

FELICITÀ



Vieillard hilare, toujours un peu essoufflé et perpétuellement secoué de petits rires communicatifs, le peintre Bahman Mohasses se fâche et exulte sous les auspices de son tableau fétiche, qu'il a peint et qui ne l'a jamais quitté depuis 1964: *Fifi hurle de joie*. Le titre ambigu de cette toile est également celui du truculent portrait filmé que lui consacre Mitra Farahani. Révélant l'ironie de son titre, le peintre explique: «C'est exactement ce hurlement qu'on fait en disant: «Je meurs de joie», alors que c'est un mensonge». Arborant un pull rouge identique à celui de son tableau, Mohasses offre dans le film ses traits à Fifi, figure de cri sans visage. Misanthrope un brin quichottesque, Bahman Mohasses se bat contre la terre entière, contre tout et contre n'importe quoi, du loin de la solitude d'une chambre d'hôtel romaine. Peintre improductif, animé par un nihilisme joyeux, il a prolongé minutieusement l'entreprise de destruction de son travail par les régimes iraniens successifs, en déchirant l'écrasante majorité de ses oeuvres. L'artiste n'a plus rien à offrir au

monde que du dégoût et quelques railleries. Il a «fait le ménage», suggère le montage d'un de ses récits sur des plans d'une femme de chambre époussetant quelques statues rescapées du massacre. La réalisatrice donne le pouls énergique de cette entreprise de liquidation – à grand renfort de piano staccato, de montage jump cut et d'un effet Méliès impromptu – et brosse le portrait énergique d'une figure vitaliste de la colère et de la destruction.

Le film ne vise pas à préserver le souvenir de cette oeuvre en grande partie détruite, dont Mitra Farahani agglomère rapidement les images issues de catalogues. Il ne sera pas non plus le portrait attendu de l'artiste au travail (comme *L'oeil qui entend* de Ahmad Faroughi, dont nous verrons plusieurs archives, le faisait au sujet de Mohasses en 1967). La réalisatrice élude les raisons qui animaient initialement son projet (en recouvrant sa voix d'un trait de violoncelle quand la question lui est posée) et laisse finalement la vie prendre la main sur la forme du film. *Fifi hurle de joie*

naît, on le sait par ailleurs, de la rencontre d'une cinéaste-peintre et d'un peintre-metteur en scène (elle a fait les Arts déco; il a traduit et mis en scène Pirandello et Ionesco). En donnant le même titre à son film qu'à une toile de Mohasses, Mitra Farahani entreprend un joyeux quatre mains avec son peintre, qui tente maintes fois d'intervenir dans l'écriture du film. Il a pensé à tout, jusqu'au mot de la fin, et passe régulièrement commande. Donnant à entendre ses injonctions diverses, la réalisatrice s'exécute toujours sagement, bien que finissant le geste à sa manière (rajoutant du piano, un zoom ou un peu de durée). L'autoportrait du peintre, cette ultime toile qu'il ne peindra jamais, trouve ainsi élégamment sa place au coeur du film. Mais Mitra Farahani pratique l'irrévérence, cachée sous des airs d'enfant obéissant. La mise en scène procède d'une admiration sans soumission. À l'image de Felicità, chanson pop italienne qui fait le pied de nez au Requiem de Mozart dans les musiques possibles du film, *Fifi hurle de joie* retrace également le souvenir de ces moments joyeux et quotidiens de tournage, où l'on se piquait des clopes, où l'on mangeait des glaces et où l'on rêvait ensemble d'une peinture à faire. Performatif, le film avait redonné goût à la vie et à l'art.

Mitra Farahani emprunte au théâtre la construction en acte: à

Fifi hurle de joie
de Mitra Farahani

SÉANCES SPÉCIALES
Mar – 10h15 – Salle 5
Jeu – 16h45 – Salle 1

chaque partie, le rideau de la chambre d'hôtel s'ouvre sur la scène offerte au peintre, ravi de se donner en spectacle, et un peu inquiet, tout de même, du rôle qu'on entend lui faire jouer. Le film donnera finalement au peintre une scène pour sa sortie, le couperet de la mort déviant brutalement le cours du récit. La mort qu'on tentait de déjouer arrive presque incidemment, bien que pressentie par la captation concomitante d'une image symbolique: une ombre se détachant progressivement d'une des statues de l'artiste. Libérant le peintre du poids d'une dernière oeuvre impossible, la mort est l'ultime performance de Mohasses: «Je suis convaincu que

