, langoureux. La chaleur qui annonce la nuit est presque palpable. L'image semble vivante, sensible au soleil comme les peaux brunies des travailleurs. Sous la canicule, les couleurs sont surexposées, comme passées. Un filtre aux tons ocre a recouvert les champs. Et la lumière d'été se propage, puissante, écrase tout relief et contraste, traverse la toiture des hangars, perce jusqu'à la pellicule. Céleste, surnaturelle, ce qu'elle irradie devient irréel: les visages et les corps, souvent filmés en contre-plongée, baignent dans le ciel bleu. Jouant de la gravité, ces plans aériens déroutent

Blue Sky. Black Bread

de Ilya Tomashevich

ROUTE DU DOC: RUSSIE

Ven - 10h15 - Salle 3

Ven - 21h30 Salle 4

tous repères spatio-temporels. Et le village, encerclé d'une étendue de champs à perte d'horizon, sans aucun obstacle, paraît comme un mirage, une oasis dans un désert.

Pourtant, devant ce spectacle solaire célébrant la simplicité d'une vie de village, nous résistons à l'extase. Notre cœur décèle une pointe de nostalgie nichée dans les yeux clairs des moissonneurs. Les visages burinés témoignent d'une vie usée, comme le vernis écaillé des portes en bois. La pellicule elle-même est vieillie, fanée. L'image crêpe, comme une fine pluie qui s'abat sur les champs de blé. Derrière la fièvre estivale, les rencontres au carrefour des maisons ou les jeux de cartes entre hommes, on redoute l'âpreté de l'hiver. Les plantes asséchées, qui s'étaisent comme des étoiles de mer sur la terre fissurée, présagent les temps arides.

Juliette Guignard

Photo: Emmanuelle Lefrançois-Boudet

Dessin: David Caubère



« L'idéal dans l'interprète c'est de s'effacer »

Andreas Fontana avoue apprécier Borges, et semble lui avoir dérobé cette formule : « l'ambiguïté est une richesse ». *Cotonov Vanished* met en scène différents niveaux de la parole, jouant sur les mots, mêlant les interprétations. Dans une atmosphère cotonneuse, l'intrigue d'une disparition fait surgir le pouvoir fragile des intermédiaires.

Quel est votre parcours ?

J'ai d'abord étudié la littérature comparée à l'université de Genève, en même temps que la théorie du cinéma. Après la maîtrise s'est posée la question du doctorat, qui m'a paru un peu cloisonné, j'ai alors commencé un master en réalisation sur deux ans. Je n'avais pas fait de pratique avant ce master, j'avais en revanche réalisé un court métrage de fiction assez long pendant mes études, pour apprendre. Dans ce master on était plutôt dans l'écriture de projets: comment trouver un sujet, concevoir un travail, réaliser un travail d'enquête. Même si elle est très simple – à la bibliothèque par exemple, pour une monographie – ça reste une enquête. Ça aide pour le documentaire dans la mesure où on réussit à sélectionner des informations, à être synthétique.

Dans quel contexte a été écrit ce film ?

Jean-Louis Comolli et Claudio Pazienza, qui d'ailleurs sont des habitués de Lussas, sont venus dans le cadre du master. Ils ont proposé cet atelier, qui a duré quatre mois, autour de la thématique assez claire de filmer la parole. C'était peu orthodoxe, on a convoqué une plateforme commune de références, on a regardé plein de films ensemble. Par exemple *Voyage en Italie*, S21, ou des films de Cavalier. Leur travail en binôme était intéressant: quand l'un montrait un film, l'autre ne l'aimait pas forcément. Eux-mêmes se contredisaient. Même pour des films de référence dans le milieu documentaire, ils n'étaient pas d'accord. Ensuite on a fait des exercices très simples de vocabulaire cinématographique, le b.a.-ba. On n'a pas beaucoup lu de textes théoriques, c'était une manière d'apprendre le thème, pas de manière intuitive, mais en cherchant ce qui nous intéressait dedans. Puis ils nous ont demandé de choisir un sujet, de réaliser une bande-son et d'écrire un film à partir de cette bande-son. L'avantage est que tous les déchets qui auraient pu être dans le film étaient déjà dans la bande-son. Ça a permis de déblayer pas mal de pistes qui auraient pu apparaître dans le film mais n'auraient pas été nécessaires. Après ce processus on a eu des contraintes très fortes, en plus de celle de rester dans le sujet: il fallait avoir une heure de rushes maximum, pour pouvoir les regarder tous

ensemble en classe. Pour faire un film de dix quinze minutes, une heure de rushes ça veut dire qu'il faut que le film soit très construit, surtout en documentaire où on filme beaucoup.

