

« L'IMAGE QUE J'AI DE TOI. »



Tout débute avec le regard de Matthew. Interrogateur et un peu interloqué, craintif aussi de cette caméra qui s'immisce dans un espace dont l'organisation obéit à des règles que lui seul connaît. Il nous fait part, en guise de prologue, de la difficulté d'être filmé, de voir chacun de ses mouvements enregistrés et de perdre tout contrôle sur eux. Et pourtant, le film continue.

La beauté du long métrage de Marc Schmidt est là : dans cette relation si particulière qu'il parvient à nouer et à maintenir avec son ami, dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il est à première vue un peu spécial. Au fil des saisons, on voit Matthew lutter pour conserver son appartement contre des voisins qui souhaitent l'en déloger au nom de sa façon peu

orthodoxe d'aménager l'espace et des problèmes de sécurité que peuvent poser ses menus travaux. Et l'on saisit la valeur qu'a pour lui son espace privé, son « univers », tant il lui est difficile d'affronter le monde extérieur. Finalement, son repli prend un tout autre sens lorsqu'on apprend qu'il souffre de « troubles autistiques » et qu'il s'agit de la seule façon pour

lui de maintenir un certain équilibre dans le flux continu de ses angoisses. Le drame du film, sobrement développé, réside dans ce combat contre lui-même que Matthew livre au quotidien et dans lequel on l'accompagne momentanément.

Il est rare que les films mettant en scène des personnes souffrant de troubles mentaux donnent une place aussi importante à la personne filmée, que la parole lui soit accordée de manière aussi constante et avec une telle confiance. Le plus souvent et presque aussitôt, les personnages se trouvent comme aspirés par leur maladie et en deviennent l'incarnation ou le symbole. Ce peut être l'occasion, à la manière de *Titicut Follies*, de saisir les relations qui se jouent au sein de l'institution psychiatrique. Mais il est rare que leur voix même soit entendue et plus rare encore qu'elle soit comprise. C'est pourtant ce que fait Marc Schmidt en posant sa caméra face à son ami d'enfance, pour nous donner le temps de l'écouter. Tous ces moments de petites confidences sur ce qu'est l'autisme, sur ce que représente pour Matthew le fait de vivre retranché du monde extérieur, font la richesse du film. L'image, elle, est souvent à fleur de peau, en plans serrés sur celui que l'on apprend progressivement à connaître : lorsqu'il rédige ses notes, lorsqu'il pique une colère incontrôlable contre ses voisins, lorsqu'il observe, silencieux, l'étendue des travaux qu'il engage dans une pièce encombrée de son appartement.

Le dispositif est d'une simplicité étonnante. Son rythme reprend celui du journal méthodiquement tenu par Matthew, jour après jour, et est au plus proche de ce qui fait l'essentiel de sa vie: un combat permanent pour retrouver un semblant d'ordre dans le chaos qui l'entoure. Sous la forme d'animations assez sobres, ses notes sont comme projetées sur les objets qui s'entassent dans son salon et sa cuisine, manière de nous faire ressentir que chaque chose y est à sa place, malgré les apparences. L'appartement devient comme une carte mentale de Matthew, dont on saisit qu'il est une machine à penser qui ne peut s'arrêter.

Mais l'essentiel réside sans doute dans la relation que le réalisateur et son ami entretiennent, faite de proximité et de distance mêlées, de confiance et d'amitié. Certes, le premier s'immisce dans l'univers du second, en bouleverse l'ordre obscur et patiemment établi. Pourtant, jamais son regard ne se fait voyeur, car Matthew lui-même a toujours son mot à dire - sur la façon dont il est filmé, concernant la peur de sentir son image lui échapper ou de se voir tel qu'il peut apparaître aux yeux des autres. Quant au cinéaste, il sort parfois de son rôle pour intervenir directement auprès de son ami lorsque celui-ci en a besoin, sans toutefois s'arrêter de filmer. Ne restent alors que leur amitié et la mutuelle confiance qui peut lier un réalisateur à son personnage. «Ce film, lui dit Marc Schmidt, sera l'image que j'ai de toi ». Et rarement

l'on a vu relation aussi honnête entre filmeur et filmé, où la mise en scène de soi semble disparaître et la caméra être progressivement apprivoisée.

Alors, dans le chaos de l'appartement de Matthew, entre les pots contenant des objets dont l'existence même semble un peu douteuse, quelque chose comme un ordre se dessine et l'on se sent immanquablement concerné par sa difficulté à le faire reconnaître.

Alexandre WESTPHAL

Photo : Bre PETTIS

Matthew's Laws
de Marc Schmidt
PLEIN AIR

Lundi 20 à 21h30
(ou salle 5 à 23h30 selon le climat)

EXILS



Un homme s'est exilé et ne donne plus de nouvelles depuis des années. Un autre se lance sur ses traces et tente, en se rendant sur les lieux qu'il a habités, de reconstituer ce qu'a été sa vie. Cette trame est celle de deux films programmés à Lussas cette semaine : *Espoir voyage* de Michel K. Zongo et *The Foreigner* de Ivo Marques Ferreira. Mais si leurs sujets sont similaires, leur mise en scène relève de deux approches radicalement différentes du cinéma documentaire.

Espoir Voyage est à la fois le journal de bord d'un long périple, le portrait d'un frère mort qui se dessine au gré de rencontres avec ceux qui l'ont connu, et un reportage sur l'immigration massive des Burkinabés vers la prospère Côte d'Ivoire d'où, enlisés dans une existence précaire, ils ne reviennent pas. Les indices de réalité sont nombreux : image tremblée, cadre à la poursuite des cueilleurs de café qui s'activent trop

rapidement, zoom pour ajuster l'image sur le visage d'un interlocuteur. Mais surtout, le récit s'écrit sous nos yeux, il s'élabore au fil des rencontres. Si les témoins interrogés ont connu Joanny, le frère du réalisateur, ils lui indiquent la prochaine étape de son enquête, le village où il faut se rendre, le vieil homme qu'il faut questionner. Ils le guident souvent eux-mêmes en marchant devant la caméra. S'ils ne l'ont pas connu, c'est une fausse piste qu'il faut abandonner. À travers ces rencontres, Michel K. Zongo éclaire progressivement le destin des Burkinabés partis faire fortune. Étrangement pourtant, plus les raisons de la disparition de Joanny se précisent et plus nous nous enfonçons dans un territoire imaginaire. Les routes deviennent des pistes étroites qui fraient un chemin difficile entre les plantations de café, et au cœur de la forêt prodigue nous rencontrons un peuple heureux de son autarcie sauvage. Quant au frère exhumé de l'oubli, sa figure est de plus en plus celle d'un

héros mythologique : fort comme une armée, élégant comme un prince, jouissant d'une santé surhumaine. Les Dieux lui ont fait payer son arrogance de Titan. Nous avons « franchi le pont » sans qu'à aucun moment le réalisateur n'ait abandonné son projet initial. Cette dernière partie du film est la récompense d'un cinéma qui ne craint pas de se lancer à l'aventure et de se livrer à l'événement de la rencontre.

À l'inverse, *The Foreigner* se situe d'emblée aux frontières de la fiction. Il emprunte les codes du film noir, qu'il semble presque parodier. Une voix *off*, poétiquement cafardeuse, relate une enquête au cœur de Macao, tandis qu'à l'image s'élabore un portrait impressionniste de la ville: plans fixes d'une impasse animée, *travelling* lent et précis le long des piliers d'un parking aérien s'arrêtant sur une pancarte muette, exposition savamment décadrée de corps qui dansent et s'enlacent au rythme d'une musique étouffée, fragments insignifiants de béton, de néon, de vitres brisées, d'autels dressés à quelque divinité inconnue.

Les personnages n'ont pas d'identité. Le narrateur, qui mène l'enquête, se désigne par un « je » laconique et cherche un vieil ami dont il a perdu la trace : « il ». Son enquête n'aboutit pas. Les témoignages face caméra, carrefours où bifurquait le récit d'*Espoir voyage*, sont ici plus rares que dans le film africain, mais tout aussi essentiels en cela qu'ils opèrent chaque fois un rappel brutal à la réalité. Ils opposent aux contemplations rêveuses du narrateur et à ses digressions littéraires, la sécheresse de rebuffades exaspérées ou le fastidieux égrenage d'informations détaillées qui, cependant, ne mènent nulle part. Recueillie sur un pas de porte, ou dans la lumière blafarde d'une arrière boutique, cette parole est le seul élément de mise en scène qui rattache le film au genre documentaire. Pour le reste, *The Foreigner* évoque les errances doucement mélancoliques de Wong Kar Wai, ou le porte à porte laborieux d'un Marlowe-Bogart plus occupé des apprêts nocturnes de la ville que de retrouver un disparu qui n'a probablement jamais existé.

Dans un article paru en 2009 dans la revue *Trafic*¹ - qui inspira le séminaire « Aux Extrêmes » à Lussas en 2010 - Frédéric Sabouraud concluait que deux voies s'offrent aujourd'hui au cinéma documentaire : se rapprocher de la fiction ou, au contraire, aller au bout de ce que permet le cinéma direct. *Espoir voyage* et *The Foreigner*, qui se situent chacun à une de ces extrémités, semblent par leur réussite singulière confirmer cette hypothèse. Mais là où le critique supposait que pour aller du côté de la fiction, le documentaire devait passer par des « procédés de plus en plus sophistiqués » (les masques numériques de Mograbi dans *Z32*), Ivo Marques Ferreira montre qu'en réalité le pastiche du classicisme hollywoodien, pourvu qu'il ne manque pas de poésie et d'humour, fonctionne aussi très bien. Et là où Frédéric Sabouraud pensait que le cinéma direct, en raison de la généralisation du « paraître télé » n'était plus possible que dans « la forme monstre des films de Wang Bing et Pedro Costa » qui imposent « une durée hors de toute convention »², Michel K. Zongo nous convainc du contraire. Le bon vieux dialogue autour d'une caméra ne débouche pas nécessairement sur « un mode de communication *soft*, consensuel et sans aspérité » lorsque le cinéaste sait impliquer son interlocuteur dans les enjeux de son film.

Antoine GARRAUD

Photo : Romain DONATO

¹ F. Sabouraud, « L'angle mort » in *Trafic* n°69, printemps 2009, p. 5

² *Ibid*, p. 15

Espoir voyage
de Michel K. Zongo
AFRIQUE

Lundi 20 à 21h25
Salle 5

Mardi 21 à 17h30
Salle 4

DOULEUR DU CAPITAL

Quand un documentaire s'intéresse à une entreprise d'un pays émergent, c'est le plus souvent pour montrer la vision des employés qui y travaillent. *Atlantic Produce Togo s.a.* de Penda Houzangbe et Jean-Gabriel Tregcoat adopte au contraire le point de vue des patrons. Ce sont eux les personnages principaux, eux qu'on voit palabrer, évoquer leurs problèmes, leurs stratégies, ou bien se réfugier dans un silence déprimé.

La confrontation qui oppose Tony, le directeur d'Atlantic - une entreprise qui produit et exporte des boutures de fleurs - à ses employés, naît de sa décision de supprimer l'« écolage », le paiement des frais d'inscriptions dans les écoles, qui était auparavant assuré par l'entreprise.

Pour Tony c'est une faveur qui dépend de la bonne santé financière de l'entreprise. Or celle-ci est très endettée. Pour les ouvriers, c'est un droit, quelle que soit la situation. Réunion après réunion, négociation après négociation, les deux parties s'affrontent.

Les ouvriers ne sont pas absents de l'image, mais ils n'apparaissent jamais sans que le patron ait en même temps besoin de les voir, soit pour les surveiller, soit pour parler. Lorsque la caméra surprend une réunion où Tony est absent, celle-ci est filmée de loin, sans qu'on puisse entendre ce qui est dit. D'où cette impression de malaise chez le spectateur, forcé d'adopter en permanence le regard du patron : tandis que les problèmes des ouvriers n'apparaissent que sous forme de revendications générales, la proximité



de la caméra avec Tony fait partager la sensation d'abattement qui le gagne progressivement.

La violence des rapports sociaux au sein de l'entreprise ne se manifeste jamais ouvertement. Elle est pourtant bien présente, sous la politesse des face-à-face ritualisés entre les représentants syndicaux et la direction, ou l'utilisation des néologismes du langage d'entreprise (« masse salariale » pour ouvriers, « restructuration » pour licenciements...) Le cadrage, qui isole presque toujours les deux camps, vient rappeler la séparation qui existe entre les interlocuteurs. Le dialogue n'est pas un partage, mais une forme du combat qui oppose les salariés et la direction.

Omniprésente, la parole est en effet le matériau autour duquel se construit *Altantic Produce Togo s.a.* Il s'agit d'abord d'interpréter le réel, la situation dans

Atlantic Produce Togo s.a.

de Penda Houzangbe et

Jean-Gabriel Tregcoat

Lundi 20 à 14h45 Salle 5

Mardi 21 à 15h00 Salle 4

laquelle on se trouve, pour savoir quel prochain coup il faut jouer pour prolonger encore un peu la vie de l'entreprise. Interpréter le réel, c'est aussi, dans le cas présent, se poser la question de la justice. À Tony qui déclare à ses employés qu'il n'a plus d'argent pour payer les frais de scolarité de leurs enfants, et qu'ils doivent s'en passer, un ouvrier rétorque que, si lui n'avait pas été à l'école, il ne serait pas le patron. Manière de remettre en question la vision capitaliste de la justice, en rappelant les inégalités sociales qui existent au départ.

La parole fonctionne aussi comme une arme : argument, menace, promesse.... Une séquence montre ainsi Teko, un ouvrier connu du patron comme un agitateur, venir réclamer de l'argent pour payer son loyer. Tony refuse. L'ouvrier menace alors à demi-mots de se suicider. « Moi aussi je peux me suicider » lui réplique Tony. Ce petit jeu du chantage au suicide, s'il donne à la scène une tonalité comique grinçante, est avant tout révélateur du statut de la parole dans le film : un moyen de pression à exercer sur l'adversaire.

Dans cette stratégie langagière, le lieu où l'on parle revêt également une grande importance : Tony est plus à l'aise lorsqu'il reçoit les employés un à un ou par petits groupes dans ses locaux que lorsqu'il doit s'adresser à tous dans la cour à l'extérieur, et subir les réactions ou les remarques des ouvriers qui s'y expriment plus librement. Souvent, il rechigne, attend que les représentants syndicaux viennent le chercher pour se confronter à la foule de ses employés.

La plupart des scènes se déroulent donc dans son bureau, d'où il peut observer, à travers les volets, l'univers extérieur qu'on perçoit comme hostile. Pour ce directeur dont la position favorite semble être la prostration, l'endroit est autant un lieu de travail qu'un refuge. Il apparaît fatigué : ses responsabilités lui imposent un rôle qu'il doit endosser, mais pour lequel il semble avoir peu de goût. Le personnage

impose ainsi au film son rythme fait d'attentes, de temps morts, de discours las. Ce n'est que vers la fin, sous l'influence des managers togolais, qu'il retrouve son énergie.

Afin de briser la grève déclenchée par les ouvriers pour l'obtention des « écolages », il apprend les ficelles de la gestion salariale : retourner certains contestataires en leur accordant des avantages, repérer les meneurs à licencier à la moindre faute... La technique porte ses fruits puisque le travail reprend peu après.

