

SOUS LE MASQUE

AFRIQUE

Les Sénégalaises et la Sénégalaise d'Alice Diop
et **En attendant les hommes** de Katy Lena Ndiaye

Une cour familiale, lieu de vie investi et animé par les femmes ; un thé, cérémonial intime propice aux confidences ; tous deux ancrés dans les traditions et la vie collective africaines. Et deux femmes étrangères, cherchant à s'immiscer, à faire un petit trou dans la surface des choses pour se glisser à l'intérieur. Alice Diop se lance à la recherche de la femme qu'elle aurait pu être sans l'exil de ses parents, en s'installant dans la cour de Dakar qui a vu grandir sa mère. Elle interroge ses tantes et ses cousines, doucement mais avec insistance. Katy Lena Ndiaye, quant à elle, a choisi comme décor Oualata, une ville du Sahara mauritanien réputée pour les décorations murales qui habillent ses façades de terre. Elle isole tour à tour trois femmes, créant une sorte d'alcôve complice.



Les deux réalisatrices questionnent ces femmes sur leurs relations avec les hommes, leur travail, leurs enfants, leurs envies, leurs déceptions, leurs libertés. Dans ces pays où le rôle et le comportement des femmes sont très codifiés par la religion et les coutumes, elles tentent de découvrir, de mettre à nu les fissures qui se creusent sous cette surface lisse.

Devant la caméra d'Alice Diop, Nene prétend que sa place de deuxième épouse fait d'elle la favorite. Sa fille, Mame Sarr, rêve d'un gentil mari qui lui donnera tout ce dont elle a besoin. Et Mouille, de son côté, fait tout son possible pour conserver l'exclusivité du sien. La cinéaste connaît peu ces femmes, mais elle instaure un climat de proximité, orientant les échanges sans être directive. Il s'agit véritablement d'échanges : les Sénégalaises lui font partager leurs secrets, et la Sénégalaise se livre dans chacune des interventions qui jaillissent derrière la caméra, lorsque ses tantes retrouvent la langue wolof ou que les paroles se font attendre. On perçoit dans les intonations de sa voix une curiosité, une impatience bridée par le respect et, parfois, de l'incrédulité, de l'incompréhension.

Katy Lena Ndiaye, elle, ne fait pas entendre le son de sa voix lors de ses face-à-face rapprochés, mais ses mots s'entendent dans les phrases qui lui répondent et ses émotions se lisent sur les visages qui la regardent. Une relation de confiance est née, et l'on s'aperçoit que, si ces trois femmes ont acquis les mêmes principes et valeurs à travers leur éducation, les avis divergent lorsqu'il s'agit de leurs relations de couple. La difficulté qu'elles éprouvent à se livrer est palpable, le paravent derrière lequel elles s'abritent est mobile et les questions de la réalisatrice peuvent aussi bien le faire reculer que se heurter à un refus désapprobateur inattendu.

C'est que, dans les deux lieux, les hommes sont peu présents à l'image mais leur ombre plane constamment sur les paysages féminins. Tantôt formes allongées devant un téléviseur promettant mille merveilles, tantôt silhouettes blanches agenouillées pour prier.

Le plus souvent en groupe, anonymes, sans visage. Ils sont tout à la fois les sentinelles gardant closes les portes de l'intimité féminine et l'objet même des fantasmes indicibles, des espérances censurées.

Peu à peu les langues se délient, les mots s'échappent. Que ce soit sous les relances entêtées de Diop ou sous les questions directes de Ndiaye, une partie de cache-cache est engagée, où les révélations surviennent au détour d'un non-dit, où les déclarations téméraires couvrent des sentiments confus. Lorsque Mouille prépare une leçon de choses pour sa cousine, inventaire d'objets à usage mystérieux témoignant d'une fantaisie sexuelle insoupçonnée, son amie doit formuler à sa place les mots qu'elle ne parvient pas à dire, et Mouille force son hilarité pour nier son malaise. Il y a aussi des rires, cette fois de connivence, lorsque Katy Lena Ndiaye demande pour quelle raison une femme épouse un homme. Précédant la réponse convenue « pour avoir des enfants », prononcée d'un air d'évidence, les rires sous-entendent subtilement que son interlocutrice

comprend les allusions de la réalisatrice, mais qu'elle n'ose pas s'aventurer sur ce terrain.