Quel a été le point de départ de *Cotonov Vanished* ?

Quand j'ai fait la bande-son, ce qui m'intéressait c'était le monde des interprètes, un milieu dans lequel j'ai travaillé en parallèle de mes études. J'ai donc rencontré des interprètes, essentiellement des gens qui ont travaillé à l'ONU et dans d'autres lieux très difficiles à pénétrer. Ils me racontaient cette légende qui circule dans la profession, l'histoire d'un personnage bégue dans la vie, mais très brillant dans son travail, qui a beaucoup de succès jusqu'au moment où il rencontre un autre bégue, et puis ça clashe. Ils s'annulent en fait, comme une remise en question.

Je me suis rendu compte au montage de la difficulté à faire exister quelqu'un seulement en racontant son histoire. Il fallait que je trouve ce type, qu'on le voie pour qu'il existe. J'ai cherché dans les archives – en Suisse on a l'équivalent de l'INA mais en plus petit – et j'ai trouvé cette personne, qui était justement marginalisée dans l'image, souvent coupée en deux, même si on voit qu'elle a une importance. On voit l'interprète une première fois en noir et blanc avec des images un peu zoomées, une deuxième fois en couleur et une troisième fois en action.

Et puis je me suis dit: il faut quelqu'un qui raconte l'histoire à ma place, quelqu'un qui l'aurait connu. J'ai alors eu l'idée de cette équipe de radio venue faire une interview. La radio est un peu le dernier endroit où les traductions se font en simultané puisqu'on ne peut pas sous-titrer. On peut dire que c'est une mise en abyme...

La trame est assez mystérieuse, certains personnages sont difficiles à identifier...

Évidemment, l'aura de mystère était voulue, c'est une écriture. Je voulais faire un truc qui ressemble un peu à un polar, ménager un suspens. Et puis il y a des choses qu'on ne sait pas. Quand on raconte une histoire, il y a plein de lacunes et c'est normal. C'est mieux de ne pas révéler tous les

secrets. C'est le mystère des récits, à un moment donné on laisse tomber la crédibilité.

Le film s'ouvre sur les mains tremblantes d'un vieil homme qui prépare une citronnade, à quel point cette séquence était-elle écrite ?

La mise en scène était plutôt intuitive. Le type tremblait, je trouvais ça assez beau. Et en même temps ça faisait écho à la fragilité des gens qui traduisent, qui peuvent se planter et qui après payent les dégâts. C'est une histoire qui raconte les tensions qu'ils ressentent dans le travail, et puis leur rapport à l'identité, le fait de devoir s'effacer tout en parlant à la place des autres. Quand on discute avec ces professionnels, ils disent que l'idéal dans l'interprète c'est de s'effacer. Il ne faut pas exister, il faut simplement être le passeur ou l'outil du passage d'un discours à un autre. Mais on ne peut pas non plus mettre complètement de côté notre discours ou notre interprétation, donc en fait il y a une vraie schizophrénie qui joue, de vrais conflits qui se créent.

Ce dédoublement apparaît dans la cabine d'enregistrement, qui démultiplie le visage de l'interprète...

Cette image-là a été improvisée au tournage, parce que dans cette cabine il y avait un double vitrage qui faisait un reflet. Évidemment ça m'arrangeait... Finalement ce qui m'intéressait le plus dans l'essai narratif, c'est l'idée que ces interprètes-là on les entend tout le temps mais on ne les voit jamais. Et en plus on les oublie tout de suite. Parce que, quelque part, le contenu n'est pas le leur. Ils sont un peu volés. Je trouvais important de parler de ça. C'est une anecdote, mais quand j'ai reçu un prix à Nyon, je suis monté sur scène. En face de moi il y avait toutes les cabines d'interprètes et dans celle du fond j'ai reconnu l'interprète du film. À un moment je me suis dit « il faut que je la désigne » puis je me suis ravisé « elle va se déconcentrer, ça va foirer son boulot ». Mais c'est étonnant parce qu'elle était de nouveau là, de nouveau effacée, alors qu'elle était quand même un peu la star du film. Enfin, c'est une coïncidence.