l'acte le plus élevé est d'en finir au bon moment», déclarait-il en 1967. Mitra Farahani lui concède la généalogie illustre de grands artistes morts comme ils avaient vécu (Dali ou Picasso) et de héros romanesques décadents. Elle lui construit un tombeau littéraire peu orthodoxe – jusqu'à lui apporter sur un plateau d'argent deux chacals doubaïotes qui, telles deux jeunes filles idolâtres, sont prêts à le déposséder du restant de son oeuvre: avec pour seul rapport à l'art quelques milliers de dollars, ils donneront corps à ce qui fut l'hymne de Mohasses, une réplique du *Guépard* de Visconti: «Nous fûmes les guépards et les lions. À notre place

viendront les chacals et les hyènes.» Le troisième acte du film s'ouvre sur un rideau qui se ferme. Le tableau que Mohasses devait peindre pour ses commanditaires est resté blanc. Fifi disparaît du mur: «ce que vous voyez, c'est la place laissée vide par un cavalier qui a traversé le désert.» Mais sur la toile laissée blanche par Mohasses, Mitra Farahani a fait jaillir, d'un trait féroce et drôle, la tâche colorée de son film, comme ultime preuve que cette vie a été.

Bénédicte Hazé

Photo: Paolo Barzman

SUR-LE-CHAMP : LA RÉGIE COPIE

L'équipe de la régie copie travaille depuis trois mois à Lussas. En amont des projections, Pascal Cathelan, Souliman Schelfout, et Catherine Konaté sont chargés de se procurer les copies des films programmés durant le festival et de s'assurer de leur bon fonctionnement. Ils rassemblent également les informations qui apparaissent dans le catalogue.

Comment obtenez-vous les copies ?

Cela dépend. Beaucoup de films viennent d'institutions comme les cinémathèques. Pour *Expériences du regard*, ce sont le plus souvent les réalisateurs eux-mêmes ou leurs maisons de production qui nous fournissent les copies. Pour les films distribués en salle, on traite avec des distributeurs. Parfois on peut rencontrer des difficultés: cette année il ne restait que deux copies 35 mm d'*Ainsi s'envole la fleur maigre* de Paul Meyer, «sanctuarisées» à la Cinémathèque française et à la Cinémathèque de Belgique. Ils ne voulaient pas les sortir, et on ne disposait que d'une VHS de mauvaise qualité. On a découvert que la veuve du cinéaste en possédait une, dont elle nous a transmis une version DVD.

Sur quels supports recevez-vous les copies ?

On récupère beaucoup de fichiers HD, un peu de 35 mm, pas mal de 16 mm, et toute une déclinaison de formats sur cassettes HDcam, Betanum. Il y a parfois plusieurs supports pour un même film, qu'on essaye durant les tests avec les réalisateurs, qui ont tous des desiderata spécifiques. Lorsqu'il ne s'agit pas d'un fichier numérique, l'acheminement des copies peut s'avérer problématique. À l'occasion d'une programmation autour de la Russie, on a dû garantir aux douaniers qu'il ne s'agissait bien que de films. Ou alors les transporteurs perdent les colis. L'an dernier, à la veille d'une projection, en regardant le numéro de suivi du colis de la copie, je me suis rendu compte qu'il a été envoyé en



Italie. Finalement le fichier a été transmis par internet et la projection a pu avoir lieu à temps.

Quelles ont été les transformations dans la manière de gérer les copies ?

Les fichiers numériques remplacent de plus en plus les cassettes. La masse de travail augmente, mais on gagne en souplesse: on peut intervenir sur un fichier, pas sur une Beta.

Comment négociez-vous les droits ?

Parfois, celui qui prête ou loue la copie n'est pas celui qui possède les droits. Cette année pour *Histoire de doc* il fallait qu'on négocie d'abord avec la cinémathèque les frais de location, ensuite avec les ayants droit de chaque film. Souvent, on essaie de faire comprendre à ces derniers que c'est une chance pour le film d'avoir une seconde vie. L'an dernier pour la rétrospective pays baltes le personnel des archives locales nous communiquait leurs numéros, et certains ignoraient complètement qu'ils étaient ayants droit. On les appelait au téléphone: «Vous pouvez vérifier dans votre cave si vous n'avez pas une bobine?» Souvent ce n'était pas le cas, et on devait revenir vers les archives qui nous répondaient que finalement ils possédaient bien un fichier mp4. Ça se résout souvent comme ça: des détours sinueux pour revenir au point de départ.

Propos recueillis par Gabrielle Pinto et Pierre Commault

Photo: Hélène Motteau

« UN CERTAIN LYRISME »

Histoire de doc se penche cette année sur la Belgique à travers plusieurs grandes séances thématiques introduisant aux nombreux genres et tendances qui dessinent, par leur diversité, la singularité de ce cinéma documentaire. Kees Bakker et Serge Meurant reviennent avec nous sur cette programmation à deux mains.

