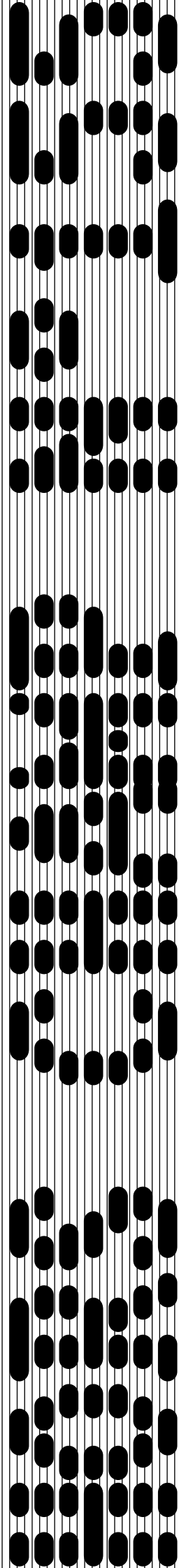
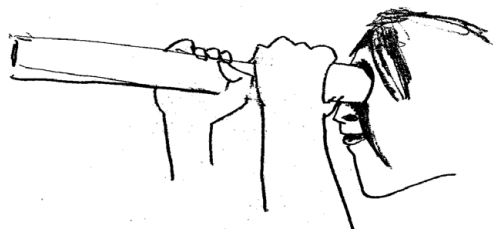


edito

Nouvelle édition des États généraux, nouveau Hors champ : l'occasion pour les bénévoles de la rédaction de se frotter à la critique de cinéma (mais pas que) le temps d'écrire autour de quelques films. Pendant une semaine, dans les locaux de l'Imaginaire, nous avons discuté, raturé, relu, dessiné, rédigé et mis en forme ce 155^e numéro.

La proposition qui en résulte est lacunaire : nous ne voyons pas tous les films que nous voudrions voir et nous ne parlons pas de tous les films dont nous aimerions parler. Mais au fil des textes, s'esquisse à notre insu une programmation dans la programmation. Un assemblage éclectique et fortuit de réflexions et de rencontres, de constellations musicales et de playlists astrales. (Une recette estivale est-elle une programmation d'ingrédients ?)

Le kaléidoscope qui en résulte est une invitation à se rencontrer, en salle, dans les files d'attente ou au Green Bar, à prendre le temps d'un échange et à prolonger nos discussions. Un appel à plier et déplier le documentaire dans tous les sens. Amusez-vous à regarder les films à travers votre Hors Champ comme à travers *un* télescope.



CARNET DES ETATS GENERAUX DU FILM DOCUMENTAIRE

PAGE	ARTICLES	FILMS
1	APPELS <i>BELETTE VERREY</i>	JE SUIS DEHORS <i>ELEFThERIOS PANAGIOTOU, NINA ALEXANDRAKI</i>
2	QUI ES-TU AUJOURD'HUI ? <i>CLÉMENTCE ARRIVÉ GUEZENGAR</i>	FRIEDA TV <i>LÉA LANOË</i>
3	DES NOUVELLES DE LA DÈCHE <i>LÉO GUTHMANN</i>	ACTUALITÉS DU COLLECTIF SOUS LES ÉCRANS LA DÈCHE
4	ADIEU L'APOCALYPSE <i>ELLA BELLONE & BELETTE VERREY</i>	MEMORIES OF AN UNBORN SUN / UNDER THE LAKE <i>MARCEL MREJEN / THANASIS TROUBOUKIS</i>
5	PARTAGE DE CONNEXION <i>KIANA HUBERT-LOW</i>	PARAGATE <i>JIALAI WANG</i>
6	NOUS SOMMES DE TOI <i>LOUISA FOURAGE</i>	LES MIENNES <i>SAMIRA EL MOUZGHIBATI</i>
7	AVANT QUE L'HOMME S'ÉRODE <i>LÉO GUTHMANN</i>	FAREWELL - THE MEMORY OF THE LAND <i>STAVROS PSILLAKIS</i>
8	L'INTIME DES CONVICTIONS <i>CLÉMENTCE ARRIVÉ GUEZENGAR & LOUISA FOURAGE</i>	VACANCES EN PALESTINE <i>MAXIME LINDON</i>
9	TOP 5 DES MEILLEURES CHANSONS (...) <i>BAUME MOINET MARILLAUD</i>	BERTHE IS DEAD BUT IT'S OK <i>SACHA TRILLES</i>
10	LE BRUIT DE L'AMER <i>LÉO GUTHMANN</i>	A FIDAI FILM <i>KAMAL ALJAFARI</i>
11	LE MOUVEMENT DES CHOSSES <i>CLÉMENTCE ARRIVÉ GUEZENGAR & BELETTE VERREY</i>	O MOVIMENTO DAS COISAS <i>MANUELA SERRA</i>
12	FAIRE AVEC CEUX QUI SONT LÀ <i>CLÉMENTCE ARRIVÉ GUEZENGAR & LOUISA FOURAGE</i>	LAPIN HYPER LENT <i>NATHALIE HUGUES, NICOLA BERGAMASCHI</i>
13	LA COLOCS DES CHATS <i>CAROLINE CHÂTELET</i>	LA COLLOQUE DES CHIENS <i>NORMAN NEDELLEC</i>
14	LA CHOSE POSSIBLE ET IMAGINABLE <i>ELLA BELLONE</i>	LAPIN HYPER LENT / LONGTEMPS CE REGARD <i>NATHALIE HUGUES, NICOLA BERGAMASCHI / PIERRE TONACHELLA</i>
15	LES TEMPS DU COEUR <i>DENIZI BAROUK</i>	ALI BABA LES PHOTOS <i>LUCE FOURNIER</i>
16	UN IMAGIER POUR L'INCONSCIENT <i>LOUISA FOURAGE</i>	LA PHOTO RETROUVÉE <i>PIERRE PRIMETENS</i>
17	TU ES MON HÉROS <i>ELLA BELLONE</i>	INTERCEPTÉS <i>OKSANA KARPOVYCH</i>
18	PROJECTIONS <i>KIANA HUBERT-LOW</i>	UNE DISCUSSION AVEC SYLVAIN, DAVID, DOM, PROJECTIONNISTES DE LUSSAS
20	LA RECETTE AU RECHAUD <i>BORIS & SIMON</i>	RECETTE
20	PLANÈTE LUSSAS <i>COLLECTIF</i>	HOROSCOPE
21	LUSSAS SOUND <i>CATACLIMS</i>	PLAYLIST

2

rendez-vous de l'École documentaire de Lussas :

Projections des 12 films de fin d'études du Master Réalisation

Mercredi 21 et Jeudi 22 août à partir de 21h30 à LA COOPÉRATIVE FRUITIÈRE

entrée libre Point info sur l'école et ses formations :

Mardi 20 août à 13h00 au BLUE BAR

Merci à

Christophe Postic,
Céline Leclère,
Jérémy Sulpis,
Boris Chomon,
Simon Decrouy,
Aolizée Redobana,
Marine Girolami,
Cédric Guénard,
Esther Mazowiecki,
Chantal Steinberg,
Alex Dellong,
Lauric Blanc,
Geoffroy Yger,
et l'École documentaire,
pour l'aide, le soutien
et les bonnes vibes !

HORS CHAMP BE LIKE :



Il faut produire !

HORS CHAMP ALSO BE LIKE :



On a des problèmes,
mais on est une force !

TORRE BELA, (1977), THOMAS HARLAN, HISTOIRE(S) DU DOCUMENTAIRE, LE PORTUGAL AVANT ET APRES LA REVOLUTION

APPELS

*Parles ta langue et la désertes
avec sourire, plein d'amertume
mélanges-la à celle des blancs
retournes-la bien sept fois dans
ta bouche comme dans la machine
à laver bloquée par loquet, dedans*

Entre les silences qui résonnent dans les couloirs vides, Jamal dit les mots. Des mots pour s'aider à trouver une place, dans le long ballonnement qui le fait passer d'un enfermement à l'autre. Depuis le bâtiment désaffecté d'une banlieue grecque, Jamal reçoit les appels de ses amis, eux aussi reclus dans la mosaïque des centres de rétention qui recouvrent l'Europe, comme celui d'Amygdaleza à Acharnes. Ses échanges téléphoniques inscrivent dans le ventre de la carte SIM ses étapes de migrations passées ou futures, de l'Algérie à la Turquie, l'Italie, la France et l'Espagne. Il parle en grec administratif, qu'il a appris depuis son arrivée.

*Υπάρχει κίνδυνος να με πιάσουν;
Y a-t-il un risque que l'on me rattrape
si je suis dehors ?
tu te souviens des mots que t'a dit
ta mère
marqués dans le carnet pour
toi dans quelque temps
quand t'auras oublié
Ça va Sahid, labès ?
لا حرت = appel
avec ton avocat au téléphone
avec un ami invisible caché derrière
إن = appel à la prière
dans un micro-karaoke*

Une longue poésie discontinuée. Elle part de la bouche de Jamal, tombe le long de sa barbe à peine taillée, s'échoue sur son pull rouge siglé Hope avant de parvenir à nos oreilles. Jamal se fait l'interprète d'un *one man show* auquel nous avons le privilège d'assister. Alors ne le dites pas, s'il vous

plaît, depuis votre siège lointain : la poésie n'est pas un moyen d'évasion. C'est précisément l'inverse, la poésie. C'est un moyen d'habiter, qui permet de se lier aux choses.

*Jamal tu es
monsieur météo, muezzin,
guide touristique, poète, chanteur pop
ta langue trébuche, incorrec'
tes phrases propulsent le sourire
qui désagrège les parois grises
en silence
encore une fois le micro
buzzzzzz*

Difficile de dire ce que crée Jamal. Ce translanguage qui troue la périphérie morne, qui renverse l'image misérable du réfugié, a quelque chose d'unique et de puissant. Il y aurait peut-être l'*International Disco Latin*(1) de Hito Steyerl, pour dire ce qui dans cette langue est profondément alien, de plus en plus alien. *Disco* signifie «j'apprends», «j'apprends à connaître», «je fais connaissance avec». *IDL* dessine un langage qui «prend en compte sa dispersion digitale, sa composition et son artifice. [...] Une langue qui ne serait policée ni par les statistiques nationales, ni par les entreprises impériales.» Une langue qui serait le pendant inverse de cet *International English des duty free* : une langue souterraine qui relierait les bulles d'air qui naissent parfois entre les frontières militarisées, loin de celles qui passent sans problème les portiques d'aéroports. Ce qui me bouleverse dans la langue de Jamal, c'est qu'elle se joue directement des choses, qu'elle les déplace par des formules dotées d'une magie discrète. Des invocations. Si bien que dans les cadres fixes de *Je suis dehors*, tout semble vaciller avec lui. Jamal, toujours mobile, m'ouvre un portail, une fenêtre sincère sur son dehors.

*du bat', du bateau
un paquebot sans cheminées
où embarquer tes amis
loin des grandes boîtes de béton
Πού πάει μια σκέψη όταν ξεχνιέται;
où va une pensée quand elle est oubliée ?*

(1) Hito Steyerl « International Disco Latin », *e-flux journal issue #45* 04/13 -- <https://www.e-flux.com/journal/45/60100/international-disco-latin/>



hope, dessin de Kiana Hubert-Low

JEUDI 22.08, 21:15, SALLE MOULINAGE
VENDREDI 23.08, 10:30, SALLE L'IMAGINAIRE

QUI ES-TU AUJOURD'HUI ?

Qui es-tu aujourd'hui? s'interroge Frieda. Une question pour elle-même et pour les autres parts d'elle-même qui s'appellent Mathias, Gerda ou Frieda Janett Gröger. Une question pour nous aussi, probablement. Si on arrive à le déplier, le premier long métrage de Léa Lanoë est sans doute un portrait : un portrait multi-noms donc, multi-faces, au sens du visage de Frieda, qui change à travers un film débarrassé de toute indication temporelle ou narrative. Un portrait de Frieda autant que celui d'une relation, si tant est que cela soit possible. Ici ce serait la relation entre la cinéaste et Frieda, reliées par la caméra, mais aussi la relation de Frieda avec elle-même. Un film d'accompagnement au long court (parce que Frieda part loin), un film dont la temporalité-bazar permet de laisser advenir autant de métamorphoses que nécessaire pour raconter ce personnage.

La cinéaste devra se débrouiller avec un paradoxe posé dès la première scène, il faudra saisir Frieda qui se rend insaisissable. Trouver une forme suffisamment libre pour permettre une rencontre tout en assurant qu'on ne pourra pas la rencontrer pleinement. Chopper les fulgurances dans les mélodies de sa parole délivrée par bourrasque, accepter de déborder et la suivre en expédition dans ses mondes mentaux, dans cette sorte d'exil à elle-même. Un exil qui lui permet, en étant toujours un peu partout et un peu nulle part, de trouver sa liberté autrement. Frieda marche par dédoublement (par multiplications même), sous toutes les formes et tous les états. Autant de couches d'elle-même pour autant de scènes à inventer, à jouer et à monter les unes avec les autres. Après tout, s'il faut toujours deux images au moins pour que quelque chose se passe, ici les frottements intérieurs de Frieda créent de nombreux élans. Le mouvement du film se trouve par un montage d'émotions, un montage fragmentaire pour un personnage en morceaux. Mais jusqu'où? Jusqu'à repousser la malédiction de Frieda d'être toujours l'altérité, la marge des autres. Jusqu'à nous donner envie que la folie collective soit la normalité, étrangère au film d'ailleurs.

Enfin, la prouesse du film est sans doute d'aller au bout sans jamais saturer et de plutôt rester à l'écoute en trouvant la justesse dans un geste de tendresse multiple: d'abord celui de la cinéaste vers Frieda, mais aussi de Frieda vers elle-même. Au bout, c'est peut-être un film qui raconte simplement le désir et la force d'une personne de se promettre du soin à elle-même, comme personne d'autre ne pourrait le faire.

Comment démarre votre relation avec Frieda et quand intervient pour toi l'idée de fabriquer ce film ensemble?

On s'est rencontrées parce qu'on était voisines. Frieda avait décidé que son bureau serait l'arrêt de bus en face de chez moi. Elle venait squatter tout le temps. Elle aimait la performance, les costumes et moi j'avais envie de faire des films alors je lui ai proposé qu'on fasse quelque chose ensemble. Elle est hyper intense, c'est comme ça qu'on arrivait à passer du temps toutes les deux. Ça a commencé par des jeux, je l'invitais à créer des pièces de théâtre. La première idée était de faire un film de fiction avec des astronautes. On a tourné cette première séquence puis elle n'a plus eu envie de faire ce film-là. Ça fonctionnait généralement comme ça, on essayait plein de débuts de trucs.

