

**Ho
rs**

**Ch
amp**

DOCUMENTAIRE . CARNET DES ÉTATS
AOÛT
2023
N°154
FILM DOCUMENTAIRE DU FILM GÉNÉRAL DES ÉTATS

→ DEUX ←
**RENDEZ-VOUS
DE L'ÉCOLE
DOCUMENTAIRE
DE LUSSAS**

*

Projections
des 12 films
de fin d'études du
Master Réalisation
Mercredi 23
et Jeudi 24 août
à partir de 21h30 à
**LA COOPÉRATIVE
FRUITIÈRE**
entrée libre

*

Point info sur l'école
et ses formations
Mardi 22 août
à 13h00 au
BLUE BAR

édito

Hors Champ, c'est quoi ? C'est, depuis 1995, le journal des États généraux du film documentaire de Lussas. D'abord quotidien, il est depuis 2020 un unique (et donc d'autant plus précieux) numéro. Les bénévoles de la rédaction aiment voir les films avec vous et semblent avoir pris la flemme des nuits blanches. Cette année, iels sont sept : Kiana Hubert-Low et Robyn Chien, nouvelles recrues, Baume Moinet-Marillaud et Caroline Châtelet, *from* le comité de sélection d'Expériences du regard, Céline Leclère de retour après une pause, Baptiste Verrey et Clémence Arrivé à la nouvelle coordination, Alix Tulipe pour le passage de relais, et Clémence Rivalier au graphisme. On a tous·tes un pied dans le cinéma. On est professionnel·les des festivals, artistes, réalisateur·ices, monteur·ses ou habitué·es de Lussas. On choisit plutôt de défendre des points de vue personnels et situés, aucun·e ne se place en expert·e. L'écriture est résolument collective. Avec un format de quelques pages, on prend du temps pour des films qu'on apprécie ou dont on aime les questions qu'ils nous posent. Forcément, il y a des lacunes, on travaille nos frustrations. Cette année, Hors Champ est augmenté d'une page Spéciale Été. Vous y retrouverez, entre autres, l'horoscope Planètes Lussas pour choisir au mieux vos films et une belle grille de mots fléchés. À siroter en attendant le début de la séance,

Bons visionnages !

Sommaire

ÉDITO

- | | | | |
|------|---|------|---|
| p.4 | LES FILMS DES AUTRES
Rencontre avec Safia Benhaïm
et Dounia Bovet-Wolteche
propos recueillis par
Clémence Arrivé | p.13 | EXERCICE
Kiana Hubert-Low, Baptiste Verrey
<i>JEUNESSE (LE PRINTEMPS)</i>
WANG BING |
| p.6 | COMMENT DÉMONTER
UN MONUMENT ?
Baptiste Verrey
<i>SPEECH FOR A
MELTING STATUE</i>
COLLECTIF FAIRE-PART | p.14 | PARADOXES DE LA CARTE
Céline Leclère
<i>UN COMTÉ APOCRYPHE</i>
GEOFFREY LACHASSAGNE |
| p.7 | L'ÂGE DES PIERRES
Baptiste Verrey
et Clémence Arrivé
<i>LAST THINGS</i>
DEBORAH STRATMAN | p.15 | EN QUÊTE DE SANG
propos recueillis
par Robyn Chien
<i>CHIENNE DE ROUGE</i>
YAMINA ZOUTAT |
| p.8 | PAR LA RACINE
Clémence Arrivé
<i>COLETTE ET JUSTIN</i>
ALAIN KASSANDA | p.16 | LA MUSIQUE DE FILM
C'EST PAS UN CONCERT
propos recueillis
par Céline Leclère
<i>JOURNÉE SACEM</i> |
| p.9 | LOVE STORY
RÉVOLUTIONNAIRE
Robyn Chien
<i>TRANSFARIANA</i>
JORIS LACHAISE | p.17 | L'AUTRE ROUTE
DES FLANDRES
Céline Leclère
<i>UNE SI LONGUE MARCHÉ</i>
DOMINIQUE LOREAU |
| p.9 | ÉLOGE DE LA GÊNE
Kiana Hubert-Low
<i>RÊVES</i>
PASCAL CATHELAND,
ARTHUR PEROLE | p.18 | CARNET DE TRAVAIL :
Gaëlle Rouard
<i>FRAGMENT D'UNE OEUVRE :</i>
GAËLLE ROUARD |
| p.10 | SOUS LES ÉCRANS, LA DÈCHE
Entretien avec le Collectif
des précaires des festivals
de cinéma, propos recueillis
par Clémence Arrivé | p.19 | JUGE, LIKE ET COMMENTE
Robyn Chien
<i>SÉMINAIRE FILMER LES
PROCÈS, FILMER LA JUSTICE...</i>
L'IMAGE JUSTE ? |
| p.11 | LES SENS DE LA NUIT
Caroline Châtelet
<i>4801 NUITS</i>
LAURENCE MICHEL | p.20 | OUVRONS GRAND LES JEUX !
Baptiste Verrey
<i>OIGA VEA!</i>
LUIS OSPINA,
CARLOS MAYOLO |
| p.12 | REFLUX
Kiana Hubert-Low
<i>MOUNE Ô</i>
MAXIME JEAN-BAPTISTE | p.21 | - SALUT, ÇA VA ?
- OUI, ET TOI ?
Kiana Hubert-Low
<i>BY THE THROAT</i>
EFFI & AMIR |
| | | p.21 | LES OUTILS DE NOS OUTILS
Baume Moinet-Marillaud
<i>EN ATTENDANT</i>
LES ROBOTS
NATAN CASTAY |
| | | p.22 | LES MOTS FLÉCHÉS |
| | | p.23 | PLANÈTE·S LUSSAS |



