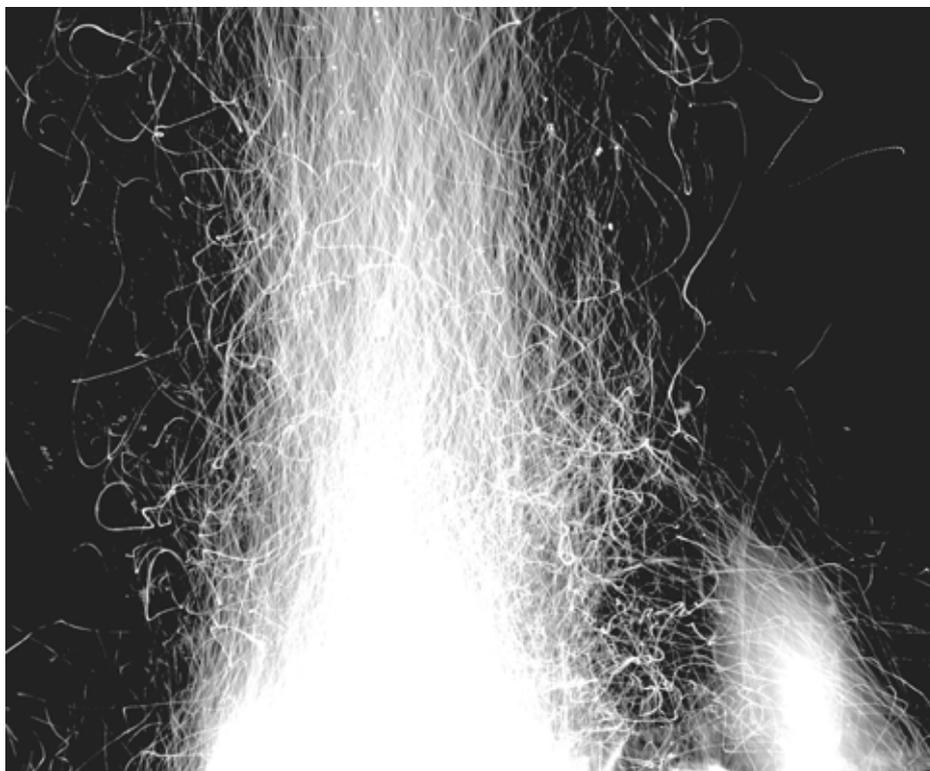


## LES CENDRES ET LA FLAMME



Pâques. Les premiers signes du printemps commencent timidement à paraître. Les habitants d'un modeste village de Roumanie s'apprêtent à commémorer les morts. Du petit matin jusqu'aux premières lueurs de l'aube suivante, les femmes s'activent sous le regard des enfants. Dans un rituel de rires et de larmes, on célèbre les disparus avec obstination et vitalité. Une communion de la vie et de la mort pour une nuit qui inévitablement laissera place au lendemain.

La nature profondément duelle et complémentaire du monde apparaît ici comme une évidence: vie et mort sont inconditionnellement liées. Les défunts que nos sociétés ont rendus invisibles semblent des membres à part entière de la communauté. Le rituel actualise leur présence et efface, pour un temps, la frontière d'ordinaire si nette entre l'ici-bas et l'au-delà.

Cornel Mihalache nous confronte à l'étrangeté, la même qu'appréhende l'ethnologue assistant pour la première fois à une cérémonie d'une population lointaine. Nulle parole, nulle interview ne viennent élucider nos questionnements. Subtilement, le réalisateur répond aux symboles de la cérémonie par d'autres signes que lui-même essaime tout au long du film dans un jeu de montage alterné. Une toile d'araignée ayant capturé la rosée matinale laisse place à une vieille femme enfournant des petits pains au-dessus de braises rougeoyantes. Des cercles de croissance d'une souche d'arbre se fondent dans les motifs à spirale peints sur des poteries. Entre nature et culture, le réalisateur tisse sa toile, dévoilant ainsi le caractère originel de ce qui se joue dans le rituel.