Tu as gardé dans le film une grande part de fiction, de jeu.

Il y avait toute une partie de courtes mises en scène sur fond noir. L'idée du mariage par exemple, venait d'une scène déjà tournée : elle y rejoue son mariage avec elle-même officialisé trois ans plus tôt par un pasteur. On a longtemps gardé l'idée de faire ce film d'astronautes, avec d'autres acteur-ices, mais la mise en scène générerait du stress. Les choses prévues fonctionnaient moins. Dès que c'était du réchauffé, ça ne marchait plus, le mieux restait l'impro.

Qu'est ce qui te décide à t'engager sur un film plus long et sur une forme documentaire?

Il y a eu un tournant. Elle a disparu pendant six mois. Je l'ai cherchée, elle me manquait. Quand elle a réapparu, je lui ai proposé de faire un film. Pour moi c'était aussi un premier film. Je me suis alors basée sur ce qu'on avait déjà tourné ensemble, on a refait beaucoup d'improvisation. Et petit à petit, c'est devenu plus conscient que j'avais envie de parler de ses souffrances. Elle aussi en avait envie. C'est un projet qui a beaucoup dévié, ça a duré plus de cinq ans.

Le film est toujours à l'équilibre entre quelque chose de très joyeux et en même temps de très rude. Quel était le cadre du tournage pour appréhender cette dureté?

Le postulat c'était d'être toujours avec elle et de ne jamais forcer, mais de la guider. Quand je filmais des moments plus durs, j'essayais d'être toujours sûre que c'était OK pour elle sinon je ne filmais pas. La scène qui suit la séquence de l'engueulade du couloir, c'est un témoignage qu'elle avait envie de faire. Elle m'a dit : «je sais que le micro est là, on y va». C'est pour cette raison que je me suis autorisée à faire exister cette scène dans le film, même si c'était vraiment dur, parce qu'elle était très ivre.

Cette séquence du couloir opère une vraie bascule, tu fais entrer une altérité. Par la présence de cet homme qui insulte Frieda, on accède à un autre regard que le tien. Un regard étranger, mais surtout un regard de rejet. Un regard qu'on pourrait nous-mêmes avoir sur elle.

Cette séquence est vite devenue le cœur du film : quelle structure on construit pour en arriver là? Il fallait

impérativement que lors de cette séquence-là, on soit avec elle et pas avec le personnage avec lequel elle s'engueule - personnage qui aurait pu être n'importe qui. C'est la question de la normalité qui s'incruste dans son regard à lui. Alors si à ce moment-là du film on est complètement avec elle, dans le sens où on est critique de ce qu'il renvoie, après on peut aller plus loin avec Frieda dans ses différents états, dans ce qu'elle traverse.

Le film est très composite, tant dans la temporalité que dans les registres d'images. Quels principes de montage ont guidé le film?

On a vite pris le parti de respecter l'ordre de tournage pour suivre le fil de la relation. Le montage se base sur la sensation, sur l'émotion. Trois fils ont guidé ça : celui de l'évolution de notre relation; celui de Frieda à travers ses difficultés (le mariage, ou le processus de guérison à la fin sont des étapes qui concernent son évolution à elle); celui de la relation avec le spectateur-ice qu'il fallait emmener avec Frieda (mouvement très lié à ma relation avec elle). Il fallait également essayer de ne pas trahir les états émotionnels que traverse Frieda. J'ai tenté de le faire en utilisant plusieurs caméras ou en variant les traitements de son pour être avec elle autrement et trouver des traductions de ces différents états. Passer de la DV à la pellicule par exemple nous a permis d'être plus dans l'instant. Une bobine, donc 3 minutes par jour pour filmer, ça donne un cadre plus léger, plus doux.



Comment arrêter une collaboration pareille? La dernière séquence rend Frieda présente dans le processus de fabrication jusqu'au bout.

C'était très dur de construire la fin, mais très clair depuis longtemps que cette séquence serait intégrée dans le film. Comment on quitte Frieda? Je n'avais pas envie qu'on ait peur pour elle, mais qu'on sente que sa survie était possible grâce à sa résistance, sa joie de vivre sans jamais nier les souffrances. C'est donc elle qui termine le film : elle se réancre dans le processus de création du film et c'est elle qui choisit. Elle a été beaucoup plus lucide que moi, c'était bien de s'arrêter à ce moment-là. Ça aurait été dur de m'arrêter de filmer. Je voulais tourner une dernière séquence, mais elle s'est fait arrêter et elle est entrée en prison. Aujourd'hui, elle m'a annoncé au téléphone qu'elle venait d'en sortir. Elle m'a proposé de refaire un film.

MARDI 20.08, 14:30, SALLE CINÉMA
JEUDI 22.08, 10:30, SALLE L'IMAGINAIRE

DES NOUVELLES DE «LA DÈCHE»

Lors du numéro précédent de Hors champ (n° 154, août 2023), nous publions un entretien avec des membres du collectif «Sous les écrans, la dèche» qui réunit des travailleur-euses précaires des festivals de cinéma. Quelles ont été les avancées de l'année? Nous prenons des nouvelles du collectif.

«Sous les écrans, la dèche» poursuit son travail de sensibilisation auprès des directions des festivals : pallier les conséquences de la réforme chômage par l'allongement des contrats, l'augmentation des salaires, la sensibilisation sur la nécessité de l'accès au régime de l'intermittence, etc.

Plusieurs tables rondes et prises de paroles se sont tenues lors de nombreux festivals : Entrevues de Belfort, Fipadoc, Cinéma du Réel, Premier Plans etc. afin de sensibiliser les différent-es acteur-ices de la filière ainsi que le public des festivals.

Importante mobilisation du collectif lors du dernier Festival de Cannes qui a permis d'interpeler les pouvoirs publics tels que le CNC, le ministère du Travail ou le ministère de la Culture et de réunir autour de la table différent-es acteur-ices tels que des syndicats, directions de festivals et pouvoirs publics. Suite à cette mobilisation, le ministère du Travail a désigné un de ses agents pour accompagner l'encadrement du travail en festival de cinéma, lequel doit notamment passer par le rattachement des événements à une même convention collective.

Tout en menant ces négociations avec les institutions, il s'agit aujourd'hui pour le collectif de peser afin de défendre la principale revendication : l'accès au régime de l'intermittence.

Quand Dieu l'apocalypse

Croyez-vous en la fin du monde?

L'Occident a donné un nom à l'étude de l'apocalypse : l'eschatologie. Si ce champ de recherche se limitait jusqu'ici aux institutions religieuses, il s'étend aujourd'hui à tous les pans de la société. Des pages de memes en ligne au Plein Air de Lussas, en passant par les étagères des librairies, les *red team* militaires (1) et les cinéplex de zones commerciales: cet engouement déploie une vaste galerie d'images de la catastrophe. Nous avons été interpellés par deux films qui proposent chacun une façon particulière de regarder la fin d'un monde : *Under the Lake* de Thanasis Trouboukis et *Memory of an Unborn Sun* de Marcel Mrejen. Il nous semble qu'ils composent les deux faces d'une même pièce, représentative de cette eschatologie contemporaine.

Under the Lake propose de plonger dans les souvenirs d'un monde détruit: un village grec a été submergé par les eaux d'un barrage hydraulique. Le film se construit comme le long flashback d'une vie rurale disparue. Une femme manœuvre un métier à tisser dans un intérieur sombre, deux hommes partent à la chasse avec leurs chiens. Une bergère trait son troupeau dans la lumière du petit matin, qui ressemble à la fin du jour. La photographie élégante de ces images argentiques pose sur ces scènes un regard nostalgique qui contraste avec la modernité des turbines du barrage. Dans l'eau du lac artificiel, les ruines des petits édifices en pierre surnagent comme les spectres d'un passé révolu.

Dans la dystopie de *Memory of an Unborn Sun*, un conte prophétique se mêle à une enquête documentaire. La caméra suit un ouvrier chinois qui erre dans le désert algérien. Son personnage est un archétype des milliers de travailleur·ses expatriés qui arrivent chaque année dans le pays pour nourrir les industries du BTP. Il est plongé dans une science-fiction qui tourne autour de la *fake news* d'un soleil artificiel mis en orbite par le gouvernement chinois. Se succèdent alors les travellings

aériens, mêlant images de synthèse et prises de vues réelles de paysages dévastés. Entrecoupant ces séquences par des archives de l'armée française, le réalisateur entend dénoncer l'idéologie industrielle et impérialiste.

Les films proposent deux versions d'une fin du monde qui a déjà cours. Le premier dépeint un monde perdu et le deuxième aborde les ravages du techno-solutionnisme. Ils font le constat nécessaire des destructions de l'écosystème et de la violence coloniale. Ces récits qui regardent le présent comme de la science-fiction font une critique politique que nous partageons. Pourtant, on se sent à l'étroit dans ces histoires de désastres, comme condamné·es à regarder passivement notre extinction. Quelque chose achoppe. Comment penser politiquement ces représentations documentaires et la passivité à laquelle elles nous renvoient?

La toute-puissance de l'industrie devient le moteur du récit: face à elle, les humain·es se trouvent isolé·es, impuissant·es. D'un côté, dans *Under The Lake*, la disparition du village sous les eaux est renforcée par le silence des personnages, réduits à des figures muettes et fantasmées. De l'autre, l'ouvrier de *Memory of an Unborn Sun* est condamné à l'errance sur une voix *off* récitant les vers du poète Hawad, qui résume cette détresse: «Combien de temps encore allons-nous exister, sans aujourd'hui, tiraillés entre le hier et le demain?» La représentation

de la sidération devient l'unique façon d'appréhender ces réalités.

Ces films nous semblent entériner le récit qu'ils cherchent à critiquer. Plus largement, ils sont symptomatiques d'une manière de représenter le désastre, qui n'offre aucune issue à l'humanité. Leur réponse est esthétique: ils tentent de résoudre une réalité catastrophique par un *Deus ex machina* numérique. Un arbre, dépassant encore de la surface du lac grec, prend soudainement feu. S'agit-il d'une référence biblique à l'épisode du buisson ardent, suggérant le retour d'un nouveau Dieu? Dans le désert algérien, la même sorte de magie post-produite opère: le soleil ne brille plus que dans la lampe frontale de l'ouvrier, malmené par une tempête de sable. Dans ces dernières séquences, la fin du monde est sans appel. Ces imaginaires alimentent la prophétie autoréalisatrice d'une industrie qui engloutit l'humanité. Notre seul salut se trouverait dans la contemplation de ces spectacles d'apocalypses. En sommes-nous soulagés?

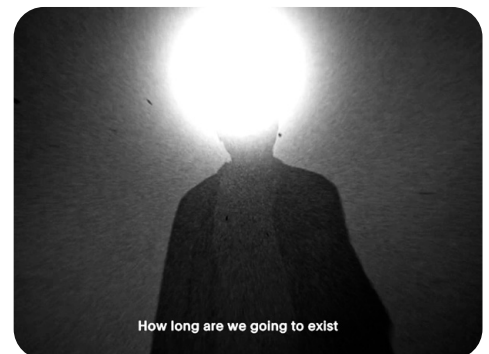
(1) Une équipe d'auteur·ices de science-fiction engagée par l'armée française pour imaginer les scénarios à laquelle celle-ci pourrait être confrontée à l'avenir.

.....
VENDREDI 23.08, 21:15, SALLE MOULINAGE

SAMEDI 24:08, 14:45, SALLE MOULINAGE

.....
VENDREDI 23.08, 10:15, SALLE SCAM

EN LIGNE SUR TĒNK 23.08>19.10





À 13h30 (heure française) j'ai rendez-vous pour un video call avec Jialai Wang. La sonnerie de WhatsApp retentit, je décroche. Elle se trouve à Shanghai, en tournage de son prochain film. Là-bas, c'est déjà le soir (1). En voyant s'ouvrir sur mon écran la fenêtre où s'affiche son visage, je ressens un effet de déjà-vu. Ça m'évoque la première partie de son film, composée entièrement de scènes de conversations téléphoniques entre la réalisatrice, sa mère et sa grand-mère. Les visages apparaissent en plein cadre, saisis dans un même plan rapproché. Avant de commencer l'interview, je lui demande :

Comment se prononce le titre de ton film ?

Ça se prononce «pa-ra-ga-té». C'est traduit phonétiquement du sanskrit. Ça vient d'un sūtra bouddhiste (2) parmi les plus connus, que ma mère et moi récitons tous les jours quand j'étais chez elle. Ça signifie «aller au-delà». Je trouvais que le sens correspondait bien à la question du deuil qui est abordée dans le film. Aller au-delà de la mort, au-delà de la souffrance personnelle.

Au début du film, immobilisée en Belgique à cause de l'épidémie de COVID, la réalisatrice Jialai Wang assiste, impuissante, aux derniers jours de sa grand-mère. Une fois en mesure de retourner en Chine, elle retrouve sa mère, seule. Je m'interroge sur l'écriture de son film qui s'est entremêlée à sa vie personnelle.

Comment avais-tu anticipé ton tournage en Chine ?

Je ne l'ai pas trop préparé. J'avais commencé par filmer ma mère pour un exercice à l'INSAS (3). Depuis la Belgique, je ne pouvais la filmer qu'avec mon téléphone pendant nos appels vidéos. Finalement, j'ai continué parce que j'avais l'impression qu'avec le temps, j'apprenais à mieux la regarder à travers l'écran, à mieux la connaître.

Puis j'ai eu envie de faire la même chose avec ma grand-mère. Mais sa mort a tout changé, ça a été un choc. J'avais perdu ma raison de rentrer en Chine et de faire le film. Comme j'avais déjà acheté mes billets d'avion, j'y suis quand même allée, à la fois pour chercher des traces de ma grand-mère et de mon enfance, et pour voir ma mère. J'ai quand même enregistré des images là-bas, mais je voulais juste faire ça pour moi au départ. Une fois de retour en Belgique, j'ai mis deux mois pour me dire qu'il fallait faire quelque chose avec tous ces rushes. Ensuite, après avoir trouvé une boîte de production avec laquelle travailler, le montage a duré six mois. Le film s'est vraiment écrit à ce moment-là.

D'une certaine manière, son parcours entre les continents fait écho au mien. Je suis également familière des relations familiales longue distance qui imposent un certain cycle de retrouvailles et d'adieux. La traduction du titre que me donne Jialai Wang m'éclaire aussi sur un autre enjeu du film : aller au-delà d'une certaine distance affective, qui se glisse, en plus de la distance géographique, entre les membres d'une famille. Un plan du film me revient en mémoire : alors qu'elle vient d'arriver à Shanghai, Jialai Wang observe, derrière sa caméra, sa mère qui a les yeux rivés sur son téléphone. De profil, absorbée par l'écran, sa peau brunie et abimée par les ans, elle apparaît soudain si proche — et pourtant si distante émotionnellement.