Les films des autres

RENCONTRE AVEC LES CINÉASTES SAFIA BENHAÏM ET DOUNIA BOVET-WOLTECHE, CHARGÉES, POUR LA PREMIÈRE ANNÉE, DE LA PROGRAMMATION EXPÉRIENCES DU REGARD.

COMMENT SE DÉROULE LA SÉLECTION POUR EXPÉRIENCES DU REGARD ? EN QUOI DIFFÈRE-T-ELLE DES AUTRES PROGRAMMATIONS DU FESTIVAL ?

SB : C'est un long processus de plusieurs mois. Tous les films reçus sont regardés et commentés par un comité de présélection. Les échanges avec ce comité sont précieux. Avec Dounia, on s'est réparties les films qui nous ont été remontés et, petit à petit, on en a accumulé un certain nombre à s'échanger. On s'est vues régulièrement pour établir une première liste des films qu'on jugeait important de montrer. Qu'on ait été d'accord ou pas, nos discussions ont été passionnantes. C'est au moment de composer les séances que nous avons vu ce qui tenait ensemble ou non : il nous est arrivé de renoncer à des films qu'on aimait vraiment mais pour lesquels nous n'avons pas trouvé de place dans la programmation finale.

DBW : À un moment donné, les films se mettent à résonner les uns avec les autres de manière cohérente. Certains s'imposent à nous, pas seulement les coups de cœur, c'est bien plus complexe. La marge de manœuvre n'est pas aussi vaste qu'on pourrait l'imaginer, on est aussi au service de quelque chose qui se crée.

SB : Cette dernière étape m'a fait penser au processus de montage. Il y a une part de décision et une part plus intuitive, plus organique.

EST-CE-QUE LE TERME DE SÉLECTIONNEUSE OU CELUI DE PROGRAMMATRICE VOUS CONVIENT ?

DBW : J'ai souvent raconté notre travail qui me passionnait mais je n'ai jamais utilisé aucun de ces deux termes, il faudrait en inventer un. Sélectionneuse c'est compliqué et programmatrice c'est exagéré. Nous n'avons pas pensé la programmation à partir d'une thématique ou d'un angle précis. On a composé quelque chose en se laissant impressionner par les films reçus.

Qu'on soit cinéastes toutes les deux a beaucoup joué : on a eu tendance à se mettre à la place des réalisateur-ices et de leurs intentions, ce qui a fait naître une sensibilité pour les films plus fragiles.

SB : Je suis d'accord, aucun des termes n'est totalement approprié. En tant que cinéaste, c'est forcément perturbant de devoir choisir des films et d'en écarter d'autres. Les choix de la programmation sont liés à cette place qui est la nôtre. En visionnant un film on a conscience du long travail qu'il a nécessité. Étrangement, le processus m'a amenée à défendre des films qui ne sont pas ceux que je défends habituellement en tant que spectatrice.

REGARDER AUTANT DE FILMS ALORS QU'ON EST SOI-MÊME AU TRAVAIL A-T-IL BOUSCULÉ VOTRE PRATIQUE DE RÉALISATRICE ?