Mais cette victoire de la direction ne suffit pas à sauver l'entreprise. Le carton final annonce en effet sèchement que, quelques mois plus tard, malgré la reprise du travail, *Atlantic Produce Togo s.a.* est expulsée de son terrain en raison de la spéculation foncière. Et malgré toute cette masse de paroles que le film enregistre, le spectateur garde le sentiment d'avoir assisté à un dialogue de sourds. Tout le monde parle, tout le monde écoute, mais personne ne réussit à s'entendre.

Pierre COMMAULT
Photo : Kiki & Loulou PICASSO

CINÉMA AUX ANTIPODES



Victor Kossakovsky est un cinéaste russe, un vrai : il pleure à chaudes larmes lorsqu'il filme un chœur de femmes chantant un air populaire, il hurle à ses figurants qu'il les aime et insulte copieusement un pied de caméra récalcitrant. Nous découvrons le metteur en scène alors qu'il tourne son dernier film : *¡ Vivan las antipodas !* Entre la Sibérie, la Patagonie et Shangaï, il présente des lieux et des hommes vivant en des endroits opposés du globe. Partout où il va, Kossakovsky est flanqué du jeune réalisateur chilien Carlos Klein, qui filme le travail du premier et mène ainsi une réflexion pleine d'élégance sur le cinéma.

Le film débute comme une quête. Après le bouleversement produit par une expérience initiatique lors de laquelle Carlos Klein filme le vol des condors en Patagonie, sa passion pour

le cinéma s'émousse. Il cherche à redonner du sens à son métier après ce qu'il décrit comme une overdose d'images consécutive à la chute de la dictature et à l'arrivée massive de films étrangers au Chili. Immédiatement, il saisit l'appel de Victor Kossakovsky et sa demande de faire des repérages dans la région pour son prochain film comme une occasion de se tenir au plus près d'un homme touché par la grâce

¡Vivan las Antipodas!
de Victor Kossakovsky

Where the condors fly
de Carlos Klein

Mardi 21, à 21h30
(Salle 4 à 22h45,
en cas d'intempéries)

des images et, peut-être, d'en sortir lui-même avec une foi nouvelle dans le cinéma.

Where the condors fly est d'abord un film sur un cinéaste à l'œuvre. Séquence après séquence, des repérages initiaux à l'enregistrement de la musique originale, c'est le processus de création qui se donne à voir, dans ce qu'il peut avoir, chez Kossakovsky, d'exubérant et de vital. On voit les coulisses du tournage, les relations parfois difficiles entre le réalisateur et son compositeur ou celles, maladroites, qu'il entretient avec les personnes qu'il filme et dont il ne comprend pas toujours la langue. On saisit son attention aux tous petits riens qui composent leur vie et à la beauté cachée des choses. Carlos Klein sait aussi prendre le temps de filmer les techniciens avec leur réalisateur. Caméra sur pied, avec distance, il compose des tableaux dans lesquels Kossakovsky tourbillonne, mû par une passion intacte et drôle malgré lui comme lorsqu'il saccage sans le vouloir le champ de salade d'un paysan. En alternant les séquences de tournage et les entretiens, le film met en regard de façon réussie le cinéaste à l'œuvre avec son discours sur le cinéma. Toute la richesse du personnage de Kossakovsky est de ne sembler vivre que pour le cinéma et de ne pouvoir parler que de cinéma. C'est d'ailleurs lui qui a fait de la nécessité vitale de filmer une condition indispensable à l'exercice du métier de réalisateur. Ne pas faire de film, si l'on peut vivre sans filmer ! Ses commandements sont d'une radicalité qui confine parfois à l'absurde, à la manière de son engagement dans la création. Sa volonté de mise en scène du réel, par exemple, l'incite à couvrir de fumée artificielle aussi bien la sortie d'une usine à Shangaï que le travail d'un paysan russe. Et c'est avec une certaine ironie que le cinéaste sud-américain s'attarde sur le mouvement d'éventail du technicien chargé de répandre un épais brouillard sur le plateau.

Mais le film de Carlos Klein porte aussi, et surtout, sur le pouvoir des images et le sens du métier qu'il partage avec Kossakovsky. C'est d'ailleurs l'objet quasi obsessionnel de tous les entretiens. Que doit-on filmer de la réalité ? Avec quel degré

de mise en scène ? S'agit-il seulement de procurer du plaisir au spectateur ? S'il vit son métier comme une vocation excluant tout amateurisme, le Russe ne peut s'empêcher d'être un peu désabusé, touché par la prolifération anarchique des images. Il met parfois Carlos Klein à rude épreuve lorsque, s'adressant à lui d'un ton nonchalant, il affirme : « Aujourd'hui, le cinéma ne vaut plus la peine, tout le monde peut faire un film, même toi ! ». Mais il ne peut s'empêcher malgré tout de jeter à l'occasion un oeil distrait sur Youtube pour combler son besoin d'images, toujours insatisfait. C'est un personnage ambigu, désagréable et touchant à la fois, fascinant et un peu effrayant.

Et ces sont progressivement deux cinémas qui s'affirment. D'un côté, celui de Victor Kossakovsky, suite de tableaux vivants où la beauté du monde apparaît dans une sorte de silence glacé. De l'autre, la caméra de Carlos Klein, plus fragile, plus humble, à la recherche de moments où émerge une parole sincère. Et, de l'un à l'autre, on se demande si le second retrouvera le chemin des sommets où volent les condors.

Texte : Alexandre WESTPHAL

Image : Guido DA ROZZE

CARTOGRAPHIE DES SONGES

Ce très court documentaire gagne à être découvert sans rien connaître de son sujet, ni de son dispositif : nous vous recommandons vivement de ne pas lire cet article avant d'avoir vu le film.

L'obscurité d'un village aux contours incertains, la lumière fondante d'une prise de vue floutée. *Manque de preuves* s'ouvre et se clôt sur deux abstractions, tel un serpent se mordant la queue.

Cette structure en boucle, à l'image d'une enquête qui n'aboutit pas, retrace l'histoire tragique d'un jeune réfugié Africain débouté de sa demande d'asile. À partir d'une lettre adressée à l'administration, et lue en voix-off, le film reconstitue la nuit durant laquelle son père tenta de les tuer, lui et son jumeau, pour un sacrifice rituel. Leur fuite, et la mort de l'un d'eux, est alors mise en scène à travers l'animation d'une carte que le jeune homme dessina pour étayer son dossier. Le bureau où eu lieu son audition, enfin, se révèle n'être qu'un trompe-l'œil tracé à même le sol d'une pièce vide, des années après que l'État ait refusé sa requête... Par la succession de ces transformations formelles, le documentaire multiplie les moyens d'appréhender ce drame, autant qu'il pose une distance entre nous et celui qui l'a vécu – le jeune homme ne nous apparaissant au final que comme une silhouette lointaine et indistincte, hors de notre portée.

La première distance, manifeste, est celle d'un maniérisme méticuleux : la perfection technique et sa myriade d'effets sonores semblent d'abord malvenus. Ce serait mal en comprendre le rôle. La prise en charge complète d'un spectateur rendu passif, baladé comme dans un train fantôme par les prestidigitations d'une forme millimétrée, relève aussi de la séance d'hypnose : dans la douceur du flux, on travaille le patient. Plus qu'un effet de rupture (cauchemar noir au chant des grillons, cauchemar blanc au son des néons), c'est une mutation continue et coulante que le film orchestre, empêchant l'installation d'un mode de représentation

définitif, valide. Ce village lointain ? Des images de synthèse. Ce conte pour enfants ? Une déposition... Le documentaire, par sa courte durée, condense les étapes au point de n'être plus composé que de métamorphoses, non sans une certaine ivresse (l'élan vertigineux du plan séquence impossible, où la mise au point finit par défaillir). C'est dans ces jointures inconfortables, à l'instant exact où la poupée russe en dévoile une autre, que le film révèle les contours de son projet. L'apparition d'un bureau dessiné au sol jette soudain le compte-rendu d'audition dans un coin de la pièce, entre les tuyauteries. Malgré son calme d'apparat, le récit d'une histoire objective (« il ») mute subrepticement en témoignage (« je »), signe invisible d'une montée d'angoisse. Et la maison endormie laisse froidement entrevoir son squelette numérique...

Ces lignes blanches, divulguant l'architecture 3D du décor qu'on traverse, n'en révèlent pas seulement l'artificialité. Elles contaminent la demeure : pas à pas, localement, comme les symptômes envahissants d'une étrange maladie. Apparaissant aux premiers signes d'inquiétude (on a frappé à la porte), elles suggèrent que quelqu'un, quelque part, est entrain de radiographier l'espace. Cette analyse insensible des lieux, qui est autant celle du père (décrivant la chambre aux tueurs) que celle de la déposition future (impliquant qu'il y a eu drame), offre au trauma une figuration des plus concrètes : celle d'un foyer familial qui se désintègre en même temps qu'on le déconstruit littéralement à l'écran. La terreur naît ainsi d'abord du feu croisé des dispositifs de représentation, dangereux champ de bataille formel où l'on a projeté les jumeaux, jungle

Manque de preuves
de Hayoun Kwon

Mardi 21 à 10h15 - Salle 3

Mardi 21 à 17h - Salle 1



de fils de fer occupée à définir l'abscisse et l'ordonnée de leur mise à mort.

La reconstitution originelle, pourtant frappée du sceau de la modélisation informatique (polygones nus, caméra glissante), relève elle aussi d'un onirisme feutré. Si l'on s'est employé à replacer la scène dans un contexte immersif (lumière tamisée aux bougies, sons d'une nuit d'été), les événements ont paradoxalement été amputés du principal : nulle incarnation des personnages à l'écran, on n'entend pas plus les coups à la porte que les cris, ou les coups de fusils. Le point de vue fantôme qui nous promène à travers le décor est lui-même un entre-deux, préservant la cohérence d'un parcours lié au récit (l'entrée dans la maison et la fuite, aux rythmes respectés), sans pour autant s'accrocher à l'un des regards en présence (parfois identifiable à celui de la belle-mère, parfois à celui des jumeaux, le plus souvent à personne). Tapie derrière les portes, le nez collé dans le mur, la caméra dessine une déambulation hybride, à mi-chemin entre le rapport policier et le somnambulisme : tant par leur étrangeté silencieuse que par les métamorphoses qu'elles vont subir, ces images évoquent volontiers celles d'un songe.

Pourquoi frapper la reconstitution d'une telle

ambiguïté ? Que pourrait bien prouver ce décor épousant les proportions naïves, et pourtant strictement respectées, d'un dessin maladroit ? C'est toute la singularité de *Manque de preuves* : par ses nombreux détours, le documentaire n'en aura finalement pas fourni davantage. Il a cependant le réflexe salvateur d'inverser le geste illustratif attendu, faisant mine de déduire le texte de sa propre mise en image : lorsque la voix-off abandonne le récit en cours de route, laissant le spectateur orphelin face à la nudité du rapport écrit, la pauvreté clinique des mots frappe par son impuissance à traduire le traumatisme. Paradoxe génial qui, plutôt que de rentrer dans le jeu d'un système de pièces à conviction, renvoie dos à dos l'expérience hallucinée et la rationalité butée de la déposition, pas plus légitimes l'une que l'autre à trancher la réalité des faits. Entre le noir d'une nuit africaine et le blanc d'un jour français, le drame retourne ainsi se blottir dans sa boucle, tournant sur lui-même sans rien produire d'autre que le constat de son immuabilité, comme la plus parfaite des démonstrations par l'absurde.

Texte : Tom BRAUNER

Image : Milena Vergara SANTIAGO

PASSAGERS DE NUIT



La Nuit remue est le récit d'une nuit noire, sans sommeil. Une nuit passée aux côtés de deux amis, en périphérie de Paris. Hamid et Soban sont des migrants afghans dont le voyage réel, remémoré pour le film, est aussi un voyage imaginaire, transfiguré par le cinéaste. Bijan Anquetil tente de décrire l'impossible en nous plongeant au cœur d'un monde profondément hostile. Il accompagne pour cela les protagonistes dans des lieux indéfinis, en marge de Paris. Passagers éphémères, nous franchissons à notre tour certaines frontières mouvantes entre le présent et le passé, le néant et l'existence...

Le film débute sur les berges sombres de la Seine. Il faut traverser le fleuve, cette limite symbolique d'un monde hors la loi, rejoindre l'autre rive afin de trouver « un endroit tranquille pour le film ». On entend gronder un train tandis que les corps souples se déploient dans la nuit. Un visage apparaît à la lumière d'une torche électrique : le regard fuit, ne parvient pas à fixer. Puis un autre, esquisse un sourire. Hamid et Soban sont là, devant nous, les traits tirés.

Nous les suivons dans un squat. Munis de craies de couleur, les passagers dessinent de mémoire la carte de leur périple, font le story board du grand voyage à même le sol : la première lettre des pays, une barrière pour la mer, un rectangle par camion... Mais le récit à deux voix est troué, anarchique. L'effort énonciatif est palpable ; on sent la peine et la tension. Silence. Regards discrets des protagonistes vers la caméra. « Je n'ai pas tout raconté. À quoi ça sert ? » dit l'un d'eux. Leur histoire appartient à la nuit des temps.

Soban et Hamid ont repris la marche. Ils se dirigent vers un autre lieu pour passer la nuit et continuer le film autour d'un feu, à l'écart du monde. La lueur des flammes permet à présent de voir plus distinctement, d'observer les corps immobiles, les visages silencieux qui sortent du noir. Et nous pénétrons ainsi doucement leur mémoire, entendons et voyons avec eux. La lumière du passé éclaire alors la nuit de Paris : ce sont les premiers plans tournés de jour dans le film. Les images ont été prises par Hamid et Soban avec un téléphone portable, sans doute passé de mains en mains. La blancheur de la neige fait plisser les yeux : « On est en Turquie » dit une voix. La mémoire de l'appareil a accumulé les séquences : paysages, rencontres, autant de témoignages nécessaires du quotidien migratoire...

Ces images itinérantes, ultra pixelisées, transcrivent par leur nature même toute la précarité des vies sacrifiées par nos politiques. Ce sont des images amateurs sans existence propre, des images invisibles faites par des *Héros sans visage* - titre du très beau film de Mary Jimenez projeté dans la même séance. Puis c'est à nouveau le noir. Bijan Anquetil fait cohabiter le présent et le passé par un montage habile qui mêle ses propres images avec celles, brutes, des passeurs devenus ici co-réalisateurs. En parallèle, les deux bandes sons se chevauchent comme pour restituer le continuum fragile de la mémoire.