Au début du film, tu es loin de ta famille. Puis, en Chine, tu te retrouves à cohabiter avec ta mère. Comment se sont passées vos retrouvailles ?

Bizarrement avec la distance, j'arrivais plus facilement à entrer dans son monde. Elle m'a parlé de son rapport au bouddhisme, qui prend beaucoup

de place dans sa vie, elle m'a aussi confié des choses profondes : qu'elle se sentait seule, qu'elle souffrait. Il y avait quelque chose d'un peu gênant à reprendre la même routine qu'avant - ça faisait quand même six ans que je n'étais pas rentrée ! On a réappris à se parler, mais ça a pris du temps. En général, en Chine, on a du mal à parler de ses émotions. On a du mal à dire quand on est triste, on ne se dit pas grand-chose. Et on est très peu tactile. J'ai grandi dans ce cadre-là, mais pendant ce voyage, j'ai redécouvert une certaine violence banalisée dans la vie de tous les jours. Je me suis sentie agressée. Je sais que les gens s'expriment comme ça. Ils n'étaient pas méchants, juste abimés et usés. Quand les gens me parlaient de la mort de ma grand-mère, ils avaient plutôt tendance à faire de grands sourires, pour rendre la situation légère, pour que ça passe. Ça m'a beaucoup frappée cette façon de gérer la mort.

Du' est-ce que ça représentait pour toi de revenir sur les lieux de ton enfance ?

Je n'ai pas de bonnes relations avec ma famille, mais je suis nostalgique de cette période, notamment de la maison de ma grand-mère. Quand je suis retournée en Chine, j'ai essayé de retrouver ce que j'avais connu. Mais, entre-temps, la société, mon quartier, la ville ont évolué. Et moi aussi. Je vagabondais un peu, je cherchais des traces de ma grand-mère, alors je suis allée parler aux personnes âgées que je croisais dans le quartier.

Alors que notre video call touche à sa fin, quelque quarante minutes plus tard, la connexion tient toujours. Après avoir échangé sur la diaspora chinoise, je lui pose une dernière question :

De quoi parle le film que tu es en train de tourner en ce moment à Shanghai ?

Je voudrais continuer à creuser le passé de ma mère, notamment comprendre l'origine de sa conversion au bouddhisme, mais aussi celle de mon père, qui est devenu catholique. Les gestes rituels, notamment pour aider les morts à rejoindre l'au-delà m'intéressent. J'aimerais montrer le rapport paradoxal qu'on a au deuil en Chine. C'est un tabou intense dont les gens ont peur qui est pourtant présent dans les gestes du quotidien.

Nous raccrochons et je remarque que je n'ai pas demandé à Jialai Wang le titre de son prochain film. J'ouvre une fenêtre de recherche, tape son nom, et finis par trouver l'information : La Revenante.

(1) Il y a six heures de décalage entre la France et la Chine (2) Le terme sūtra désigne la mise par écrit d'un enseignement «pourvu de la sacralité conférée par la parole du Bouddha et de la Loi». La transcription «pāragate» provient du Sūtra du Cœur (3) Institut Supérieur des Arts (Belgique)



nous sommes de toi

Dans une cuisine bruxelloise, quatre sœurs se réunissent la nuit autour d'un jeu : elles piochent tour à tour dans une boîte des petits bouts de papier sur lesquels sont écrits des mots, qu'elles commentent. Samira, la cadette, les filme. «Merde», dit à mi-voix l'une des sœurs en tirant dans la boîte le mot *famille*. Autour de la table, il manque une personne : l'aînée de la fratrie de cinq filles, engagée il y a des années dans un mariage arrangé scellé par son père alors qu'elle n'avait que 17 ans. Leur mère, Yuma (1), n'a rien dit. Cet événement est à l'origine de la rupture de confiance entre les filles et leur mère, et le silence s'installe entre elles.

Les Miennes dissèque la complexité du lien mère-fille, et le démultiplie : des filles, il y en a cinq pour une seule mère. Et ces filles deviennent mères de filles à leur tour, et la mère a elle aussi été fille et sœur avant d'être femme et mère. La réalisation du film est portée par l'envie de résoudre le conflit familial, et si la mère est le personnage central du film, c'est bien la réalisatrice qui orchestre un processus thérapeutique. Mais un film peut-il faire office de thérapie familiale ?

«*Je pense que c'est quelque chose qui va nous aider tous... Sans devoir passer par un psychothérapeute ou un imam*» déclare l'une des sœurs, alors que toute la famille est réunie dans le salon.

Le nœud autour de la parole de la mère est posé dès les premières séquences du film. Dans la scène d'ouverture, la voix de Yuma est présente à travers un message téléphonique accusateur qu'elle laisse à sa fille. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois à l'image, la réalisatrice lui installe un micro-cravate — image qui n'a d'autre intérêt que de mettre l'accent sur cette parole tant attendue. Mais lors de la réunion familiale qui suit, Yuma est mal à l'aise et se dérobe aux questions pressantes des un-es et des autres. Elle crie sa souffrance, mais peine à en formuler les raisons face à ses filles et son mari.

Le fil conducteur du film est la voix *off* de Samira qui tente de reconstituer l'histoire de sa famille. Les différentes temporalités sont rendues visibles par la multiplicité des supports utilisés : photos familiales, caméscopes, téléphone portable... En effet, depuis l'adolescence, Samira filme. Elle capte les fugues de ses sœurs, les vacances au Maroc et les

déménagements, portée par une nécessité inconsciente de documenter les petits événements familiaux. Le montage crée des correspondances entre ces images hétéroclites, les sœurs semblent se répondre d'une époque à l'autre — les images de leur adolescence éclairent les problématiques de leur présent — et par flash, surgissent les images pixelisées du mariage de la sœur aînée — réminiscence du souvenir qui les hante toutes. Pour le film, la réalisatrice décide de reproduire le trajet maintes fois effectué dans son enfance et suit ses parents au Maroc, pour emmener sa mère dans son village du Rif. Yuma est de tous les plans et elle s'en accommode peu à peu, fière que sa fille vienne filmer les lieux de sa jeunesse. Des souvenirs d'enfance tendres reviennent à Samira, comme lorsqu'enfant elle prétendait être malade pour que sa mère reste à ses côtés en lui récitant des sourates. L'image est invoquée puis immédiatement inversée : Samira est au chevet de sa mère, et la reconforte alors qu'elle lui fait part d'un souvenir douloureux.

À travers la tentative de soigner une famille, le film fait apparaître l'histoire de toute une communauté — celle des travailleuses rifaines installées en Belgique, et de plusieurs générations aux vécus qui paraissent irréconciliables. En allant à la rencontre de sa mère, Samira pense soigner toute la famille, mais une fois son histoire partagée, Yuma se dérobe au processus thérapeutique : «*Débrouillez-vous toutes seules, j'ai rien à rajouter*», finit-elle par déclarer. Après tout, elle a traversé seule les épreuves auxquelles elle a été confrontée. C'est dans ce refus que se trouve le lien entre leurs générations. Dans ses gestes de désobéissance — à son mari, à ses filles, à la société européenne dans laquelle elle est supposée s'assimiler — Yuma trouve sa liberté. En ricochet, ses filles négocient la leur.

(1) *maman, en rifain.*

.....
LUNDI 19.08, 21:15, SALLE MOULINAGE
MARDI 20.08, 14:45, SALLE MOULINAGE

Avant que

«... ces millions de militantes à travers le monde qui avaient donné tout ce qu'ils et elles pouvaient donner à quelque chose, croyaient-elles, disaient-ils, de plus grand qu'eux, et qui en fin de compte tirait d'eux sa grandeur.»

Extrait de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker, cité dans *Farewell - The Memory of the Land*.

Entre 1946 et 1949, l'Armée démocratique de Grèce, branche militaire du Parti communiste, s'oppose aux forces monarchistes. Prenant la forme d'une guérilla, la guerre civile se solde par une défaite du camp communiste. Stavros Psillakis avait déjà abordé cet épisode historique dans son film *Il n'y avait pas d'autre chemin* (2009), consacré à l'histoire de trois de ces guérilleros. Il y revient avec *Farewell - The Memory of the Land* en se concentrant cette fois sur la seule expérience de Giannis Lionakis qui vécut caché dans les cavernes de Crète pendant quatorze ans, de 1948 (sur l'île, la guerre civile s'acheva un an avant la fin du conflit à l'échelle nationale) jusqu'en 1962, date à laquelle il s'exila en Ouzbékistan avec cinq de ses camarades. *Farewell* est entièrement réalisé à partir d'images tournées pour *Il n'y avait pas d'autre chemin*, et non intégrées au film. En revenant sur ces images, Psillakis s'attache à restituer le plus simplement possible la parole de son protagoniste. À la faveur d'une mise en scène épurée, on l'écoute raconter son histoire, assis à la table de sa cuisine ou parcourant les lieux qui ont marqué ses années de clandestinité.

Plongés dans les tréfonds de l'île, nous suivons l'équipe de tournage — ils sont sept — explorant les grottes où le protagoniste s'est si longtemps terré. La voix de Lionakis nous guide à travers ses souvenirs comme parmi les rochers : l'homme de 87 ans, aujourd'hui incapable d'escalader les parois rocheuses, dirige l'équipe depuis

l'homme s'érode

l'extérieur des cavernes. Contraint par les années à ne se déplacer qu'avec sa canne, tout concourt à relativiser la fragilité du personnage. Le film s'emploie à magnifier son protagoniste : la caméra reste au plus près de Lionakis qui trône au milieu de la plupart des plans. Héroïsation du combattant qui, refusant toujours de se rendre, a sacrifié une partie de sa vie à sa cause. L'exploration des cavernes, lieu du fantasme et de l'introspection, renforce la mythification du personnage en situant son témoignage dans un espace symbolique. On arpente les boyaux rocheux et les salles souterraines. Lionakis fouille les recoins de sa mémoire : au détour d'une stalagmite, on trouve les restes d'ustensiles de cuisine. Le protagoniste se rappelle comment les guérilleros préparaient et répartissaient la nourriture. Le récit de l'accident de son frère émerge de la découverte de flacons métalliques qui servaient à lui injecter de la pénicilline.

Entre les plans minéraux sont insérées de vieilles photographies de camarades disparues, qui surgissent comme autant de fantômes : le décor devient le théâtre de projection du récit, des pensées et des souvenirs de Lionakis. Délivrant son récit, il libère ces visions. Elles rejoignent toutes celles des combattant-e-s, des révolté-e-s et des persécuté-e-s dont les spectres planent sur la côte de l'île. Alors que nous longeons les criques en bateau, Lionakis pointe du doigt les recoins de l'île chargés d'une histoire qui l'a précédé : ici, des insurgé-e-s se sont caché-e-s lors

des révoltes contre la souveraineté ottomane, là des indépendantistes ont planté un poirier grâce auquel ils et elles ont pu se nourrir clandestinement. Le film se fait le terrain d'une sédimentation de la mémoire. Des histoires se déposent les unes sur les autres, en fines couches, pour construire ensemble un monument à la résistance.

Pour autant, ce processus de sédimentation n'est pas la fixation de la mémoire en une matière inerte : les différents membres de l'équipe de tournage s'impliquent de plus en plus au sein de la narration et font progressivement leur apparition dans le cadre jusqu'à devenir des personnages à part entière. Deux de ces personnages, en particulier, se saisissent de la caméra, ordonnateurs occasionnels du témoignage de Lionakis. Transmission d'une pratique, transmission d'une histoire. En les accompagnant sur les traces de son passé, Lionakis les invite — et nous à travers eux — à s'approprier son expérience. Élaboration d'une mémoire plus fluide que minérale. Dans l'obscur salle de cinéma, l'ombre de Lionakis vibre sur l'écran et plane sur le spectateur-ice.

À la fin de *Farewell*, Lionakis invite l'équipe à se baigner dans la mer. Nous sortons des cavernes pour nous jeter à l'eau.

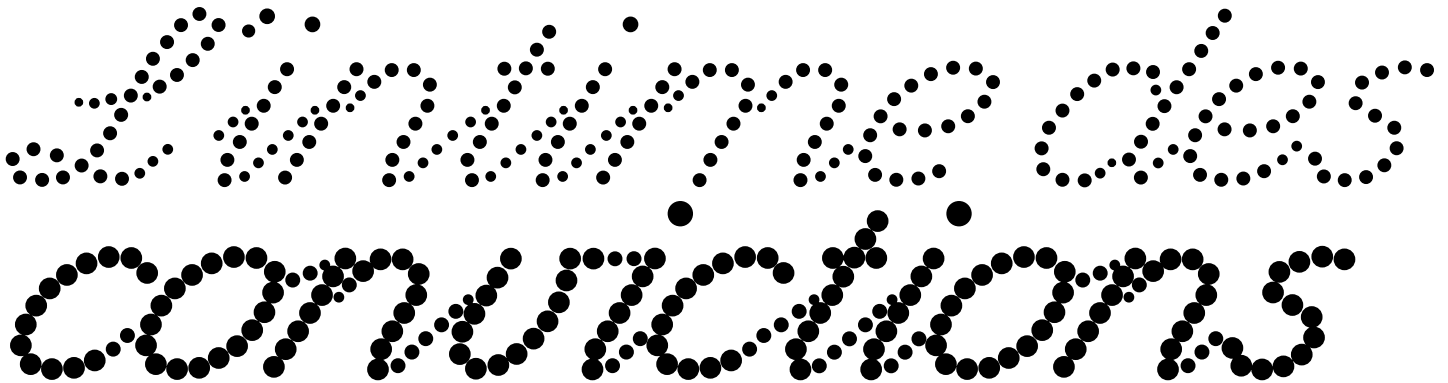
Un bras sur l'accoudoir, droit.
 Accuser. Qu'attend-il en retour?
 - J'avais planifié ce voyage. Il l'a laissé tomber.
 - J'ai appris la France... Trahison.
 - Je crois profondément en la cause palestinienne. Il a laissé tomber.
 - L'encre ne vaut pas le sang.



- Dis-moi ce que tu as fait
 Dans son fauteuil, il écoute distraitement
 Il ignore le ressort du meuble qui lui rentre dans la côte
 Il veut se perdre dans les lumières de son téléphone déjà, encore, toujours ailleurs
 - Dis-moi ce que tu as fait
 Mais qu'a-t-il fait, lui?