Propos recueillis par Julia d'Artemare et Pauline Fort
Sténopé: William Turneau

INCERTAINS REGARDS

Ven - 21h - Salle 2
Sam - 10h - Salle 2



SUR-LE-CHAMP par David Caubère



LA NUIT DES DIX ANS DU MASTER DE RÉALISATION DOCUMENTAIRE **Nuit étincelle, pour une nuit sans bougies...**

La nuit du vendredi 27 août, on annonce qu'il y aura deux lunes dans le ciel. La rumeur court toujours. Mais ce dont nous sommes sûrs, c'est qu'aura bien lieu La Nuit étincelle pour une nuit blanche de projection.

Cela fait dix ans que chaque année douze étudiants arrivent à Lussas pendant le festival. Ils ne se connaissent pas. Puis en automne ils reviennent ici vivre pendant huit mois. Ici on apprend à travailler à plusieurs, à se constituer comme groupe à coup d'engagement personnel. On va chercher ce qui est à peine visible, ou ce qu'on a sous les yeux. Nous défendons le cinéma comme une expérience, comme un apprentissage permanent, où le doute travaille la forme, où la pratique fait naître les idées. Le collectif se tâtonne, se construit puis se disloque ou se renforce pendant et après la formation. On en ressort fortifié et vulnérable.

Nous avons en commun d'être passés par là, ce point précis et de nous être dispersés par la suite. De cette dispersion, on peut espérer qu'il reste quelques éclats qui gravitent et redonnent du sens, de la sensibilité, du politique, du temps et de l'expérimentation à toute forme de création cinématographique.

Alors cette nuit pour célébrer cette aventure, pour qu'elle continue.

Cette nuit commence avec *En Rachâchant*, de D. Huillet et J-M Straub pour ensuite plonger dans *Des histoires du cinéma de Lussas*, montage inédit réalisé pour la nuit. Un film de 4 h constellé d'autres films, ceux qui ont compté pour les étudiants, d'autres que les étudiants ont réalisés. Quelques films-étincelles fabriqués pour l'occasion, et puis d'autres surprises... Un montage qui raconte une autre histoire, celle du cinéma vécu par ceux qui



sont en apprentissage... La nuit continue, avec une ou deux lunes, et trois films réalisés cette année par des cinéastes passées par le master... jusqu'à ce que *Les Chevaux de feu* arrivent, emportant avec eux le lever du soleil...

Une nuit entière, où l'entrée est libre, les allers et retours possibles, avec de quoi se restaurer jusqu'au petit matin. N'oubliez pas que la nuit sera fraîche...

Le livre *LE CIEL SOUS NOS PIEDS*, pour prolonger cette nuit sera en vente ce soir-là.

Une nuit proposée par Chantal Steinberg, responsable des formations, Agnès Bruckert, monteuse et intervenante et Esther Mazowiecki, ancienne étudiante.

SUR-LE-CHAMP par David Caubère

ooo IL N'Y A PLUS DE TABAC DANS MA TABATIÈRE , JE REPÈTE ooo
ooo LES FEMMES BAISENT AVEC DIEU ooo
ooo LA PRESSE A LE DROIT D'ÉCRIRE TOUT CE QU'ELLE VEUT , SAUF
DES TIENSONGES ooo . dd FAIS MAI "CENSURE" JOHNNY, JOHNNY, JOHNNY !
"CENSURE, CENSURE" AU CIEL... ZOOM !
ooo LES PAPILLONS NE SONT JAMAIS LIBRES, CAR ILS PASSENT LEUR TEMPS
A BOOO