DBW : En effet, je n'ai pas l'habitude de regarder autant de films. Voir toutes ces manières de faire et vibrer pour des films aboutis comme pour ceux qui le sont moins. Se plonger de cette façon dans la production actuelle est un privilège. Même les films qui ne m'ont pas entièrement convaincue ont élargi mon horizon. Parfois un plan te saisit et juste dans ce plan on retrouve le cinéma. Et d'un coup, on se sent inspirée personnellement par ce simple plan.

SB : De mon côté, l'expérience a déplacé mes attentes et m'a mise au travail en tant que spectatrice. J'étais en montage pendant qu'on travaillait pour la sélection. J'ai le sentiment que cela n'a pas eu d'impact direct sur mon travail mais peut-être que cela agit tout de même de manière souterraine. Il y a des processus qui nous échappent. Regarder l'ensemble des films a, en revanche, provoqué un véritable vertige, qui m'a émue et interrogée : il y en a tellement et chacun a quelque chose à raconter et sa propre nécessité. À l'inverse, voir autant de films peut aussi abîmer le désir. Je m'interroge

sur celles et ceux dont c'est le métier : comment vibrer quand on est saturé-e d'images et de récits ? Comment ne pas être anesthésié-e ? J'ai besoin d'être au repos des images et des récits pour pouvoir en fabriquer.

EN TANT QUE CINÉASTE VOUS CONNAISSEZ LES ENJEUX QUE PEUVENT PORTER LES FESTIVALS. COMMENT APPRÉHENDEZ-VOUS UNE TELLE MISE EN CONCURRENCE DES FILMS ?

SB : C'est inconfortable de passer de l'autre côté. On tenait à proposer des films peu vus. Écarter un film qu'on aime beaucoup mais qui a déjà été projeté en festival ou qui va sortir en salle est un choix plus facile. Mettre de côté un film en sachant qu'il ne sera peut-être pas montré ailleurs est parfois très douloureux. Donc nous avons aussi choisi des films qu'on imaginait difficilement montrables ailleurs, pour ne pas qu'ils tombent dans les limbes - parce qu'on connaît ça trop bien.

DBW : Après la sélection on continue d'être habitées par des films qui n'ont pas trouvé de place. On a des fantômes dans la tête maintenant. J'ai l'impression que la programmation c'est beaucoup d'énergie, de joie et de fatigue tout au long du processus et à la fin, le couperet tombe. Devoir choisir et ne plus revenir en arrière, c'est très particulier. Comme c'est notre première expérience, une incertitude s'est installée à la fin de la programmation. Je me demande si nos choix sont les bons, mais ils ont été fait en travaillant à fond. C'est un grand saut de venir les défendre.

LA PROGRAMMATION QUE VOUS PROPOSEZ CETTE ANNÉE REFLÈTE-T-ELLE VOS DÉSIRES DE DÉPART ? AVEZ-VOUS ÉTÉ SURPRISES PAR CE QUE VOUS AVEZ VISIONNÉ ?

SB : J'espérais découvrir des expérimentations formelles, des dispositifs de récit, de montage. En tant que cinéaste je cherchais des nouvelles façons de raconter. J'ai été finalement déstabilisée de trouver une puissance formelle dans la simplicité, auprès de films plutôt classiques. Notre enjeu était aussi d'ordre politique : montrer des films dont le sujet est nécessaire dans le contexte qui

est le nôtre. Quand tu visionnes au moment où un événement comme celui de Sainte-Soline a lieu, c'est compliqué de ne pas chercher des échos dans les films.

DBW : Les films qui abordent frontalement des événements politiques et historiques sont souvent forts et ceux qu'on a choisis se prêtent à la discussion. Nous allons accompagner chaque film par des conversations. Montrer ces films nécessite d'en parler.

AVEZ-VOUS LE SENTIMENT DE VOUS INSCRIRE DANS UNE CONTINUITÉ AVEC LE TRAVAIL DES PROGRAMMATEUR-ICES QUI VOUS ONT PRÉCÉDÉES À EXPÉRIENCES DU REGARD ?

SB : Montrer des films fragiles, peu vus ailleurs, est quand même une ligne directrice qui correspond à l'image que je me faisais de cette programmation. Dans ce sens, je sens une continuité.