La première chose que met en lumière votre sélection, ce sont les accointances de l'avant-garde documentaire avec les autres arts. Est-ce une spécificité belge ?

Kees Bakker – Non, cela a eu lieu partout. En 1930 a lieu à Bruxelles le deuxième congrès international de cinéastes indépendants, où l'on retrouve des grands noms de l'avant-garde: Joris Ivens, Jean Vigo, ainsi que des documentaristes belges (Storck, Dekeukeleire). On y parle explicitement de ce rapport entre l'avant-garde qui secoue la totalité des arts et le documentaire qui est alors entrain de naître. Il y a une volonté de liberté, celle de se dissocier des systèmes de financement du cinéma avec acteurs, qui pousse paradoxalement les cinéastes à adopter des démarches plus proches de celles de la musique, de la photographie, ou de la peinture, que de celles du cinéma de fiction.

C'est passionnant du point de vue de la naissance du documentaire: aujourd'hui, on aura tendance à assimiler le cinéma documentaire au journal télévisuel. Or à l'origine il y a d'abord le souci d'une interprétation artistique à travers un regard sur le réel, dont on discute abondamment durant ce congrès.

La proximité avec ces autres disciplines se manifeste par ce genre très spécifique qu'est le film sur l'art. Mais voit-on réellement une influence de l'art belge, notamment pictural, sur la forme des films ?

KB – On retrouve cela dans *Symphonie Paysanne* par exemple: un défilé de tableaux, une caméra très consciente de la façon dont il faut filmer les paysages et les personnes.

Serge Meurant – Ou, pour rester dans le cinéma de Storck, dans la manière dont ses films sur l'art vont explorer l'espace des tableaux, passant de l'un à l'autre sans jamais donner à voir le cadre, inventant un procédé cinématographique pour prolonger l'oeuvre.

Plus indirectement, l'influence de l'art se ressent dans la réduction du commentaire au minimum. On donne à voir, mais on ne donne pas de leçon, et la plupart des films contournent la voix-off. *Combattre pour nos droits* serait peut-être la seule véritable exception: c'est un film militant, qui s'affirme comme tel. Enfin, il faut tout de même préciser que l'école de peinture belge est plus qu'une influence, c'est une référence culturelle. S'il y a eu tellement de films d'art ou d'artistes en Belgique, c'est justement parce que c'est là qu'on trouvait des commanditaires.

Les commanditaires d'œuvres d'art sont devenus des commanditaires pour les films ?

SM – Oui. C'est un point dans la programmation qui me semble important: jusqu'à la création de commissions d'avance sur recettes, c'est à dire la création de deux communautés, francophone et néerlandophone, les cinéastes devaient travailler à la commande.

Parmi ces films de commande, les films coloniaux remettent sur la table les questions que soulevait le cinéma de propagande lors des précédentes éditions.

SM – Idéologiquement, les commentaires de ces films me font hurler. Mais à partir de quel moment peut-on considérer qu'un film de commande est un documentaire, tel que nous le concevons aujourd'hui, c'est à dire avec un regard d'auteur? C'est une vraie problématique: dans ces films, malgré tout, il y a à certains moments un vrai regard de cinéaste (chez Dekeukeleire par exemple). Et de ce cinéma colonial sont aussi issus des cinéastes ethnologues, comme De Heusch.

À travers la programmation, on est surpris de l'influence modérée du cinéma direct sur le documentaire belge.

KB – Peut-être justement parce qu'il était moins dogmatique que certains films du cinéma direct! Ces films existent cependant, mais je ne les ai pas retenus, car ils étaient moins intéressants. Quand est réalisé ce film fondamental qu'est *Déjà s'envole la fleur maigre*, qui détourne la commande qui lui a été faite, on est en 1960, en plein cinéma direct. Et c'est pourtant une oeuvre qui reste totalement debout face aux nouvelles technologies permettant le cinéma direct, et qui ont envahi le documentaire. Cela lui donne un certain lyrisme.

SM – Un certain lyrisme, oui. Le cinéma direct existe autrement: la RTBF a joué un rôle formidable dans les années 60 avec de grand reportages qu'on n'a pas montrés ici, sur le Chili, sur toutes sortes de sujets. Ce sont des films qui tenaient en partie du reportage, mais faits avec une grande honnêteté, une grande probité. Un cinéma d'intellectuels, dirais-je. Mais le cinéma direct n'existe pas qu'à la télévision: à partir du moment où on a eu des formes cinématographiques qui relèvent du journal intime, comme chez Lehman, c'est du cinéma direct. Et la vidéo, à son apparition, en prend en quelque sorte le relais...