Dans ces deux films, l'essentiel est caché, voilé, et cette entreprise de révélation doit aussi beaucoup au traitement de l'image. La démarche des réalisatrices se trouve concrétisée dans les tarkhas : pour créer ces tableaux muraux il faut entailler la terre jaune superficielle afin de dévoiler les pigments rouges qu'elle recouvre. De ce contraste naissent les symboles féminins que sont les hanches, la petite vierge, le ventre, la mariée, l'oisillon, la petite oreille. Et quand vient l'instant de la naissance, Katy Lena Ndiaye associe aux conseils murmurés par la sage-femme des images de ces portes profondes, qui se succèdent en enfilade au détour des rues. Grâce à des jeux d'ombres et à l'habileté du cadre, ces longs corridors se remplissent d'évocations du corps féminin. L'architecture de cette ville figure ainsi toute la pudeur des femmes qui l'habitent.

Pauline Fort / Photo de Nathalie Postic

LA CARESSE DU MONDE

SÉMINAIRE CORPS

Themes and Variations for the Naked Eye de Caitlin Horsmon

« Je suis Pétersbourg dans mon lit, à Paris, mes yeux voient le soleil. »

Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, 1957.

Un cadre, une eau calme, cette densité aqueuse est percée, une pierre est venue trouer l'eau et par ce geste inaugural et primitif un corps extérieur bouscule notre première vue de la nature. L'œil apparaît, des cercles concentriques se développent autour de lui en accord avec le retentissement d'une cloche. Dans *Themes and Variations for the Naked Eye*, Caitlin Horsmon nous entraîne ainsi dans son cheminement vers la nature. Elle interroge le calme de notre perception par cette rencontre, confrontation de l'humain et de la multitude du vivant.

Un enchaînement de formes vivantes, un enchâssement de thèmes, succèdent à ce premier geste. Pour le moment la caméra se tient fixe, elle voit. La stabilité du cadre ne s'installe que peu de temps,



l'œil caresse les choses et peu à peu les touche dans son mouvement. Un banc de poissons saisi par le gel, quelques poissons morts, puis l'œil de l'un d'eux, un melon, une patte de poulet, la chair d'un fruit et celle d'un cadavre humain. De la surface des choses nous plongeons vers leurs profondeurs. Notre œil frôle l'écorce de ces fruits, un doigt soulève l'ouïe d'un poisson et enclenche le glissement de la caméra vers la sédimentation des organismes, les entrailles. Dans l'observation du monde se joignent l'œil et la main. Les doigts apparaissent et frôlent, inspectent les peaux de la nature, évident les fruits de leurs grains, semblent activer les introspections de l'œil.

Ces nombreux surgissements lient la vue et le geste, les rendent indissociables. Voir devient : acte.

Ici, l'acte de voir implique un équilibre complexe, celui de s'accepter comme la source d'une perception à la fois partielle et entière du monde. Équilibre redoublé chez celui



qui voit : il voit et est vu par le monde. Pour rendre compte de cette complexité, la cinéaste se situe dans une dimension charnelle, dans une proximité à la matière, dans une confrontation aux enjeux qui la sous-tendent. L'image du sexe est générée par le cœur évidé de ces fruits et celle de la mort par la constitution des organismes inanimés. Le spectateur peut faire l'effort de la sensation, ne plus penser les choses mais les laisser penser. Les fragilités du regard et de la matière se révèlent dans un même mouvement vers la densité interne du monde, vers le regard initial : un enfant, au retour d'une promenade, raconte avec simplicité que les arbres lui ont longuement parlé.