- Dis-moi ce que tu as fait
 Il s'imprègne, distraitement de la voix de son frère
 Et discrètement il grave le souvenir du fauteuil, du ressort et de la maison où il a grandi

TEXTE, LÉO GUTHMANN



Vacances en Palestine, un titre qui peut sembler en décalage avec la réalité de la guerre et du génocide en cours à Gaza, dont les images nous parviennent chaque jour. Tourné il y a déjà quelques années, le film suit le retour dans son village de Shadi, Palestinien exilé en France et engagé dans les mouvements de soutien à son peuple. Maxime Lindon fait le portrait d'un personnage qui résiste à son film, pris dans la dualité de l'exil : assumer sa liberté individuelle tout en se débattant avec l'écrasante nécessité de s'engager pour la liberté des Palestiniens. Comment raconter avec autant justesse la complexité d'un tel retour? Quelle répercussion sur la production et la sortie du film le contexte actuel a-t-il eue? Nous décidons d'en discuter avec Maxime Lindon.

Deux-tu nous parler de la rencontre avec Shadi et de l'origine de ton film ?

J'ai connu Shadi il y a une dizaine d'années lors de manifestations de soutien au peuple palestinien. À l'époque, il faisait sa demande d'asile auprès de l'OFFRA (1). J'avais envie de faire un film alors j'ai commencé à le suivre. Je cherchais à faire le portrait de cet homme politique en devenir. Je filmais beaucoup les manifestations auxquelles il participait et assez vite je me suis lassé de filmer toujours un peu la même chose. Parallèlement à ça, sa situation administrative évoluait. Quand il a finalement obtenu sa naturalisation, il a prévu de rentrer en Palestine et j'ai décidé de le suivre.

Tu choisis donc de l'accompagner lors de son retour au village familial. Qu'est-ce que tu cherchais à ce moment-là ?

Ce qui m'intéressait c'était sa traversée administrative en France et comment son engagement politique s'y mêlait, ma difficulté était de discuter avec lui de ses sentiments, de ses projets d'avenir. Entre nous, c'était toujours au présent : les manifestations, la cause. Ce voyage, c'était l'espoir de réussir à faire son portrait autrement bien qu'il y ait beaucoup de mystère en partant. La confiance était là, mais le projet de faire un film ensemble n'était pas encore discuté entre nous. Je parlais pour filmer ce mec qui part en vacances dans un

contexte chargé et va retrouver ses potes à qui il racontera sa nouvelle identité. Je savais que je filmerais des retrouvailles, notamment avec son frère et sa mère. Voilà ce que j'avais cerné de ce tournage à venir. En Palestine je pensais pouvoir creuser, mais en arrivant il était plongé dans la performance du retour chez lui. Il était sollicité par plein de gens. Je n'ai pu recueillir sa parole que plus tard. La complexité de la situation de Shadi et saisir ce qu'il traversait a émergé avec le temps.

Est-ce que tu fantasmais le territoire ?

J'étais déjà allé en Palestine plusieurs fois, mais uniquement en ville, je ne connaissais pas la campagne. Je n'avais donc jamais vu une colonie de près. Je suis arrivé au village avec cette idée qu'il y aurait de la tension, du danger. Au lieu de cela, j'ai trouvé un endroit calme, extrêmement silencieux. L'occupation était présente, mais les gens en parlaient peu, c'était donc compliqué de la raconter pour moi. C'est arrivé par la voix off, en sortant du présent et en essayant au fil du film d'être de plus en plus dans sa tête, de perdre l'aspect chronique.

Qu'est-ce qui vous a guidé au montage, pour réussir ce mouvement-là ?

J'avais la dramaturgie des vacances en tête. C'est souvent la même chose pour tous ceux qui rentrent à la maison. D'abord les émotions primaires du début, de l'arrivée. Ensuite, le glissement vers des émotions plus amères avec le surgissement du passé, de la nostalgie, et les premières pensées du départ qui approche. Et sur la fin, l'apparition des règlements de compte, le désir de régler des choses avant de repartir.

La chronique bascule justement vers une tragédie avec la séquence de règlement de comptes entre Shadi et son frère.

Ils ne s'étaient pas parlé depuis dix ans. Quand Shadi était en France, son frère était en prison, ces deux moments de

vie ont coïncidé. À notre arrivée, j'ai rapidement senti que le grand frère de Shadi voulait lui parler. Cette scène était là, en suspens. J'avais envie de filmer, son frère était d'accord, mais Shadi réticent. Au fil des vacances, ils ont repris le dialogue, ils ont posé des mots en dehors du tournage. Quelques jours avant notre départ, Shadi a dit «OK, faisons cette scène, filmons». Cette séquence dure trois heures et demie. Elle a été difficile à monter. J'ai eu envie de faire un film uniquement avec ça. Elle raconte évidemment beaucoup de choses de l'un, de l'autre et de leur relation.

Quelle a été la temporalité de la création du film ?

Le projet a démarré en 2015 et je viens de terminer. Il s'est fait avec très peu d'argent. J'ai longtemps été à la recherche d'un producteur, mais aussi d'une méthode pour ce film qui était le premier pour moi. J'avais 120 heures de rushs dans une langue étrangère. J'ai mis des années à découvrir les différentes strates de ce tournage. Je le faisais au goutte-à-goutte, avec l'aide d'étudiant-es de l'INALCO. Plus je découvrais ce qu'il s'était joué pendant ce retour symbolique de Shadi, plus ce qu'il faisait des années plus tard me permettait de le comprendre autrement et plus profondément.

Si le montage brouille les temporalités, le présent vous a rattrapé. Le film n'était pas terminé le 7 octobre, comment la guerre en Palestine a-t-elle influencé le montage ?

La dernière session de montage s'est déroulée en novembre, c'était impossible de ne pas être à l'écoute et donc influencé par les événements. Il y a eu quelques tentatives maladroites, mais fondamentalement je me suis interdit de perdre la ligne du film. Le film parle déjà de tout ça, il fallait en rester proche. L'histoire se déroule en Cisjordanie, dans la campagne, on est loin de l'actualité et en même temps on y est complètement. J'espère aujourd'hui qu'il parle de la situation avec un autre langage. Un langage familial ou personnel, en quelque sorte. Tout ce qu'il se passe depuis le 7 octobre a surtout accru mon impatience de sortir le film.

Avez-vous senti la nécessité de clarifier certaines choses ? Ou d'en ajouter ?

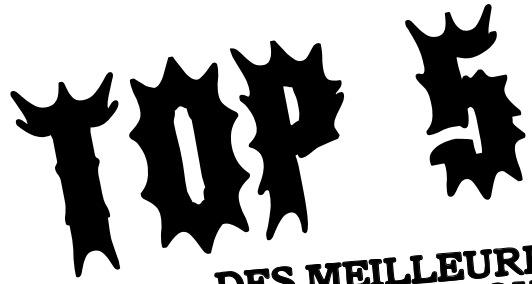
Il y a une phrase qui est dans la voix off du film que Shadi a écrit post 7 octobre qui dit que la souffrance des palestiniens compte plus que la sienne. C'est une phrase très violente, très dure. C'est la dernière phrase ajoutée, mais c'est aussi de là que partait ce projet sur la diaspora palestinienne: comment gérer sa souffrance personnelle quand on porte sur ses épaules la quête de liberté de tout un peuple, et qu'on est soi-même parti dans un autre pays pour être libre? C'était mon postulat de départ et quelque part on en est revenu là. Le 7 octobre rejoue évidemment ça très fort pour la diaspora palestinienne. Et ce ne sera pas résolu, «jusqu'à ce que»... mais on en est assez loin.

La production du film a-t-elle aussi été bousculée par le contexte actuel. Peux-tu nous raconter ce qu'il s'est passé avec la subvention de la région PACA ?

La voix off impliquait un nouveau tournage. On est donc reparti chercher de l'argent. La région PACA nous a accordé une subvention de 15000 €, que nous n'avons finalement jamais touchée, car la décision de la commission culturelle n'a pas été ratifiée au niveau du Conseil régional. Pourtant c'est censé n'être qu'une formalité administrative — il n'y a même pas eu de vote, le dossier a «disparu» le jour J. Cet épisode a eu lieu après le 7 octobre. On ne m'a jamais donné d'explication.

(1) Office français de protection des réfugiés et apatrides.

BERTHE IS DEAD BUT IT'S OK / SACHA TRILLES /
2024 / FRANCE, SUISSE / 38'



**DES MEILLEURES
CHANSONS POUR
TON ENTERREMENT**

Si vous cherchez «meilleure chanson pour un enterrement» sur internet, vous trouverez *Highway to Hell* de AC/DC à la 5e place. Sacha Trilles, réalisateur de *Berthe is dead but it's OK*, n'a pas eu le bon goût (ou les moyens financiers) d'utiliser cette chanson pour son film, néanmoins, on accepte aisément de le suivre en enfer, et ce dès les premières minutes de son film, quand il explose une piñata à l'effigie de sa grand-mère sur l'air épique de *Live and Let Die*. Atteinte d'une maladie incurable, Berthe a choisi de mourir par assistance médicale avant que son état ne se dégrade. Sacha, son petit-fils, a décidé de faire un film avant le grand jour. Pour se donner une raison de vivre à lui, et laisser partir sa grand-mère. Dans un geste jubilatoire, pour conjurer la tristesse, il fait rejouer à Berthe des scènes de morts iconiques, lancinantes et délicieusement kitsch — autant de poncifs et plaisirs coupables de l'histoire du cinéma. On a toutes besoin d'un film-doudou, en voilà un. Ce que nous offre celui-ci — en sus des suggestions de playlists pour tous vos événements funèbres — est le portrait généreux de la plus précieuse des fins : désirée, parée de rouge et de strass, heureuse. Un au revoir qui nous aura manqué, pour nos proches, qui vient lécher nos plaies, panser les jours qui passent sans elles et eux.



*Berthe a le regard et l'esprit clairs
Dans la liste des choses qu'on a :
Toute la vie pour apprendre à mourir
Et un film pour ne pas en finir
Une image qui reste quand le son est coupé
Un silence qui ne veut pas laisser partir
Compter les secondes de plus,
les secondes de moins
Fermer les yeux
Continuer à voir rouge
Tuer mamie, sauver la vie
Pour une fin arbitraire des grabataires
Pour les légumes qui veulent se faire croquer
Pour les gayoufs qui réclament qu'on les bouffe
Pour nos vieux, pour se dire adieu
Mais en musique pardi
En robe, en perles, en dentelles
Sous les sunlights du générique
Chaque danse invoque nos fantômes
dans leur meilleure tenue de fête*



JEUDI 22.08, 21:15, SALLE MOULINAGE
VENDREDI 23.08, 10:30, SALLE L'IMAGINAIRE

MARDI 20.08, 21:15, SALLE MOULINAGE
MERCREDI 21.08, 14:45, SALLE MOULINAGE

LE BRUIT DE L'AMER

A *Fidai Film* affiche l'ambition de prendre part à la lutte du peuple palestinien (*fidai* signifie «combattant» en arabe). En 1982, l'armée israélienne pille le Centre de recherche palestinien, branche académique de l'Organisation de libération de la Palestine. C'est là qu'était conservée une riche collection d'images filmées entre les années 1920 et 1980, par les Britanniques et les Israélien·nes, mais également par les Palestinien·es elleux-même, montrant des scènes de vie quotidienne (le travail agricole, les places de marché, la vie citadine) du quotidien colonial (contrôle de la population, entraînements militaires, violences contre la population) et des exactions contre les colonisé·es (ruines, camps de réfugié·es, corps meurtris par la guerre).

Kamal Aljafari n'est parvenu à récupérer qu'un certain nombre de ces archives, leur accessibilité étant très limitée. La confiscation de ces documents s'inscrit dans la lignée des spoliations systématiques de la mémoire du peuple palestinien. À partir de ces images retrouvées ainsi que de films de propagande et de fiction israéliens, il reconstitue une mémoire disparue. Un ample travail de recherche et de montage d'images qui a nécessité la recreation d'une bande-son pour «pour redonner vie aux séquences d'archives, qui autrement seraient mortes»(1).

On emploie généralement le son pour renforcer la crédibilité d'images. Ici, Aljafari rejette tout travail naturaliste de la sonorisation des archives, pour produire ses propres correspondances entre les sons et les images. En brisant le lien diégétique entre l'image et le son, il opère comme un trou

dans la représentation audiovisuelle. L'image cinématographique est atrophiée, déchirement qui expose la spoliation de la représentation palestinienne. La présence humaine, en particulier, est laissée volontairement silencieuse. La fabrication d'atmosphères inorganiques — souffle du vent, échos cavernaux — lui confère une dimension spectrale.

Défaire le silence

Comblant l'absence de cette mémoire nécessite aussi d'incarner ces formes que l'on a voulu faire disparaître. Au cœur d'une longue introduction, on entend une comptine chantonnée par un enfant. La caméra glisse sur le bord de mer et une ville apparaît. La voix de l'enfant se mêle aux sons de vagues et d'oiseaux. Le surgissement de la comptine depuis un autre espace-temps se fait l'écho d'une paix révolue. Cette séquence renvoie à l'un des textes qui émaillent le film. Il lie précisément la question du son à celle du souvenir : «Quand il atteignit les abords de Haïfa, arrivant en voiture de Jérusalem, Saïd S. eut la sensation que quelque chose liait sa langue, le contraignant au silence, et il sentit un grand chagrin l'envahir. Il fut un instant tenté de rebrousser chemin, et sans même la regarder il sut qu'elle avait commencé à pleurer silencieusement. Puis, soudain, le son de la mer arriva, exactement le même qu'avant.» (2) Le bruit de la mer, qu'on entend régulièrement, participe à cet égard de la convocation du passé. En l'entendant, l'æ spectateur·ice fait l'expérience d'une réalité qu'il sait pourtant ne plus exister, comme le protagoniste de *Retour à Haïfa* retrouve les sensations d'un territoire qui lui est cher.

Reprendre le son

Ravivant ces archives, le son permet également de rendre sensibles les exactions. Aljafari réemploie les images d'un camp de réfugié·es palestinien·nes destinées à révéler les conditions de vie de ceux qui y habitent. Ce film, pillé par l'armée israélienne, a été détourné à des fins de renseignement, analysé et annoté — les annotations apparaissent par-dessus les images. Elles montrent un garçon marchant dans la boue. Sa chaussure s'enfonce dans la substance visqueuse, il la perd à plusieurs reprises. On n'entend alors plus que le bruit de ses pas dans le magma terreux. Ce bruitage qu'Aljafari ajoute aux images, l'isolement et l'amplification de ce son, rendent parfaitement tangible la fatigue qu'implique chacune des foulées du personnage. La sonorisation de ces archives redonne leur matérialité aux violences que l'État d'Israël voudrait nier, ramenant de cette manière les images à leur origine dénonciatrice. Elle est un geste d'affirmation autant que de réappropriation de l'histoire de la souffrance des Palestinien·es.