Une autre tendance du documentaire belge, c'est ce cinéma social et ouvrier, militant parfois, qui est le théâtre d'évolutions complexes.

KB – C'est la filiation la plus claire qu'on peut retracer à travers l'histoire du documentaire ►

belge: des films de Storck à *Déjà s'envole la fleur maigre*, jusqu'aux films de Michel et des Dardenne.

SM – Les films sur la grande grève de 1960 sont pourtant peu nombreux. Voici un événement qui aurait dû susciter beaucoup plus de films et qui, jusqu'aux livres d'Histoire, est quasiment passé sous silence. Plusieurs raisons à ça: c'est un conflit qui n'a pas abouti, qui a tourné vers le régionalisme wallon... Le cinéma documentaire l'a donc surtout exploré à rebours, en s'interrogeant sur ce qu'on peut déduire de ces événements pour le présent. En mettant côte à côte le film de Buyens (1962) et celui des Dardenne (1979), on retrace ainsi une chronologie qui aboutit à la dissolution de la classe ouvrière, qui isole les individus, et aux fictions des frères Dardenne, où les personnages sont seuls.

KB – La résistance collective est devenue une résistance individuelle.

SM – En passant à la fiction, les thématiques des Dardenne perdurent, mais la forme de leurs films change radicalement, et ce changement est celui d'un rapport différent à la mémoire: à un moment, ils ont décidé de ne plus commémorer. De ne plus ramener à chaque fois des éléments de la mémoire, mais de parler du présent et du futur.

Votre programmation donne une place importante à Storck, qui traverse presque toutes les tendances ayant marqué l'Histoire du documentaire belge.

KB – Nous voulions surtout donner à voir le lien entre Storck et les autres cinéastes: c'est le socle à partir duquel nous avons construit le programme. Parce qu'il est le pionnier de chacun des différents types de documentaire belge, mais aussi à cause de son approche propre: le regard qu'il a pour les gestes, le petit détail, les éléments, cette façon de donner un rendu du réel, de le rendre palpable.

Étant donné la diversité de ses films, il est difficile de saisir ce qui pourrait caractériser son style.

SM – Son style, c'est son acharnement à filmer, toute sa vie, même durant l'occupation. Et, par là-même, sa souplesse d'adaptation à son sujet. Évidemment, lorsqu'on met côte à côte *Maisons de la misère* (un documentaire social) et *Symphonie paysanne* (une glorification du monde paysan réalisée pendant la guerre), on sent bien que quelque chose ne va pas, et que ce désir de filmer envers et contre tout pose problème... Dans *Symphonie paysanne*, il manque un hors champ.

KB – Ce n'est pas une continuité de style qu'on peut trouver dans ses films, mais justement une diversité de styles qu'il a déployée, plus ou moins par contrainte, mais aussi en raison d'une richesse qu'il avait en lui. C'est intéressant, à travers cette programmation, de tracer des passerelles pour montrer qu'il y a beaucoup

de graines du siècle documentaire qui ont été semées à la fin des années vingt, liées seulement à deux ou trois cinéastes (Storck et Dekeukeleire, surtout).

Les films de la programmation abordent peu le sujet des tensions entre Wallons et Flamands, et les films flamands sont d'ailleurs rares. Est-ce une réalité de la production?

SM – C'est une question qui est apparue après les grèves de 60 avec l'apparition d'un régionalisme wallon. Si on avait choisi des films flamands, on aurait peut-être davantage rencontré le sujet.

KB – Et n'oublions pas que Storck est flamand! Les films flamands existent, on ne peut pas vraiment parler de déséquilibre: il y a des pôles de production en Flandres qui sont très actifs, même si c'est plus récent. Mais ça ne pouvait pas être un critère de sélection, et même si nous avons remarqué ce déséquilibre au final (ce n'est pas le seul: il n'y a pas de réalisatrices, par exemple), nous avons préféré rester sur nos choix.

Comment pourrait-on définir la spécificité du documentaire belge aujourd'hui, au terme de cette Histoire? Par la diversité de sa production par exemple?

KB – Il y a certes une prolifération du documentaire à présent en Belgique, on en voit d'ailleurs beaucoup à Lussas. Mais c'est dangereux de vouloir en définir les caractéristiques, car on verse très vite dans les généralisations.