L'œil sursaute, le plan est coupé, les enveloppes se succèdent les unes après les autres. Ce processus pourrait se renouveler indéfiniment car même l'os est une enveloppe, et l'intérieur de cet os l'est aussi. Tout comme la science, le cinéma semble doté de certains pouvoirs et de certaines limites. Il est alors possible de chercher une place face à ces limites qui sont les nôtres, celles de la perception, de l'entendement et du savoir, celles de nos vies. Le processus pourrait se renouveler éternellement, mais la profondeur du monde, le « il y a » de Descartes, toujours nous résiste, constitue notre vue et la convoque à la fois. Les fondamentaux de l'existence génèrent une multiplicité de représentations, un effort, une caresse égale

de la matière. Glisser d'une vue macroscopique à une nature morte, de la putréfaction des lèvres à la pulpe fraîche des fruits est un effort qui se fait geste et acte de film, acte d'amour. Par le travail de l'exploration des limites du visible, il s'agit d'accepter nos limites et celles du vivant.

Caitlin Horsmon offre l'esquisse courte et inachevée d'un geste vital, la tentative maladroite d'un œil qui accepte de voir les choses telles qu'elles sont. Si nous ne pouvons être infiniment cet enfant contant aux autres le chant du monde, il est possible de savoir qu'il chante éternellement et d'accepter qu'il soit lointain et proche, de la première à la dernière note. De la profondeur du chant nous ne détenons que les signes fragiles de ses manifestations ; il nous faut apprendre à ne rien savoir de la surface du monde que l'on caresse et qui perpétuellement nous caresse, apprendre d'elle et vivre : « *Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches, et que même notre pouvoir de nous imaginer ailleurs (...), de viser librement, où qu'ils soient, des êtres réels, emprunte encore à la vision, remploie des moyens que nous tenons d'elle.* » (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 1960).

« ON N'OUVRE PAS SA PORTE PAR HASARD. »

Dans *Un soir d'été, un étranger* (Incertains regards), **Olivier Bertrand**, dont c'est le premier film, donne la parole à des résistants inattendus. Quels facteurs poussent un individu à sortir du cadre et à prendre un jour le chemin de la désobéissance civile ?

Comment est né le projet de ce film ?

En 1997, j'avais écrit un article pour *Libération* qui évoquait le sort d'un clandestin caché par les notables d'un village. J'avais gardé l'anonymat des gens et des lieux pour ne mettre personne en danger. Ce clandestin, Miloud, était alors encore caché chez eux. Après son passage dans ce village, je suis resté en contact avec lui pendant cinq ans. Je suis allé le voir en Hollande — d'où il a été expulsé — puis à Tanger. Je l'ai revu en Espagne, puis l'ai amené en Italie en 2002. Depuis, j'ai perdu sa trace. Son histoire m'a beaucoup marqué par son caractère générique d'immigration économique, et surtout par une autre dimension que j'ai rencontrée chez lui : il avait pour l'Europe une attraction presque obsessionnelle, un sentiment d'appartenance à notre mode de vie.

Mais le propos de ce film est avant tout l'histoire de ceux qui l'ont accueilli : Ludovic, Maryse, Marguerite et Christian. Quand j'ai suivi la formation en réalisation de film documentaire des ateliers Varan, il m'a fallu choisir un sujet et celui-ci s'est imposé immédiatement. En effet, lors de notre première rencontre avec les habitants de ce village, un lien s'était très vite installé entre nous. Quand j'ai repris contact avec eux dix ans plus tard, ils ont accepté ce projet avec enthousiasme.

Pendant ces trois mois de travail, la difficulté a été de sortir de mon écorce de journaliste et d'intégrer cette identité au sein du film, assumant ainsi de poser un point de vue personnel ; c'est au montage que cela s'est clarifié. La rencontre installée dans la durée n'est pas si éloignée du journalisme tel que je le conçois. La différence majeure consiste à parler à la première personne alors que l'écriture d'un article de presse instaure une distance et abstrait le journaliste des faits qu'il aborde. Filmer les personnages dans leur activité quotidienne permet d'installer la narration dans un

temps décripé. L'énonciation s'opère sur un double niveau : ce que l'on dit et ce que l'on fait.

Comment expliquer l'implication de ces personnages bourgeois et l'apparente évidence de leur engagement personnel ?