Puis la nuit se retire et laisse place à l'aube dans un mouvement d'apaisement. Un autre jour commence près de la Seine, mémoire vivante du passeur et promesse d'un désir possible. Les

La Nuit remue
de Bijan Anquetil

Mardi 21 à 10h15 - Salle 3

Mardi 21 à 17h - Salle 1

besoins sont simples, vitaux : se réchauffer, faire sa toilette, manger... Mais Hamid et Soban improvisent encore pour le cinéma dans le petit matin gris de la banlieue parisienne. Ils font durer la pause avant de reprendre le cours de leur existence invisible, de se fondre parmi les usagers du métro pour rejoindre un café afghan de la gare de l'Est. La nuit a fini de remuer. Et pourtant le film continue de fasciner sous l'effet d'une magie étrange, nous habite, vivant, comme la nuit métaphorique de Michaux à qui il emprunte son titre :

« Tout à coup, le carreau dans la chambre paisible montre une tache. L'édredon à ce moment a un cri, un cri et un sursaut ; ensuite le sang coule. Les draps s'humectent, tout se mouille. L'armoire s'ouvre violemment ; un mort en sort et s'abat. Certes, cela n'est pas réjouissant. Mais c'est un plaisir que de

frapper une belette. Bien, ensuite il faut la clouer sur un piano. Il le faut absolument. Après on s'en va. On peut aussi la clouer sur un vase. Mais c'est difficile. Le vase n'y résiste pas. C'est difficile. C'est dommage. Un battant accable l'autre et ne le lâche plus. La porte de l'armoire s'est refermée. On s'enfuit alors, on est des milliers à s'enfuir. De tous côtés, à la nage ; on était donc si nombreux ! Étoile de corps blancs, qui toujours rayonne, rayonne... »

Henri Michaux, *La Nuit remue*, extrait, 1935.

Texte : Julie SAVELLI

Image : Joël BEDFORD

« DES VOYAGEURS SE RETROUVENT UN SOIR AUTOUR D'UN FEU... »

Quelle est la genèse du film et comment avez-vous rencontré les personnages, Soban et Hamid ?

À Paris, en 2010, des campements d'Afghans se sont installés autour de la station de métro Jaurès, sur le canal. Je n'habite pas très loin, et je passais souvent. Je parle persan, et c'est une langue qu'ils parlent aussi pour la plupart. Nous avons fait connaissance. C'était un hiver où il faisait très froid et ils faisaient des feux autour desquels ils se retrouvaient. J'ai eu envie de faire un film avec eux. Au début, je pensais à un film qui serait plus proche du cinéma direct, qui raconterait leur vie de tous les jours. Mais il y avait beaucoup de passages, des problèmes récurrents avec la police, et je n'ai jamais sorti la caméra. J'ai senti qu'il ne fallait pas. Par la suite, le camp a été expulsé et les gens avec qui j'avais commencé le projet ont disparu.

Quelques mois plus tard j'ai rencontré Hamid, je lui ai parlé du projet de film et il a accepté de le faire avec moi. Il m'a présenté ses amis. Au départ

ils étaient nombreux mais chaque nuit il en manquait un à l'appel. Leur vie précaire, faite d'imprévus et d'incertitudes, ne leur permettait pas une présence régulière sur le tournage. Au final, Soban et Hamid se sont imposés.

Au début du film, l'un des personnages s'adresse à vous : «Suis-nous, entre.»

Il semble alors que ce soit eux qui vous emmènent et vous orientent.

Quelle est la part d'improvisation, de proposition de leur part, et au contraire, de mise en scène de votre part?

Ce qui devait être un projet de cinéma direct s'est transformé en une collaboration autour d'une situation que je leur ai proposée : des voyageurs se retrouvent un soir autour d'un feu, quelque part en Europe.

Ça s'est passé de telle manière qu'on ne savait plus ce qui venait de l'équipe ou d'eux. Ils ont par exemple suggéré la scène du matin sous le

pont, parce qu'ils souhaitaient qu'on les voit dormir, se laver, avec leurs gestes quotidiens.

Nous devions aussi tourner là où ils avaient leurs cabanes, mais ça les inquiétait, et nous avons tourné sur la berge en face. C'est le pendant fictionnel de ce qu'ils vivent réellement de l'autre côté. C'est l'espace du film.

Avant de commencer aviez vous vu d'autres films sur la même problématique ?

Non, s'il y a des références, ça serait plutôt du côté des films américains : Dead Man, les films de Nicholas Ray... les films qui ont montré la nuit. La nuit est un univers très cinématographique. J'avais déjà ressenti en regardant ces hommes autour du feu, ce surgissement d'une image en quelque sorte « archaïque ». C'est à Paris mais pourrait être partout, aujourd'hui comme hier. Ce feu ils l'ont déjà fait ailleurs. Ce sont des voyageurs, et cette nuit n'est qu'une étape de leur voyage.

Nous avons tourné des scènes de jour, mais elles ont disparu au montage pour que l'on découvre avec l'aube le lieu dans lequel on se trouve.

Les clandestins voyagent de nuit, et c'est la nuit qu'ils se retrouvent. C'est le moment de la veillée, où l'on rigole, raconte des souvenirs, le moment de la nostalgie. La parole y est intime.

Vous employez le mot « voyageurs » et la mise en scène du récit de leur traversée met à distance le tragique. Avez-vous volontairement cherché à éviter toute dramatisation ?

La traversée est aussi une aventure. Dans leurs mots il y a de la légèreté, loin du discours victimaire. Ils s'émerveillent ou s'étonnent parfois de ce qui les entoure. J'ai cherché à en rendre compte.

L'un des personnages confie qu'il garde peu d'images du voyage. Ils ont pourtant, ou en conséquence, enregistré des images. Pourquoi avoir choisi de les insérer et comment les avez-vous sélectionnées?

Ils n'ont rien, mais ils ont tous des téléphones portables. C'est un peu leur maison, ils y transportent

tous leurs souvenirs, leur musique, leurs photos. C'est le seul objet qu'ils aient et qui les relie, entre eux, et à leur pays. Ils se filment beaucoup et comme les téléphones passent de main en main, il reste souvent des images du propriétaire précédent. J'ai été bouleversé par ces fragments de vie qui s'échangent. J'ai même pensé utiliser cette idée comme point de départ : quelqu'un trouverait les images d'un autre dans un téléphone.

Sachant que je m'y intéressais, certains m'ont apporté des vidéos. J'en ai aussi trouvé sur Internet. Le film est un mélange des images de Soban et Hamid, de celles de leurs amis, et d'inconnus. Le choix était compliqué parce que ces images sont rares, ou difficilement accessibles, et en enlever une était comme la rejeter aux oubliettes.

Vous avez déclaré avoir souhaité « voir ces images surgir de la nuit, non pas à la manière d'archives mais de souvenirs ». Qu'entendez-vous par là?

Je voulais qu'on ait l'impression qu'ils pensaient à ces images là. Elles ont autant une charge informative qu'émotionnelle. Comme des histoires racontées autour d'un feu ce sont des surgissements qui n'ont pas besoin d'un contexte explicite.

Propos recueillis par Lune RIBONI et Elitza GUEORGUIEVA.

ÉCARTS INQUIETS



Entre effets burlesques et éclats oniriques, inventivité formelle et coquetteries visuelles, les treize courts-métrages du cinéaste polonais Bogdan Dziworski, tournés entre 1972 et 1987, jouent sur tout un ensemble de décalages et de manipulations ostentatoires. Qu'il s'attache à des rituels collectifs – événements sportifs, spectacles de cirque, processions religieuses – à des êtres isolés, ou à une campagne archétypale, Dziworski traque les ressorts de la sensation. Brouillant les pistes entre documentaire et fiction, il vise à restituer une réalité parallèle qui n'est pas immédiatement perceptible.

Rage de vaincre, dépit, angoisse, hargne, épuisement, fureur, dégoût : captées sur des visages enfantins, ces émotions, dans *Olympics*, semblent soudain saugrenues. Transposées dans la sphère enfantine, elles perdent leur caractère anodin pour devenir presque monstrueuses. Filmant une course de ski pour enfants, le cinéaste montre la pression impitoyable qui s'exerce sur eux. Parfois les jeunes skieurs se rebiffent, refusent de se plier aux codes. Mais le plus souvent, ils participent à la compétition avec fougue, et il y a quelque chose de dérangentant, voire d'obsène, dans ce mélange de candeur et de férocité. Comme si, en

déplaçant une compétition sportive dans l'univers de l'enfance, Dziworski parvenait à dessiller notre regard. Nous ne sommes plus dans le cadre ordinaire d'une course de sportifs aguerris, dont notre œil, émoussé par l'habitude, ne perçoit plus les enjeux. Par le décalage, c'est la brutalité originelle de la course – et de la société qui l'orchestre – qui ressurgit.

Dans *Combiné Nordique*, la violence se traduit différemment, par une série de sauts auxquels succèdent, en miroir, une série de chutes. Comme dans *Pentathlon Moderne*, où les coureurs s'effondrent un à un, la répétition systématique transforme les hommes en pantins disloqués et dérisoires. Le montage rapide, le côté sériel de la chute, rappellent le dispositif du burlesque, créant un effet comique en explicitant la violence implacable faite aux corps. On est souvent

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE
BOGDAN DZIWORSKI

Mercredi 22
Salle 3
Séances à 14h45 et 21h15

sur le fil, les films de Dziworski oscillant entre humour et élans oniriques.

Parfois, la violence éclate directement : le bonhomme de neige dynamité dans *Olympics* met en exergue le motif de l'innocence sacrifiée. Et ce n'est pas la seule fois qu'est suggérée, à travers des figures d'enfants, la sauvagerie du monde adulte. Dans *Hockey*, des enfants spectateurs aux visages grimés posent un regard mélancolique et grave sur un match de hockey. L'effet d'étrangeté produit par ces Pierrots lunaires, qui semblent juger le monde déchaîné des adultes, confine à l'angoisse ; et convoque une figure chère au cinéaste : celle du clown. On la retrouve dans les films sur le cirque, et dans les nombreux interludes burlesques. Par son expressivité exacerbée, ses écarts grotesques, son outrecuidance, sa sensibilité décalée, le clown consomme la rupture avec le quotidien.

Cette stratégie du décalage et du décentrement, cette façon de déstabiliser le spectateur, traversent la plupart des treize courts-métrages présentés ici. Dans *Hockey*, l'enjeu n'est pas de restituer la totalité d'un match, mais de nous faire pénétrer dans la sphère de la sensation brute, l'espace intérieur des corps. Une forme de déréalisation, de distanciation est opérée par rapport aux règles et à l'évolution classique de la rencontre sportive ; nous sommes au plus près des sensations du corps pris dans le jeu, dans une plongée intime des plus surréalistes. Fulgurance et puissance des sportifs, rapidité des mouvements, force des impacts, sont dramatisés tant par les cadrages que par les sons. La caméra danse, tournoie, virevolte, se fige, reprend sa course frénétique ; tandis que les chocs, les crisements de la glace et les souffles amplifiés résonnent comme dans une chambre d'échos. Nous ressentons le jeu de l'intérieur même si nous n'en comprenons pas le déroulement ou la logique. Effet paradoxal : les joueurs harnachés et le gardien masqué deviennent des bêtes insolites, des prédateurs inquiétants... mais en même temps nous sommes avec eux, littéralement happés dans le tourbillon sensoriel du match.

N'est-ce pas aussi ce que tente *A few stories about Man* : guetter les sensations d'un corps qui n'est pas tout à fait ordinaire, celui d'un manchot ; appréhender sa gestuelle singulière, donner à voir sa grâce étrange alors qu'il compose avec le manque par des stratégies de contournement ? Le film s'ouvre presque sur un plongeon, et se clôt par un bond spectaculaire – et magique – du personnage hors du cadre. Ce pourrait être une métaphore du travail de Dziworski : importance du hors champ, plongée dans la sensation pure.

Le cinéaste exploite tous les moyens à sa disposition pour approcher son objet et faire advenir une vérité sous-jacente. Sa stratégie semble aux antipodes de celles du cinéma direct, et il s'autorise toutes sortes de distorsions spectaculaires dans le montage du son et de l'image. Pas de paroles dans ces courts-métrages (sinon furtivement dans *Chapiteau*). Mots et sons directs sont évacués. Les bruits sont amplifiés ou atténués, en léger décalage par rapport aux actions, ou évincés au profit d'une musique omniprésente. Cela contribue à nous extraire de la réalité immédiate : l'écart est affirmé d'emblée. Dans *The Swordsman*, le maître d'escrime semble d'un autre temps,

d'un autre monde, au milieu de ces spectres masqués dont il orchestre les mouvements. Il traque le geste parfait, modèle les corps, sculpte l'espace, dans une quête formelle rigoureuse qui fait écho à celle du cinéaste.

Certes, les accélérations, ralentis, juxtapositions saugrenues, effets spéciaux appuyés, motifs récurrents, raccords abrupts, peuvent dérouter, voire agacer dans des films comme *Scènes de ski avec Franz Klammer* ou *Sleep*. Mais le plus souvent, les contorsions de l'image et du son, la beauté des plans, la décontextualisation, mettent à nu des sensations inédites. Dans des films comme *Lament for Szydlowa Town* ou *The Cross and the Axe*, ils construisent un espace indéterminé, à la lisière du rêve. Dziworski affectionne l'ellipse : le contexte nous échappe, le décodage des signes est contrarié. Reste une série de visions fulgurantes, qui autorisent des lectures multiples.

Arena of Life nous montre un cirque, et nous inscrit directement dans l'arène. Mais au fil du spectacle, la caméra s'attarde sur les gestes et surtout les visages des artistes, saisis en gros plan, sans que l'on puisse vraiment comprendre la nature des numéros. On pense à la jeune femme d'*Image*, dont le visage passe par tout un spectre d'émotions variées. Il ne s'agit pas d'en décrypter le sens, à la manière des aliénistes du 19^{ème} siècle, mais plutôt de capter un visage-paysage, une matière en perpétuel mouvement. Le cinéaste ne nous montre que des bribes, et l'essentiel des numéros se joue hors du cadre. Ce qu'il nous permet de percevoir, en revanche, c'est toute l'intensité émotionnelle des artistes dans le moment du jeu. A travers des éclats magnifiés, Dziworski révèle une autre dimension du réel, habituellement occultée. Ici encore, il n'hésite pas à trafiquer les rythmes ou les sons. Après le spectacle, alors que les artistes festoient, des applaudissements appuyés saluent leurs gestes, brisant les frontières entre le temps de la performance et le temps de l'après-jeu. Où s'arrête le travestissement ?

L'oeuvre de Dziworski est à l'image de ces clowns énigmatiques qui hantent plusieurs des films. Associant mélancolie, singularité inquiétante et dérision cruelle, ils font éclater les carcans du réel, en doubles anxieux du cinéaste.

Texte: Fabienne BÉGO

Image : Bruno CANDEIAS

SE RÉVEILLER AILLEURS

Au milieu d'un paysage parsemé de palmiers, la ville s'éveille dans la lumière du Sud. On contemple le geste matinal de ses habitants qui vont au travail. Des panneaux en arabe indiquent des directions multiples. Soudain passe un bus parisien. Sans transition, les rues d'Alger deviennent celles de Paris.

C'est un rêve, celui de Lamine Ammar-Khodja, le réalisateur de ce film, qui en est aussi le personnage principal. L'oxymore du sous-titre, *Journal réellement imaginaire*, nous annonce dès le générique son projet – un film-autoportrait, où, avec un sens aigu de l'autodérision, le réalisateur se met en scène et parle à la première personne. Un air de jazz apporte une touche nostalgique et installe une distance étrange avec les images du réel.

« Où suis-je ? » se demande l'ombre sur le mur, nous entraînant ainsi dans les tourments de l'exilé qui se réveille toujours ailleurs. Lamine Ammar-Khodja vit entre l'Algérie et la France depuis huit ans et décide, en janvier 2011, de revenir à Alger, où surgissent, comme en Tunisie et en Egypte, des mouvements de révolte. Dans ce retour au pays on sent l'inquiétude du jeune homme qui essaye de se raccrocher à l'Algérie qu'il a quitté, mais ne s'y retrouve pas et reste en spectateur perplexe.