Premier acte. Les éléments de vie et de mort coexistent. La

dualité s'exprime alors par un jeu d'association d'éléments binaires: les vols d'oiseaux sombres filmés au ralenti et les couples de cigognes s'ébattant joyeusement dans leurs nids; des agneaux se bagarrant et sautillant et la carcasse d'un oiseau mort. Au village, c'est encore l'heure des préparatifs. On enfourne les petits pains, on se rase, on ramène au foyer des fagots de branches de noisetier. Au loin, une charrette passe au galop.

Deuxième acte. Le rituel commence. Dans un der-

nier couple d'éléments, on passe des arbres pleins de vie à un champ où il ne reste plus que des souches. Au loin, des échos d'aboiements font entendre la voix des morts. Alors, les femmes se retrouvent au cimetière. Elles défrichent, bêchent et ratissent, elles refont les clôtures de petites pierres blanches: elles cultivent leurs tombes. Les frontières s'effacent entre les oppositions. Ce n'est pas à une cérémonie orthodoxe à laquelle nous sommes conviés, mais à un rite du fond des âges où l'on passe de l'animé à l'inanimé par glissement. Apparaît alors une zone frontière, un troisième ►

### Les Feux des morts (Focurile mortilor)

de Cornel Mihalache  
HISTOIRE DE DOC

mardi - 14h45 - Salle 3

mercredi - 15h00 - Salle 4

► temps au statut incertain, lieu de rencontre des oppositions. Le corps des vivants et les âmes des morts s'imbriquent, se rencontrent. Les pistes se brouillent alors que, dans la nuit tombante, des plaintes commentent à se faire entendre. Dans un jeu de clair-obscur rappelant le Caravage, des vieilles femmes aux rides marquées pleurent les disparus, éclairées par les bougies et soutenues par les

regards enfantins. Peut-être est-ce pour réactiver la mémoire des anciens? Peut-être est-ce pour mieux faire table rase? Nul ne semble ici chercher à trancher.

Troisième acte. Ce n'est qu'à l'aube que s'achève le rituel. Les premières lueurs du jour font taire les pleurs. Des souches d'arbres s'échappe une flamme bienfaitrice et l'herbe re-

prend toute sa verdeur par l'action des rayons du soleil. Vie et mort retrouvent leurs espaces respectifs. La frontière se redessine. La vie du groupe peut reprendre, entre les cendres et la flamme.

Guillaume Darras  
Photo: Helliosjo

## SANS L'OMBRE D'UN DOUBLE

Il fait nuit à Ouagadougou. Seul l'arrêt de bus abrite la lumière, et un homme. Une thèière alcoolisée à ses pieds, comme unique refuge. Et la colère intérieure qui s'élanche dans une longue tirade. Le ton est théâtral, les mots lourds et crus. Dans ce décor illuminé, l'homme interprète la douleur fiévreuse que Saïdou Z Ouédraogo, dit le grand Mògba, délivre dans *Palébédebé lai lai*, extrait de son œuvre *La Tumultueuse Vie d'un déflaté*. Debout dans la pénombre, allure mince et élégante, Mògba admire son double prendre corps et magnifier ses mots. Entrée en scène déroutante, à la lisière de la fiction. Camille Plagnet multiplie les mises en scène, imbrique les strates de jeu et manie les personnages de Mògba à la fois auteur, acteur et spectateur de sa tumultueuse vie de déflaté.

Sur l'échiquier social, Mògba n'a plus de case. Le grand théâtre des institutions mondiales s'est joué de lui. Il a été mis à la porte par la société britannique Bretton Woods, profitant de la privatisation des chemins de fer burkinabés. Cette alliance entre le Burkina Faso et la Banque Mondiale a engendré un nouveau genre d'hommes, une nouvelle classe démunie qui foule le sable des larges rues animées de Ouagadougou: les déflatés. Alors pour exister, au moins sur le papier, Mògba écrit sa propre pièce et s'attribue le rôle principal. Dans cet espace de fantasmes, il jette ses injures sèchement.