Ce geste est d'autant plus significatif lorsqu'il s'agit de la voix humaine. Après une séquence montrant les dévastations d'un attentat à la bombe meurtrier contre des réfugié·es palestinien·nes à Beyrouth, une femme pleure. Inaudible, on perçoit à peine quelques débuts de syllabes, aussitôt coupés au montage par Aljafari.

Premier et seul film de Manuela Serra qui quitte le cinéma et son système misogyne. C'est le mouvement des choses.....



L'interdiction d'exprimer sa peine trouve un contrepoint dans l'alternance avec des extraits de films israéliens, exprimant la jouissance des colons d'être ici ou d'avoir été là. On apprendra plus tard que les images de l'attentat sont filmées pour la télévision britannique, commentées en anglais : les victimes, elles, ne parlent pas. Réappropriation du discours sur soi, la séquence s'achève par un nouveau plan de la femme, cette fois en son synchrone : on entend ses mots. Au-delà de la représentation de la parole empêchée, cette reprise donne à voir son recouvrement.

Conter l'avenir

Ce rare moment de son diégétique éclaire un des procédés les plus subversifs du film. Car il n'est pas question ici de se lamenter sur un passé révolu, moins encore de se consoler par la redécouverte de sensations anciennes. En jouant sur l'écart entre la dissociation et la synchronisation narrative du son et de l'image, le film produit des décalages qui complexifient leur lecture et produisent un sens nouveau. La comptine apparaît ainsi à deux autres reprises. Sur les images d'un enfant marchant derrière un grillage, elle renvoie le spectateur·ice à l'insouciance interdite. Sa dernière occurrence, quant à elle, est un son direct, nous informant finalement sur sa signification : à l'image, des enfants sont en cercle et reprennent les paroles en chœur — ils sont en train de jouer. La synchronisation du son et de la vision transporte le spectateur·ice, jusqu'alors tenu·e à distance, dans l'espace de la représentation. Alors que la comptine avait d'abord évoqué la perte puis la privation, dans cet espace, le film dessine la possibilité d'une enfance heureuse. Le son invoque alors ce qui n'existe pas encore, un futur qui reste à inventer.

A *Fidai film* œuvre ainsi à octroyer une puissance visionnaire aux images du passé. Plutôt que d'en appeler à l'indignation, à la compassion ou à la consolation, il fait surgir un nouvel imaginaire, donnant à voir un point de fuite désirable pour les Palestinien·es. Kamal Aljafari lutte contre la colonisation israélienne qui continue de consumer le territoire en ravivant les archives confisquées. Il défie la menace sourde et assourdissante de la disparition en ébréchant l'image par des sons nouveaux.

(1) Nicolas Feodoroff, *A Fidai film : Entretien avec Kamal Aljafari*, FID Marseille. En ligne : <https://fidmarseille.org/film/a-fidai-film/>

(2) Extrait de la nouvelle *Retour à Haifa* (1969) de Ghassan Kanafi, écrivain palestinien et membre du Front populaire pour la libération de la Palestine, né en 1936 à Acre et assassiné par le Mossad en 1972 à Beyrouth.

Plan fixe, grisaille de l'aube.
Une fille s'attache les cheveux,
elle se prépare pour la ville.
Combien de temps avait passé?
Manuela filme, de 1978 à
1985, le pain cuit à la
fumée de pommes
de pin, le champ
labouré, essaimé et semé
pour nous laisser happer
par la vigne, toute simple.
La cafetière chauffe.
Manuela regarde avec sa
caméra, elle parcourt tout, elle
cueille le sourire malicieux à la
fin d'un travelling et le regard
curieux sur la fille de la ville.
Mettre la table pour la famille.
C'est le mouvement des choses,
tout l'ordinaire qui passe par là.
Le mouvement c'est le regard.
Dans le village de Lanheses,
Alto Minho. Manuela arrive à
extraire une communauté de
femmes au travail, au soin, au
chant. Extraites par le regard,
on en oublierait presque les
hommes. Le repas, la sortie de
l'église, la récolte des châtaignes
et le râteau aux longues piques.
On castre le maïs, toutes dans
la grange pleine. Tout proche, la
menace de la modernité. Dans
la grange, on se tient la main.
Tenez-vous bien, quelque chose va
dérailler. Et elle? La jeune femme
de la ville (elle connaît le futur)
se prépare à partir.



Faire

Lapin hyper lent a été coécrit avec les patient-es de Valvert, hôpital psychiatrique marseillais dont les pratiques empruntent à la psychothérapie institutionnelle. Un film en sept tableaux, sept ciné poèmes qui prennent leur temps, ouverts à un langage libre. Nous avons souhaité rencontrer Nicola Bergamaschi et Nathalie Hugues pour qu'ils nous parlent de la méthode de fabrication des films collectifs qu'ils réalisent depuis déjà quelques années.

S'installer quelque part pour faire des films sur place, c'est quelque chose que vous avez déjà fait dans un Institut thérapeutique éducatif et pédagogique avec des enfants, puis à Orpierre, un village des Hautes-Alpes.

NATHALIE : Nous sommes obnubilés par des questions de territoire, d'habitantes et de lieux. Ce sont trois motifs obsessionnels de notre travail. À chaque fois l'envie est de faire partie d'un lieu et d'y faire des choses avec les personnes qui sont là.

NICOLA : À Valvert, parfois des personnes passaient par là pour boire un café, voyaient qu'il se passait quelque chose et venaient faire du son ou filmer. On appelle ça improviser. Ce n'était pas un groupe fixe. En psychiatrie c'est difficile de garder du lien sur la durée, les gens vont et viennent.

Vous êtes arrivés à Valvert avec un recueil de poèmes. Comment s'est passé le glissement vers la fabrication d'un film?

NICOLA : La proposition de départ était simple : faire des lectures à partir des textes du poète Daniil Harms. Ces poèmes n'introduisent pas véritablement de thèmes, mais nous ont surtout permis d'échanger autour d'une langue qu'on aime et d'installer une ambiance comme on écouterait une musique avant de se mettre à écrire. On a enregistré la lecture des textes qui sont devenus les sons que nous avons utilisés ensuite.

NATHALIE : Le film arrive après, en proposant aux patient-es et aux soignant-es de penser les images qui porteraient les textes. Quelles sensations provoquent les mots? Quel monde peut-on créer à partir de ces écrits?

NICOLA : On essaye de faire surgir la bizarrerie; on est vraiment à l'aise là-dedans, on y nage, et on la pousse quand quelque chose nous inspire et sort de l'ordinaire. C'est la même méthode avec les patient-es d'un hôpital psychiatrique, avec des enfants ou avec les habitant-es d'un petit village. Comme on travaille à deux, on est constamment en interaction. À trois, quatre ou cinq personnes, c'est pareil, c'est simplement la même ambiance qui est amplifiée.

D'un tableau à l'autre, le film s'ouvre sur une scène quasi documentaire pour aller vers des formes plus théâtralisées. Comment a été pensée cette progression?

Le lapin vivait au sens actif

Hyper gardien du ciel

Lent de mal vivre

Lent n'est pas compris dans le temps

Le lapin me donne soif

Hyper sentinelle de vivre au dessus de tout

Le lapin m'a dit que je ne savais pas quoi faire pour guérir tout seul

L'hypertension m'a fait battre du cœur

Lent m'a été dit que je ne savais plus vivre

Poème écrit par Franck Hamonet

avec ceux qui sont là

NICOLA : Le montage a été très long mais nous n'avons pas tourné beaucoup d'images. Elles sont presque toutes là. Comme on travaille en collectif, on ne voulait pas hiérarchiser les scènes en faisant une sélection. Pour enrichir l'atmosphère sonore du film — ce n'était pas facile car Valvert est un lieu silencieux — nous avons récupéré les petits bruits du fin fond de la bande-son des plans. Nous voulions faire ressortir les moments les plus étranges, pour rester au service des textes, des voix, de ces mots qu'on trouvait beaux et forts.

NATHALIE : Habituellement, nous utilisons toute la matière, car nous tournons en pellicule et avons peu de moyens. Cette fois-ci, avec la mini-DV, on s'est autorisé à monter à l'intérieur des séquences. Le travail pour nous a été de trouver le chemin entre les séquences. Dans cet agencement, nous avons aussi eu envie que se raconte le déroulement de nos ateliers, entre les lignes, entre les plans.

C'est beau de trouver un film comme celui-là dans la sélection Expériences du Regard à Lussas cette année, car les films d'ateliers ne sont pas si présents dans les programmations des festivals. L'appellation «films d'ateliers» est parfois enferrant, vous retrouvez-vous dans ce terme?

NATHALIE : C'est une question importante car elle décale la place habituelle de l'auteur dans le monde du cinéma, là où les films d'ateliers sont réalisés collectivement. On attend du cinéma documentaire qu'il raconte le monde depuis un point de vue, qui ici est hybride. Faire des films d'atelier est une pratique politique, on donne des outils qui permettent à toutes sortes de personnes d'exprimer leurs récits.

NICOLA : Je ne sais pas si ça existe les films d'atelier. Quand on va voir des gens pour faire un film avec elleux, on ne leur dit pas qu'on va faire un film d'atelier, on leur dit qu'on va faire un film tout simplement. Ça devient un film d'atelier après, lors de la diffusion. Travailler avec des personnes qui

n'ont pas l'habitude de faire du cinéma, c'est avant tout ouvrir un espace expérimental : c'est ça l'atelier. On y a toujours la liberté de proposer de faire un plan de travers, à l'envers, de faire un zoom, de retourner la caméra. Nous y tenons car des choses peuvent surgir, auxquelles on ne penserait pas. L'atelier, c'est la chance de s'organiser des surprises sans avoir peur, autant pour les participant-es que pour nous. Dans *Du soleil pour les gueux* d'Alain Guiraudie, un personnage dit : «Ici les routes ne mènent qu'à d'autres routes». Pour nous, les films d'ateliers sont une façon de sortir des routes.

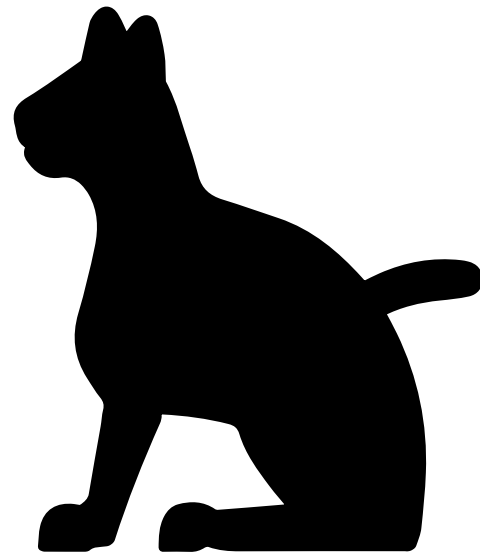
Sortir des routes, cela demande du temps

NATHALIE : À Valvert, la DRAC avait financé deux semaines d'atelier. C'est l'hôpital qui nous a autorisés à rester tout un hiver. Faire ces films en dehors de l'économie habituelle du cinéma est une liberté. Il n'y a pas le regard d'un-e producteur-ice, ou des jurys de commissions : on ne demande jamais d'écrire un film d'atelier avant qu'il ne soit réalisé. Les films s'inventent en jouant ensemble. Il y a une telle joie à être dans la création qu'on souhaite travailler ainsi le plus possible.

NICOLA : La durée des ateliers est également une question politique que les institutions prennent rarement en compte : quel temps met-on à la disposition des cinéastes pour leur permettre d'aller à la rencontre des personnes avec lesquelles iels vont travailler? Le temps qu'on nous donne, c'est la possibilité de retourner dans un endroit, sans forcément y aller tous les jours, de créer du lien et de cultiver un désir qui peut se déployer.

.....
VENDREDI 23.08, 10:15, SALLE MOULINAGE
VENDREDI 23.08, 15:00, SALLE L'IMAGINAIRE

LES COLOCS DES CHATS



Sur les hauteurs de Saint-Laurent-sous-Coiron. Sous l'arbre de la place de l'Église, Jean-Pierre Léon (7 ans, signe astro Lion) se prélassa. Arrive mi-sautillant, mi-jouant, Tigre (3 mois et demi, signe astro Taureau). Ces deux-là ont mieux à faire que d'aller en salles. Rêver, peut-être?

– Salut, jeune Tigre. Qu'est-ce qui t'amène ici?

– Bonjour, respectable Jean-Pierre Léon. J'ai pris mes pattes à mon cou, il y a de plus en plus de monde en bas. Même chez moi je ne suis plus en paix. Mes colocataires se sont mises en tête d'accueillir plein de leurs semblables. C'est, paraît-il, une tradition de se réunir aux alentours de notre seconde saison des amours afin de regarder des documentaires.

– Ah ça, jeune ami, trente-six ans que ça dure! Si ça ne tenait qu'à moi, je taperais du coussinet sur la table pour préserver la seule tradition qui m'aïlle : celle du calme et de la solitude.

– Ceci dit, iels ont l'air sacrément passionné-es. L'une de mes colocs évoquait ce matin un film où deux chiens sont enfermés, de nuit, dans une voiture sur un parking d'hôpital.

– Des humain.es entassé-es dans des pièces closes et obscures, en pleine canicule, pour regarder deux cabots confinés en pleine nuit (par ailleurs à côté d'un endroit qui suinte la tristesse, la maladie et la mort administrée)...

– Crois-moi, naïf Tigre, nous sommes bien aimables de les tolérer ainsi à nos côtés, elleux et toutes leurs névroses.

– Attends, tu n'es pas au bout de tes surprises : si je cite ce film, c'est qu'il s'intitule *Le Colloque des chiens* et que le duo — Berganza et Scipion — est doué de paroles. Le cinéaste réalise une libre adaptation d'une nouvelle de Miguel de Cervantès. Cet auteur espagnol fort connu aimait, semble-t-il, les animaux : il aurait écrit un livre célèbre comportant un cheval et un âne.

– Je connais Cervantès, candide Tigre. Ce sont près de vingt milliards d'unités

de pièces de vingt centimes à son effigie qui sont en circulation. N'est-ce pas étrange de choisir celui qui est considéré avec son Don Quichotte comme l'inventeur du roman moderne pour orner une monnaie? L'argent, qui ne fait que renforcer le fétichisme de la marchandise (oui, je lis Karl Marx) devient, ici, le support, le lieu d'une fétichisation d'une immense figure intellectuelle... Mais assez de mes digressions incessantes. Continue ton histoire.