Tzvetan Todorov affirme dans *l'Homme Dépaycé* que son pays est celui où sont nés ses enfants ; d'autres se reconnaissent dans celui où se trouvent leurs parents ou amis. On retrouve souvent, chez les personnes vivant entre deux cultures, ce sentiment d'attachement au pays où vivent les êtres qui leur sont chers. Lamine Ammar-Khodja a encore des amis d'autrefois, mais on sent une distance – il les regarde de loin, à travers la vitre de sa chambre ou du bus qui le mène vers son quartier d'Alger. Il peine à atteindre le but de son retour : voir les jeunes du pays et questionner leurs points de vue sur les événements, à rebours de ce que disent les médias. Fait-il encore partie de cette jeunesse ?

Dans la lumière matinale d'Alger il filme ses amis qui discutent autour d'un bol d'olives et de boissons fraîches. Là encore, il les filme d'abord de loin, on peine à saisir leurs paroles, on s'accroche aux sous-titres et aux gestes pour comprendre la conversation. Le réalisateur dit se sentir proche d'eux, mais on perçoit toujours ce malaise de l'homme qui cherche sa place et qui n'arrive plus à s'approprier une ville, un paysage, ou une révolte.

Le défi de ce film est double : à la fois parler de l'actualité politique et questionner la place du jeune exilé. Comment se sentir à nouveau impliqué, comment prendre part à la révolte ?

La solitude du réalisateur est aussi inscrite dans la fabrication de son œuvre, car il est l'auteur-acteur-cadreur-monteur de son film. Lamine Ammar-Khodja se regarde lui-même à travers sa propre caméra, et souvent en filmant ses propres reflets, dans la vitre d'un bâtiment ou le miroir de sa salle de bain. La distance qu'on ressent avec les autres est aussi présente dans le rapport à soi. « Je suis devenu ombre moi-même », dit la voix-off.



Les révoltes n'auront pas le même impact qu'en Tunisie ou en Egypte. Parmi les manifestants il y a des groupes de jeunes qui ne participent aux mouvements que pour tromper l'ennui. « Je me suis trompé de trottoir » affirme le réalisateur. On ressent ici une difficulté à prendre position - ce qui fait perdre parfois de la force à son propos. Il ne parvient pas toujours à approcher ses compatriotes de manière frontale et les observe depuis le surplomb de sa fenêtre. En même temps, cet écart lui fait explorer son univers, sur lequel il exerce son talent d'autodérision. Par cette représentation burlesque de son quotidien, il nous fait partager ses frustrations. « On dirait un pays de vieux et de barbus » ronchonne-t-il sous la couverture.

Avec l'enthousiasme d'un enfant, il s'amuse du monde qui l'entoure et documente tout : du plus banal au plus surprenant, de son frigo vide ou sa vaisselle sale, aux musiciens qui jouent sous son balcon. Cette approche personnelle et humoristique de la situation politique algérienne inscrit le film dans la veine du cinéma de Moretti ou de Mograbi. Et même si le dispositif est moins affûté que chez ces cinéastes, le spectateur trouve sa place grâce à ses propositions créatives et audacieuses.

Texte : Elitza GUEORGUIEVA

Image : Susana FERNANDEZ

Demande à ton ombre
de Lamine Ammar-Khodja

Samedi 25 à 14h45
Salle 3

MADONE

Au comptoir d'un café, un client paie sa consommation. Le premier plan ne présente qu'un fragment de l'action qui se lit dans son ensemble au second plan par le biais d'un écran vidéo. Cette mise en abyme où la représentation prime sur le réel, se répète tout au long de Yamo. C'est un des procédés par lesquels le réalisateur tient à distance ce qu'il filme.

Une conversation téléphonique en off nous introduit les personnages du film : une mère et son fils, tandis qu'à l'image une voiture s'avance dans la nuit. Le rapport filial s'inverse : c'est elle qui a école demain, c'est lui qui lui demande d'aller se coucher. Plus tard, la silhouette fatiguée de la mère s'affaire dans un appartement encombré, écrasée par la diagonale d'une



gazinière blanche au premier plan. Ce portrait d'une femme mûre, divorcée, révèle par fragments des journées de Sisyphe. Elle est, chaque jour, enseignante puis tenancière d'un débit de boisson ; et à ces deux emplois s'ajoute le rangement quotidien de son appartement, où s'accumulent, en tas significatifs, les affaires de ses deux fils, occupés à la réalisation du film que nous regardons. Quand ils ne tournent pas, ils dorment à même le sol, au milieu de leur foutoir adolescent, refusant d'assumer à leur tour les responsabilités que leur mère a endossées pour s'émanciper.

Le regard que porte Rami Nihawi sur sa mère alterne entre deux extrêmes. Porte-cigarette à la bouche, conduisant avec souplesse une voiture d'époque, sûre de son élégance, elle évoque les héroïnes des films noirs des années 50, laconiques et mystérieuses. Mais il la saisit aussi dans sa fragilité. Il la filme pendant son sommeil, confiante comme une enfant, dans un total abandon qui contraste avec l'énergie diurne et la maîtrise de soi qui la caractérisent.

Dans cette première partie très mise en scène, le réalisateur nous livre un portrait très contrasté dans lequel se confrontent les différentes représentations qu'il a de sa mère. Alternativement, indépendante ou soumise, séduisante ou éreintée. Dans une seconde partie, il décide de la laisser exister et lui cède la parole.

Elle rompt avec sa famille lorsqu'elle épouse un homme rejeté par son entourage ; puis divorce quelques années plus tard de ce partisan du Baas, transformé après la guerre civile en un religieux fervent. Cette exhumation progressive du passé s'opère à l'image par un travail sur le flou, rattrapé par une mise au point furtive.

En creux, un second portrait se dessine, celui d'un jeune cinéaste trentenaire, toujours à la recherche de son identité mêlant les souvenirs photographiés aux images nostalgiques en 16 mm. Au delà, il cherche à reconstituer l'image d'un père absent.

C'est avec une mise en scène du quotidien, aux cadres travaillés et précis que Rami Nihawi parvient à sonder son histoire et celle de ses parents. Loin d'être un film narcissique, le regard lucide que le cinéaste porte sur lui et sur sa mère, parfois cynique, souvent teinté d'humour ouvre une réflexion distanciée sur le rapport entre générations dans la société libanaise.

Texte : Marie ROUAULT

Image : BSIVAD

Yamo

de Lamine Ammar-Khodja

Samedi 25 à 14h45

Salle 3

LE MOT DE LA MAQUETTISTE

L'an dernier, *Hors Champ* proposait chaque jour des dessins humoristiques réalisés par David Caubère. Cette année, David n'a pu nous rejoindre. Vous êtes d'ailleurs nombreux à avoir remarqué son absence. C'est pourquoi, je vous propose, chers festivaliers, de réaliser vous-mêmes des dessins destinés à être publiés et d'apporter ainsi, à votre tour, humour et légèreté à votre journal quotidien lussassien. Une sélection sera faite pour illustrer les prochains numéros mais tous seront exposés en fin de semaine. Vous pourrez réaliser et déposer vos oeuvres dès aujourd'hui au Blue Bar (entre 11h et 4h du matin) ou au Green Bar (entre 9h et 2h du matin).

Je vous remercie par avance de votre participation enthousiaste.

Bon festival!

Anne-Sophie Kuntz



TOURNEE DE RENCONTRE DES JEUNES RÉALISATEURS DE DOCUMENTAIRES AVEC LES PRODUCTEURS DE LUSSAS

David Caubère, *Hors Champ* 2011, n°3

MIMER LE GESTE



La musique d'un film suffit souvent à réactiver les émotions que l'on a pu éprouver en le voyant. Pensez à une chanson de Serge Rezvani, « Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours, oh ! Mon amour ». Ajoutez à cela le symbolisme de couleurs franches, rouge et bleu, une scène de lecture dans le bain, et voilà que, peut-être, se reconstituera en un bloc votre expérience de spectateur de *Pierrot le fou* et que la jubilation que vous aviez pu ressentir à la vision de ce film réaffirmera sa présence en vous pendant le visionnage de *Petit Isaac e sua mae Inês*.

Ni remake, ni simple jeu de citation, ce court-métrage s'amuse à transférer l'identité artistique du film de Godard dans l'intimité d'une relation entre une mère et son fils. A la manière des baquets de Mesmer, qui faisaient passer le fluide magnétique d'une personne à l'autre, la reprise d'un petit nombre d'éléments emblématiques de *Pierrot le fou* suffit à transfigurer les activités quotidiennes d'Inês et d'Isaac. Il sort du bain, sa mère le sèche, joue avec lui, le fait rire ; le peignoir qu'elle porte rappelle celui de Pierrot – en réalité Ferdinand ; son profil pâle se superpose dans notre esprit à celui de Marianne. Le thème musical entêtant de *Pierrot le fou* nous parvient du fond de

l'appartement : il entremêle davantage les deux films, dans un aller-retour entre des émotions anciennes, liées aux images de Godard, et de nouvelles émotions, plus douces, portées par les gestes tendres d'Inês. Et alors que la caméra s'attarde sur les reproductions de tableaux de maîtres (Schiele, Dürer, Matisse), nous nous souvenons des peintres que citait Godard : Renoir, Picasso, Velasquez. Comme Isaac qui empile des cubes bleus et rouges, le spectateur détecte les analogies proposées et en échafaude des formes : la proximité entre les deux films est immédiate. Proximité factice ? Que faut-il garder d'un film pour que son propos en habite un autre ? Que reste-t-il du récit de *Pierrot le fou* dans cette convocation visuelle et sonore du film de Godard ?

Petit Isaac e sua mae Inês
de Ana Eliseu

Vendredi 24 à 21h, salle 1

Au-delà d'une série de références, le film questionne la force de notre relation affective aux œuvres. En s'arrêtant sur des aspects particuliers de la mise en scène, et non sur son ensemble, il lie notre plaisir à une simple familiarité avec les images, les sons, de manière presque fétichiste. Les motifs de *Pierrot le fou*, ce road-movie aux personnages déchirés par leur passion, changent de sens lorsqu'ils sont intégrés à un univers domestique paisible. Amour fusionnel d'un côté, amour maternel de l'autre : les propos des deux films se distinguent, du moins a priori.

Là où la réalisatrice Ana Eliseu reste cependant très fidèle à sa source d'inspiration, c'est par sa réflexion sur la puissance de l'art, et son impact sur notre vie quotidienne. L'importance que revêtait pour Pierrot l'art et la littérature l'éloignait de Marianne. De même, Inès s'éloigne de son fils, happée par le film de Godard, qu'elle regarde successivement sur son ordinateur puis devant sa télévision. Lorsque Marianne meurt,

Inès s'endort. Parallèle bien sûr – les deux têtes sont dans une position analogue – mais c'est aussi une manière de souligner combien son esprit a réellement quitté le petit appartement. Et Isaac, livré à lui-même, mimant les gestes de Ferdinand, vient recouvrir de peinture bleue l'écran de la télévision, et le rend ainsi à son statut de simple objet inanimé. On entend sans le voir le suicide de Ferdinand, suicide qui obéit à l'idée d'une relation absolue à l'art. Ana Eliseu incite à se défier de ce rapport à l'art. D'une belle simplicité, son film appelle à une pratique artisanale du cinéma (son générique ne comporte qu'un nom – le sien !), ouverte sur le quotidien.

Texte : Gaëlle RILLIARD

Image : Adam FOSTER

« ON NE PEUT PAS NIER L'HISTOIRE »

Kees Bakker établit depuis six ans la sélection de « Histoire du doc », qui explore chaque année la cinématographie d'un pays, de ses films muets à ses œuvres contemporaines. Lettonie, Lituanie, Estonie : il s'est penché cette année sur le cinéma des pays baltes. Occupés par l'URSS durant près de 50 ans, ils ont dû apprendre à composer avec les codes d'un cinéma de propagande dans lesquels ils ont su puiser, à force d'inventivité, une forte identité visuelle et poétique. Au terme de ces trois jours de projection, nous revenons avec lui sur cette proposition esthétique aux frontières de l'Europe.

Est-ce qu'il existe selon vous un cinéma propre aux pays baltes ? Une esthétique commune, un dialogue entre les réalisateurs d'un pays à l'autre – au-delà de leur Histoire collective, celle de l'occupation soviétique ?

Mais c'est justement par cette invasion qu'il y a eu dialogue ! Ne serait-ce que parce que ces cinéastes ont suivi la même formation à la VGIK de Moscou : ils ont eu les mêmes références à travers leurs études (celle de Dziga Vertov, notamment), et se sont influencés mutuellement. Il faut aussi comprendre que les contraintes de l'URSS pesaient lourd, et qu'elles engendraient des capacités d'adaptation semblables face à la censure, voire une certaine uniformisation dans les premières années d'après guerre – même si pour les années 40 et 50, nous avons choisi de montrer des films qui sortent du lot, comme ceux de Robertas Verba.

On peut ensuite parler de spécificités propres à chacun des trois pays, même si celles-ci sont finalement moins formelles que thématiques. L'Estonie traite souvent d'un rapport entre l'homme et la nature, jusqu'à l'approche très ethnographique d'un Mark Soosaar. La Lettonie est remarquable pour la mouvance poétique de « l'école » de Riga, qui n'en est en fait pas vraiment une : c'est un mouvement qui n'est ni institutionnel, ni réellement homogène, mais dont les films ont été labellisés ainsi par

la critique, qui a très rapidement remarqué ces œuvres. La Lituanie, enfin, est un cas à part, du fait d'une période d'indépendance qui fut beaucoup plus importante : ils en tirent une identité culturelle plus forte, plus ancrée dans l'Histoire, qui se traduit entre autres par une omniprésence du passé dans les films, voire un rôle particulier donné aux mythes et légendes.

Les films précédant l'invasion de l'URSS dessinent-ils une identité cinématographique qui aurait pu exister et se développer par la suite ?

Oui, mais celle-ci ne se démarquait pas réellement des autres cinématographies européennes. Le documentaire émerge dans les années 20 et 30, et les tendances qui l'animent influencent visiblement les films qu'il nous reste de cette époque – que ce soit l'approche ethnographique de Flaherty, ou Joris Ivens et les symphonies urbaines. L'Estonie est alors le pays présentant la plus grande diversité de films, avec quelques auteurs isolés sortant du lot (H. Viikmann, Konstantin Märskä).

Mais il faut comprendre que la personnalité des documentaires baltes est fortement liée à cette période d'occupation. J'ai des réserves à parler d'une identité cinématographique propre à ces trois pays, mais il est



certain qu'à l'indépendance, la télévision et les documentaires européens ont amené un formatage qui la rendent beaucoup moins évidente : les films commencent à ressembler à ce qu'on voit partout ailleurs, et se perdent dans la grande soupe mondiale du documentaire. Les auteurs remarquables des années 90 (Laila Pakalniņa, par exemple) sont plutôt ceux dont le cinéma perpétue l'esthétique poétique de l'école de Riga.

Justement, comment peut-on comprendre ce lyrisme singulier, ce plaisir évident de la belle photographie qui frappe ce cinéma à partir des années 60 ?