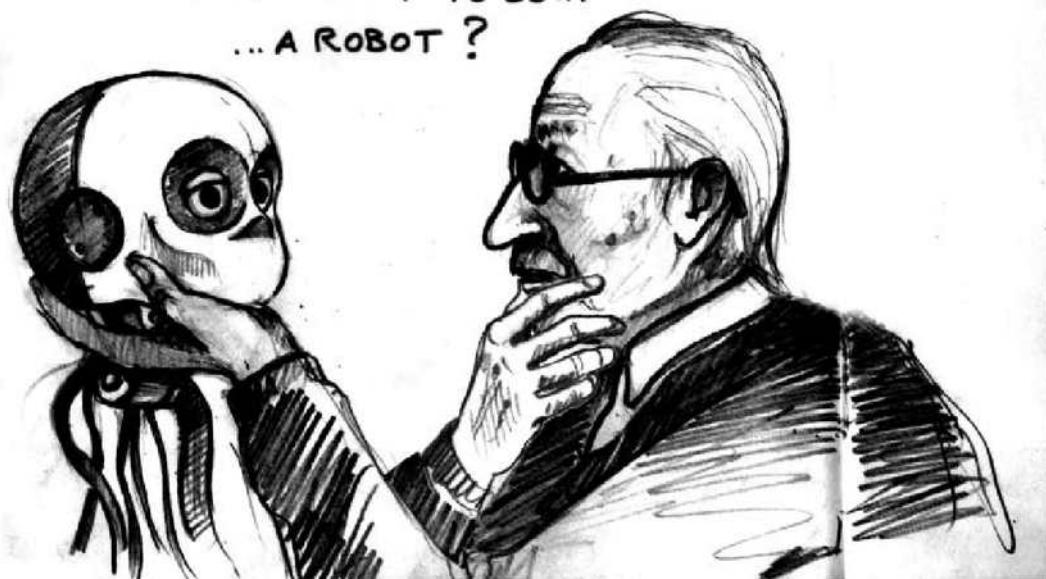


Instant photographique par Adrien Quilici



LES ROUAGES DE L'ÉTERNITÉ

TO BE OR NOT TO BE...
... A ROBOT ?



Un vieil homme considère son ordinateur. Les alertes d'erreur se répètent, la machine renâcle. Le vieil homme ne comprend pas. Cette impuissance résignée nous est familière. Mais la perspective est renversée lorsqu'on découvre son passé d'informaticien, professeur émérite à l'Institut de Technologie du Massachusetts, et complice actif de l'avènement des premiers ordinateurs. Incarnation de la figure littéraire du génie terrassé par sa création, Joseph Weizenbaum a partagé l'enthousiasme des pionniers de l'informatique, avant d'être tiraillé par le doute jusqu'à devenir un « hérétique de la technologie ».

Débordant le cadre strictement scientifique, la notion d'intelligence artificielle amène des questionnements d'ordre éthique, sociétal, politique, religieux, juridique... Loin d'une

approche magistrale, le montage va et vient de Boston à Kyoto, en passant par Gênes, croquant chaque lieu de quelques cadrages méticuleux: ici une autoroute américaine balafnée par un grillage, là un poisson opalescent dans un étang japonais.

Au cours d'entretiens avec les décideurs mondiaux du progrès informatique, les thèmes s'entremêlent. Piqué au jeu, tel un chat grimpant à l'arbre, on lacère de nos griffes le tronc robuste et tangible des évidences pour s'élever dans les branches du raisonnement jusqu'aux plus fins rameaux, au risque de rester perché à la cime, tremblant. On pense se frayer un chemin et voilà que l'on bute contre la mégalomanie d'Hiroshi Ishiguro chatouillant sa grotesque effigie en silicone, on se crispe devant les budgets faramineux alloués par les dirigeants militaires,

on fuit les délires lucratifs des démiurges de la robotique humanoïde. Mais rassurons-nous, une seule gélule de la gamme de produits anti-vieillissement développée par Kurzweil *Incorporation* apporte tous les substituts énergétiques nécessaires à la reprogrammation de notre biochimie.

Dans le hall démesuré d'un laboratoire japonais, sur le bureau d'accueil inhabité, un globe automate rose souhaite frénétiquement la bienvenue à des visiteurs inexistantes, mêlant les univers de Kafka et de Barbapapa. Les réalisateurs laissent libre cours aux

Plug and pray
de Jens Schanze, Judith Malek-Mahdavi
SÉANCE SPÉCIALE
Sam - 14h45 - Salle 3



arguments de tous bords, se délestant de craqueler le vernis dans les plans qui cernent les discours. Geminoid, enveloppe humaine animée par pistons d'air comprimé, acquiesce d'un clignement de paupière confondant de réalisme. Que son maître le débranche, et ses exploits mimétiques perdent instantanément leur grandeur. Sa tête s'affale comme le ferait celle d'un mauvais acteur feignant la mort.