Cela dépend. Pour Ludovic, par exemple, cet événement a eu une résonance particulière. Il avait dix-sept ans la nuit de la rafle du Vel d'Hiv et son voisin a abrité son fils chez les parents de Ludovic et ils y sont restés pendant toute la durée de la guerre. L'arrivée de Miloud a provoqué une résurgence de cette histoire. Chaque personnage possède ses propres motivations : Maryse a vécu trois ans à Alger entre 1959 et 1962 ; Marguerite, quant à elle, est une chrétienne humaniste et profondément engagée. De plus, elle-même est d'origine mexicaine. Elle est convaincue qu'on se crée des failles identitaires dans lesquelles s'installe la générosité.

Son fils Christian qui est le maire du village parle, lui, de choisir son camp en évoquant Vichy, sans aller vers un rapprochement caricatural. Pour ma part, je ne voulais pas juxtaposer des situations historiques. Il ne s'agit pas ici du statut de Miloud mais de celui des gens qui l'accueillent. Ceux qui choisissent ou non d'ouvrir leur porte : on n'ouvre pas sa porte par hasard. Chez Christian, le rapport



à la loi est d'autant plus important qu'il s'agit d'un homme qui n'est pas un voleur, qui n'est pas un tricheur, pour qui la loi est un cadre. Qu'ils soient structurés par rapport à la foi ou la loi, ces êtres ont la souplesse de dire : « voilà ce que la loi me dit, ce que l'Église me dit ; mais intimement, qu'est-ce que ma morale, mes valeurs me disent de faire ? ». L'Église ne doit pas être l'endroit où l'on structure les gens de façon rigide mais où l'on s'interroge sur ses engagements.

Le personnage de Miloud lui-même est absent du film, désincarné. Pourquoi ce parti pris ?

C'est un choix délibéré. La question s'est posée en visionnant les rushes. Dans une des séquences,

Maryse regarde des photos de Miloud que je lui ai apportées. Elle m'en montre une et Miloud apparaît à l'image. Ma monteuse voulait intégrer ce plan parce qu'elle estimait important qu'il apparaisse physiquement. Cette démarche participait pour moi d'une dénonciation car je ne connais pas le statut actuel de Miloud et n'ai pas le droit de l'exposer. A la fin du film, je montre une photo prise sur le port de Tanger où Miloud, de dos, regarde le détroit de Gibraltar.

Par ailleurs, ne pas le montrer me permettait d'aller vers l'universel. Miloud est un révélateur de l'humanité de ces gens.

Propos recueillis par Anita Jans et Isabelle Péhourticq

Photo de Nathalie Postic

Le cinéma contre les fatalismes

— A propos du séminaire « Corps à corps »

L'histoire des formes irrecevables, à Lussas comme dans les circuits de production des images télévisées, est encore à faire. Dans la salle 5, lundi matin, le séminaire « Corps à corps : à propos de quelques regrettables tâtonnements », fut l'occasion d'interroger à nouveaux frais la question de l'inaudibilité que l'on prête facilement aux discours militants. A l'issue de la projection de *Bon Pied, Bon Œil, et toute sa tête* (Gérard

Leblanc, Collectif Cinéthique), une spectatrice se demandait si l'on pouvait, aujourd'hui, passer un film dont elle reconnaissait les tonalités maoïstes et qui se donnait, en son temps (1979), pour être très explicitement une « contribution à une politique culturelle marxiste-léniniste ». Peut-on faire aujourd'hui des documentaires qui soient, comme le voulait le collectif Cinéthique, présenté par David Faroult, le « résultat de l'analyse concrète d'une situation concrète », et pratiquer le cinéma comme une arme

critique de conversion du regard sur les luttes sociales ?