DBW : La continuité se joue aussi dans les échanges avec l'équipe de présélection et avec Christophe Postic et Pascale Paulat qui nous ont accompagnées de manière bienveillante, pas du tout dirigeante. Le fait de faire confiance à des personnes qui débarquent, qui font ça pour la première fois, c'était très encourageant. C'est le plaisir de ce dispositif : poursuivre le projet de Lussas en construisant de la nouveauté dans la continuité.

comment démonter un monument ⁽¹⁾

Le collectif Faire-Part est à la fois un lieu d'échange, de collaboration et de réalisation de films entre Bruxelles et Kinshasa. Fondé en 2017 par quatre cinéastes, belges et congolais – Rob Jacobs, Anne Reijniers, Nizar Saleh et Paul Shemisi – il interroge les conditions dans lesquelles s'élaborent leurs films, dévoilant les ressorts néocoloniaux du cinéma lui-même.

En plein été, j'écris au collectif pour leur proposer un entretien. Rob joint à sa réponse leur manifeste : une simple retranscription de la discussion WhatsApp du collectif, mise à jour au fil du temps. Le texte qui suit regroupe des citations issues de ce document ainsi que des extraits d'un entretien réalisé avec Nizar Saleh quelques jours après ce premier échange. Nizar commence par me raconter la naissance du collectif :

Nizar : En 2015, Anne et Rob sont venus au Congo pour faire un film sur le monument de Léopold II, une copie conforme de celui érigé en Belgique. Paul et moi les avons accompagnés à travers Kinshasa, à la recherche des archives du déboulonnement des statues au Congo dans les années 1970. C'est deux ans plus tard, en 2017, qu'est née l'idée de Faire-Part, le premier film du collectif. En cherchant son titre, les collègues belges nous ont dit : « Chez nous, quand il y a une fête, quand un enfant naît, on distribue des faire-parts ». Alors on a adopté ce nom pour que le film et le collectif deviennent une invitation ouverte à collaborer, à réfléchir avec nous.

Anne : Le projet de Speech for a Melting Statue vient de l'idée de Nizar de faire un film sur les deux [quartiers] Matongés, de Bruxelles et de Kinshasa. J'ai commencé à filmer en Belgique et Paul en RDC mais ensuite le COVID est arrivé, on s'est retrouvés à court de budget et nos vidéos respectives ne fonctionnaient pas ensemble. Finalement c'est Rob qui a trouvé une autre direction.

À l'image de son processus de réalisation, *Speech for a Melting Statue* commence par une hésitation. Un discours fragile, humble, sujet à la répétition, inventé par Marie Paule Mugeni pour parler d'un évènement qui n'a pas encore eu lieu : le déboulonnage de la statue de Léopold II à Bruxelles. La voix de la poétesse touche au cœur, son texte est solaire et ses mots sont importants. Dans le titre, « melting » désigne à la fois le mélange – celui des sculptures métissées, désirées pour notre époque – et la dégringolade, la chute des statues des torsionnaires qui hantent encore les places de nos villes. Le phénomène des déboulonnages ouvre une brèche historique dans laquelle le collectif Faire-Part circule déjà.

Nizar : Dix ans après l'indépendance, il y a eu cette crise d'identité où les Africain-es voulaient s'affirmer. Ils ne voulaient plus copier les blanc-hes, ne plus s'habiller comme les blanc-hes, se coiffer comme les blanc-hes, parler comme les blanc-hes... Les déboulonnements sont arrivés à ce moment-là. La Belgique a volé au Congo son passé mais depuis le Congo a avancé, alors que la Belgique est restée en retard sur certaines choses. Maintenant elle doit se rattraper, accepter qu'une partie de son futur est au Congo.

Speech for a melting statue ouvre un portail qui débouche sur un monde parallèle, capable d'accueillir des paroles restées trop longtemps silencieuses. Créer des espaces qui transfigurent le travail de mémoire est au cœur de la vision du collectif. Dans cet élan, Nizar Saleh et Paul Shemisi organisent des projections itinérantes dans les rues de Kinshasa, cherchant à développer une culture cinématographique propre à la ville.

Nizar : Avec Paul, on voulait projeter des films dans la rue pour tous les publics, pas seulement pour les artistes et les spectateur-ices averti-es, mais pour les enfants de la rue, les vendeur-euses ambulante-s. On a vu beaucoup de films sur l'Afrique mais très peu de films de l'Afrique : on ne sait pas ce que les Africain-es pensent d'elles-mêmes. Les subventions des projets viennent de structures européennes comme l'Institut Français, l'Institut Goethe, le Centre Wallonie Bruxelles. Très souvent, elles produisent des Européen-nés qui viennent tourner deux semaines, avec un emploi du temps tout prêt, un projet déjà écrit et qui ne donne lieu à aucune projection en dehors des lieux partenaires.