Au cœur de cet engrenage futuriste angoissant, la lucidité humaniste que Joseph Weizenbaum oppose à plusieurs reprises ne suffit plus. Une échappatoire s'offre à nous dans l'invocation de célèbres figures du cinéma d'anticipation. À l'Institut Italien de Technologie, le cylindre de métal usiné, façonné, transpercé de vis lilliputiennes, ultime phalange d'un doigt robotique finement articulé, exhume, sous un design *high-tech*, les raccommodages de *Frankenstein*. L'évocation, par l'inventeur Ray

Kurzweil, de robots microscopiques qui dépassent les performances de nos globules rouges, accroissant l'endurance physique de leur hôte, présage les déviations de *Bienvenue à Gattaca*. Et l'on songe avec dépit que son projet de sauvegarde des données cérébrales sur support numérique aurait évité bien des peines à Leonardo Di Caprio pour son *Inception*.

Ces parallèles cinématographiques renforcent l'impression dérangeante d'une bande de gosses qui jouent aux savants fous dans la cour de récré planétaire. Pourtant si les références sont fictionnelles, les expérimentations sont établies et leurs effrayantes applications imminent. Cette anxiété est palpable dans une séquence récurrente figurant une salle obscure envahie de diodes vertes vacillantes, code initial de la matrice. L'écho des battements cardiaques égraine un compte à rebours inéluctable.

Face aux limites de la biologie, l'intelligence artificielle engendre une religion fondée sur la conjuration de la fin par une course à l'éternel. Le combat se situe en définitive entre ceux qui désirent l'immortalité à travers les accessoires technologiques et ceux qui inscrivent la mort dans l'essence humaine. À Berlin, le vieil homme, serein, a choisi la fuite en avant. De l'autre côté de l'Atlantique, sur le bureau de Kurzweil Inc., les yeux du chat en porcelaine s'écarquillent d'épouvante.

Pauline Fort

Photo: Nathalie Postic
Dessin: David Caubère

FORMES DANS LE FOND

Imaginons: nos descendants immédiats et nous-mêmes avons disparu depuis longtemps de la planète. Nous, spectateurs, simulons des êtres vivants appartenant à un futur plus ou moins défini. Un visage humain apparaît, éclairé par la lueur fugace d'une allumette, dans l'obscurité d'un lieu mystérieux. En langue finnoise, on nomme ce lieu, nous dit le visage – celui du réalisateur qui a endossé le rôle de l'oracle – Onkalo, le «lieu où l'on cache». De ce nom et de cette mise en situation énigmatiques jaillit d'emblée une mythologie en gestation, aux confins de la science-fiction, destinée aux futurs habitants de la planète, ceux qui seront susceptibles de peupler celle-ci dans cent milles ans ou plus.

L'enjeu de ce documentaire au dispositif sophistiqué est complexe:

traduire la réalité d'un projet scientifique et environnemental – l'enfouissement définitif de déchets nucléaires au plus profond de la terre finlandaise –, restituer les inquiétudes des hommes qui ont la responsabilité de cette tâche et surtout se questionner sur la manière de signaler à d'éventuels visiteurs du futur le danger d'Onkalo, reposoir éternel de mort.

Comment, en premier lieu, donner à voir ce qui est invisible ? La radioactivité est d'autant plus inquiétante qu'il s'agit d'un phénomène physique sans manifestation tangible. Les conséquences de ses radiations sont d'ailleurs décrites avec une sobriété chirurgicale par la radiologue du centre comme «une sorte d'énergie qui peut pénétrer au plus profond du corps», et que «l'on ne

peut ni voir, ni sentir, ni ressentir». Le réalisateur se sert donc des outils en sa possession: l'image, extrêmement nette, contrastée, au cadrage symétrique, voire géométrique, joue de la palette des non-couleurs; le blanc des couloirs, des tenues des techniciens, garant de la rigueur scientifique, le noir des profondeurs que l'on est en train de creuser, lourd et anxiogène, le gris de la nature hivernale du nord de la Scandinavie. La lumière y apporte des nuances subtiles: crue pour les témoignages des scientifiques – filmés la plupart du temps en plans fixes – comme pour souligner leur honnêteté intellectuelle et leurs doutes, vacillante dans l'obscurité du tunnel en cours d'excavation – lueur dérisoire à l'image de l'ambition de ce projet – filtrée lorsque finalement l'explorateur virtuel du





futur se fait ouvrir les rideaux qui cachent le sanctuaire redoutable, que nul ne devra découvrir sous peine de mort.