Les deux premières séances du séminaire animé par Nicole Brenez sont apparues comme des réponses en acte à cette question. De fait, dans les débats, les résistances opposées aux attributs traditionnels du documentaire militant (didactisme du discours, omniprésence de la voix off, invitations à la lutte) traduisaient moins l'obsolescence des formes que notre distance à ces objets d'activisme cinématographique, qui furent en



en leur temps, le symptôme « d'une époque d'intense questionnement ». La nôtre serait selon Nicole Brenez celle des films dont le point de vue est explicitement en retrait des réalités sociales que la caméra saisit : l'accueil pacifique du monde laisse alors le spectateur libre de son interprétation, de ses jugements et de son action. Les interventions de David Faroult et de Nicole Brenez ont rappelé que cette forme, qui fut extrêmement inventive dans les années 1990 et qui pourrait être dominante aujourd'hui (du moins dans certains lieux de production documentaire), contribue à perpétuer, en encourageant des postures contemplatives, l'état actuel des choses et des rapports sociaux. La salubrité du projet de Cinéthique réside justement pour nous dans la surprise créée par le « rapport de travail » - soit un appel à la réflexion et à l'action - que les films du collectif

cherchent obstinément à instaurer avec leurs spectateurs. A cet égard, comme le souligne David Faroult, l'entreprise de déconstruction des discours compassionnels sur les malades mentaux, les accidentés du travail et les handicapés - discours invalidés par la mise en évidence de leurs fonctions conservatrices - est bel et bien effective dans « Bon Pied, Bon Œil, et toute sa tête ».

L'après-midi, la projection des films de Slim Ben Chiekh, Olivier Dury et Sylvain George, qui se sont tous trois intéressés, en des lieux différents de l'immigration clandestine, aux effets des politiques migratoires européennes, apporta des réponses supplémentaires à la question posée le matin. Si cet ensemble de films contribue à constituer, comme le formulait Nicole Brenez, une « ethnologie des corps de la déportation économique », ils soulèvent également

la question de l'intervention possible du cinéma dans les luttes sociales contemporaines. Pour Sylvain George, la caméra est un instrument d'exploration et de démontage de la réalité, et le cinéma un moyen de faire apparaître et de renouveler les représentations qui président à la compréhension du monde. À partir de cette position, défendue fermement par les films et par les interventions de l'après-midi, on a pu nourrir à bon droit l'hypothèse d'une voie possible pour l'entreprise contemporaine de transformation, par le cinéma, des cadres d'interprétations disponibles - appuyée tout à la fois sur l'analyse et la description des situations concrètes et sur la déconstruction radicale, et multidirectionnelle, des formes dominantes.