SM – On peut tout de même dire que cette identité tient à l'existence des ateliers. Ils apparaissent dans les années 70, et favorisent la production de films à petit budget, la production de premières œuvres, et les films échappant au formatage de la télévision. Notre sélection couvre avant tout la période qui précède la création des commissions d'aide, dont l'apparition amène un changement: ce qui disparaît avec elle, c'est le phénomène du film de commande. Avec ses pires inconvénients (les films coloniaux), mais aussi la débrouillardise ayant amené des formes aussi singulières que le film sur l'art, le film ethnographique, la vision du détail, l'absence de voix-off, et ce goût des structures poétiques.

Propos recueillis par Tom Brauner

HISTOIRE DE DOC: BELGIQUE

Mar – 10h00 – Salle 1

Mar – 14h45 – Salle 3

Mar – 21h00 – Salle 1

« Je voulais faire un film sur les gens qui se perdent »

Dans *Dormir, dormir dans les pierres*, Alexe Poukine (ancienne du Master documentaire de Lussas) évoque son oncle Alain, dont elle ne savait rien ou presque jusqu'à ce qu'elle apprenne sa mort dans la rue il y a quelques années. Sur ses traces, elle a rencontré Joe et Bart, qui survivent au présent sur le pavé, et les a filmés pendant trois ans.

Votre film entremêle deux matériaux distincts, issus de deux tournages différents: l'histoire de votre oncle, Alain, mort dans la rue, retracée par la parole de plusieurs membres de votre famille, et celle, au présent, de Joe et Bart. Par quoi avez-vous commencé?

Alexe Poukine - Par tourner Joe et Bart. Clairement. Parce que c'était plus simple. Le moins douloureux je suppose, le moins complexe. J'ai mis un an à les trouver. Je voulais deux hommes qui vivent ensemble, et qui puissent verbaliser. Je voulais qu'on puisse entendre la réalité de leur vie, même si le film est beaucoup plus doux que la vérité. J'ai donc cherché deux personnes qu'on puisse écouter. J'ai sillonné Paris, en long, en large et en travers, j'ai fait du bénévolat, bu du vin avec des SDF... Pour finalement trouver Joe qui habitait à trois rues de chez moi. Je les filmais beaucoup, j'allais aussi les voir sans caméra. Le tournage a duré trois ans. Sur 80 heures de rushes, je crois que j'ai 65 heures avec Joe et Bart. J'ai été un peu happée par eux sur le tournage. Le fait qu'ils soient vivants, en chair et en os, a aspiré le film.

Pourtant, le départ du film, c'était mon oncle. Mais pour moi, c'était compliqué de demander à ma famille de parler, ils sont plutôt taiseux et l'histoire d'Alain était taboue. Ma grand-mère a commencé par refuser le projet, mon père m'évitait. Je ne voulais pas simplement faire un film de famille, mais aussi un film sur la réalité de la rue, sans expliquer par A+B comment on tombe dans la rue, parce que si on le savait, personne ne tomberait. Je voulais avoir le portrait en creux de quelqu'un qui est déjà mort, et le portrait de deux personnes qui essaient de ne pas mourir. C'était l'idée de départ.

Le passé de votre oncle et le présent des deux hommes dans la rue, c'est quelque chose que vous aviez écrit ?

Oui, je voulais que le présent des uns résonne avec le passé de mon oncle. Que par le montage, on puisse se dire que Joe et Bart sont forcément les frères, ou les fils, ou les pères de quelqu'un. Et aussi, que grâce à leur vie à eux, on puisse se dire que leur quotidien



aurait pu être le destin d'Alain. Je suis allée là où Alain a vécu, et j'ai rencontré un bénévole du Secours catholique qui l'a connu: il m'a raconté que tous les matins il lisait *Le Monde*, en disant qu'il voulait avoir des nouvelles du monde. J'espère que sa vie a ressemblé à celle de Joe et Bart, qui sont très cultivés. D'une certaine façon, Joe et Bart répondent à mes questions, quant à toute la partie que je ne connais pas et que je ne connaîtrai jamais de la vie d'Alain, toute la vie qu'il a eu après nous (la famille). Je ne sais pas si c'est une forme de recueillement, mais c'est une façon de faire un deuil, pour moi. Et c'est aussi pour ça que ma famille a accepté d'être filmée: pour qu'ils sortent de la douleur et de la culpabilité.

Certaines séquences sont déconnectées des personnages, témoignent d'une réalité plus large...