C'est l'une des constantes du cinéma balte, une tendance qu'on retrouve jusque dans certains films des années 90 : une poésie visuelle totalement plongée dans le réel, avec laquelle on « attaque » le réel, sans pour autant nier celui-ci. Les films de Brauns, au début des années 60, ont certainement eu des répercussions. Leurs commentaires sont pourtant très pompiers mais on les oublie vite, car ce qui frappe d'abord c'est la qualité de l'image : il s'opère une réorientation qui pousse à davantage travailler l'aspect plastique du film qu'à raconter une histoire via le cinéma. Or la censure n'imposait pas de formes : elle était surtout préoccupée de sujets. Il faut aussi noter que les pays baltes, jusqu'aux années 80 (et entre autres pour des raisons techniques), n'ont que peu adopté le cinéma direct. Or, travailler le son indépendamment de l'image demande autant de créativité pour le son que pour l'image : il y a un désir de construction, un travail dont on use et abuse, et cela mène à une image très composée, poétisée. On peut critiquer la distance que cela entraîne ; la recherche d'authenticité du cinéma direct n'en a pas moins mené à certaines facilités.

Nous avons été surpris de la liberté avec laquelle les films ont très tôt pu contredire la censure. Comment l'expliquer ?

Ce qui était implicite pouvait la contourner. Vous remarquerez que le discours explicite des films, c'est à dire la voix-off, est lui toujours dans la stricte ligne du parti. Mais la véritable évolution est plus profonde : elle consiste en un changement de focalisation du collectif vers l'individu. Même dans certains films de foule, comme *La Nuit de la Saint-Jean* (Sööt, 1978),

l'attention n'est plus seulement portée aux « changements pour améliorer notre société », mais aux changements qui nous interrogent.

La question devient : « Quels changements pourraient nous rendre heureux ? »

On ne parle plus de « ce que la société va devenir », mais de « la société d'aujourd'hui » – et pas toujours dans un sens positif : les films restent neutres, mais cette neutralité est déjà peut-être un peu suspecte. Cette nuance est importante, car elle permet aux films de traiter directement des maux de la société. Dans *La sueur des autres* (Müür, 1973), on dénonce par exemple les problèmes d'organisation du travail, mais ceux-ci restent justement liés à l'individu (l'alcoolisme de certains employés), et les autorités ne sont ainsi pas directement mises en cause. Dans les films plus récents, on voit bien que ce long basculement est achevé : on est totalement centrés sur les individus, sur les personnes.

Ce cycle, « Histoire du doc », vous confronte souvent au cinéma de propagande. Comment abordez-vous ce type de films ?

Le cinéma de propagande est inhérent au cinéma documentaire, et n'est d'ailleurs pas limité aux pays de l'Est. Même John Grierson a conçu le documentaire comme un outil d'éducation populaire – ce qui est une définition du cinéma de propagande. Voyez aussi les films américains faisant la promotion du Plan Marshall, par exemple...

Lorsque je conçois une programmation, j'essaie de mettre en lumière l'évolution esthétique du cinéma documentaire d'un pays. Il a fallu choisir parmi les 120 films envisagés pour cette programmation, et ma subjectivité est forcément rentrée en jeu. Mais il y avait aussi l'envie de rendre compte des différentes tendances ayant façonné ce cinéma – et de donner un aperçu de l'Histoire des pays baltes à travers lui. Les films de propagande ont été produits, ils ont été vus, ils sont représentatifs d'une période, et ils ont donc une légitimité à être montrés.

Un spectateur m'a reproché une programmation « pétainiste » : c'est absurde. Si vous occulter les films de propagande de l'Histoire du cinéma, vous faites tout simplement de la censure. Je conçois qu'il soit difficile de garder une distance vis-à-vis de leurs propos et de leur contenu, mais ce sont aussi ces films qui ont participé à façonner l'esthétique du documentaire – ce droit n'est pas l'apanage des films sociaux et engagés. Qui nierait l'influence esthétique des films d'Eisenstein, ou même, pour prendre un exemple extrême, de Leni Riefenstahl ? Les plus grands auteurs baltes des années 60 ont découvert le cinéma par les films de propagande des années 40 et 50 : ceux-ci contenaient manifestement les germes de ce que cette cinématographie allait devenir. On ne peut pas ignorer ce travail cinématographique. On ne peut pas nier l'Histoire.

Propos recueillis par Tom BRAUNER et Fabienne BÉGO
Image : Joel COOPER

« EN TRAIN DE BRÛLER EN NOUS-MÊMES »

Un paysage de glace, en noir et blanc, et un silence total. Où sommes-nous, qui sont ces hommes que l'on voit rôder, de loin, telles des ombres chinoises qui se détachent contre un grillage, un pan de mur, ou hantent un bord de route ? La caméra s'attarde sur des objets, des restes éparpillés, traces d'une présence humaine : vêtements épars, fragments de papiers recroquevillés, détritiques. Les hommes ne sont encore que des spectres furtifs et énigmatiques, des silhouettes sombres qui hantent des no man's land indéfinis, aux franges de la ville.

Le dernier film de Sylvain George, *Les Éclats*, nous laisse longtemps dans l'indétermination, comme pour contrecarrer tout jugement hâtif, tout didactisme. On devine assez vite que ces hommes que la caméra suit de loin sont des migrants ; que cette ville dont ils sillonnent les interstices est Calais et qu'ils attendent de passer en Grande-Bretagne. Mais il ne s'agit pas, ici, d'une reconstitution précise d'histoires individuelles. On connaît à peine l'origine des jeunes hommes que l'on voit, et l'on apprendra peu de choses de leur parcours. Le titre même du film suggère que toujours quelque chose échappe : jamais le cinéaste ne proposera de vérité lisse, de totalité aisément déchiffrable. Il s'agit plutôt, de fragment en fragment, de révéler des correspondances secrètes, et de restituer le sentiment d'une infernale attente, le quotidien de l'enlèvement, les lieux incertains où rôdent les migrants.

Dans un premier temps, le décor où évoluent ces hommes-ombres est posé : ce sont des espaces de l'entre-deux, aux marges de la civilisation, comme le suggèrent les plans de ciels, d'arbres balayés par le vent, d'eau fuyante. Mais il ne s'agit pas ici d'une nature idyllique ; plutôt d'une nature-refuge, qui n'offre qu'une protection temporaire et imparfaite : descentes et rafles quotidiennes des policiers le rappellent. Une barrière, un grillage, une clôture viennent de temps en temps confirmer l'enfermement, le huis clos terrifiant dont les ombres tentent de s'échapper.

Avec *Les Éclats*, Sylvain George poursuit l'exploration amorcée dans ses précédents films, dont *Qu'ils reposent en révolte*, présenté à Lussas en 2010, et sorti en salles à l'automne dernier. La plupart des situations se retrouvent d'un film à l'autre, mais elles ne sont pas exploitées dans le même sens. Dans le film de 2010, les scènes se développent dans la durée. *Les Éclats* avance davantage à tâtons : les actions s'entrelacent et s'interrompent. Il s'agit de suggérer, de créer des résonances nouvelles entre les plans. Gros plan sur des mains meurtries : un migrant explique qu'il se les brûle, pour effacer ses empreintes digitales et éviter que l'on puisse, en cas d'arrestation, l'identifier. Quand, juste après, la caméra s'attarde sur les statues des Bourgeois de Calais et leurs mains tordues de douleur, cela semble être une manière de rejouer la scène précédente, tout en l'inscrivant dans une histoire plus large. Dans *Qu'ils reposent en révolte*, les images de mains scarifiées étaient plus brutales, plus directement violentes. Cette fois-ci, alors que les mains noueuses et tendues des statues se superposent à celles de l'homme, la scène se déplace et se prolonge ; comme les bateaux pris dans la vase, plus loin, pourront figurer les migrants enlisés.

Ce que restituent *Les Éclats*, c'est surtout l'absurdité d'une attente perpétuellement prolongée. Nous sommes, avec les migrants, piégés dans une temporalité indéterminée. L'accélération du mouvement des arbres, la présence insistante d'une tour d'horloge, apparaissent comme des détails ironiques dans cet univers comme suspendu. Les gestes du quotidien jalonnent le film : ablutions, prières, baignades, caravane qui apporte de la nourriture. Mais on ne sait pas trop où l'on va. Les mêmes plans resurgissent : le port d'où partent les ferries, le parking où sont garés voitures et camions en partance pour l'Angleterre, rappellent les tentatives d'évasion toujours recommencées. En parallèle, ciels, oiseaux, arbres, vagues, figurent une nature intemporelle. Et même si, à l'échelle individuelle, les choses évoluent, il n'y a pas de résolution claire. Quand, vers la fin du film, des hommes en combinaison blanche déblaient un campement dans les bois, on ne sait ce que deviennent les migrants qui occupaient le lieu. On ne saura pas plus ce que devient le jeune homme tuberculeux que le médecin renvoie à l'hôpital. Quelques plans plus loin, il traîne encore dans Calais, mais pour combien de temps encore, et pour quel destin ?

Le film parvient, tout du long, à court-circuiter les lectures trop frontales et univoques. Pas de message asséné directement, pas d'évidences qui écraseraient le spectateur, ou de bons sentiments consensuels. Certes, le sous-titre du film, « Ma gueule, ma révolte, mon nom », extrait d'un texte de Blanqui, affirme d'emblée une posture révolutionnaire. Mais pour politique que soit le geste du réalisateur, il ne fournit pas de réponses limpides à la question des migrants. Le film nous plonge dans un fourmillement de sensations et de signes qui ne se livrent pas spontanément, et laissent un espace au spectateur pour divaguer, rêver, s'installer dans le doute et le questionnement. Il y a bien des voix directement politiques – comme les cris de ce militant face aux policiers, une nuit. Mais la caméra capte la scène de loin, avec retenue, ce qui empêche une empathie immédiate. Elle crée plutôt un sentiment de malaise et d'impuissance, ce qui rejoint les paroles d'un migrant : « Nous ne sommes pas maîtres de ce qui arrive ». De même, dans la scène du tribunal, aucun mélodrame, aucun pathos. Le juge qui expose la situation se réfugie derrière la loi, et tente d'évacuer l'humain de son discours. Le cinéaste évite la surenchère facile, et cette façon de dépassionner les choses

Les Éclats -
Ma gueule, ma révolte, mon nom
de Sylvain George

Jeudi 23h à 11h50
Salle 4



est d'autant plus glaçante, qu'elle révèle la froide absurdité des procédures administratives.

Plus systématiquement que dans *Qu'ils reposent en révolte*, les indices contextuels sont évacués. Ce parti-pris pourrait sembler contestable: n'est-ce pas occulter les clefs permettant de penser la situation des migrants dans toute sa complexité? Mais le propos semble être ailleurs. Le choix du noir et blanc (hormis pour quelques images fugaces d'un pan d'eau rougi, comme incendié) et la beauté plastique des plans permettent de sortir de l'actualité anecdotique, de l'immédiateté du journal télévisé. Point d'esthétisme gratuit dans ce dispositif. Il force à déplacer le regard, à le renouveler. Nous sommes inscrits dans une temporalité contemporaine, certes, mais aussi dans quelque chose qui la dépasse ; et quelle que soit la localisation précise de ces lieux que l'on traverse, ils semblent rejoindre un espace plus large, plus générique. C'est comme si, par-delà l'inscription dans une réalité brûlante, on était plongé dans l'espace-temps du mythe, et que l'on touchait à l'essence de l'humain.

Le travail du son redouble cette impression. Souvent, c'est le silence qui prédomine, ou une matière sonore faite de bribes et de frémissements. Rares, et d'autant plus intenses, sont les moments d'entretiens directs, où les migrants parlent frontalement à la caméra. La caméra glisse alors surtout sur leur visage : grain de la peau saisie en très gros plan, intensité du regard. Trois scènes se détachent, où les hommes traqués évoquent leurs angoisses. La violence n'éclate jamais à l'image de manière spectaculaire. Mais on la sent toujours latente, obsédante, et c'est dans la parole des hommes qu'elle

transparaît explicitement : « Le jour où je suis né, j'ai vu le sang », dit l'un d'eux. « Nous sommes », dit-il, « des espèces de naufragés dans le monde ». Naufragés, mais encore à la dérive, sans ancrage solide, et condamnés à l'incertitude la plus totale. Il ajoute : « C'est comme si nous étions en train de brûler en nous-mêmes (...). Nous pensons tous que nous sommes déjà morts ». Et subitement, les êtres désincarnés que l'on a suivis à distance, réduits par le système à l'état de fantômes, redeviennent des hommes.

Texte : Fabienne BÉGO

Image : anonyme

ELLE FUME LA BIBLE !

Avec « Cheveux rouges, café noir » Milena Bochet donne la parole aux femmes de Hermanovce, un village tzigane en Slovaquie. Son film évoque avec tendresse leurs mœurs et leurs croyances et dénonce en filigrane d'arides conditions de vie sous le joug de politiques brutales.

Comment as-tu rencontré ces femmes ?

Hermanovce est un village que je connais depuis 12 ans. En 2001, j'y ai réalisé *Vozar*, portrait d'un patriarche qui était à la fois conteur et réparateur de télévision. A force de visites, je m'y suis fait des amis, notamment la famille de Hička, une des protagonistes du film. On parle souvent de la misère des tziganes, et elle existe, les femmes en témoignent, certaines ont eu une existence terrible. Personnellement, je veille à axer ma recherche sur la richesse culturelle de cette communauté, et ses aspects positifs. Le point de départ de ce nouveau film était le rôle des femmes dans la transmission de cette culture spécifique. Les hommes sont souvent absents, soit emprisonnés, soit au travail, quand ils en ont un. Au cours des trois repérages que j'ai faits pour ce film, j'ai été frappée par l'évolution du village et l'impact de cette évolution sur la transmission. La transformation du village me paraissait assez terrible. Un village tzigane est construit de manière organique, en fonction des liens de parenté. Les familles les plus proches forment un cercle et chaque cercle est un espace de partage et de transmission. Dans le nouveau village les bâtisses en béton sont construites les unes derrière les autres, en enfilade, les liens sont rompus. Un escalier d'accès privatise l'espace et isole la famille. Il n'y a plus de lieux partagés. Pour le moment les deux villages coexistent mais, petit à petit, le vieux village va être démoli en faveur de ces maisons, qui ont un peu plus de confort il est vrai, mais qui, au niveau culturel, sont une catastrophe. Si mon travail a une dimension anthropologique, pour moi, parler de la culture de ces femmes est aussi un combat, une résistance. Mes films sont engagés et même si je ne parle pas directement de politique, c'est sous-jacent.

Tu as évoqué tes amitiés avec quelques personnes du village et je voulais savoir comment tu es arrivée à une telle intimité. Pas seulement à pénétrer leur espace mais à établir cette confiance qui libère la parole des femmes notamment sur la politique de stérilisation forcée. On sent qu'il y a une relation très précieuse entre vous.