La dimension métaphysique de cette folle entreprise, le vertige du temps non maîtrisé s'inscrivent quant à eux dans des séquences extrêmement mises en scène, presque mimées par les personnages et filmées au ralenti, comme si les mouvements de ces derniers s'effectuaient dans l'espace, dans un tempo régulier qui est une composante essentielle du film. Des ombres vivantes traversent l'image fugitivement, soulignant l'éphémère de la vie. On pourrait même parfois apercevoir le fantôme de Stanley Kubrick dansant la *Valse triste* de Sibelius dans les méandres tournoyants du tunnel en trois dimensions. Car ces images ralenties, soutenues par une bande son inspirée, de Kraftwerk à Arvo Pärt en passant par Philip Glass et

Varèse, nous ramènent implacablement à l'éternité de 2001, *l'Odyssee de l'espace*. Cette éternité, pour laquelle on travaille si dur et pendant si longtemps (puisque le tunnel ne sera obturé qu'au XXII^e siècle), qui apparaît si longue en proportion de l'existence de l'humanité, que sera-t-elle? Peut-on faire confiance, eut égard à ce que l'on connaît de l'être humain, à celui qui peuplera la Terre dans ce lointain futur? Avec quels mots, quels signes, le prévenir du danger inhérent à ce lieu enfoui, et éviter toute méprise quant à sa nature?

Les questions sémiotiques s'imposent alors, soulignées par l'infra-langue du film lui-même. C'est à l'aide de schémas en trois dimensions que le réalisateur donne à imaginer le futur dispositif d'Onkalo. Entre les séquences, des cercles concentriques orangés égrènent les chapitres. Pictogramme avec tête de

mort, représentations dessinées de paysages désolés, et enfin, le tableau d'Edvard Munch, *Le Cri*, sont tour à tour convoqués pour susciter la peur. La légende et le mystère d'Onkalo s'édifient ainsi devant nous, de manière artificiellement consciente. Peut-être en fut-il un jour de même à Carnac ou à Stonehenge, autres lieux cryptés dont, faute de savoir lire les signes, nous n'aurions pas su déchiffrer la vraie fonction...

Isabelle Péhourticq
Photos: Julien Potérau et Nathalie Postic

« Nous sommes en guerre »

93 la belle rebelle retrace l'histoire de la Seine Saint Denis à travers les mouvements musicaux, des bidonvilles au béton, du rock au hip hop en passant par le punk. Le projet est ambitieux, mais – et il l'avait déjà prouvé avec son film *Faire kiffer les anges* - Jean-Pierre Thorn n'a pas froid aux yeux. Sa fièvre militante, qui accompagne les combats populaires depuis les soulèvements ouvriers des années 60, est restée intacte. Et les musiciens de *93 la belle rebelle*, fidèles à leur quartier, leur tour et leurs bars, eux aussi, « ont la rage ».

Racontez-nous votre désir de filmer ces musiciens qui ont participé à l'histoire du département de la Seine Saint Denis. Pourquoi eux, pourquoi cette banlieue ?

Pour moi, la Seine Saint Denis, c'est la capitale des banlieues. J'y ai passé toute ma vie. J'ai travaillé à l'usine pendant huit ans et réalisé mon premier film *Dos au mur* à Saint Ouen. Les gars du hip hop sont donc les enfants de mes potes de l'usine. J'ai beaucoup suivi le hip hop avec la compagnie Aktuel Force dans *Faire kiffer les anges*, puis le rappeur Bouda dans *On n'est pas des marques de vélo*. C'est ma famille. Et j'ai toujours rêvé de mettre ce mouvement en perspective avec ce qu'il y avait avant et ce qu'il y aura après. Car le hip hop, à mon avis, est un moment dans l'histoire. Les slameurs comme D' de Kabal et Casey, qui collaborent avec le guitariste de Serge Teyssot-Gay (Noir désir) ou le batteur de Franck Vaillant, marquent une évolution dans le hip hop que je trouve capitale.

Chacun des artistes filmés représente un mouvement musical lié à une époque et ses luttes. Y a-t-il une filiation, des croisements entre ces mouvements ?



Ce qui m'intéressait, c'est de voir comment chaque vague musicale essayait de « tuer le père », de se construire contre la précédente : le hip hop a voulu se construire contre le rock, cette musique de « petit blanc ». Mais chaque vague recycle certains éléments de la précédente tout en s'y opposant, puis à son tour, elle se fait bouffer par le système, par l'industrie du disque, et d'autres retrouvent la révolte du début. Au fil de mon enquête, j'ai choisi des gens emblématiques d'une époque, et aussi d'un territoire (Marc Perrone qui raconte la cité des 4000, par exemple.) De la classe ouvrière blanche retraitée qui danse le rock, aux blacks et rebeus dans les cités, je voulais voir le glissement des paysages de la banlieue.