Mais au quotidien se joue un autre théâtre. Le déflaté est aussi «koko». Il fait son numéro devant ses anciens amis bureaucrates: il mendie sans

en avoir l'air, vend aux habitants une plante remède contre le mal de dents... Mògba feint la dignité. Lorsqu'il longe les étals au bord des routes, sa marche, à la fois légère et perdue, est soulignée par un saxo jazz déraillant des longs travellings, s'enfuyant dans les stridences. Sur les rails du fameux chemin de fer, son pas perd l'équilibre, devient fragile, timide, douloureux. Et sa colère de feu se noie petit à petit dans quelques bières liquidées au bar «Bretton Woods». Le cinéaste creuse avec le déflaté les longues heures du quotidien, du rien, de l'attente aux rythmes des pluies. Scrute les silences de Mògba et sa poésie qui resplendit dans les courbes de sa silhouette et de sa plume. Sublime la folie qui le frôle.

Assis sur une vieille chaise à bascule, accompagné du roulis de la pluie, Mògba nous conte comme à un vieil ami l'histoire d'un jeune garçon giflé par son maître parce qu'il rêvait. Révolté, l'écolier prend refuge au village. Mais on ne rêve pas quand on est paysan et qu'on travaille chaque matin aux champs. Réfutant les lois de la ville et de la campagne, le garçon fait le choix délibéré de devenir vagabond. Mais Mògba, lui, n'a rien choisi. Vagabond forcé, cigale sans avoir chanté, il subit sa liberté. ►

► *La Tumultueuse Vie d'un déflaté* est loin du traditionnel conte relatant le parcours semé d'embûches d'un héros jusqu'au triomphe de la morale. Au contraire, le cinéaste fait surgir un tumulte intérieur, sourd et invisible, où la résignation l'emporte sur l'indignation. Mògba assiste au spectacle de son double bien vivant, le geste nerveux et les yeux orageux, alors que lui, tout de blanc vêtu, silhouette

sans densité, se fond dans l'ombre de la nuit. Sans cesse confrontée au désœuvrement quotidien, la révolte est condamnée à n'être que poésie, fiction jouée par un autre. La frontière entre le possible et l'imaginaire est infranchissable. La fêlure, indélébile.

Dans ce «pays pauvre très endetté et partiellement très riche», après treize ans de lente «désidentité», Mògba

représente cette richesse impalpable et poétique, invisible pour la masse de la ville mais insoumise à la honte de la misère et de la solitude.

Juliette Guignard  
Photo: Jacques Moncomble

## ARRIÈRE-MONDE

L'arrière-pays, c'est le pays substitué, la France remplaçant le Maroc quand l'échec de la lutte politique commande l'exil. C'est aussi l'arrière-monde, celui des dieux qui font gronder l'orage, des Parques qui tissent le tragique d'une destinée, des *djinn*s qui peuplent une retraite solitaire. Le film se présente d'abord comme un portrait. Mais un portrait qui, d'emblée, refuse d'en être un, et dessine le contour d'une figure absente. Sans visage et sans nom, «elle» est filmée le plus souvent de dos ou de quart profile. Puis, semblant renoncer à son projet initial, *L'Arrière-Pays* recueille les tremblements inquiets du monde et devient le récit d'une quête étrange ou d'une métamorphose, on ne sait pas trop.

Ça commence banalement, par une inscription de l'histoire dans l'Histoire. Enfantée par ses engagements, «elle» est née à vingt ans, vers 1975, dans la tourmente des luttes marxistes faisant front à la monarchie d'Hassan II. Images d'archives. Une photo de sa jeune beauté révoltée sera la seule véritable occurrence de son visage dans le film. Un texte défile. Blancs sur fond noir, des segments de phrase mettent poétiquement en exergue les signifiants qui portent la révolte et l'indignation: «ilal amam / en arabe cela veut dire / en avant», «elle sera condamnée / à perpétuité.»