J'ai été introduite dans ces villages par deux femmes extraordinaires, professeurs de Romanès à Prague, Hana Sebkova et Edita Zlnayova. Elles ont une vision anthropologique de la linguistique et parcouraient les villages tziganes, dictaphone à la main, pour enregistrer conversations et récits. Elles procédaient ensuite à une analyse du contenu et de la forme grammaticale et syntaxique. Après leur décès, j'ai continué à avoir des liens avec certaines de leurs étudiantes qui m'ont accompagnée pendant le tournage

en tant qu'interprètes. Petit à petit, j'ai également appris le Romanès, ce que les tziganes apprécient énormément et qui constitue une entrée vers d'autres niveaux de communication. Ils ne se livrent pas identiquement en Romanès et en Slovaque. Dans les années soixante-dix, le gouvernement a procédé à ces stérilisations qui sont symptomatiques de la volonté d'interrompre la transmission de cette culture. Sur ce point comme sur les autres, les confidences se font au fur et à mesure, au cours des repérages, à force de vivre ensemble. J'ai passé beaucoup de temps sur place, en dormant parfois dans leurs cabanes, à cinq ou six dans le même lit. Cela crée inévitablement des liens. Le facteur temps est extrêmement important quand je fais des films. Les temps où il ne se passe apparemment rien sont essentiels. Je filme peu, c'est sans doute dû à ma pratique du 16mm. Je passe beaucoup de temps sans caméra parce que j'affectionne les moments où on est simplement là ensemble. Ils sont aussi importants, sinon plus, que les temps d'interviews. L'interview est ce qu'il y a de plus difficile pour moi en documentaire. J'essaie de créer un dispositif où les personnes se posent les questions entre elles pour rendre les choses plus conviviales et aussi pour refléter l'ambiance d'une cabane tzigane où la parole circule.

Tu as dit que tu dormais avec eux. Tu filmes une scène où toutes les générations se réveillent dans le même lit, chacune à son rythme. On partage la première cigarette. Cette scène reflète très bien la vie de tribu et comment ce lieu crée la force du lien, un lien que nous ne pouvons pas connaître du fait de notre isolement dans des espaces individuels.

Ce qui est intéressant avec ces vieilles maisons, c'est qu'elles sont transmises d'une génération à l'autre et sont vivantes. Dans le film, on évoque une baignoire creusée à même le sol de la chambre, où on baignait les enfants. Ces maisons sont des sortes de matrices alors que les nouvelles maisons en béton n'ont pas d'histoire, ce qui rend cruel les opérations de relogement. Ces transitions sont promues par le gouvernement slovaque sous couvert d'hygiène. Il est vrai que les vieux villages sont très précaires et sont souvent construits au bord de rivières qui menacent de déborder. Mais cette politique sert surtout à couper les liens et à mieux contrôler ces communautés organiques qui n'ont jamais été fort appréciées.

Tu prends le regard de Vozarania, une grand-mère disparue, garante des traditions dans la tribu et sa mémoire comme fil conducteur du film. D'où cela t'est-il venu ?

Je vais dans les villages tziganes depuis 1990. Ce qui m'a le plus frappé dans cette culture c'est le croisement entre le monde

des vivants et celui des morts. La frontière entre ces deux mondes est très fragile. Il y a un dicton rom qui dit « C'est en haut comme c'est en bas ». Pour les tziganes, parfois les morts sont plus vivants que les vivants. On dit de Vozarania, qui est la mère de Hička, qu'elle a ressuscité trois fois. Elle continue à hanter la famille et à être très présente dans les esprits.

Le rouge est très significatif et les cheveux rouges sont un signe de jeunesse, un moyen de séduction. Le titre évoque également le café, que les tziganes consomment, en grande quantité, comme les cigarettes, pour couper la faim. La grand-mère Vozarania, qui avait des pouvoirs de sorcière, utilisait ces deux éléments, café et cheveux rouges, dans ses sortilèges. Notamment dans un breuvage, pour lequel on venait de loin, qui ensorcelait les hommes et les rendait amoureux. Un café dans lequel elle trempait des morceaux d'ongles sales et des cheveux.

Les pièces semblent exiguës et on se demande comment, même en équipe réduite, vous gérez votre présence avec une caméra et une perche ?

Effectivement ce sont des pièces toutes petites et toujours bondées. Dans le vieux village, les portes restent toujours ouvertes, et on entre et sort à sa guise. Lors de la scène de soirée quand un homme joue de la guitare, on est dehors et on filme à travers la fenêtre ou la porte. C'était impossible d'être avec eux, nous n'avions aucun recul. Même quand il y a moins de monde, dans ces espaces exigus, il y a souvent un miroir. Nous devons éviter de nous refléter, les mouvements étaient très limités. C'est presque l'espace qui dictait les plans. Quant au

son, il n'y a pas de silence dans un village tzigane. J'ai essayé de tourner à 4h du matin et les chiens aboyaient.

Il y a une scène que j'affectionne beaucoup, celle de la cigarette à la bible.

Oui, c'est une de mes scènes préférées. Au début, j'avais des difficultés à l'intégrer au montage. Mais je voulais absolument qu'elle y soit parce que je trouve qu'elle est très symbolique. C'est tout de même extraordinaire la liberté de cette femme ! Elle a un petit livre, le Nouveau Testament, et de temps à autre elle arrache une feuille. Sa petite-fille lui lit quelques passages et elle les fume. Elle fume la bible ! Le papier, très fin, s'y prête parfaitement. Ils sont croyants à leur façon avec toute la liberté de leur culture animiste.

Je vais y retourner en novembre pour montrer ce film, qu'ils n'ont pas encore vu. Je pense que ce sera un moment particulièrement émouvant parce que Hička, qui entre temps était devenue une très grande amie, est décédée en janvier. Je tiens à leur montrer, à continuer à les voir et à approfondir ma connaissance de leur culture et de leur langue, j'ai encore beaucoup à apprendre d'eux.

**Cheveux rouges et
café noir**
de Milena Bochet

Jeudi 23 à 14h45
Salle 3

Propos recueillis par Anita JANS
Image : Milena VERGARA
SANTIAGO



À LA FENÊTRE



Vincent Dieutre est amoureux et Vincent Dieutre est cinéaste. Au cours des nuits passées chez son amant Simon, à Jaurès, dans un appartement qui donne sur le canal Saint-Martin, insomniaque de bonheur, il pose sa caméra à la fenêtre et filme. D'abord les fantaisies chromatiques des fenêtres d'en face. Puis la vie nocturne d'un « petit théâtre » sur trois niveaux : un métro aérien, un pont qui enjambe le canal et, sous le pont, les flammes dansantes d'un bivouac autour duquel s'organise la vie précaire d'un groupe de jeunes Afghans clandestins. Leur affairément quotidien devient très vite l'objet principal de son attention. Mais là où la plupart des films qui mettent en scène des migrants franchissent le pas de la rencontre, Dieutre les observe de loin. Depuis le bord de la fenêtre qui redouble le cadre, il porte sur leur groupe un regard où se mêlent, dans la distance, curiosité, inquiétude et sollicitude.

Au commencement, les amants sont déjà séparés. Et « Simon manque », au cinéaste comme à l'image. On ne le verra jamais. Le réalisateur projette dans un studio d'enregistrement, pour son amie Éva Truffaut, les séquences filmées à Jaurès. Elle fait accoucher la parole du cinéaste en le questionnant sur son histoire avec Simon. La conversation se poursuit par dessus les images tournées depuis l'appartement de Simon.

L'ancrage de cette voix *off* par une série d'inserts qui nous ramènent régulièrement au studio où conversent les deux amis redéfinit le statut des images montrées : elles ont pour fonction de replonger le cinéaste dans le présent de sa relation, et deviennent, par ce dispositif, la madeleine d'une mémoire anecdotique ou se mêlent l'histoire d'amour et celle des migrants. La curiosité d'Éva guide la narration. Elle pointe des détails dans les tableaux composés par le cinéaste où l'on voit les jeunes Afghans discuter, déplacer leurs matelas, danser. Elle interroge : « Qu'est-ce qu'ils font ? C'est la police qui vient les déloger ? Tu entends le métro ? C'est la voix de Simon ? ». Vincent raconte. Ces échanges sur le vif nous livrent les impressions et les émotions de celui qui regarde, peut-être pour la première fois, les images qu'il a tournées au temps de son idylle.

Jaurès
de Vincent Dieutre

Vendredi 24 à 14h30
Salle 2

Les séquences filmées depuis l'appartement sont donc plusieurs fois mises à distance. D'abord par la séparation de la vitre fermée et les commentaires des deux amis. Mais aussi par la superposition d'animations discrètes sur quelques éléments de l'image (un pigeon, un lampadaire, la bordure du pont) qui les extraient du réel. Ces animations se signalent par un léger tremblement, et le spectateur les découvre en promenant son regard. Très vite, il soupçonne leur présence dans chaque plan et s'amuse à les chercher. La contemplation devient ludique et nous renvoie à ces dessins des magazines de notre enfance où nous devons trouver un visage caché dans un paysage. Le jeu installe une attention flottante qui nous éloigne encore un peu plus des berges du canal et de leur vie muette.

Enfin, la position du cinéaste à sa fenêtre appartient d'emblée au champ de la fiction. Elle évoque *Rear Window* où James Stewart observe ses voisins derrière le téléobjectif de son appareil photo. Cette référence, en même temps qu'elle contribue, avec les animations, à donner au film de Vincent Dieutre une dimension fictive, souligne la passivité du documentariste. Le héros du film de Hitchcock, en effet, ne se contentait pas d'observer mais, intrigué par la disparition d'une voisine, décidait de mener l'enquête. Il finissait par quitter le bord de sa fenêtre en étant jeté, littéralement, à travers elle.

À la différence des beaux films de Sylvain George (*Les Éclats*) et de Bijan Anquetil (*La Nuit Remue*) présentés cette semaine à Lussas, où, face aux migrants, les enjeux sont l'approche, la rencontre et l'échange, c'est dans la précaution d'une distance conservée, et le maintien d'une altérité radicale, que Dieutre nous présente le groupe des Afghans. Bien sûr leur sort le concerne, mais cette inquiétude n'est jamais celle d'une pure conscience morale. Elle est en prise avec l'engagement de Simon dans une association qui apporte une aide juridique aux immigrés clandestins, et prend fond sur une histoire d'amour. Cet amour, en même temps qu'il le retient chez son amant, éveille chez Vincent un transport de tendresse qui l'ouvre au monde. C'est cet élan contenu que Jaurès met en scène en mêlant subtilement le réel et l'imaginaire, l'intime et le social, la « petite affaire privée » et le politique.

Texte : Antoine GARRAUD

Image : Milena Vergara SANTIAGO

« UNE ETHNOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE »

1971-74 (*I am in Mozambique*) d'Andreia Sobreira a été produit et monté par Nuno Lisboa pour l'École Supérieure d'Art et de Design de Caldas da Rainha. Il est projeté à Lussas avec deux autres films : 48, de Susana de Sousa Dias, et Le Passeur de Filipa César. Trois films qui évoquent la période de la dictature. Trois films très différents, même s'ils sont tous constitués de témoignages. Les deux derniers racontent les mécanismes de répression sur les corps et les consciences, le climat de peur qui régnait alors au Portugal. 1971-74 ressuscite au contraire les souvenirs d'une guerre coloniale à travers une série de photographies que commente, en voix off, un ancien radiotélégraphiste de l'armée portugaise, alors engagée dans la répression des mouvements indépendantistes.

On pourrait voir 1971-74 (*I am in Mozambique*) comme l'envers du film de Susana de Sousa Dias, où la parole est à ceux qui ont été photographiés par le pouvoir. Ici, la parole est donnée à celui qui était du côté de l'appareil photo. Comment voyez-vous le lien entre les deux films ?

1971-74 (*I am in Mozambique*) est un film très différent de 48, qui développe un vrai travail d'histoire. Susana de Sousa Dias entame un projet énorme ; il s'agit presque de construire une archive de la mémoire de la dictature, qui a été refoulée pendant quarante ans. 1971-74 est moins clair par rapport à la position de celui qui parle. Certes, il est de l'autre côté de l'appareil photo. Il ne faut pas confondre les deux côtés, les opprimés et les oppresseurs. Mais il y a quand même une zone grise qu'il faut interroger. Cet ancien soldat, il me semble qu'il n'a pas résolu sa propre expérience. C'est quelqu'un qui a passé beaucoup d'années dans un silence complet et, à partir d'un moment, il a commencé à parler. Son témoignage est comme une histoire, qu'il a dû répéter

beaucoup de fois à sa fille, la réalisatrice. Mais il ne raconte pas seulement son expérience passée. Il décrit les images en même temps que nous les voyons. Lui aussi est un spectateur et, la plupart du temps, il parle au présent.

Pour cette projection à Lussas, on a ajouté un second titre : « Je suis au Mozambique ». C'est la première phrase qu'on entend dans le film, et c'est le titre qui convient. Pas « 1971-1974 », qui est un titre équivoque, qui réduit l'expérience de la guerre à ce laps de temps. La véritable expérience continue jusqu'à aujourd'hui. José Sobreira, qui commente la série de photos qu'il a prises lors de son service au Mozambique, désigne ses ennemis de l'époque avec une palette d'expressions très différentes : certaines datent de la guerre, d'autres sont plus récentes ; quelques unes sont inventées par lui, d'autres sont des expressions officielles qui appartiennent à l'époque. C'est tout le paradoxe de la mémoire. Ces contradictions, ces évitements, même le rythme de sa parole, sont aussi importants que ce qu'il dit. Mon travail en tant que monteur a été de ne pas cacher ces hésitations.



Comment est né le projet du film ?

J'avais demandé à mes élèves, dans le cadre d'un cours, de travailler autour de la mémoire des images. Andreia m'a proposé de travailler sur la collection de photos de son père, qu'il avait prises pendant la guerre. Elle pensait déjà lui faire commenter ces images en voix *off*.

Je ne suis pas intervenu sur son film jusqu'à la projection des étudiants. Et là, j'entends la voix de cet homme. Je comprends immédiatement que ça donne un film. Et en même temps, je me dis qu'Andreia n'arrivera peut-être pas à en trouver la forme finale.

Il fallait une structure plastique et narrative plus équilibrée. J'ai commencé à écrire des suggestions pour Andreia. Mais l'envie est devenue trop forte : peu de temps après j'ai commencé à monter. C'était la première fois que j'intervenais dans le travail d'un étudiant. À partir de là, une relation de travail et de confiance s'est établie entre nous.

La voix de José Sobreira, le père d'Andreia, garde tout au long du film un rythme relativement rapide. Dans quelle mesure êtes-vous intervenu au montage sur l'enregistrement de ses commentaires ?

Ce sont les enregistrements sonores qui ont demandé le plus de travail. Andreia et son père ont fait différentes prises de son. Ils ont répété, recommencé. Bien que le témoignage semble être dit en une seule fois, la bande-son est le résultat de cent vingt fichiers sonores différents, qui proviennent de plusieurs prises. Dans ces prises, il n'y avait pas trois secondes de silence à la suite. J'ai essayé d'insérer des pauses dans la voix, mais très vite j'ai décidé de ne pas le faire, parce que c'était une fausse dramatisation.

En tant que monteur, j'ai cherché une distance critique minimale par rapport à ce qu'on voit et ce qu'on entend, sans pour autant trahir le film qu'Andreia voulait faire. Elle connaît très bien les histoires que son père raconte pour la caméra. C'est parfois elle qui lui demande de rajouter des détails qu'il élude. À deux reprises, on peut entendre brièvement sa voix. Lorsqu'on voit la photo de l'hélicoptère qui évacue les cercueils, ou les très jeunes prostituées africaines, il tente d'éviter le sujet, mais elle insiste. On revient alors à la photo et

la séquence se répète. Garder ces répétitions permet de montrer la difficulté de l'ancien soldat à aborder certains sujets.