Pourquoi choisir les musiciens pour témoigner de l'histoire ? Marc Perrone affirme qu'en Seine Saint Denis, « rien ne peut faire patrimoine » car tout se reconstruit sans cesse. La musique est-elle un patrimoine, une trace du passé ?

On est dans un monde où tout fout le camp, où aucune architecture ne reste, à part les canaux et les chemins de fer. La seule chose qui reste, l'histoire commune, est dans leurs mots, leur musique. C'est ce qui leur donne une telle détermination, une telle énergie. J'ai essayé de retranscrire l'énergie de toutes ces musiques. Le film est construit comme des chocs successifs d'une époque à l'autre, les séquences se répondent : je termine la séquence de Marc Perrone avec une gamine qui fume dans le terrain vague, et je reprends avec Laurent de Bérurier Noir qui attend dans une gare de béton, avec un haut parleur qui braille l'interdiction de fumer. Ce passage raconte l'évolution de la banlieue.

Chacun représente la mémoire d'une génération entière. Grâce au film, ils se rendent compte qu'ils participent à une même histoire. D'ailleurs Laurent a très envie de connaître Dee Nasty et D' de Kabal. Et on va essayer, pour la première à l'Espace 1789, de faire un concert mêlant les différents artistes.



Au fil des époques, on a le sentiment que la violence s'accroît, se radicalise, à la fois dans les rues, les textes et la musique...

C'est la réalité. Si on ne répond pas aux attentes de cette jeunesse, ça continuera d'exploser. Quand tu regardes l'archive de 1996 sur TF1, tu te rends compte que rien n'a bougé. Les politiques sont autistes, et leur discours est vulgaire. Aujourd'hui le dérapage raciste est consternant car il amène à une situation de guerre civile.

Ce que je trouve formidable, c'est que ces artistes ont de plus en plus les mots justes pour le dire. Exprimer leur rage par le corps et la musique, c'est se protéger contre le verbiage des politiques.

Contrairement à *Faire kiffer les anges*, vous renouez avec une certaine forme militante (les unes des journaux qui surgissent de fond de l'image, les archives télévisuelles)...

Je ne dirai pas «militante». J'ai simplement voulu une forme qui retrouve la rage de filmer, qui percutte. Le hip hop, c'est bouger, c'est éluder l'ennemi, c'est l'art de la transgression. Casey et D' de Kabal refusent d'être enfermés dans une forme, et font avancer le hip hop tout en retrouvant sa rage initiale. Je voulais restituer leur dignité, leur force, leur intelligence.

Les journaux en «coup de poing» font écho à *Vincere* de Bellocchio, ou aux films d'Eisenstein. Je dis toujours que j'essaye de trouver une forme épique, en rupture avec le naturalisme. C'est un film de collages qui met en rapport les histoires, les espaces, comme le ferait un graffeur. Le spectateur est obligé d'être actif, de faire son choix.

La séquence finale est forte: D' de Kabal, Didier Firmin et Franck Vaillant surplombant Bobigny... Quel est le symbole ?

Je ne fais pas de symbole. Ce que je trouvais fort, c'est que D' de Kabal disait à la ville: «nous sommes en guerre». Il faut en prendre conscience, se donner les armes pour résister à l'agression permanente que l'on vit. Ce plan est un des premiers que l'on tournait, je voulais une lumière particulière. On était en Mars, après la pluie, et la lumière était transparente. On se les caillait, mais on a eu énormément d'émotions en tournant la séquence. D' de Kabal avait besoin de clamer son texte face à la ville, c'était le point final.

On n'est absolument pas dans la nostalgie. Ce sont des mouvements complètement vivants qui interrogent la société française, qui revendiquent leur place. Qui ont une rage et une jeunesse étonnante. Après avoir vu le film, D' de Kabal m'a écrit: «C'est le premier film de guerre où les gens ne sont pas fauchés par la mort, mais debout et bien vivant.». Cela m'a beaucoup touché. J'espère collaborer avec lui et Casey dans mon prochain projet: une comédie musicale...

Propos recueillis par Juliette Guignard

Dessin: David Caubère

SÉANCE SPÉCIALE

Sam - 21h30 - Plein air



SUR-LE-CHAMP par David Caubère



HORS CHAMP en autoportrait