Mais cette approche ne semble pas convenir. L'auteur rature un faux départ, et dates et photogrammes sont furieusement battus, comme un jeu de cartes après une première



donne décevante. On tente une nouvelle date. 1995: l'amnistie. Mais la chronologie des événements ne fait pas davantage sens qu'un visage ou un nom, et elle est abandonnée. Une nouvelle piste est lancée dans la répétition d'un syntagme: «jusque tard dans la nuit».

En attendant que la nuit tombe, dans la clarté diurne et champêtre du présent, «elle» est filmée de dos, au volant d'une voiture dont la réalisatrice est la passagère. L'autoradio diffuse un chant partisan raccordant à la séquence précédente. Pour qui prête attention, la femme filmée sort furtivement de l'anonymat au détour d'une interjection. L'auteur, pour demander à la conductrice de monter le son, l'interpelle: «Maman». Une filiation est discrètement pointée, mais ce moment vaut surtout comme rupture

de l'objectivité, par l'inscription de la réalisatrice dans son film. Elle apparaîtra dans une posture d'autorité et de maîtrise dont le film conte, nous semble-t-il, l'abandon progressif, au fil d'une dépossession magique.

Suivent des plans du Morvan, la région d'exil, choisie pour sa lumière marocaine sur lesquels une voix masculine relate l'enfance de cette mère. Ces anecdotes informent que le matérialisme dialectique aura été pour cette femme l'instance de refoulement d'un rapport intuitif au monde, où il s'agissait moins de tenir des discours que de «lire des paroles» dans les danses folles d'un oncle muet. Mais, si elle n'a pas renoncé à l'idéal marxiste, elle n'est plus désormais astreinte au furieux ressassement de ses aphorismes. La petite fille qu'elle a été peut alors surgir de la quiétude d'un ►



► sous-bois, et la paix de sa retraite varennoise lui ramener les *djinns* de son enfance qu'elle nourrit en versant du lait sur le seuil de sa maison. Martyre d'une cause politique, elle invoque désormais les démons.

C'est alors que les esprits se mettent à danser. À son tour, s'inspirant du parcours de sa mère, la réalisatrice prend à rebours le chemin qui va de la pensée magique au matérialisme profane. Elle retrouve, sous les auspices du crépuscule, le regard immédiat de l'enfance et, dans une contemplation muette, recueille ce qui, en deçà des mots, fait signe et nous parle.

Cette troisième partie, consacrée aux signes, est la plus belle. Sans doute parce que l'indice de reconnaissance des signes, de ce qui fait signe à qui sait regarder, est précisément leur beauté. Sous un ciel baudelairien, lourd et prometteur comme un fruit mûr, la splendeur orgueilleuse du monde s'exhibe dans une succession fiévreuse d'images fascinées. La perception nouvelle, affranchie des impératifs du sens, exhume, comme

dans un songe, les vérités souterraines. *L'Arrière-Pays* nous révèle alors que les pattes des poules sont des mains qui dansent, et les mains humaines, des araignées, que le frémissement des feuillages est un hurlement, que les insectes savent, sous les feux de la rampe, ignorer l'interdit du regard-caméra, que le lait ne s'écoule pas régulièrement mais préfère une danse syncopée pour glisser entre les dalles. Le monde s'affole, se déchire et jouit dans une danse derrière où tourbillonnent l'effroi d'une porte ouverte sur la nuit et la fixité sèche de l'œil d'un coq. Le regard des bêtes, ici, n'est plus celui pitoyable du Balthazard de Bresson ou culpabilisant des chevaux de Franju, mais invite à la métamorphose, à devenir bête, à s'affranchir du prisme de la raison, pour être au monde

authentiquement. Depuis le territoire sauvage, on scrute, à travers les fourrés, les lumières de la maison. La nudité solaire des plaines du Maroc répond au ciel humide qui baigne les moutons du Morvan, longuement observés dans un affût bienveillant. Cette longue séquence, dans un dérèglement halluciné de la perception, dévoile l'envers fantastique du réel en s'ouvrant à la puissance expressive des objets familiers. L'auteur, comme hypnotisé, semble perdre le contrôle de son film. L'impression que son regard est possédé, dévoré par ce qu'elle filme, dispense un malaise en même temps qu'un sentiment de légèreté, de libération.