Le problème néocolonial des modes de financement engendre des oeuvres qui, selon Nizar, « créent à leur tour de nouveaux clichés sur l'Afrique, parfois véhiculés par les Africain-es elleux-mêmes. » En parallèle, de nombreux films essaient de poser des questions voisines à celles du collectif Faire-Part, une convergence de thématiques qui soulève l'enjeu d'un nouveau « genre décolonial ».

Nizar : Je viens de voir le film Colette et Justin (2) d'Alain Kassanda, un film sur Kalenji, un opposant à Lumumba. Cela m'a fait réaliser que je connaissais mal cette histoire et qu'il existe un mouvement décolonial dont on ne se rend pas forcément compte au Congo parce qu'on n'a pas accès aux mêmes informations. L'existence de ce genre de film est rendue possible parce que des personnes afrodescendantes travaillent dans les musées européens, parce que des descendant-es de colons ressentent une culpabilité, avec le travail politique de Black Lives Matter. Mais ce grand mouvement décolonial me fait peur aussi, parce que ça devient un cliché. Ça veut dire quoi "décoloniser" ? Est-ce que ce n'est pas une nouvelle forme d'objectivité, qui risque de figer ce à quoi doit ressembler une décolonisation ?

Nizar me parle du festival de performances SOKL, où le collectif invite des artistes et activistes à se mettre en scène sur une réplique de socle monumental. Le fait de filmer est-il encore un moyen efficace de se confronter au néocolonialisme, alors même qu'il peut en être le support ?

Nizar : Le cinéma est un point convergent, un carrefour. Dans un film, il y a la musique, la performance, la danse, les expressions, les non-dits et le langage non-verbal. C'est un médium très fort pour cette raison. Surtout qu'il a aussi été utilisé par les colons pour instrumentaliser l'image des Africain-es. Ils s'en servaient comme Jésus dans les églises, c'était des images universelles. En Afrique, on a des fétiches : pour moi une caméra c'est comme un fétiche. Ça te montre quelque chose du monde. La technologie a changé, mais elle garde cette puissance animiste. Pour cette raison, ce qui a été fait avec le cinéma doit être défait avec le même outillage. C'est comme démonter une statue : tu dois utiliser les mêmes clés, les mêmes vis, les mêmes pinces qui ont servi à boulonner le monument, afin de pouvoir le démonter un jour.

(1) Le titre est emprunté à une affiche réalisée par Decolonize this place pendant le mouvement Black Lives Matter, diffusée en France par les Éditions Burn-août. Decolonize this place, trad. Mama Road, Comment démonter un Monument, 2021, affiche, Éditions Burn-août.

(2) Voir l'article *Par la racine* de Clémence Arrivé p.8

L'ÂGE DES PIERRES

L'origine de *Last Things* semble prendre sa source dans une angoisse de fin du monde, celle de l'extinction imminente portée par les récits tristes, le capitalisme dévastateur et ses incendies incontrôlés qui ne dessinent plus qu'une suite étroite et condamnée. Comme si notre temps était celui des « dernières choses ». Une angoisse qui pousse parfois à faire des films pour ne pas se terrer et pour tenter de tisser les questions entre elles et de transformer les « et si » en images. S'outiller pour dézoomer méthodiquement, pour aider à changer nos représentations, nos échelles, à élargir le temps et à abandonner l'idée d'une fin.

Un film sur les pierres peut facilement devenir une nature morte. Pourtant, la composition de Deborah Stratman réussit à nous emmener loin des images pétrifiées ; elle se dépose dans notre mémoire comme un voyage rêvé. Elle est synesthésique, elle agite la matière argentique, sonore et littéraire. L'inertie des pierres renvoie à notre humanité léthargique, gelée dans un sentiment de vie éternelle grâce à l'extraction de ressources des basses couches de la terre. Une humanité devenue pierre et dont la tâche est désormais d'accepter son pullulement et sa mort prochaine. Si la dystopie est devenue la forme de représentation de notre époque catastrophique, elle adopte souvent le cynisme qu'elle prétend dénoncer.