Nathalie Montoya / Photos de Nathalie Postic

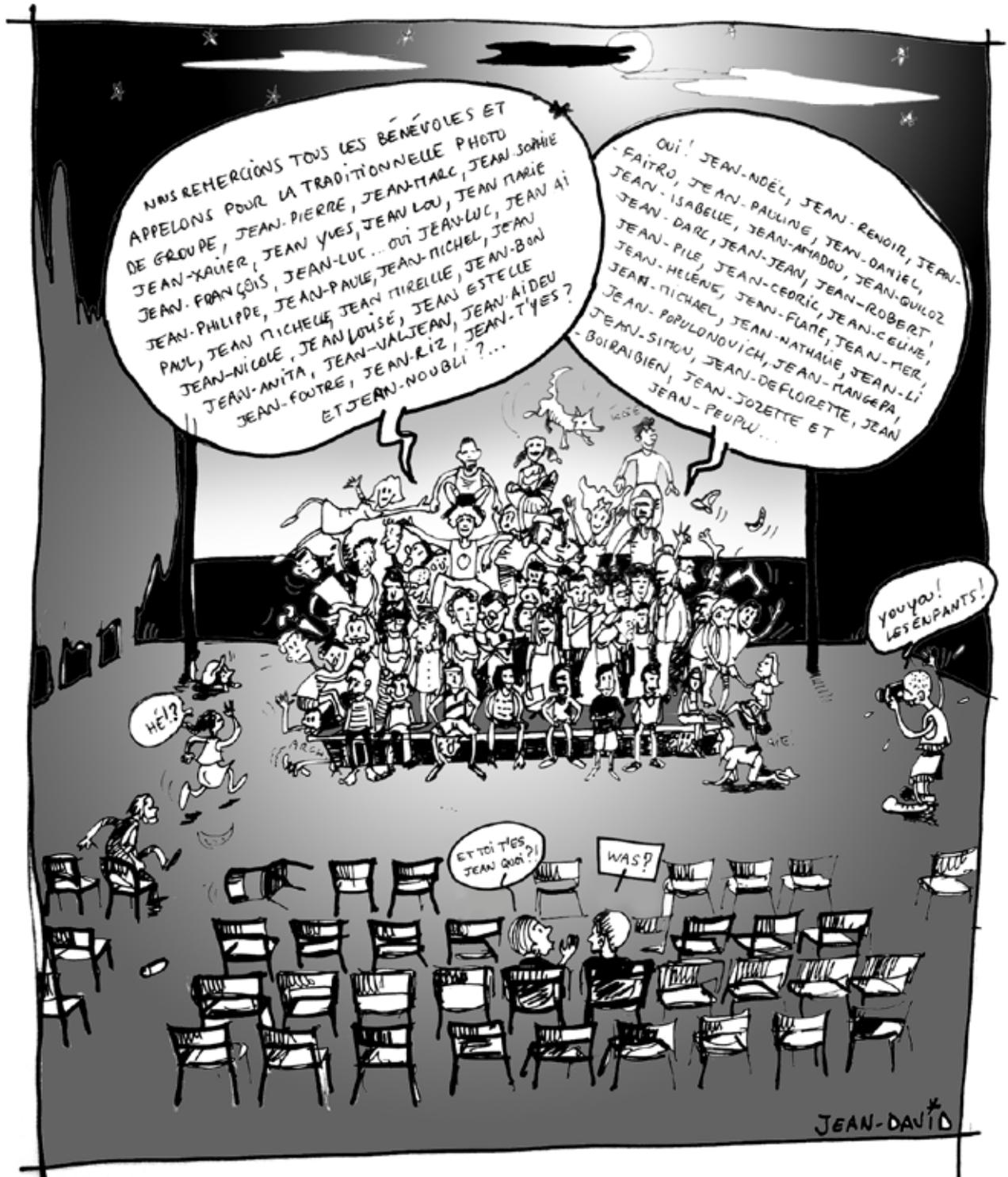
F.H.A.R. (Front homosexuel d'action révolutionnaire). Film de Carole Roussopoulos.



Samba Félix Ndiaye et Henri-François Imbert
Salle I, lundi.



Dimanche soir en plein air...