Il y avait le film d'origine, qui était un film sur ce qu'on fait de nos vies, un film sur les gens qui se perdent. Mais le côté ethnographique m'intéressait également, en raison de mes études: le bus, le métro, les centres d'hébergement d'urgence (où il est très compliqué de tourner), les trucs de tous les jours, les réseaux, les astuces. Je voulais qu'on voit la confrontation entre le monde «normal» et ces gens, en se disant que nous pourrions être à leur place.

Certaines choses sont difficilement filmables, le milieu est très violent. Mais je ne voulais pas créer du rejet. Politiquement, mon film est donc un peu compliqué, parce qu'il est resté assez doux. Par exemple, au Centre d'hébergement de Nanterre, je n'ai presque rien filmé. Je montre juste un écran de surveillance. ►

Parce que tu ne peux pas filmer: les cafards, le sang, et 250 personnes hurlant.

On sent que Joe et Bart ont envie de vous introduire aux petits trucs de la rue, une envie de jouer presque, comme dans ce plan où Joe lance à Bart: «Vas t'en travailler, clochard de merde!»

Ce n'était pas joué du tout! Le monteur et moi, on a mis ce plan parce que Joe est quelqu'un de très drôle, qui adorait raconter des histoires, on voulait montrer sa personnalité. Mais je pense en effet que Joe avait envie également de nous laisser quelque chose. Parfois, j'arrivais sans la caméra, et je sentais qu'il avait envie que je la prenne. Je pense que le film, c'était aussi une certaine façon pour lui de laisser une trace. C'est ce qu'il dit dans le film: moi, quand je mourrai, il y aura plus personne, en deux semaines, je serai complètement oublié, ce sera comme si je n'avais pas vécu. Certaines personnes à qui j'ai fait voir le film en cours de montage m'ont dit que je ne pouvais pas garder cet échange entre nous, mais pour moi, il raconte aussi quelque chose de ma place. De mon embarras. Parce que tu ne peux pas sauver quelqu'un. Et c'était la même chose pour ma famille vis-à-vis de mon oncle. Avec Bart, c'était autre chose, il y avait beaucoup d'esbroufe dans nos rapports. La caméra était un faire-valoir social pour lui, une manière de se démarquer des autres.

Le film va très loin dans la figuration de la mort. Pourquoi ?

La mort a toujours été très présente dans le film. Pour moi, il y avait une violence que je voulais affronter, je voulais refaire le chemin d'Alain. Et il y avait aussi une idée un peu théorique: dans la rue, tu n'as plus de place, plus d'identité, tu n'es plus personne. Une fois

que tu es mort, on te réattribue une place, on cherche ton nom. C'est une réinsertion *post-mortem*. Le dernier moment de sociabilité de quelqu'un, c'est son enterrement. Pour moi, c'était une façon d'aller jusqu'au bout de l'histoire, de clore le film. Car l'enjeu même du film était de clore cet événement.

Le titre est énigmatique. Pouvez-vous nous en dire plus ?

J'ai eu longtemps l'idée d'un titre inspiré de Céline auquel j'ai dû renoncer. Un jour, Chantal Steinberg, la directrice de formation de Lussas, m'a fait découvrir un recueil de poèmes de Benjamin Perret qui s'appelle *Dormir, dormir dans les pierres*. J'avais mon titre! Il y avait deux compréhensions possibles: être poussière, redevenir poussière, et en même temps l'inconfort, celui de la vie dans la rue. «Un titre à coucher dehors» a dit un spectateur de Lussas.

Propos recueillis par Antoine Raimbault.
Merci à Bénédicte Hazé.
Photo: Riccardo Romano

Dormir, dormir dans les pierres
d'Alexe Poukine

Mar - 18h - Salle 4

17h30 - Blue Bar
Présentation de
l'École documentaire
par Chantal Steinberg

19h - Blue Bar
Présentation de la
ligne éditoriale de
Lyon Capitale avec
Perrine Robert

19h - Green Bar
Apéro-concert
Collectif Musiques
Radicales



Mercredi et vendredi - de 15h à 18h
Séance Jeune Public (8-12 ans) -
Inscription à l'accueil public - 3€

Départ de la navette
pour Vals: 0h00

VOTE À LA CRIÉE

Toujours pressé, le regard fixe, les gestes nerveux, alternant silences butés et flot de paroles véhémentes, Gaylor est un *atalaku*, un crieur. Pasteur au début du film, il change d'activité à l'occasion de l'élection présidentielle de novembre 2011 en République Démocratique du Congo. Muni d'un mégaphone, il fait, moyennant salaire, la promotion d'hommes politiques.