Alors, si la fin de l'humain n'implique pas celle du monde, quelle serait la suite de l'histoire du vivant ? L'histoire cesserait-elle avec l'humanité ? Plus une question qu'une réponse, *Last Things* cherche son chemin dans les débris de notre époque. Le résultat est curieusement paisible, une sorte de catastrophisme lumineux. Celui-ci serait la seule échappatoire d'une humanité citadine qui, chaussures de marche aux pieds, tente de lire son avenir dans les veines de la roche. Ce constat amer est livré avec une douceur sincère – celle de la caméra 16mm, ainsi que les voix bien terrestres de la cinéaste Valérie Massadian et de la géologue Marcia Bjørnerud. Le film trouve sa structure par ces récits qui créent différents espaces, la science-fiction de J.-H. Rosny aîné se mêlant aux panneaux touristiques de Petra, en Jordanie. Une sédimentation plastique, malléable, à notre portée.

Organique et généreuse, l'anticipation de *Last Things* nous transporte physiquement autre part, dans le regard minéral. À en croire les strates des roches et la lecture des plus anciennes montagnes, les pierres qui nous entourent ont connu le monde avant nous. Elles sont en mesure de nous accompagner dans l'acceptation d'un temps qui dépasse notre ère. Informé par la fiction et par la science de la croûte terrestre, le film invite à lire les roches pour élargir notre idée du vivant en intégrant les minéraux, exclus par Darwin de l'évolution. Elles racontent leurs métamorphoses à travers les âges et le rôle qu'elles jouent dans la possibilité de nos propres vies.

Accepter cette interdépendance avec les roches silencieuses et statiques, les regarder en face, en grand, dans ce montage haptique et rugueux d'images prélevées par la cinéaste dans des laboratoires de recherche, des musées ou des paysages. Une fois collectées, Stratman joue de leurs échelles et de leurs essences extraterrestres, elle zoome, dézoome, trouve des images anaglyphes et kaléidoscopiques, elle s'aide de la pellicule, organique, pour rendre les roches grouillantes. Dans un mouvement de cinéma, elle trouve un mouvement qui donne la vie.

Partant de ces intuitions sensibles, *Last Things* construit presque sans le vouloir une ligne de fuite politique. À la fois essai poétique et traité cosmologique, il résonne étrangement avec *l'éternité par les astres*, rédigé en prison par Auguste Blanqui : « *Au fond, elle est mélancolique, cette éternité de l'homme par les astres [...]. Toutes ces terres s'abîment, l'une après l'autre [...] pour en renaître et y retomber encore, écoulement monotone d'un sablier qui se retourne et se vide éternellement lui-même. C'est du nouveau toujours vieux, et du vieux toujours nouveau* ⁽¹⁾ ».

Tout comme le monde, selon l'autrice Clarice Lispector citée en ouverture du film, *Last Things* commence lui aussi par un oui, non pas aux dernières choses mais aux premières histoires, aux préhistoires des préhistoires, un oui aux échelles plus vastes, pour accepter de nouveaux rapports, des signes et des récits de nouvelles altérités. Peut-être que sous les pierres tombales, les humains deviennent des pierres. Peut-être qu'elles émettent déjà de nouvelles histoires.

(1) Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres* dans *Maintenant, il faut des armes*, La Fabrique (2009) p.332



Par la racine

Creuser, pas à pas, telle sera la méthode du film d'Alain Kassanda. D'une vieille photo de famille floue et abîmée – telle la racine – au portrait tranquille de son grand-père dans le cœur de Paris – telle la trouvaille. La porte d'entrée par l'histoire familiale ouvre à celle, politique et complexe, du Congo. Réduite et trouée, comme souvent, de silences et d'oublis volontaires.

Économe dans sa composition, *Colette et Justin* avance avec pour outils principaux les classiques du genre : la voix émouvante et frontale du cinéaste en *off*, des archives filmées de la colonisation du Congo par la Belgique et le traditionnel plan des grands-parents dans leur fauteuil, habillé-es avec élégance pour la caméra. Les archives coloniales qu'analyse Kassanda traduisent le regard froid des colonisateurs qui ont opéré le processus de déshumanisation des Congolais-es par l'humiliation et la confiscation de leur image. Témoins d'une prétendue « *œuvre civilisatrice* », ces images ne révèlent que la violence, physique et politique : des exactions commises sous l'autorité du roi Léopold II jusqu'à ces deux petites filles blanches qui jouent avec un enfant noir enfermé dans une cage. De sa voix suave, le cinéaste cherche à briser les commentaires abjects qui dominent les plans. Il musèle le discours des images capturées par les colonisateurs en révélant l'obscénité de leur fabrication. Tombe la sentence : les images racontent toujours bien plus ceux qui les ont faites que ceux qui y sont représentés.