– Comme toute bonne adaptation, le film s'émancipe de la nouvelle. Il ne conserve qu'une mésaventure parmi les nombreuses que Berganza raconte à Scipion. Car Berganza a enchaîné depuis sa jeunesse les péripéties et rencontres hasardeuses, allant de maître en maître et de déconvenue en déconvenue.

– Je mets mes moustaches à couper que Cervantès a écrit une fable animalière — cynique? — dans la pure veine du roman picaresque, où le héros découvre des univers et des classes sociales diverses. Mais je ne t'interromps plus, juvénile Tigre, continue...

– Tu as totalement raison. Dans le film, après un prologue où les deux animaux réalisent le miracle qui les touche — le don de parole —, Berganza détaille son expérience de chien de berger. Croyant préserver des moutons contre des loups, il découvre la fourberie dont sont capables les hommes.

– Nous en connaissons toi et moi bien assez sur les penchants de veulerie et d'hypocrisie des humains. Détaille-moi, plutôt, par quel subterfuge ces clébard's papotent?

– Ce prodige de la parole — qui en est un dans la nouvelle — est signifié à l'écran par un autre prodige, l'effet Koulechov : par la juxtaposition d'un dialogue en voix off avec des plans montrant les chiens, des gros plans sur leur museau ou leurs pattes, le public associe les animaux et la voix. Oui : les chiens parlent, et toustes ont accepté cette convention — qui est très ludique,

tu en conviendras.

– Mais l'ultime prodige n'est-il pas que par ce dispositif, les humain.es en viennent enfin à écouter ce que des animaux ont à leur dire?

– Si fait, cher Jean-Pierre Léon. D'ailleurs, si le film est quasi déserté d'hommes et de femmes, les animaux y sont divers. Il y avait même un loup qui rôdait dans l'image, surgissant et traversant certains plans nocturnes tel un spectre rouge, comme dans un rêve.

– Un loup? Mais c'est une obsession chez elleux?! Figure-toi qu'un autre film (*Un Pasteur*) intègre des visions nocturnes du prédateur via une caméra thermique.

– Quoi? Je ne comprends plus Jean-Pierre Léon : tu vois donc des films?

– Non. Je préfère rester là-haut et rêver un film, ce qu'il produit, suscite, invente à partir de tout ce que j'en entends. Tiens, essaie : laisse-toi aller à un songe et dis-moi quel film tu peux désormais imaginer à partir des échos que tu en as eus ?

– Peut-être deux choses : il y a une critique par ces chiens de leurs maîtres, de leurs bassesses et trahisons. Mais c'est aussi un film poétique et joueur, qui s'amuse des paradoxes humains.

Ce film est hanté par nous autres, animaux, comme par l'amour et les attentions (diverses) que les hommes et femmes nous portent — avec tout ce que ça peut emporter de naïf anthropomorphisme —, elleux qui nous considèrent avec bêtise comme leur propriété. Et toi?

– Et si l'une des raisons poussant nos colocs à se cloîtrer par si beau temps dans des salles obscures était de regarder des films ensemble pour, ensuite, les partager avec d'autres? Et qu'en en parlant, en les racontant, en les critiquant, elles et eux aussi continuent de rêver un peu...

.....
LUNDI 19.08, 10:15, SALLE MOULINAGE
LUNDI 19.08, 14:30, SALLE CINÉMA

“ la chose possible et imaginable ”

Cette année, on peut voir à Lussas de ces films faits comme on parle à quelqu'un, qui mettent en jeu des mots en faisant circuler des textes. *Lapin hyper lent* et *Longtemps ce regard* sont de ceux-là.

Dans *Longtemps ce regard*, Pierre a choisi des textes qui parlent de celles et ceux que l'on voit à l'écran — des ami-es du village où il a grandi en Essonne. Des fragments de vie de cette bande composent le film. On traverse les champs plats et le jardin qu'il faut tondre, on prend l'apéro ou l'on se rend à la déchèterie, on erre. Entre ces scènes presque ethnographiques, des lectures de Gramsci, Schiller et Tarkos scandent le récit. Qu'ils nous disent qu'il n'existe pas de non-intellectuel·les ou nous parlent de la division du travail, ces textes fonctionnent comme des échos littéraires et politiques de leur quotidien. Dans *Lapin hyper lent*, les patient-es de l'hôpital psychiatrique de Valvert (1) s'emparent des poèmes de Daniil Harms proposés par les cinéastes. À travers ces textes touchant à l'absurde et au hors-sens, Nathalie Hugues et Nicola Bergamaschi essayent de susciter des moments où la bizarrerie surgit pour déployer le film à partir d'eux.

Les mots ainsi repris mettent en place des terrains de jeu ouverts aux imprévus et à l'improvisation. Les ami-es de Pierre rejouent leurs disputes, imaginent des saynètes et des feuilletons télévisés. Le quotidien est comme troué par l'imaginaire : alors qu'il s'ennuie sur un terrain plat, Jan grimpe sur un monticule de betteraves et met ses mains en visière pour scruter l'horizon — ce n'est plus la campagne qu'il regarde mais déjà la mer, en véritable marin. Les Valvériens, eux, mettent en scène leurs poèmes à travers différents tableaux. Et c'est cela aussi que la circulation des textes rend possible : une grande liberté formelle qui affirme que l'on peut passer très rapidement d'un rapport au monde à

l'autre. Dans les deux films, les registres se multiplient joyeusement — fiction, cinéma direct, manifeste. Les textes affirmés face caméra dans *Longtemps ce regard* deviennent de véritables ciné-tracts à l'intérieur du récit. Les énoncer à voix haute permet à la personne qui les prononce de les intégrer : si un texte est dit clairement, c'est qu'il est sûrement compris. Sa signification se propage dans le corps par la matérialité des mots. Les poèmes de Tarkos infusent alors le film tout entier. Maxime, se réappropriant leur logique minimaliste de ressassement, scande son quotidien en voix off à travers un choix restreint d'objets et de situations — transpalette chien chien route nationale psg — échappant peut-être à l'aliénation par l'autodérision.

Lorsqu'on entre à Valvert, un flot de paroles nous emporte. Nicola Bergamaschi discute avec un patient — ou plutôt le patient discute avec lui — tout en se baladant dans le jardin. Les phrases s'enchaînent dans un automatisme inouï du langage où chaque mot en appelle un autre. La parole opère un relâchement et devient une sorte de matière, de pâte (2) où les mots sont broyés, étirés et triturés, comme pour en éprouver les contours. La langue est prise dans un mouvement permanent qui lui donne des allures d'incantation magique. Au-delà de la question de la signification, ces films nous font entrer dans une expérience linguistique :

M'entendre ça me fait écouter ma voix. Peut-être j'ai à apprendre plus sur la voix que j'ai, la voix de la vie, la voix du monde ou la voix du temps. (un Valvérien)

Dans ces films, toutes les personnes sont poètes à partir de leur propre existence. Tous deux nous disent que les textes ne sont pas figés, qu'il n'y a pas de stricte division sociologique ou normalisante entre les humain-es et que le monde tel que nous le connaissons

n'est pas immuable. Peu importe si cette utopie n'existe que dans ces films, ils nous permettent de repartir de là pour avancer avec une faculté nouvelle. Par la circulation réinventée des phrases, une façon singulière de se tenir ensemble s'expérimente.

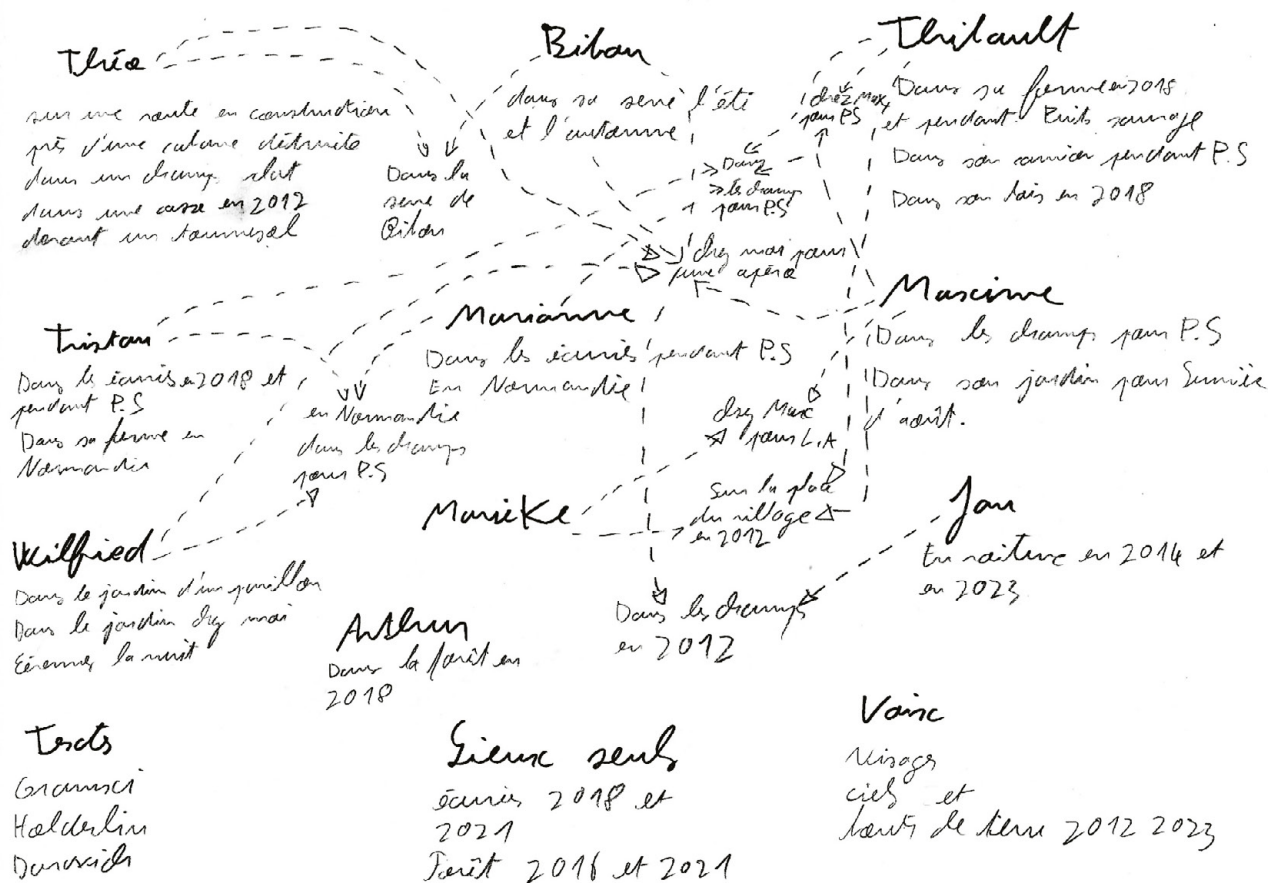
L'horizon est ouvert. Le chemin vers la poésie est la poésie. Il n'y a pas de dernière station, pas même Dieu. Dans le chemin vers Dieu, vous trouvez Dieu. La poésie est une tentative de trouver la poésie. Si nous savions quel est ce poème, nous l'écririons et ce serait fini. (Mahmoud Darwich, cité dans *Longtemps ce regard*)

Une communauté secrète voit le jour grâce aux liens du montage, une communauté qui n'est pas seulement possible mais déjà bien réelle. *Lapin hyper lent* réunit des Valvérien·nes qui ne font parfois que passer par là, griffonnant « bouche table ciel ciel table bouche » sur un papier avant de s'en aller aussitôt. Dans le film de Pierre Tonachella, les raccords entre les séquences ont été constitués sans correspondance avec des amitiés réelles. C'est à partir de la poésie de chacun·e qu'il a trouvé des liens souterrains et réagencé leurs relations dans une « carte de l'amitié ». Alors, si le chemin vers la poésie est la poésie, et si le chemin vers le lapin est le lapin, peut-être que celui vers la communauté est la communauté.

(1) Valvert est un hôpital psychiatrique de Marseille créé au milieu des années 1970 dans la mouvance de la psychothérapie institutionnelle, liée aux travaux de Jean Oury et François Tosquelles.

(2) C'est cette pâte de mots, patmo, qu'a créée le poète Christophe Tarkos — que l'on retrouve dans *Longtemps ce regard*. Pour lui, tout vient ensemble (les choses et les mots), tout est collé avec le corps parlant.

.....
VENDREDI 23.08, 10:15, SALLE MOULINAGE
VENDREDI 23.08, 15:00, SALLE L'IMAGINAIRE
MERCREDI 21.08, 21:15, SALLE MOULINAGE
JEUDI 22.08, 14:45, SALLE MOULINAGE



ALI BABA LES PHOTO / LUCE FOURNIER / 2024 / FRANCE / 40'

Les temps du cœur

Parmi les films de la sélection Expériences du regard de cette année, plusieurs travaillent à rendre leurs mondes habitables. Plus exactement : proposent des solutions pour rendre les vérités de subtiles sensations du corps et du cœur, et restituer ainsi le monde à des présences et à des lieux qui, sinon, disparaîtraient dans le paysage.

Il y a des films qui font un écran à leurs personnages : magnifique et cloisonné. Un papillon sous verre. D'autres, qui épousent leur traversée du désert, pour les laisser au bord du sublime. À ce jeu de la métaphore, *Ali Baba les photos* serait un galet. Terne, à première vue, si on le compare à d'autres. Mais une fois glissé dans une bouche, ou mouillé à n'importe quelle eau, il n'y a pas d'objet plus précieux au cœur. Et le cœur est précisément l'affaire du film.

Luce Fournier retrouve Omar, rescapé soudanais, devenu chauffeur pour Uber, et Bastien, militant-chercheur. Deux amis avec lesquels elle a passé un temps, au sein de ce qu'on a appelé la «Jungle» de Calais, cette ville désormais engloutie — avec ses maisons, restaurants, églises, mosquées, salon de coiffure, bars et boulangeries. Le film prend appui sur un terreau pour le moins fragile et mouvant :

les ambivalences de la mémoire et des sentiments de la réalisatrice pour un lieu qui devrait être sans amour. Où la police de la République balançait des lacrymos sur des nouveaux-nés. Mais où s'est joué aussi, malgré tout, contre tout, le bonheur d'une part de vie, avec ses fêtes et ses amitiés.

Un endroit peut-il être déserté à ce point radicalement? Dépeuplé des émotions, sentiments et sensations qui l'ont habité et réchauffé? Ne pourrait-on trouver, quelque part, sur une pierre, sur une herbe, le toucher d'être qui ont vécu là — une faille, par où pénétrer, de nouveau? Car il y a bien l'opiniâtreté avec laquelle, par le récit, par des images de vestiges et d'absence de vestiges, la cinéaste semble chercher à faire sortir de terre ce qui a été — mais qui est perdu, sans retour. Le paysage a été transformé, aménagé, jusqu'à disparaître, avec une telle insistance que l'ancienne ville semble un rêve — et cette nouvelle Lande, plus installée que n'importe quelle ville.