La volonté pédagogique du narrateur est très forte. Il ne cesse d'expliquer tout ce qu'il suppose que le spectateur ignore, désigne certains éléments dans l'image, et cherche visiblement à s'exprimer comme un conférencier. On dirait une sorte de guide touristique, qui englobe à la fois la guerre, décrite très concrètement, mais aussi la faune, la flore, ou le folklore du pays.

Il faut préciser que José Sobreira s'est engagé volontairement, comme beaucoup de jeunes hommes. Ils avaient passé toute leur jeunesse dans les petits villages d'un pays isolé du reste du monde, et cherchaient de l'aventure, de l'exotisme : brutalement, ils se retrouvent au beau milieu de la jungle avec des animaux, des plantes inconnues, et des ennemis qui sont la plupart du temps invisibles. Il y a là un côté complètement surréaliste, et j'espère que le film parvient à l'exprimer dans le collage d'images, dans les rapports entre l'image et le son. En fait, les photos sont peut-être une façon de s'approprier les lieux, les personnes. C'est un repérage, un trajet touristique, de l'ethnographie expérimentale.

Propos recueillis par Pierre COMMAULT

Image : F.H. MIRA

1971-74

(I am in Mozambique)
de Andreia Sobreira

Vendredi 24 à 14h45
Salle 3

MICROCOSME

Dans un immeuble de Bucarest, Charlotte Grégoire et Anne Schiltz dressent une série de portraits qui composent un tableau de la société roumaine. Autour de moments de vie quotidienne, les habitants se confient et reviennent sur la période communiste. Entre rejet et nostalgie, un lien se tisse avec la situation actuelle de la Roumanie.

Concernant la genèse du film, comment vous est venue l'idée de concentrer votre regard sur un immeuble de Bucarest en particulier et qu'a-t-il de singulier ?

Nous avons fait un premier film en Roumanie en milieu rural et nous avons envie de continuer à y travailler mais en changeant de contexte. Nous avons comme idée de travailler sur la société roumaine urbaine sans trop savoir comment au début.

Nous sommes donc allées à Bucarest où nous avons été très impressionnées par la densité de l'habitat et des blocs d'immeubles. Très vite, nous nous sommes dit qu'il serait intéressant d'y rentrer pour comprendre comment la vie était organisée derrière ces façades assez grises, très hautes. Cela a été le point de départ du film.

Nous avons alors rencontré des amis anthropologues, urbanistes, qui nous ont expliqué la ville. Nous avons parcouru beaucoup de quartiers et finalement, comme toujours, le choix de cet immeuble a été un peu un hasard. Nous avons eu, très vite, un bon contact avec l'administrateur et nous nous sommes décidées pour ce bloc-là qui est dans un quartier résidentiel, assez vert, classe moyenne si l'on peut dire.

Il y a cependant une vraie diversité sociale et générationnelle dans cet immeuble, que nous avons envie de saisir. La diversité sociale est très caractéristique des immeubles à Bucarest et c'est un héritage du régime communiste. Évidemment la diversité générationnelle nous intéressait aussi sauf que les jeunes étaient beaucoup moins disponibles que les personnes âgées. Ils sont donc moins présents dans le film.

L'idée était de toucher à quelque chose qui dépasse cet immeuble et ses habitants pour parler de la situation actuelle en Roumanie, de la manière dont les gens interagissent, s'organisent en collectivité ou non et sont touchés par tout ce qui se passe aujourd'hui. L'immeuble jouait un peu le rôle de microcosme.

On a l'impression que les personnages jouent un peu de votre présence. À l'image en tout cas, ils s'en amusent quand une autre personne rentre dans la pièce. On sent qu'une vraie relation s'est nouée entre vous et les différentes personnes du bloc. Est-ce que cela a pris du temps ? Était-ce une volonté de votre part de la mettre en scène ?

Nous voulions être très proches des gens, rentrer dans leur quotidien, dans leur appartement, dans leur vie. Il fallait



avoir leur confiance et pour cela nous avons passé du temps avec eux, sans filmer. Trouver un endroit où loger dans l'immeuble était une condition nécessaire pour faire le film. Nous avons séjourné quatre fois deux semaines dans le bloc, jour et nuit.

Faire entrer cette relation dans le film était un choix et une contrainte en même temps. Nous avons tourné à deux, avec un dispositif technique très réduit : Charlotte à l'image et moi au son. Les espaces étaient très exigus et on sent forcément notre présence à l'image. Pour rester cohérentes au montage, nous avons fait le choix d'accepter ce dispositif, d'en assumer les conséquences concernant la qualité des images, avec parfois une perche dans le cadre par exemple. Il s'agissait aussi de clarifier notre statut, c'est pour cela que nous avons conservé les séquences où les gens parlent de nous et où nous sommes présentes à travers leur parole.

Dans de nombreuses séquences, nous voyons le paiement des charges locatives qui sont l'occasion de disputes et de brouilles. On y aperçoit aussi les différents niveaux de responsabilité des habitants de l'immeuble. Quel était l'intérêt de montrer ces moments où les individus ont parfois du mal à s'intégrer à cette gestion collective de la vie de l'immeuble ?

Ce fonctionnement est commun à tous les immeubles, du moins à tous ceux que nous avons visités. Les gens viennent payer un administrateur du bloc qui peut être un habitant de l'immeuble ou quelqu'un qui fait ça pour une société. Mais dans tous les cas ils se rencontrent une à deux fois par mois pour venir payer *cash* les charges. Ce qui nous a intéressé c'est qu'il s'agit d'un moment de vie collective. C'est un des rares moments où les gens se rencontrent vraiment. Et bien sûr, comme il y est question d'argent, il y a des tensions.

Charges communes
de Charlotte Grégoire
et Anne Schiltz

Samedi 25 août
10h15 - Salle 3
21h15 - Salle 5

Certains, par exemple, s'aperçoivent qu'ils doivent payer plus parce qu'on a décidé de faire des réparations ou autre chose. Et c'est dans ces moments-là qu'on peut se rendre compte que beaucoup n'arrivent pas à joindre les deux bouts. Certes la situation n'est pas la même pour tous mais dans l'ensemble, elle reste difficile.

Lorsque vous entrez dans l'intimité des gens, dans leur appartement, c'est souvent pour eux l'occasion de parler du passé de la Roumanie et de la période de Ceaușescu, avec des regards très différents sur cette période. Est-ce que les gens en parlent facilement où est-ce que c'était une parole difficile à recueillir ?

Les gens parlent très facilement de cette période. Évidemment nous avons posé des questions et le fait que nous soyons étrangères rend la chose plus facile car ils nous expliquent la situation. Nous voulions opposer ces regards différents sur la période d'avant 89, car c'est à cela que l'on sent la diversité sociale des habitants de l'immeuble.

Très souvent ceux qui ont été ouvriers pendant l'époque communiste, et qui ont beaucoup de mal à s'en sortir actuellement, ressentent une certaine nostalgie. Les paysans aussi d'ailleurs. A l'époque, ils avaient un travail, ils avaient souvent une voiture, les ouvriers allaient en vacances une à deux fois par an. Aujourd'hui leurs enfants sont au chômage ou, s'ils travaillent, ne sont pas en mesure de payer un loyer. C'est très frappant de rencontrer de plus en plus ce discours nostalgique en Roumanie.

Et il y a l'autre discours de gens qui, souvent, ont fait des études, qui n'étaient pas d'accord avec le système, qui voulaient voyager, bénéficier d'autres choses que du simple fait d'avoir un travail et de quoi manger. Il y a vraiment un écart entre les gens dans leur appréciation de cette époque.

Enfin il y a ceux qui font la part des choses. La vieille dame, chimiste, qui apparaît dans le film, est très critique par rapport à ce qui se passe aujourd'hui en Roumanie, mais elle l'est aussi par rapport à l'époque communiste car elle a eu à ce moment là une vie très dure et il lui était impossible de vivre comme elle l'entendait.

Vous faites intervenir l'actualité par l'intermédiaire des journaux télévisés que regarde, notamment, cette vieille dame. Cela faisait partie de vos intentions initiales de faire dialoguer passé et présent de cette manière, où est-ce que cela s'est imposé à vous ?

C'est quelque chose qui nous intéressait au départ et qui était présent dans le projet du film mais pas sous cette forme là. Nous avons été surprises par les manifestations de 2010 dans les rues de Bucarest, et il est sûr que ces événements ont donné une autre tournure au film. Au moment de cette révolte contre l'introduction de mesures d'austérité, les gens ont beaucoup plus parlé de la situation actuelle mais nous sentions aussi le rapport direct avec ce qui précédait. En quoi cette collectivité est toujours héritière d'un régime qui n'est plus ? C'était une des questions que nous nous posions car souvent les habitants se connaissent depuis longtemps, trente ans parfois. Ils ont donc vécu ensemble sous le régime communiste, entretiennent depuis longtemps des relations de voisinage et une certaine forme d'entraide. Nous voulions voir comment ces relations se perpétuent.

Propos recueillis par Alexandre WESTPHAL
Image : ÉOLE

CINÉMA HYPNOTIQUE

Artiste protéiforme, Ben Russell est à la fois documentariste, réalisateur de films expérimentaux et musicien dans un groupe de noise. Marqué par le cinéma de Jean Rouch, le jeune réalisateur américain tente de capturer, dans un contexte contemporain, les surgissements d'états de transe. Rouch filmaient des cérémonies animistes en Afrique noire, Ben Russell tente de saisir leur équivalent aux États-Unis. La sélection de ses films propose des œuvres critiques qui renouvellent le documentaire ethnologique aussi bien formellement que dans l'approche anthropologique. Alors que Jean Rouch s'astreint à une exigence scientifique et pédagogique, Russell met à profit, dans Wet Season par exemple, une forme plus libre et plus créative.

Quel est votre parcours ?

J'ai étudié l'art et la sémiotique à l'université de Brown (à Providence, près de New York) au milieu des années 90. J'ai appris la théorie du cinéma à un moment où les études « post-coloniales » étaient extrêmement influentes, avec des enseignants pour qui la théorie et la pratique allaient de pair. J'ai

Fragment d'une œuvre
Ben Russell et Jean Rouch

Vendredi 24 à 14h45 et 21h15
Salle 5

Samedi 25 à 10h15
Salle 5

ensuite travaillé avec un anthropologue dans l'île de Pâques, avec des réalisateurs de films expérimentaux, des vidéastes engagés, des spécialistes en biologie marine, des historiens du documentaire, des plasticiens. A cette époque, la scène alternative de Fort Thunder a explosé : BD *underground*, musique noise, spectacles de catch... Et c'était une éducation qui en valait bien une autre.

Certains de vos films, par le tempo interne de l'image, plongent le spectateur dans une forme de transe. Comment préparez-vous les tournages de ces films ?

Je ne sépare pas la forme du fond – et je conçois un film comme un tout, depuis le tournage jusqu'au visionnage. L'un conditionne l'autre, et vice-versa. Le cinéma est particulièrement apte à créer une forme d'hypnose et de désorientation (ou serait-ce plutôt d'exacerbation des sens ?) qui caractérisent la transe. Mais la façon dont ça se produit reste mystérieuse, et dépend du film lui-même.

Black and White Trypps number Three montre une forme de transe collective lors d'un concert des *Lightning Bolt*. Vous dites que vous vouliez plus qu'un simple enregistrement de ce concert, et avoir « fait partie » de la foule des spectateurs lors de ce film. Restiez-vous constamment derrière la caméra ?

J'ai vu, entendu, senti *Lightning Bolt* jouer en concert au moins quinze fois (ils ont débuté à Providence alors que j'y habitais). C'est cette expérience, parmi d'autres, qui a modelé ma manière de filmer *Black and white Trypps number Three*. Je connaissais le groupe, le public, leur degré de fusion – je savais ce que je voulais faire avant de commencer à filmer, et le résultat s'est avéré encore meilleur que ce que j'espérais. Et, oui ! Je suis resté derrière la caméra durant tout le concert.

Au cours de la postproduction de ce film, vous avez réalisé un travail important sur le son du concert, que vous ralentissez et assourdissez, pour rendre compte de la perception du public. Comment abordez-vous ce travail de montage et de mixage sonore ?

J'ai fait un premier montage audio pour montrer comment le son transforme la perception de l'espace. J'ai alors demandé à un compositeur et sculpteur sonore, Joe Grimm, de rendre ce montage plus efficace. Et le film a pris une force que je n'aurais jamais soupçonnée.

TRYPPS #7 utilise le montage pour montrer les effets de la drogue et donner accès à une « transcendance ». Dans d'autres films, vous montrez les coulisses du tournage. Vous qui cherchez à « ébranler notre

tendance à confondre le cinéma avec le monde », pensez-vous que le spectateur soit plus actif devant un film qui expose son dispositif, ou devant un film qui ne le fait pas ?

Ce n'est pas une opposition pertinente. Ces deux types de films construisent un espace cinématographique et influencent la réception du spectateur. D'ailleurs, même si *TRYPPS #7* n'expose pas son dispositif, il comporte moins de 5 plans en tout. C'est un film qui investit peut-être davantage la matérialité du cinéma que la déconstruction de la représentation, mais l'image est trop malléable et le paysage des Badlands trop lourd de sens pour que ceci soit vrai. En tous les cas, je ne sais pas qui est mon public, mais je sais que mon cinéma nécessite un spectateur actif.



Quel est votre lien avec le Suriname, et ses habitants ?

Je faisais partie d'une mission humanitaire dans le village de *Bendekonde* au Suriname entre 1998 et 2000 – je travaillais à la mise en place d'un réseau d'adduction d'eau, et dans des coopératives agricoles. J'ai pris des cours de Samaraka, j'ai passé beaucoup de temps à lire, à écrire, et à construire une maison – dont vous pouvez voir le toit en zinc dans les plans d'ouverture et de fin de *River Rites*.

J'ai tourné le court-métrage *Daumë* quand j'étais là-bas, et j'y suis retourné deux fois depuis pour travailler sur d'autres films. Il y a quelques années, j'ai emmené avec moi Benjen Pansa (l'un des deux protagonistes du documentaire *Let each one go where he may*), qui est dans tous mes films surinamiens, pour un tournage d'un mois en Amérique du Sud. En 2009, Benjen et son frère Monie sont venus avec moi pour la première de *Let each one go where he may*. Avec un peu de chance, je commencerai la production d'un autre long-métrage là-bas l'année prochaine : un film en deux parties sur une mine d'or, dont la première sera tournée dans la jungle Surinamienne.

et la deuxième dans la Toundra finlandaise en Laponie.

Avez-vous commencé à étudier les films de Jean Rouch plutôt par intérêt pour l'ethnologie ou le cinéma ?

Jean Rouch a d'abord été pour moi un réalisateur expérimental. Puis j'ai considéré son oeuvre comme du cinéma documentaire, et enfin, il m'est apparu comme un surréaliste, par le biais d'un texte de Catherine Russell, *Experimental Ethnography, the Work of Film in the Age of video*. La plupart de ses films n'étant pas sous-titrés en anglais et mon français n'étant pas très bon, je n'ai pu saisir les enjeux de l'ensemble de son oeuvre que bien plus tard. Et il me reste encore beaucoup de films à voir. Pour moi, Rouch reste inclassable, ce qui semble également me correspondre.