*L'Arrière-pays* ébauche le portrait d'une femme et l'abandonne pour faire parler, magiquement, les paysages, les bêtes, et les objets qui l'entourent. Il met ainsi en scène le réel et sa négation onirique comme endroit et envers d'un même monde, d'une même perception.

Antoine Garraud  
Photo: Nathalie Postic

## L'A-PRÉHENSION DU MONDE

Ici, pas d'entretien avec les soignants et les patients. Pas de révélation sur les conditions de vie des malades mentaux dans les hôpitaux psychiatriques. Pas de thèse sur les avantages et les inconvénients de l'ouverture sur l'extérieur de ces établissements. L'intérêt du travail de Catherine Bernstein réside dans sa réappropriation des archives filmées d'un psychiatre, Georges Daumézon, tournées entre 1950 et 1973 : scènes de la vie quotidienne dans les asiles français, plans généraux sur l'architecture des lieux, instantanés de sa vie privée... Dans l'ensemble des archives de Daumézon, Bernstein a privilégié les plans et les séquences qui mettent en scène l'enfermement. Les premières secondes du film disent la vision singulière, le point de vue subjectif. Puis les murs, grilles, barrières, grillages, barreaux, portes... Le spectateur n'aura accès aux lieux et aux personnes qu'en tentant de contourner ces obstacles. Tant bien que mal. Maladroitement. Fébrilement. Car le voilà comme enfermé en lui-même. Expérimentant l'*alter ego*, l'altérité absolue où tout est seulement autre sans ego en commun.

Les bruitages ajoutés par la réalisatrice accentuent encore l'impression d'être face à l'obstacle : les sons extérieurs, trop distincts, amplifiés, métalliques contribuent à voiler les images à la conscience, à les déréaliser encore davantage. La perception visuelle et auditive n'est rapidement plus qu'un mirage, une histoire que l'on se raconte sans aucune certitude qu'elle a effectivement lieu. Ces talons qui résonnent sur le sol alors

que rien n'atteste la présence d'une figure humaine, ces transats et ces parasols sur cette terrasse qui disent le repos, alors que les visages respirent l'insomnie et la terreur nocturne, les rondes enfantines et insouciantes des patients placées sous la surveillance vigilante et scrupuleuse des soignants... Déphasage, décrochage de la conscience? La "réalité" endosse inévitablement ses guillemets et se désintègre dans la seule subjectivité. Quant au spectateur, il endosse lui le rôle de monade : fuyant tout contact, évitant tout regard, pénétré de stimuli insensés, obnubilé par les enceintes qui le contraignent... Tout semble transparent mais on bute irrémédiablement sur l'obstacle. Personne ici n'a plus aucun moyen de vérifier que son rapport au monde et aux autres n'est pas fictif. La transparence est un leurre inatteignable ; l'obstacle devient l'expérience maîtresse de la conscience.