Atalaku de Dieudo Hamadi navigue entre trois groupes concernés par l'élection de différentes manières. Gaylor fait campagne pour plusieurs candidats en parallèle. Le «staff S. Black», groupe de musiciens et leur leader Président Souris, est employé par le crieur pour amener la foule aux meetings de l'un des candidats. L'association Nouvelle Société Civile Congolaise (NSCC) tente d'assurer le déroulement serein du vote.

À travers ces personnages, c'est l'impact de cette élection au sein de la société congolaise qui intéresse Hamadi; les candidats ne sont que des figures lointaines. Le réalisateur peut filmer, à travers les rangées de leurs supporters ou sur une estrade, quelques petits candidats venus se faire acclamer dans les rues de Kinshassa. Mais les nombreux autres, notamment les deux favoris, Joseph Kabila et Étienne Tshisekedi, n'apparaissent que sur des affiches, plus ou moins grandes, plus ou moins sophistiquées selon les moyens financiers.

Dans les rues et les marchés encombrés de la capitale, chacun fait de la propagande: pour quelqu'un d'autre ou pour soi-même, pour Dieu, pour ses talents de musiciens ou pour un candidat à l'élection. Et de réclamer les deniers du culte, le cachet adapté à une si belle prestation ou les votes d'un candidat. La politique n'apparaît que comme la partie d'un *business* généralisé, où personne – conséquence de cette inflation langagière où les hyperboles succèdent aux superlatifs – ne semble vraiment croire à ce qu'il dit.



Souvent en plan-séquence, passant rapidement d'un visage à l'autre, Hamadi enregistre ces échanges tendus. La violence finit parfois par exploser. Après une confuse dispute nocturne filmée en infra-rouge où les musiciens du «staff» se menacent au couteau, une série de gros plans montre leurs visages recouverts de pansements et des plaies hâtivement recousues.

Cette violence populaire semblait destinée à rester sans enjeu politique véritable, jusqu'à ce qu'une scène impressionnante vienne démentir cette impression. Devant un bureau de vote, plusieurs hommes en colère interpellent une observatrice du NSCC; un employé aurait été pris en flagrant délit de fraude. L'élection, qui semblait jusqu'alors une occasion de se faire un peu d'argent, devient une institution à défendre rageusement.

Très vite, ce n'est plus à l'observatrice que les personnes en colère s'adressent, mais à la caméra elle-même, lui désignant ce qu'elle doit filmer. «Ne reste pas là, viens filmer! Viens filmer pour nous ce voleur et on pourra l'arrêter et le mettre en prison». Un homme cessant temporairement de menacer le fraudeur se tourne vers la caméra, et déclare, comme si à travers elle il s'adressait directement à Kabila ou aux télévisions étrangères: «Que les gens du pouvoir fassent attention, ou ils vont mourir ou devoir fuir. Nous voulons le changement, nous ne voulons plus d'eux.» Dans cette séquence où la colère menace à tout moment de tourner au lynchage, c'est la foule qui investit explicitement la caméra de

la mission de témoignage que celle-ci portait en creux avec elle.

Gaylor a repris le poste de pasteur qu'il occupait initialement. Dans une scène digne d'un film comique, scrutant craintivement les alentours, il dissimule rapidement derrière sa porte une affiche à la gloire d'un des multiples candidats pour lesquels il «criait». Le collectif S. Black végète sans son leader, arrêté lors des émeutes qui ont suivi l'élection contestée de Kabila à la présidence. Les membres de NSCC, désabusés, parlent de la nécessité de désacraliser la fonction présidentielle. À part un peu d'argent empoché au passage, l'élection n'a semblé-t-il rien changé au quotidien de chacun. Sur des images de sépultures, deux voix graves répètent en écho les mêmes mots: «Moi, élu président de la République Démocratique du Congo...». Seul le nom change: Kabila dans un cas, Tshisekedi dans l'autre: les deux candidats affirment tous les deux avoir remporté les élections. Ne reste de cette dépense de paroles, d'argent et d'énergie déployés dans le film que quelques pierres tombales.

Pierre Commault

Atalaku
Dieudo Hamadi

AFRIQUE
Mar – 12h10 – Salle 4

Les photographies du festival, d'Hélène Motteau, sont exposées toute la semaine dans les halls des salles 1 et 3 et au Blue Bar.