MARDI 19

PROGRAMME

matin

après-midi

soir

salle 1	10h00 - HISTOIRE DE DOC O Dreamland - 1953 - 12' - Lindsay Anderson; Momma Don't Allow - 1955 - 22' - Tony Richardson, Karel Reisz; Nice Time - 1957 - 17' - Alain Tanner, Claude Goretta; Enginemen - 1959 - 21' - Michael Grigsby; The Vanishing Street - 1962 - 20' - Robert Vas; Tomorrow's Saturday - 1962 - 18' - Michael Grigsby // <i>Débat en présence de Kess Bakker et Michael Grigsby.</i>	14h30 - HISTOIRE DE DOC Culloden - 1964 - 72' - Peter Watkins Handsworth Songs - 1986 - 61' - John Akomfrah <i>Débat en présence de Kess Bakker et Michael Grigsby.</i>	21h00 - HISTOIRE DE DOC Tracking Down Maggie - 1994 - 83' - Nick Broomfield Living on the Edge - 1987 - 86' - Michael Grigsby <i>Débat en présence de Kess Bakker et Michael Grigsby.</i>
salle 2	10h00 - INCERTAINS REGARDS Profanations - 2007 - 26' - Lucia Sanchez Nawna (Je ne sais pas...) - 2007 - 113' - Nazim Djemai <i>Débat en présence des réalisateurs.</i>	14h30 - REDIFFUSION Profanations - 2007 - 26' - Lucia Sanchez Nawna (Je ne sais pas...) - 2007 - 113' - Nazim Djemai	21h00 - INCERTAINS REGARDS Under Construction - 2007 - 10' - Liu Zhenchen; Via de Acceso - 2008 - 82' - Nathalie Mansoux; Hardtimes Killin' Floor Blues - 2007 - 43' - Henri-Jean Debon <i>Débat en présence de Nathalie Mansoux et Henri-Jean Debon.</i>
salle 3	10h15 - SÉANCES SPÉCIALES Les Dormants - 2008 - 60' - Pierre-Yves Vandeweerdt Bram Van Velde - 1980 - 24' - Jean-Michel Meurice <i>Débat en présence de Pierre-Yves Vandeweerdt.</i>	14h45 - AFRIQUE Les Sénégalaises et la Sénégalaise - 2007 - 56' - Alice Diop; En attendant les hommes - 2007 - 56' - Katy Lena Ndiaye; Chroniques de guerre en Côte-d'Ivoire - 2008 - 50' - Philippe Lacôte; Yere Sorôkô, en quête d'une vie meilleure - 2007 - 71' - Anne-Laure de Franssu <i>Débat en présence des réalisateurs.</i>	21h15 - SÉANCES SPÉCIALES Bab Sebta - 2008 - 110' - Pedro Pinho, Frederico Lobo
salle 4	10h30 - REDIFFUSION La Vie ailleurs - 2007 - 64' - David Teboul Nuit de Chine - 2007 - 70' - Ju An-Qi	15h00 - REDIFFUSION Face Mania - 1997 - 86' - Thomas Ciulei Le Pont des fleurs - 2008 - 87' - Thomas Ciulei	21h30 - REDIFFUSION Bon Pied, Bon Œil et toute sa tête - 1978 - 87' - Gérard Leblanc; Aéroport Hammam-Lif - 2007 - 23' - Slim Ben Chiekh Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres) - Partie I : Nuits polaires - 2008 - 40' - Sylvain George
salle 5	10h15 - CORPS À CORPS, LE CORPS FILMÉ Deus Ex - 1971 - 35' - Stan Brakhage Sanctus - 1990 - 19' - Barbara Hammer Meditations on Revolution, Part IV : Greenville, MS - 2001 - 29' - Robert Fenz Themes and Variations for the Naked Eye - 2007 - 11' - Caitlin Horsmon <i>Coordinatrice : Nicole Brenez. Invités : Olivier Dury, David Faroult, Hélène Fleckinger, Sylvain George, Maureen Loiret et Lionel Soukaz.</i>	14h45 - CORPS À CORPS, LE CORPS FILMÉ Genet parle d'Angela Davis - 1970 - 7'; F.H.A.R. - 1971 - 26'; Y'a qu'à pas baiser - 1971/73 - 26'; Les mères espagnoles - 1975 - 28' - Carole Roussopoulos S.C.U.M. Manifesto - 1976 - 27' - Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig; Performing S.C.U.M. - 2005 - 5' - Angela Marzullo <i>Coordinatrice et invités : voir séance du matin.</i>	21h15 - CORPS À CORPS, LE CORPS FILMÉ The Fall of Communism as Seen in Gay Pornography - 1998 - 19' - William E. Jones; Diary of a Married Man - 2004 - 21' -, Lech Kowalski; Notre trou du cul est révolutionnaire - 2005 - 3' - Lionel Soukaz; I Wanna Be Your Dog - 2007 - 3' - Simon Kansara; www.webcam - 2005 - 27' - Lionel Soukaz <i>Coordinatrice et invités : voir séance du matin.</i>

10h-18h : Rencontres de Lavilledieu. Cloître de Lavilledieu (réservé aux participants)

19h : Lignes Editoriales. Blue Bar
Avec Nadine Zwick (Arte Strasbourg) et Annick Lernoud (RTBF).

19h30 : Concert. Green Bar
The New Sound of La Poubelle

21h : Projections dans les villages
Rendez-vous à Eyrac.

Librairie Cinédoc : retrouvez les ouvrages d'Henri-François Imbert, Nicole Brenez, Jean-Louis Comolli, Marie-José Mondzain...

21h30 - PLEIN AIR

Blind Loves - 2008 - 77'
Juraj Lehotský

PLEIN AIR