Dans *TRYPPS #6*, vous filmez des danses rituelles du Suriname. Considérez-vous ce film comme une citation de Rouch ? Vous êtes-vous inspiré d'autres réalisateurs ?

J'ai toujours considéré *Black and White Trypps number Three* comme une citation indirecte de Rouch. Mais lorsque j'ai réalisé *Trypps #6* (qui fait partie de *Let each one go where he may*, un mélange de *Jaguar* de Rouch et *D'est*, d'Akerman), j'ai fini par le considérer comme une influence parmi d'autres : les documentaires *Rock my religion* de Dan Graham, *Divine Horsemen* de Maya Deren, *Holy Ghost People* de Peter Adair, les photos d'Eugène Meatyard, etc.

Maintenant, ça fait cinquante ans que *Les Maîtres Fous* existent, et il est plus intéressant aujourd'hui de le critiquer, de le questionner et de le « re-tourner » que de le citer.

Il y a beaucoup d'humour dans vos films. Est-ce important pour vous ?

C'est bon à entendre – c'est assez important de garder son sens de l'humour quand on traite des enjeux de représentation, de transcendance, et qu'on aborde la question du post-colonialisme. Le plaisir est essentiel dans ma démarche et l'humour y joue clairement un rôle.

Beaucoup de vos films expérimentaux sur la transe (*Trypps #7* ou *Black and White Trypps Number Three*) sont tournés aux Etats-Unis. Pourquoi ?

Je filme la transe profane aux Etats-Unis, et l'animisme au Suriname. Je suis mal à l'aise avec le fait de filmer quel que soit l'endroit. Bien que j'évite d'assimiler un lieu à un autre, je tente constamment de les relier.

Vos films surinamiens semblent être fortement mis en scène, s'éloignant du cinéma direct de Rouch. Le critique Yann Lardeau parle même de parodie du documentaire d'ethnologie. Qu'en pensez-vous ?

Mais je ne suis pas d'accord : mes films surinamiens ne sont pas du tout parodiques, sauf peut-être concernant l'ethnographie, mais c'est un peu court. Par ailleurs, je dirais que tous mes films sont des mises en scène et que tout projet de représentation fidèle à la réalité est par essence voué à l'échec.

*Propos recueillis et traduits de l'anglais par
Marie ROUAULT et Gaëlle RILLIARD
avec l'aide de Fabienne BÉGO*

Image : Milton RAND KALMAN

L'HÉRITIER



L'an dernier, Lussas s'est ensoleillé de *L'été de Giacomo*, qui renouait brillamment avec les codes du film adolescent : l'amitié ambiguë de deux jeunes gens aux grands corps neufs, un cadre naturel à la pureté enveloppante, la douceur indolente d'un été, l'initiation amère menant à l'âge adulte. *Le Gosse* revisite à son tour le genre – même si ses personnages, bien plus jeunes, ont encore un pied dans l'enfance. Mais l'été est sombre : le massif montagneux est aride, le soleil de plomb multiplie les contre-jours, le travail agricole tient lieu de jeu, les visages ont des rictus fermés... D'un cadre champêtre idéal naît un documentaire sévère, tout entier comme un froncement de sourcil, moins enclin à l'exaltation des sens que replié sur le sort de son personnage principal.

Une tragédie miniature se joue sous le cagnard, éclipsée par la puissance du jour. A première vue, *Le Gosse* nous conte l'histoire d'un jeune garçon, fils d'éleveurs, caractériel et fier, qui tente maladroitement de conquérir le cœur d'une jeune fille de son âge. Mais cette histoire n'est que la partie d'un drame plus vaste, plus profond, qui engage la montagne entière pour façonner une mythologie du présent.

Par ses aspirations, le petit fermier est différent des garçons de son âge : à l'ami qui confesse sa frustration de ne pouvoir aller en ville, il signale la proximité d'une boutique de jardinage. Cet écart, qui ne suscite que quelques rires gênés, est pourtant révélateur d'un

fossé. Prête à quitter le pays, pressée de grandir aussi, la petite bande d'adolescents redécouvre régulièrement la singularité du garçon, étranger aux occupations de leur âge. Par manque de maturité ? Certes, l'enfant la singe en partie, notamment par jeu avec la caméra. Mais il émane aussi de lui une maîtrise inexplicable qui échappe à ses camarades, lui conférant une autorité naturelle. Il leur hurle des directives pour regrouper les moutons, leur donne des indications pour se protéger des abeilles. On finit par entrevoir sous les traits de l'enfant l'adulte à venir, qui ne s'embarrassera pas d'une adolescence. Et si l'on devine dans ses expressions et grimaces le mimétisme de parents bourrus, le montage prend soin d'exclure ces derniers du film : récupérant, réparant, transportant, défrichant selon son bon vouloir, l'enfant semble retrouver de lui-même les gestes ancestraux de la terre, comme s'il prenait seul en charge un monde dont les adultes auraient totalement disparu.

Ces impressions cumulées agencent un récit souterrain, qui confère à l'enfant un statut nouveau. La silhouette du garçon débroussaille rageusement la montagne qui s'étend derrière lui, comme s'il en était devenu l'improbable jardinier. De nombreux passages évoquent l'image d'un petit roi parcourant ses terres : il contemple fièrement son élevage coiffé d'un chapeau de cow-boy, il surplombe la vallée depuis la cime d'un arbre. Cette relation privilégiée à la montagne, dont l'immensité occupe l'arrière-plan de cadres solennellement fixes, est établie dès l'ouverture par un champ-contrechamp qui fait d'emblée dialoguer l'enfant et le paysage, comme si ce dernier était une entité à laquelle s'affronter.

Et si ce gamin avait déjà été arraché à l'enfance par une volonté tellurique, pour occuper un rang dont il ignore les obligations, et dont la charge serait justement de faire perdurer le métier, de prolonger le monde

21h15

Le Gosse
de Louise Jaillette

Salle 5

rural pour encore une génération ? Les rêves champêtres qui emplissent la tête du gamin, la passion sincère qui l'anime, évoquent aussi les premiers signes de quelque malédiction, dont il commencerait seulement à prendre conscience : déjà choisi parmi ses camarades, sacrifié au massif, sommé d'en prendre charge. Lorsque la jeune fille convoitée lui préfère un autre garçon, le montage envoie l'enfant se réfugier dans ses travaux apicoles et son apprentissage de la pêche, dont il disait pourtant ne pas vouloir faire son métier : sa colère le ramène, résigné, au rôle qui lui est assigné.

C'est ici, dans le conflit entre un destin qui se précise et une enfance qui lui résiste, que naît la dimension tragique du film, cristallisée dans la brutalité de la scène finale. Parti s'isoler au bord de la rivière, l'enfant déçu surprend un chien, qui travaille

dans sa gueule le cou d'un chevreuil agonisant. Il prend une pierre, la jette sur le chien qui se retire, et pousse un cri de rage où s'étrangle sa détresse : « Dégage ! ». Un cri si dur que le cervidé se jette à l'eau. Tout est là : la colère du maître des lieux aux gestes assurés, à qui les animaux obéissent; et les derniers restes désespérés d'une enfance qui se penche pour regarder, inquiète, Bambi dériver au fil du courant. Contemplant la noirceur indifférente de l'univers auquel il a sacrifié son premier amour, l'enfant s'immobilise au loin. La solitude de son trône l'attend, patiente. La montagne a élu son gardien.

Texte : Tom BRAUNER
Image : Aldas KIRVAITIS

DE MEILLEURS JOURS



Petit gilet soigné, fines bretelles, John Clancy se lave les cheveux et se peigne méticuleusement, en utilisant la caméra comme miroir. Il sera notre guide. Et ce qu'il voit à travers d'épaisses lunettes nous est rendu en plans serrés à la profondeur de champ réduite.

John nous présente d'abord ses livres : ancien libraire, ils envahissent aujourd'hui sa maison. Puis il nous accompagne dans son Belfast, celui d'avant un certain jour de mai 1974, quand un attentat a détruit sa librairie. Il en est le dernier survivant, élégant et d'une rare attention aux autres : à la jeune serveuse du café, Jolene, et aux fils de ses voisins, Rob et Connor. Ces trois jeunes sont aux prises avec la violence, le chômage, les cicatrices du Belfast d'aujourd'hui.

Le Libraire de Belfast emploie tous les outils de l'écriture cinématographique et mobilise une équipe nombreuse. De tels moyens sont généralement l'apanage du cinéma de fiction. Chaque séquence comprend plusieurs prises de vue, le cadre est très maîtrisé, la profondeur de champ construite, les raccords parfaitement fluides. Le miracle est d'être parvenu à préserver la spontanéité des protagonistes malgré ce lourd dispositif.

Plongé dans un livre, Rob murmure, « La lumière n'est pas que beauté. C'est un mystère », en suivant la ligne avec son doigt. Il bute dans sa lecture, le point se fait lentement sur les mots.

Le frère de Rob, Connor, écrit. Son slam claque, tandis que ses gants écrasent le punching-ball. Le rap et la boxe sont une « question de survie », un moyen de mettre à distance la violence.

Jolene est serveuse. Elle veut devenir chanteuse et s'inscrit à *X-Factor*, un concours télévisé. Lorsque sa maquette de CD passe dans le café, son regard dit ses rêves de succès. John l'encourage à tout faire pour les réaliser, comme il l'a fait dans son métier, sans compter.

Ces portraits croisés nous font passer avec délicatesse, en filigrane, d'une simple chronique à une évocation plus large du destin de Belfast sur deux générations. Après le conflit qui a fait rage dans les années 1990, le processus de paix en Irlande du Nord et son aboutissement en 1998 semblent aujourd'hui acceptés par les plus âgés, qui ont connu la guerre. Mais la fin des années 2000 voit les attentats reprendre, et leurs auteurs sont jeunes, sans inscription politique précise. Dans ce contexte de crise, John est comme un père auprès de Rob, Connor et Jolene. Il leur transmet un certain art de vivre en paix et les incite constamment à revenir aux trésors de la lecture, à protéger et cultiver leurs rêves, et surtout à les faire advenir.

Jolene décolle pour Liverpool pour disputer la demi-finale d'*X-factor*. Ses amis ne peuvent la rejoindre, un déluge ayant bloqué tous les trains à Belfast. On est en mars 2011, un tsunami dévaste le Japon.

21h15
Le Libraire de Belfast
de Alessandra Celesia

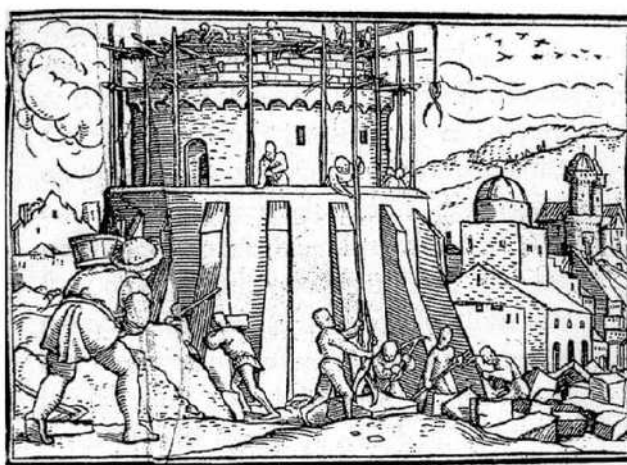
Salle 5

Dans un montage parallèle, Alessandra Césia oppose les deux frères, qui se protègent de la catastrophe chez John, à Jolene qui se prépare pour son concours à Liverpool. Connor et Rob, le regard rivé sur l'écran de la télévision, nourrissent leur peur du monde. Jolene, elle, a osé franchir la frontière, et peut maintenant accomplir son destin, quel qu'il soit.

Texte : Gaëlle RILLIARD

Image : National Library of Ireland on The Commons

LA BIBLIOTHÈQUE SE LIVRE



D'abord pensé comme le premier segment d'un film plus large sur chacun des départements de la bibliothèque nationale de Lisbonne, *A Torre* de Nuno Lisboa montre les activités des employés de la tour des dépôts.

« Peut-être suis-je égaré par la vieillesse et la crainte, mais je soupçonne que l'espèce humaine – la seule qui soit – est prête de s'éteindre, tandis que la Bibliothèque subsistera : éclairée, solitaire, infinie, parfaitement immobile, armée de volumes précieux, inutile, incorruptible, secrète », écrit le narrateur à la fin de *La Bibliothèque de Babel*. C'est une impression quelque peu semblable à celle décrite par Borges qui se dégage de *A Torre*. Apparaissant presque toujours au fond du champ, les employés évoluent dans des cadres délimités par les rayonnages, intrus nécessaires mais seulement passagers dans l'agencement ordonné des lignes droites qui composent le lieu. Rencontré à Lussas, le réalisateur évoque la fascination qu'on peut éprouver devant la masse d'ouvrages entreposés : « Il y a sans doute des milliers de livres qui n'ont jamais été lus dans ces rayonnages, et ils ne seront peut-être jamais lus. »

Du contenu des ouvrages, personne ne semble se soucier. Ce ne sont jamais les livres en eux-mêmes qui sont au centre de la mise en scène, mais leurs migrations collectives, par monte-charge, palettes, chariots ou cartons. Les ouvrages manipulés

sont avant tout des objets à transporter et à ranger, avec un poids et un ordre qui déterminent chaque tâche. Le caractère mécanique du travail renforce encore l'impression que, finalement, c'est le lieu qui dirige les corps, qui décide des gestes, de leurs rythmes, d'après ses propres lois. Et lorsque Lisboa montre enfin les volumes ouverts entre des mains de lecteurs, c'est en filmant les images de la salle de lecture transmises par les caméras de surveillant comme s'il s'était interdit de filmer ce nouveau statut de manière directe.

Filmer le mouvement des livres ; c'est un défi qu'avait déjà relevé Alain Resnais en 1956, avec *Toute la mémoire du monde*. Mais dans ce film, le regard était celui d'une sorte de visiteur divin, omniscient et omniprésent, qui décrivait avec pédagogie le parcours d'un livre de département en département. Là où Resnais multipliait les travellings et les panoramiques, Nuno Lisboa décrit son travail comme l'art de « trouver des cadrages qui sont déjà là. ». L'extrême fixité du cadre et l'absence de commentaire suggèrent en effet un observateur qui serait la tour elle-même, comme si celle-ci observait la succession des tâches infimes qui vident ou remplissent ses étagères, scrutant le mouvement de ses propres entrailles.

Les seuls contacts avec le monde extérieur qui apparaissent à l'image sont les départs et les arrivées des monte-charges, dont la sonnerie stridente annonce un nouvel arrivage de livres. La tour se révèle ainsi comme un univers clos sur lui-même, navire immobile dont l'équipage charge ou décharge régulièrement le fret. Ce n'est qu'à travers les fenêtres, longues et étroites comme les meurtrières d'une forteresse, que le film laisse entrevoir le paysage urbain qui environne la tour. Il semble étrange ; il n'est pas composé d'étagères symétriques.

Texte : Pierre COMMAULT

Image : anonyme - Lyon, 1522

14h45
The Tower
de Nuno Lisboa

Salle 5