Alors plutôt que de tirer un bilan un peu vain, ou tenter de peupler le vide de cette Lande avec des fantômes, Luce Fournier cherche à déployer un film buissonnier pour conjurer la culpabilité de sentiments équivoques. Film d'amitiés, un peu oblique,

d'étreintes, de confidences et d'errances, où elle navigue entre sa simplicité combative d'alors, colorée de joie, une trouble nostalgie pour ce lieu — et son intention de préserver les ponts jetés par le passé en documentant à cette lumière seule, le présent.

On reconnaît avec bonheur la manière, ici prolongée et amplifiée, des films issus de l'école de Lussac; une manière délicate qui tend à chercher ce qui serait contemporain d'un-e cinéaste et de ses personnages, mais aussi ce qui serait contemporain entre des images, des lieux, des actes et des états émotionnels, moraux ou politiques. Conjointement, et à l'inverse, une manière qui révèle le hiatus entre un alors et un maintenant, entre un ici et un là-bas. Qui éprouve la mise en avant de soi, failles, fêlures et biffures, au beau risque de se confondre avec ses personnages — ou de les perdre. Ultimement, qui ouvre, sinon qui retrouve, la possibilité d'un monde commun.

MERCREDI 21.08, 21:15, SALLE MOULINAGE
JEUDI 22.08, 14:45, SALLE MOULINAGE
EN LIGNE SUR TÉNK : 23.08 > 19.10

UN IMAGIER POUR L'INCONSCIENT

ENTRETIEN AVEC PIERRE PRIMETENS

Dans *La Photo retrouvée*, Pierre Primetens fait le récit de son enfance accidentée. Après le décès de sa mère, son père se débarrasse de toutes les traces de son existence, jusqu'à effacer son nom sur son acte de naissance. Il grandit dans un foyer recomposé sous la tranchante autorité de son père et de sa belle-mère dont il s'émancipe petit à petit. Ce n'est que lorsque sa famille portugaise le retrouve à ses 25 ans qu'il découvre l'histoire de sa mère, et les différentes strates de sa propre histoire. Son premier film, *Voyage au Portugal* raconte ces retrouvailles. *La Photo retrouvée* propose une nouvelle exploration de son histoire autobiographique, à travers une plongée dans les archives amateurs collectées par des fonds régionaux français, allant des années 1920 à 1980.

Dans les images des autres, s'enchaînent les fêtes, anniversaires, naissances, pique-niques et autres réjouissances — fenêtres sur une multitude d'instant de vie. La banalité inconnue du quotidien chaleureux et aimant qui se dégage de ces films de famille, leur accumulation vient combler les trous du récit de Pierre Primetens et y ajoute contrepoints, chaleur ou grincements.



Tes précédents films abordent également ton histoire personnelle, qu'est-ce qui t'amène à la revisiter de nouveau ?

Au départ, *La Photo retrouvée* n'était pas un film mais un texte, écrit après une étape de mise à distance de mon histoire. Une amie, Laetitia Mikles — aussi co-productrice du film avec sa boîte Night Light — m'a donné l'idée d'utiliser les images des autres pour accompagner ce texte, et j'ai commencé à enregistrer des voix et à bidouiller avec des images que je trouvais sur internet, pour transmettre cette histoire d'une nouvelle manière.

Le film est entré en production avec Laetitia, puis nous avons contacté Gaëlle Jones de Perspectives Films. Elle m'a parlé d'une résidence à Ciclic — Centre-Val de Loire, où le pôle patrimoine fait un travail admirable de récolte d'images amateurs dans la région. J'ai commencé comme ça.

Dans le film, les archives donnent du relief à la voix off, sans tomber dans l'illustration. Quelle a été ta méthodologie pour explorer ces immenses fonds d'archives ?

Pour ne pas m'éparpiller, je me suis concentré sur deux fonds (celui de la région Centre-Val de Loire et celui de la cinémathèque d'Aquitaine).

Je n'avais pas d'idée précise, sinon une seule : tout regarder. Ce que j'ai fait, en accéléré. Dès qu'une image me plaisait, je la gardais, en avançant par intuitions, par sensations, sans critères précis. Je voulais laisser les images venir à moi.

Au montage j'ai travaillé avec Nicolas Bancelhon. Il m'a d'abord beaucoup fait parler. Il y avait un micro dans le studio, je lisais des passages de la voix off et lui balançait des images en même temps. Au début, je crois que le ton était trop narcissique, on avait presque l'impression que je faisais mon analyse. Nous avons avancé en cherchant des articulations qui apporteraient un troisième sens. Le film s'est trouvé dans ces expérimentations

formelles, quand on a réussi à s'amuser avec les images et leurs connexions avec le récit.

Le montage a duré 15 semaines au total, avec des pauses — ce qui est trop peu pour un film sans tournage, qui s'écrit exclusivement au montage. Cependant au bout d'un moment quelque chose s'est figé : on ne pouvait plus rien mettre dans le film ni rien retirer non plus.

Les archives s'étendent sur une longue période (des années 1920 aux années 1980). On traverse plusieurs décennies d'images amateurs, c'est assez touchant d'avoir accès à la vie quotidienne de toutes ces personnes. Et on devine aussi dans le corpus plusieurs petites fictions amateurs, comment es-tu tombé dessus ?

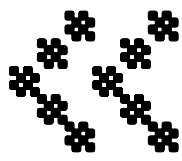
Les images racontent quelque chose de la classe sociale des gens qui avaient des caméras à une époque donnée. Les films les plus anciens, en noir et blanc, étaient tournés plutôt dans des familles riches, qui pouvaient acquérir des caméras. Progressivement, quand le matériel est devenu plus accessible, apparaissent des scènes de vie des classes moyennes : le camping, les vacances...

Avec la démocratisation du Super 8 et l'âge d'or des ciné-clubs en France dans les années 1970-1980, des amateurs ont appris à filmer — parfois avec une grande maîtrise, presque savante, de la caméra. C'est là qu'apparaissent ces petites fictions. Et ça, c'est assez amusant ! Je crois que ça n'existe plus tellement. Le film porte aussi la nostalgie de ces pratiques qui ont existé puis disparu.

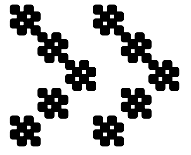
En dehors de la voix off, comment avez-vous travaillé l'atmosphère sonore du film ?

Toutes les images et tous les sons proviennent des archives, dont des sons esquintés, abîmés. Parfois le son de certaines archives était intéressant mais pas l'image. Alors on s'autorisait à les utiliser sur d'autres plans. Le décalage entre les images et les sons nous a permis de travailler sur la mémoire et le retour des souvenirs. Cela fonctionne un peu comme dans nos têtes finalement : les choses se mettent en place, se déplacent, et hop, se déplacent.

.....
VENDREDI 23.08, 10:15, SALLE MOULINAGE
VENDREDI 23.08, 15:00, SALLE L'IMAGINAIRE



Tu es mon héros



Charlotte Tourrés est la monteuse de deux films présentés cette année à Lussas : *Intercepted* d'Oksana Karpovych et *Green Line* de Sylvie Ballyot; deux films de guerre. On discute ensemble du premier, un film qui juxtapose des plans de territoires ukrainiens libérés avec des appels téléphoniques des soldats russes, interceptés par l'armée ukrainienne.

COMMENT AVEZ-VOUS COMMENCÉ À TRAVAILLER AVEC OKSANA KARPOVYCH ?

Nous avons commencé par regarder le tournage réalisé à travers l'Ukraine. J'ai découvert la manière dont Oksana avait filmé avec Christopher Nunn, les paysages marqués par l'invasion russe. De longs plans fixes dans des cadres larges et composés, très loin de ce qu'on peut imaginer des images de guerre. Pas de séquence à proprement parler, pas de personnage, pas de parole. C'est très inhabituel et je n'étais pas certaine que le dispositif du film allait marcher sur la longueur.

Puis nous avons travaillé sur les conversations des soldats russes. Les Services ukrainiens ont intercepté ces appels dès le début de la guerre et en ont diffusé une partie en ligne. Oksana en écoutait alors qu'elle travaillait comme journaliste et se rendait dans des lieux tout juste libérés. L'idée d'utiliser les images des lieux détruits en contrechamp des enregistrements a germé à ce moment. Elle a collecté et écouté environ 900 appels téléphoniques et en a présélectionné environ 350 qui ont ensuite été transcrits par des traducteurs professionnels. Cette première approche par la lecture m'a déjà permis de plonger dans ce corpus incroyable. Après écoute, nous avons réduit la sélection à 5 h environ.

QUELLES CONVERSATIONS ONT CAPTÉ VOTRE ATTENTION ? EN LES MONTANT ENSEMBLE, QU'AVEZ-VOUS ESSAYÉ DE RETRANSCRIRE DES PENSÉES DES SOLDATS RUSSES ?

Notre sélection s'est faite en fonction du contenu, mais aussi du ton, de l'émotion et de la qualité du son. Les conversations qu'on trouvait les plus importantes étaient celles où les soldats appelaient des femmes — leurs mères, leurs compagnes — c'était souvent là où il se passait le plus de choses. Notre ligne directrice était de construire la trajectoire d'un «soldat russe». Celui-ci arrive en Ukraine en pensant que tout

cela ne va pas durer longtemps, qu'il va pouvoir en tirer un bénéfice et vite revenir chez lui. Mais petit à petit, il y a de plus en plus de violences, de doutes et de déshumanisation. Le film reste malgré tout polyphonique et montre des points de vue contradictoires chez les soldats. Je me souviens qu'au début, je cherchais une «cause» ou une idéologie que le film allait confronter. Mais finalement, il ne restait rien d'autre que les deux arguments de la propagande la plus primaire : tuer des nazis et dégommer toutes les bases de l'OTAN. Les quelques moments de débat entre les interlocuteurs étaient donc très précieux pour nous.

CES APPELS TÉLÉPHONIQUES ONT ÉTÉ MIS EN LIGNE PAR LES SERVICES UKRAINIENS SANS QUE L'ON SACHE DANS QUEL BUT ILS ONT ÉTÉ DIFFUSÉS. COMMENT AVEZ-VOUS FAIT FACE AU RISQUE DE PROPAGANDE UKRAINIENNE ?

J'ai très vite eu conscience de ce risque par des remarques de mon entourage. Pour moi, il est clair que ces conversations ont véritablement été interceptées, mais il n'en demeure pas moins qu'elles proviennent des Services ukrainiens. Ils les ont sélectionnées et parfois montées. Je ne voulais pas que le film puisse être invalidé, car taxé de propagande et, bien sûr, Oksana était aussi consciente de cet enjeu. Nous avons œuvré à un rééquilibrage des motifs présents dans les conversations. Par exemple, nous avons utilisé très peu de conversations sur la déroute des Russes et leur découverte de la supériorité militaire ukrainienne alors qu'il y en avait énormément dans les enregistrements. Il ne fallait pas faire du soldat russe une victime du «système» sans responsabilité individuelle, mais ne pas tomber dans une caricature monstrueuse non plus. Ce fil n'a pas été facile à tenir.

AVEZ-VOUS MIS EN PLACE UNE MÉTHODOLOGIE PARTICULIÈRE POUR LIER LES IMAGES ET LES APPELS ?

Nous avons d'abord construit deux récits linéaires assez solides et distincts : celui des images et celui des conversations. Le régime de l'image prend en charge le côté ukrainien et le rapport d'Oksana avec son pays, ses souvenirs, sa tristesse face à la destruction. Cette ligne narrative répond à une logique d'espace qui correspond à son déplacement en Ukraine lorsque certaines villes ont été

libérées. En parallèle, on a monté le récit sonore. Il a ensuite fallu trouver les liens entre les images et les sons, travailler «verticalement» sur la table de montage. Cette construction était complexe : il fallait donner à entendre les appels sans que le son écrase l'image.

Les connexions se sont parfois faites sur de tout petits éléments qui font appel à l'imaginaire du spectateur. Par exemple, après la chute d'un missile, un homme fume à sa fenêtre. Au son, le soldat russe parle des Ukrainiens : «Des durs à cuire, comme ces nazis de la Seconde Guerre mondiale, on peut leur écraser les doigts, c'est comme s'ils ne sentaient rien». On voit l'homme ukrainien fumer et on peut remarquer ses doigts qui tiennent la cigarette. Nous avons cherché des liens de ce genre, jamais démonstratifs. À la fin, il y a le plan d'un grand pont brisé qui peut évoquer aussi bien la séparation entre les deux pays, la manière dont les Ukrainiens traversent tout de même la frontière avec une petite barque, leur résilience; mais on peut penser au Styx. J'ai eu envie d'y associer ce qu'on appelait les «derniers appels», quand les soldats font des adieux à leurs proches.

DANS L'APPEL QUE VOUS AVEZ CHOISI POUR CE PLAN-LÀ, LE SOLDAT RUSSE DEMANDE À CE QUE SON FILS N'AILLE JAMAIS À LA GUERRE, ET CELA CONCLUT PRESQUE LE FILM.

Cela nous dérangeait de conclure le film par ce refus. Même si cela semblait satisfaire tout le monde, cela sonnait trop comme «notre message». On lui a préféré un appel dans lequel un soldat s'adresse à sa sœur de façon très étrange et agressive. Il est peut-être en état de choc ou ivre. Il va mourir et elle lui répond «tu es mon héros». Cette histoire de héros résonnait mieux avec la construction du film autour de la propagande et d'une machine qui continue. Lors d'une projection en Ukraine, une spectatrice a interrogé cette fin. Le mot avait un sens très fort pour elle : le héros, c'était son fils ou son frère volontaire au front. Les mots sont importants : qu'est-ce qu'ils veulent dire, pour qui, à quel moment, dans quel pays, dans quel conflit ?

SAMEDI 24.08, 10:15, SALLE MOULINAGE
SAMEDI 24.08, 21:15, SALLE MOULINAGE

ROULETTE



objets magiques, dessin de Kiana Hubert-Low, d'après un photogramme de Més For C6 Todos Ben

Sur l'esplanade du village, un grand chapiteau blanc vient d'être installé. En face de cette structure que l'on nomme la Salle Scam, je rejoins Dominique, «Dom» Laperche, déjà installé sur un banc à l'ombre. Le village est encore calme, à une semaine du début du festival. Alors que je m'assieds, un couple de jeunes soixantennaires, lunettes de soleil sur le nez, s'avance et nous interpelle : «Excusez-nous, vous savez ce qu'il va se passer ici?». Un échange de regards entre nous, et Dom répond du tac au tac :

— Un gros festival de rock.