MARDI 20 AOÛT

Salle **1**

matin

10h - HISTOIRE DE DOC
Histoire du soldat inconnu, Henri Storck, 1932, 11', page 35 du catalogue
Les Maisons de la misère, Henri Storck, 1937, 30', p. 36
Klinkaart, Paul Meyer, 1957, 22', p. 36
Déjà s'envole la fleur maigre, Paul Meyer, 1960, 87', p. 37

après-midi

14h30 - REDIFFUSION
Images d'Ostende, Henri Storck, 1929, 12', p. 28
Seuls, Olivier Smolders, Thierry Knauff, 1989, 12', p. 31
Symphonie paysanne, Henri Storck, 1944, 115', p. 35
Les Voisins, Jaco Van Dormael, 1981, 16', p.34
Elle sera appelée femme, Gérard de Boe, 1953, 11', p. 33

17h30 - REDIFFUSION
Lacrau, João Vladimiro, 2013, 99', p. 139

soir

21h - HISTOIRE DE DOC
Thèmes d'inspiration, Charles Dekeukeleire, 1931, 9', p. 39
Le Monde de Paul Delvaux, Henri Storck, 1944, 11', p. 39
La Fenêtre ouverte, Henri Storck, 1952, 18', p. 40
Magritte ou la leçon de choses, Luc de Heusch, Jacques Delcorde, Jean Raine, 1960, 16', p. 40
Joseph Plateau, théoricien de l'animation, Françoise Lévie, Pierre Lévie, 1978, 12', p. 41
Big Bill Blues, Jean Delire, 1956, 13', p. 41
Violin Phase, Eric Pauwels, 1986, 11', p. 42
Face à face, Eric Pauwels, 1989, 40', p. 42

Salle **2**

matin

10h - LE PEUPLE À L'ÉCRAN?
Intervention d'Emmanuel Alloa.
Projection d'extraits de films, page 9 du catalogue

après-midi

14h30 - LE PEUPLE À L'ÉCRAN?
Intervention de Georges Didi Huberman.
Projection d'extraits de films, p. 9

soir

21h - LE MONTAGE, UNE ÉCRITURE, ÉTUDE DE CAS
Braddock America, Gabriella Kessler, Jean-Loïc Portron, 2013, 101', p. 154
Débat en présence Jean-Loïc Portron.

Salle **3**

matin

10h15 - EXPÉRIENCES DU REGARD
Vers Madrid, The Burning Bright!, Sylvain George, 2013, 150', p. 67

après-midi

14h45 - HISTOIRE DE DOC
Chronique des saisons d'acier - Thierry Michel, Christine Pireaux, 1981, 87', p. 37
Combattre pour nos droits - Frans Buyens, 1962, 60', p. 38
Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois, Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne, 1979, 40', p. 38

soir

21h15 - EXPÉRIENCES DU REGARD
À travers Rome, Aude Fourlet, 2013, 20', p. 68
Le Pendule de Costel, Pilar Arcila, 2013, 68', p. 68

Salle **4**

matin

10h30 - REDIFFUSION
Trêve, Carmit Harash, 2013, 89', page 67 du catalogue

12h10 - REDIFFUSION
Atalaku, Dieudo Hamadi, 2013, 60', p. 83

après-midi

15h - REDIFFUSION
Les Trois soeurs du Yunnan, Wang Bing, 2012, 153', p. 14

soir

18h - REDIFFUSION
Dormir, dormir dans les pierres, Alexe Poukine, 2013, 73', p. 147

21h30 - REDIFFUSION
Vers Madrid, The Burning Bright!, Sylvain George, 2013, 150', p. 67

Salle **5**

matin

10h15 - SÉANCE SPÉCIALE
Fifi hurle de joie, Mitra Farahani, 2013, 96', p. 140
Les Âmes dormantes, Alexander Abaturon, 2012, 51', p. 140

après-midi

14h45 - FRAGMENT D'UNE OEUVRE
From the Exterior, Barbara Meter, 1970, 7', p. 88;
Andante Ma Non Troppo, Barbara Meter, 1988, 11', p. 88; **Penelope**, Barbara Meter, 1994, 9', p. 89;
Convalescing, Barbara Meter, 2000, 3', p. 89; **Quay**, Barbara Meter, 2003, 4', p. 90;
Ariadne, Barbara Meter, 2004, 12', p. 90; **A Touch**, Barbara Meter, 2008, 13', p. 91;
Portraits, Barbara Meter, 1972, 6', p. 91; **Departure on Arrival**, Barbara Meter, 1996, 22', p. 92; **Appearances**, Barbara Meter, 2000, 22', p. 92; **Greece, to Me**, Barbara Meter, 2001, 9', p. 93; **Stretto**, Barbara Meter, 2005, 6', p. 93

soir

21h15 - LE PEUPLE À L'ÉCRAN?
Les Harmonies Werckmeister, Béla Tarr, 2000, 145', p. 14

PLEIN AIR 21h30
L'Image manquante - Rithy Panh, 2013, 93', p. 148