Le sentiment d'étrangeté que ressent le spectateur face à ce monde qui défile sous ses yeux prend naissance dans l'obstacle infranchissable. Recadrée, répétée, ralentie, l'image persiste dans son mutisme. Le regard suppliant d'une femme en robe de chambre ne pourra jamais exprimer toute sa détresse intime, les gesticulations d'un homme en chemise blanche ne pourront jamais témoigner de sa lucidité... Et ces femmes en blouse qui nous regardent, elles ne parlent pas notre langue, elles ne nous comprennent pas. Face à cette matière insondable, l'absence absolue de familiarité résulte d'une distance incompressible entre soi et tout ce qui constitue l'extérieur. Les couloirs et les dortoirs,

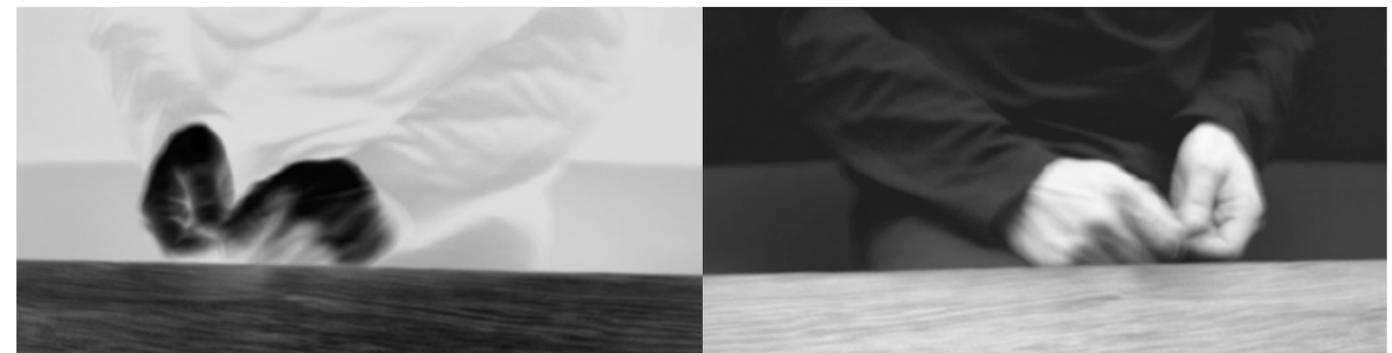
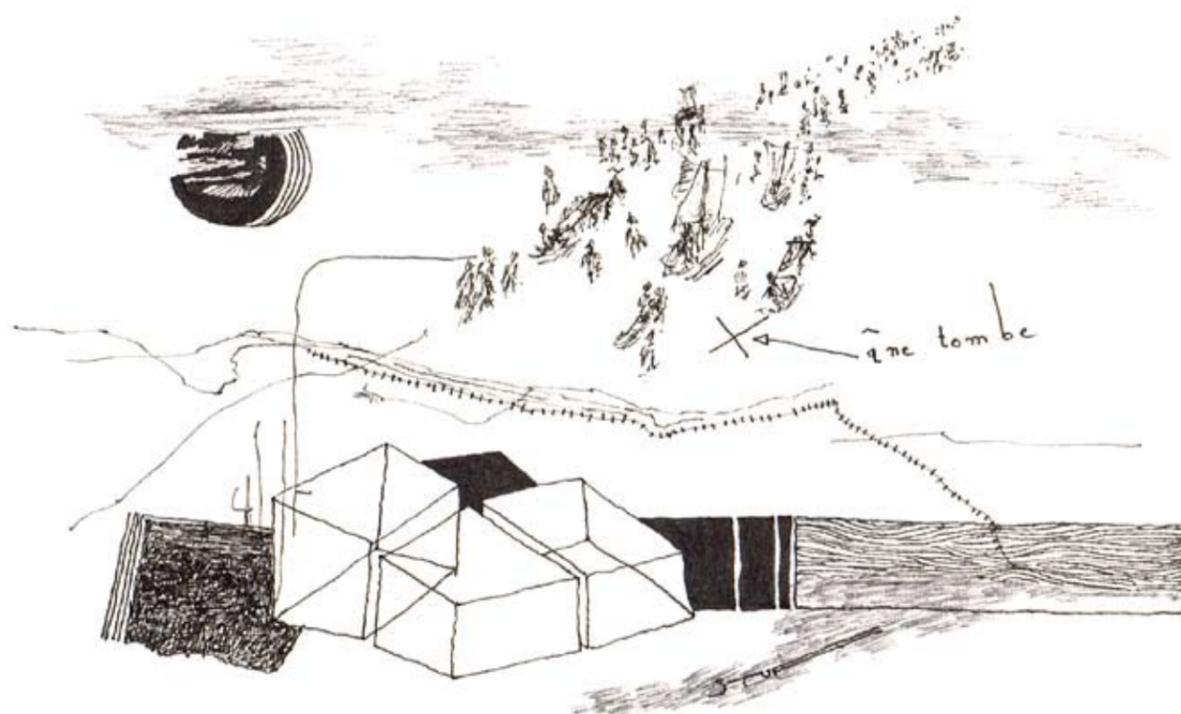
**Asylum**  
de Catherine Bernstein  
INCERTAINS REGARDS  
mardi - 21h15 - Salle 5  
mercredi - 10h30 - Salle 4