L'histoire se poursuit et l'indépendance est en passe de devenir le symbole suprême de la liberté et de l'union d'un peuple face à l'opresseur. Mais creuser c'est aussi se cogner à l'histoire, et à des récits moins glorieux. 1960, le Congo obtient son indépendance. Loin de la liesse unificatrice, cette période se révèle au cinéaste sous un jour trouble. Les archives des colons aident alors à penser : comment peut émerger une démocratie suite à une telle violence ? Comment fonder un état juste quand la notion de justice a été bafouée pendant des décennies ? Comment ne pas céder à la division quand les seuls schémas disponibles sont l'humiliation, la violence et la ségrégation ? Comment intégrer les femmes au processus démocratique alors qu'elles ont été méthodiquement exclues par les Blancs et leur patriarcat acharné ? Les femmes, Colette les raconte.

Elles n'ont pas eu le droit de vote à l'indépendance du pays. Noires, colonisées et femmes : somme qui entraîne une mise au ban absolue.

Le mouvement du film repose sur une conscientisation : les histoires qui mènent à la liberté sont sinueuses et ne sont jamais faites que de grandeur historique. Sous le mythe de l'indépendance, se découvre un conflit interethnique armé, hérité de la colonisation, entre les Balubas et les Lulus. Ce conflit mène à une sécession et à la tentative, menée par Albert Kalonji et ses alliés, de créer l'Etat indépendant du Sud-Kasaï pour les Balubas. Justin, le grand-père d'Alain Kassanda était une figure de ce groupe d'indépendantistes opposé à Patrice Lumumba, leader historique de l'indépendance congolaise et figure tutélaire admirée par le cinéaste. Sans chercher à justifier les choix qui ont guidé son exercice politique à ce moment-là, Justin raconte son engagement dans l'indépendance auprès d'Albert Kalonji, jusqu'à ce que l'existence du Sud-Kasaï s'effondre sous la folie autoritaire de ce dernier. Kassanda clarifie point par point ces événements, entaille et nuance ses propres souvenirs. Il démystifie la figure de Lumumba, lui-même impliqué dans le conflit contre les Balubas, tout comme le rôle de son grand-père, pris dans l'histoire tourmentée du combat pour l'indépendance.

Retrouver et transmettre en même temps. Kassanda, par son film dense, trouve une puissance dans un calme étrange. Le cinéaste accède à son héritage historique en passant par l'humilité d'un portrait. En écoutant Colette et en écoutant Justin, devant le rideau rouge de leur petit salon. C'est aussi un film juste pour ça, pour raconter la relation de deux personnes avec leur pays, devenu lointain au prix de l'exil, et qui le restera. Étrangers partout, « *absents partout* », comme le dit et le ressent lui-même le cinéaste. De cette absence qui pousse à remuer le silence, et à creuser pour remplir un vide, jaillit une force de propagation. Transmettre cette petite histoire immense avec laquelle il faut à présent se débrouiller.

Par la justesse du film historique et celle du film de famille, qui s'avèrent plus efficaces que jamais, le cinéaste déracine les histoires trop enfouies comme d'autres arrachent les statues coloniales des villes coupables pour repenser, et raconter autrement, les récits racines.

Love story révolutionnaire

J'adore les *love story* et celle de *Transfariana* est incroyable. Incroyable, d'abord car elle a pour cadre une prison — La Picota en Colombie — ensuite pour ses protagonistes : Laura Katalina et Jaison Murillo. Lui est détenu en tant que prisonnier politique, pour son implication au sein de l'organisation des FARC (1). Elle, pour une vieille histoire de vol, est condamnée à perpétuité, isolée dans un département de haute sécurité en raison de sa transidentité. Laura ne se laisse pas démonter pour autant et décide d'étudier le droit pour assurer sa propre défense. Une Elle Woods (2), version documentaire d'auteur. Je l'ajoute direct à la liste de mes héroïnes.