— Donc c'est ta salle? je lui demande, en montrant le chapiteau blanc.

— Oui! C'est la Salle des Poissons, ajoute-t-il, avec un air entendu.

— La Salle des Poissons?

— Moi c'est Laperche et on partage la salle avec Stéphane Arent, un autre projectionniste. Y a un hareng et une perche dans le chapiteau, m'explique-t-il. J'ai démarré dès la première année du festival, ça fait trente-six ans que je suis là, mais c'est la dernière aussi. Parce que j'ai soixante-douze ans et je préfère arrêter en pleine forme.

— C'était comment, à l'époque, les États généraux?

— On n'avait que deux salles, c'était beaucoup plus réduit, mais très bouillonnant et festif. Ça s'échauffait pendant les débats après les projections, ça pouvait durer des heures. En plus, comme on fumait dans les salles ça se remplissait de fumée... J'ai fait venir des copains dans l'équipe technique, reprend-il. Je suis content de revenir, je viens les retrouver. Les projectionnistes de Lussas sont toustes très fidèles. On n'est pas tous du métier — moi je viens plutôt du son, d'autres du spectacle vivant, mais y en a qui viennent du cinéma, ça dépend. On a suivi toute l'évolution, de la pellicule au numérique en passant par la VHS (1). On se retrouvait avec des cartons entiers de VHS pour passer des extraits de films pendant les séminaires. Maintenant on a des projecteurs DCP (2). On projette encore de la pellicule, mais c'est plus rare.

Je raconte alors à Dom la préparation d'un des films en 35mm (3) à laquelle j'ai assisté il y a quelques jours, au «labo».

Dans le local du laboratoire cinématographique de Lussas, affairé auprès d'une enrouleuse d'environ un mètre de large,

Sylvain Bich ouvre une boîte ronde estampillée «Cinemateca portuguesa - Museo do cinema». Il s'agit de *Nós Por Cá Todos Bem* réalisé en 1978 par Fernando Lopes, programmé dans la sélection Histoire du Doc. Il installe sa bobine sur l'un des deux bras de l'enrouleuse, avant de placer une deuxième bobine, celle-ci vide, sur l'autre.

— On reçoit le film en plusieurs bobines (4). Là, c'est une copie de cinémathèque, donc typiquement, une copie unique, y en a pas d'autres. Normalement, pour montrer le film, on évite de scotcher les bobines entre elles pour ne pas risquer d'abimer le film. On devrait le projeter sur deux postes pour passer d'une bobine à l'autre de manière alternative. Mais ici, à Lussas, on ne peut pas. Donc je vais quand même relier les bobines entre elles, mais en intercalant des bouts d'amorce (5). 12 images, qui vont interrompre le film d'une seconde de noir, entre deux bobines.

— C'est toi qui vas projeter ?

— Non ce sera David. Je ne fais pas énormément de projections pendant le festival. Je supervise, je fais un peu de Plein Air, et je m'occupe de la préparation des projections pellicules. Pour moi, tout se joue deux, trois jours avant. Sylvain déclenche le mécanisme de l'enrouleuse pour que le film passe de la bobine débitrice à la bobine réceptrice, dans un bruit de courroie.

— Je commence par enrrouler la fin du film.

Tout en me parlant, il saisit la pellicule entre ses doigts et jette un œil dessus.

— Je note déjà qu'il y a du son dans le noir.

À côté des images noires sur la pellicule, il me montre la bande-son optique.

— Visiblement après le générique, il y a encore du son. C'est un repère à noter : tu ne dois pas couper le film parce que tu sais que la musique continue dans le noir après le générique. Puis au passage, avec mes doigts, je vérifie au toucher qu'il n'y a pas de perfos éclatées sur la manchette (6). Notre boulot consiste à détecter les problèmes avant qu'ils n'arrivent. Mais à vouloir qu'il n'y ait absolument aucune erreur, tu finis par voir des erreurs partout !

— Comment réagis-tu quand il y a un problème technique ?

— Même si je me rends compte des enjeux qu'il y a derrière un film quand on le fait, je suis relativement serein. Mais parfois on a des surprises pendant les projections. L'année dernière au Plein Air, on a eu un problème électrique et l'écran gonflable s'est cassé la gueule pendant la présentation avant le film. J'ai horreur de monter l'écran alors que le public est là ! J'ai passé une sale soirée. Je me demandais pendant tout le film «est-ce que le jus va tenir?».

Il déclenche à nouveau l'enrouleuse.

— Pour cette séance de lundi, il y aura le projecteur 35 pour le film et un autre projecteur numérique pour les sous-titres.

— Et si les sous-titres sont décalés pendant la projection ?

— Ce sera le problème de David, pas le mien !

David Bernagout me reçoit dans la cuisine d'une maison en pierre, au cœur de Lussas, prêtée par une amie, où il loge chaque été depuis une dizaine d'années.

— Je n'aime pas trop balancer une autre trame sur une de 35. Est-ce que tu veux du sucre ?

— Non merci, dis-je alors qu'il me tend une tasse.

Ce que tu appelles la trame c'est une projection ?

— Oui. Même un écran noir, ça reste de la lumière.

Ça interfère avec l'autre projection 35, comme un voile.

Mais dans notre système de double projection, le projecteur 35 est assez pêchu, le signal est très lumineux. Le projecteur DCP, lui, peut projeter un noir bien noir et des sous-titres bien blancs qui vont ressortir, donc ça devrait aller.

— Tu travailles sur les sous-titres du film en 35 mm ?

— J'ai reçu un fichier H.264 (7) de la copie 35 mm, qui a été refilmée depuis une espèce de visionneuse, sous-titrée dégueulassement. Pour faire mon fichier .srt (8), j'utilise l'OCR de DeepL (9). J'ai extrait au préalable des photos du film où il y a des sous-titres. Laisse-moi te dire que, parfois, c'est un travail de machine, de sous-prolétaire, quoi. Une fois que

j'aurai mon fichier .srt, je vais le vérifier, le recalculer avec les images. Puis on ira faire des essais avec Sylvain pour projeter chez moi.

— La Salle Cinéma, c'est chez toi ?

— Ça fait vingt ans que je viens. Quand les gens rentrent en salle ciné, ils rentrent chez moi. Le projecteur est en cabine, mais la régie vidéo est en salle, donc je veille au bon déroulement des séances en direct, en étant présent. Je gueule à travers la salle pour rappeler de parler dans le micro. Je suis visible donc autant assumer. Mais d'ordinaire, en dehors du festival, quand je suis en cabine ça me va quand même, parce que je suis timide aussi. Je suis attentif à pas rendre visible l'invisible.

— Tu vas voir d'autres films pendant le festival ?

— En général les séances que je trouve exceptionnelles, elles sont chez moi. L'année dernière, j'ai vu la plus belle séance de cinéma de toute ma vie. Gaëlle Rouard. Elle projette elle-même ses films en pellicule avec ses deux proj, ses caches, ses lentilles, son hypergonar (10). J'avais jamais vu d'*Expanded Cinema* (11) et ça m'a remué ! J'ai appris le cinéma en Super 8 (12). J'aime la matière, la lumière. Je suis resté très attaché à la phénoménologie de la projection.

«Comment vas-tu, avant les projections?»

Tandis que le village s'active et que la chaleur de la journée commence à monter, toujours assis à l'ombre avec Dom sur notre banc face au chapiteau blanc, nous sommes interrompus brièvement par Christophe Postic, le directeur artistique des États généraux, qui vient lui serrer la main.

— C'est ma dernière ! Après j'arrête.

— Ton fiston prend le relais ?

— C'est ma fille qui fait du cinéma ! Lui, il est dans l'hydrothérapie, les massages.

— C'est une histoire de fréquence aussi !

Article librement inspiré de mes discussions avec Sylvain, David et Dom. Je les remercie d'avoir partagé leurs histoires de projections. Je tiens à citer également les autres projectionnistes avec qui je n'ai pas pu échanger : Guillaume Launay, Jean-Paul Bouatta, Alexandre Kerisit, Benjamin Sabbagh, Laure Marc, Marijane Praly, Serge Vincent et Stéphane Arent. Merci à elleux pour leur travail !

(1) Norme d'enregistrement vidéo analogique sur bande magnétique mise au point à la fin des années 1970.

(2) Digital Cinema Package : équivalent en cinéma numérique de la copie de projection argentique, composé de fichiers informatiques destinés à être stockés et lus dans la cabine de projection par un serveur, couplé à un projecteur numérique.

(3) Le format 35 mm, la pellicule la plus utilisée du cinéma argentique, doit son nom à ses dimensions : 35 mm de largeur.

(4) Chaque bobine peut contenir une durée limitée de film.

(5) Une amorce de film est un bout de pellicule qui est attaché au début ou à la fin d'une pellicule pour assister à la mise en marche d'un projecteur.

(6) Les perforations permettent l'entraînement de la pellicule lors de la prise de vues et lors de la projection. Un film de 35 mm comporte classiquement quatre perforations à peu près rectangulaires des deux côtés de chaque photogramme.

(7) Norme de codage vidéo.

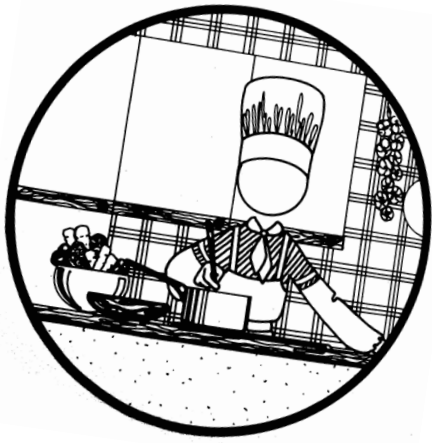
(8) Format de sous-titres vidéo.

(9) Le logiciel de reconnaissance de caractères du site de traduction DeepL.

(10) Dispositif optique permettant de condenser une image originellement plus large par un procédé d'anamorphose. Destiné à l'origine pour les chars de guerre, il sera utilisé plus tard dans le procédé cinémascope.

(11) L'Expanded Cinema est un terme employé pour décrire un film, une vidéo, une performance multimédia ou une installation qui jouent avec la relation entre public, salle et écran.

(12) Le Super 8 est un format de film cinématographique, lancé par Kodak en 1965, à la base prévu pour le cinéma amateur.



LA RECETTE AU RÉCHAUD

par Boris et Simon

Pour 2 personnes

- 90g de polenta instantanée
- 70g de lait en poudre
- 2 courgettes
- 1 oignon
- 1 échalote
- 1 gousse d'ail
- un peu d'huile d'olive
- 1/2L d'eau (de gourde)
- 100g de gorgonzola
- thym (trouvé en chemin)
- romarin (trouvé pas loin)
- sel et poivre

Étapes

* Dans un réchaud (ou une casserole), faites revenir pendant 5min un oignon ciselé, une échalote et une gousse d'ail coupées finement dans de l'huile de l'olive. Puis, mettre de côté.

* Dans le même réchaud, versez l'eau et le lait en poudre. Portez à ébullition tout en remuant, puis baissez le feu au minimum. Ajoutez le gorgonzola bien crémeux, mélangez, puis ajoutez la polenta en pluie. Faites cuire lentement (pas de violence, c'est les vacances !) en remuant sans arrêt. Quand ça commence à faire des bulles, baissez à nouveau le feu et mélangez sans relâche jusqu'à obtenir une pâte un peu jaune et élastique. Inutile de cuire plus. Sortez du feu et ajoutez une noix de beurre si vous en avez.

* Versez la polenta au gorgonzola dans votre assiette, et dressez vos courgettes sur le dessus. N'oubliez pas de saler, et surtout de poivrer !



à table !

planète lussas



BÉLIER

naissance, impulsion, combativité
TOUCHER TERRE - Aurélie Brousse, Jeanne Debarsy - «Après quoi court-il ? Pourquoi s'enfoncé-t-il dans l'effort et l'épuisement ? Que cherche-t-il ?»



TAUREAU

cocooning, matérialité, stabilité
LA MAISON D'EN FACE - Adrien Charmot
"Un refuge, un havre familial. On y prend du temps pour la consolation."



GÉMEAUX

dualité, espièglerie, communication
LE COLLOQUE DES CHIENS - Norman Nedellec
"ouchés par la grâce de la parole, deux chiens philosophent."



CANCER

sensibilité, romantisme, intuition
LA PHOTO RETROUVÉE - Pierre Primetens
"Je n'ai jamais cessé de ressasser ces instants, de tenter d'en comprendre le sens, dans le but de rester vivant."



LION

soleil, assurance, générosité
MAMAN DÉCHIRE - Emilie Brisavoine
"Grand-mère géniale, enfant brisé, mère punk, féministe spontanée, elle fascine autant qu'elle angoisse."



VIERGE

précision, pureté, raison
ÔTE-TOI DE MON SOLEIL - Messaline Raverdy - "Je l'aide à désengorger son intérieur."



BALANCE

équilibre, hésitation, union
THE BOX - Eva Stefani
"Chaque jour, une vieille dame rencontre son bien-aimé à la télévision nationale."



SCORPION

mutation, sexualité, magnétisme
VILARINHO DAS FURNAS - António Campos
"C'est notre enthousiasme qui nous fait voir des choses qui ne sont pas là."



SAGITTAIRE

aventure, spiritualité, instinct
ET LE TRAVAIL FUT - Tuong Vi Nguyen Long
"Toute bataille engage des sacrifices et une part de renoncement. Réussiront-ils à préserver leur intégrité ?"



CAPRICORNE

objectivité, organisation, construction
Séminaire "Des films en état de guerre"
"Sur cette Terre, il y a quelque chose d'effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons"



VERSEAU

révolution, altruisme, indépendance
FRIEDA TV - Léa Lanoë
"Au verbe haut et punk, à la poésie brandie envers et contre tout."



POISSONS

compassion, mystère, sacrifice
O MOVIMENTO DAS COISAS - Manuela Serra
"Nous ne savons pas où nous sommes et nous ne saurons jamais pourquoi la réalisatrice nous a emmenés là."

**HORS CHAMP / CARNET DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE / AOÛT 2024 / N°155 / RÉDACTION : CLÉMENCE
ARRIVÉ GUEZENGAR, ELLA BELLONE, CAROLINE CHÂTELET, DENIZI BAROUK, LOUISA FOURAGE, KIANA HUBERT-LOW, LÉO
GUTHMANN, BAUME MOINET MARILLAUD, BELETTE VERREY, AVEC L'AIDE D'ALIX TULIPE / GRAPHISME : CLÉMENCE RIVALIER**