les murs où l'on s'adosse, jusqu'à son propre bras qu'on déplie et sa propre jambe qu'on soulève, tout semble absurde, vain, inexplicable. Le spectacle du monde, le spectacle des corps, ne sont rien d'autre qu'une accumulation de lumières et de mouvements vue à travers la vitre opaque d'un vivarium.

Ainsi le film nous emmène loin, très loin de la revendication d'une "distance", ce prêchi-prêcha du prêt-à-filmer qui n'est qu'une manière enrobée de faire de nécessité vertu, mais au cœur de la mesure de l'impénétrabilité du monde. Ici, la seule chose que puisse documenter l'image est l'impuissance à voir et à écouter, à comprendre, à faire sien le monde, à le prendre avec soi. On pourrait se réjouir de cette limite et fuir dans l'imaginaire (*Asylum* comme un conte de fantômes et d'esprits malins par exemple), mais non : on l'accepte sans jamais s'en consoler. Ainsi de la séquence finale, montage accéléré de plans hétérogènes : elle pourrait tourner en dérision le mythe du film d'une vie défilant à toute vitesse dans la tête du moribond. Mais non : c'est bien cette hallucination de celui qui va mourir qui ressemble à s'y méprendre à la vie elle-même.

Sébastien Galceran  
Photo: Nathalie Postic

### SUR-LE-CHAMP par Alban de Tournadre





Salle **1**

matin

10h - PHOTOGRAPHIE...  
**L'Arrière-pays** de Safia Benhaïm - 2009 - 48'  
**Le Horta** de Jean-Daniel Pollet - 1966 - 38'

après-midi

14h30 - REDIFFUSION  
**La Gardienne des étoiles** de Mamadou Sellou Diallo - 2009 - 45'  
**Pour Le Meilleur et pour l'Oignon!** de Sani Elhadj Magori - 2008 - 52'  
**Boul Fallé, la voie de la lutte** de Rama Thiaw - 2009 - 71'  
**La Tumultueuse Vie d'un déflaté** de Camille Plagnet - 2009 - 59'

soir

21h - FRAGMENTS D'UNE ŒUVRE: PETER HUTTON  
**Skagafjörður** - 2004 - 33'  
**Time and Tide** - 2000 - 35'  
**At Sea** - 2007 - 60'  
*Présentation: Federico Rossin*

Salle **2**

matin

10h - AFRIQUE  
**Autopsie d'une succession** de Augustin Talakeana - 2009 - 52'  
**La Tumultueuse Vie d'un déflaté** de Camille Plagnet - 2009 - 59'  
*Débat avec Camille Plagnet*

après-midi

14h30 - INCERTAINS  
REGARDS  
**L'Impossible - Pages arrachées** de Sylvain George - 2009 - 140'  
**Donc** de Virgile Loyer, Damien MacDonald - 2008 - 56'  
*Débat en présence des réalisateurs*

soir

21h - SÉANCES SPÉCIALES  
**Revue** de Sergei Loznitsa - 2008 - 82'  
*Débat en présence de Jürger Ellinghaus*

13h - BLUE BAR  
Ardèche Images  
Information sur  
les formations  
à Lussas

Salle **3**

matin

10h15 - HISTOIRE DE DOC  
**Jurnal liber** film collectif - 1990 - 19'  
**Timisoara, decembrie 1989** de Bose Ovidiu Pastina - 1991 - 78'  
**À Noël nous avons pris notre «ration» de liberté** de Cornel Mihalache, Catalina Fernoaga - 1990 - 18'  
*Débats en présence de Kees Bakker, Cornel Mihalache et Bijor Rîpeanu*

après-midi

14h45 - HISTOIRE DE DOC  
**1989, Sang et velours** de Cornel Mihalache - 2005 - 51'  
**Babu** de Cornel Mihalache - 1996 - 43'  
**Bavardages aux «Colonnes fusillées»** de Cornel Mihalache - 2006 - 25'  
**Dragus 2x40** de Titus Muntean - 2007 - 28'  
**Les Feux des morts** de Cornel Mihalache - 1993 - 13'  
**La drum** de Dumitru Budrala - 1998 - 43'  
*Débat: voir séance du matin*

soir

21h15 - HISTOIRE DE DOC  
**Duo pour pauloncelle et petronomme** de Alexandru Solomon - 1995 - 28'  
**Brâncusi** de Cornel Mihalache, Radu Zamfirescu - 1996 - 77'

19h - BLUE BAR  
Ligne éditoriale  
TSR & RTBF

21h à Saint-Laurent-sous-Coiron  
Projection dans le village  
**La Tumultueuse Vie d'un déflaté**  
de Camille Plagnet

Salle **4**

matin

10h30 - REDIFFUSION  
**Des Briques et des Rêves** de Sediqa Rezaei - 2008 - 27'  
**Bassidji** de Mehran Tamadon - 2009 - 114'

après-midi

15h - REDIFFUSION  
**Ce monsieur doit rentrer chez lui** de Florence Miettaux - 2002 - 59'  
**The River** de Pare Lorentz - 1936 - 31'  
**Lettre à Freddy Buache** de Jean-Luc Godard - 1981 - 111'  
17h - REDIFFUSION  
**Bingai** de Feng Yan - 2007 - 114'

soir

21h30 - REDIFFUSION  
**Face aux fantômes** de Sylvie Lindeperg et Jean-Louis Comolli - 2009 - 109'  
23h15 - REDIFFUSION  
**L'Arrière-pays** de Safia Benhaïm - 2009 - 48'  
**Le Horta** de Jean-Daniel Pollet - 1966 - 38'

Salle **5**

matin

10h15 - SÉANCE SPÉCIALE  
**Face aux fantômes** de Sylvie Lindeperg et Jean-Louis Comolli - 2009 - 109'  
*Débat en présence des réalisateurs*

après-midi

14h45 - FRAGMENTS D'UNE ŒUVRE: PETER HUTTON  
**Images of Asian Music** - 1974 - 29'  
**Landscape (for Manon)** - 1987 - 18'  
**Lodz Symphony** - 1993 - 20'  
**New York Portrait, Chapter III** - 1990 - 15'  
**In Titan's Goblet** - 1991 - 10'  
**Study of A River** - 1997 - 16'  
**Boston Fire** - 1979 - 8'  
*Présentation: Federico Rossin*

soir

21h15 - INCERTAINS  
REGARDS  
**Valvert** de Valérie Mréjen - 2009 - 52'  
**Asylum** de Catherine Bernstein - 2008 - 40'  
**Une Ombre au tableau** de Amaury Brumauld - 2008 - 51'  
*Débat en présence des réalisateurs*

**PLEIN AIR**

21h30

**Face à face**

de Mame Woury Thioubou - 2009 - 16'

**Les Ombres**

de Oriol Canals - 2009 - 94'

*En cas d'intempéries, les projections seront assurées en salle 2, à 22h45.*