Entre les murs, les deux amantes font le récit de leur combat politique comme à un journal vidéo. Puis, POV, image *low* qualité, iels nous emportent dans leur intimité hors normes. Je me délecte d'être au cœur de cette correspondance. L'amour pudique mais évident de cette relation me fait fondre. Par caméra interposée, un dialogue prend forme, fil fragile qui fait exister leur amour empêché. Mais rien n'est impossible à qui sait bien aimer : Laura se bat pour sa survie quotidienne en prison et Jaison pour faire accepter cette union *freak* au secrétariat de l'État-major des FARC. Cette romance hautement politique est ainsi précieusement confiée au réalisateur, Joris Lachaise, qui, malin, en fait la colonne vertébrale de son film. Trans + FARC = *Transfariana*. C'est le nom que se donnent les militantes trans des FARC. La puissance de cet amour agrège dans son sillage toute la complexité de l'histoire de cette guérilla marxiste et lui fait prendre un tournant doublement révolutionnaire : une alliance militante entre la lutte des FARC dans la jungle et celle de travailleur-euses du sexe transgenres de Bogota.

Par une joyeuse dialectique, le montage croise les séquences de manifestations dans la rue, d'entraînements paramilitaires dans la jungle, d'assemblées générales et de discussions en marge. L'amour de Laura et Jaison est alors rejoint par celui de Daniela et Maximo, d'Yurani, d'Andreas, de Mathilde, Yoko et les autres, par les embrassades et les conversations passionnées entre camarades. L'espace du film s'élargit pour accueillir toutes ces complicités et penser la force politique de l'anomalie qu'incarnent la rencontre des deux amantes. L'efficacité empathique du film vous amène tout droit à ce que je ne peux qu'à peine vous faire sentir avec quelques mots. Révolutionner avec ferveur votre façon de voir. Plus besoin de vous convaincre qu'on ne perd jamais son temps devant une bonne histoire d'amour.

- (1) Le sigle complet étant FARC-EP : Forces armées révolutionnaires de Colombie – Armée du peuple
(2) *Legally Blonde*, Robert Luketic, 2001



éloge de la gêne

Accompagnée au piano par la prof, la classe chantonne maladroitement les paroles de *Mad World* (1). Cette scène d'évaluation de musique fait remonter pas mal de souvenirs gênants. J'ai l'impression de connaître cet endroit. Mais un truc a changé. Tous-tes les élèves portent un masque. Au fond de la classe, il y en a un, les yeux fermés, qui fait comme s'il connaissait les paroles. Années COVID, crispation sanitaire, distanciation sociale. L'absurdité d'une époque pas si lointaine me saute aux yeux. J'essaie de m'imaginer à leur place, mais je sens bien qu'une demie génération nous sépare ...

Rêves a été tourné durant l'année 2020/21 dans un établissement du Var, avec 17 collégien·nes. Sur une chaise, seul·es face à la caméra devant un fond blanc, les adolescent·es tentent d'exprimer leur vision du monde, tandis que, hors champ, les adultes – le cinéaste Pascal Catheland et le chorégraphe Arthur Perole – les guident. Présentée ici sous forme d'un long métrage, *Rêves* est en réalité une série de quatre épisodes de 25 minutes, structurée autour de quatre grandes thématiques – le rapport à l'environnement, les relations amoureuses, la transition vers l'âge adulte et le rapport à leur image. Au fur et à mesure, la parole se précise, devient plus intime, se rapproche de leur corps.

En dehors des entretiens documentaires et du cadre du collège, des séquences narratives préparent l'arrivée d'une fête, qui vient exciter l'adolescente qui sommeille encore en moi. Mais l'énergie du lâcher prise et la délivrance des corps ne viennent pas. Les effets de surimpressions et les gros plans stroboscopiques sur les jeunes qui dansent, rouges, verts, bleus, sur une montée de musique techno, ne font que nourrir la frustration de ne pas simplement voir les corps danser. Toutefois, une émotion irradie, se répand et traverse l'écran : c'est la gêne. Face à ces adolescent·es qui, les yeux fermés, une moue dubitative aux lèvres, cherchent le *beat* en balançant la tête, essaient de se dérober au regard, la vision de la gêne se mue en pulsations sourdes.

Je suis gênée de les voir gêné·es. J' imagine la difficulté de se laisser aller devant le regard de la caméra. Je trouve beau de les voir à l'épreuve. Iels essaient quand même, sans parvenir à s'abandonner. Je me souviens que moi aussi, j'étais coincée.

... Ça me rappelle une boum dans la semi pénombre d'une cave sous des *spots* lumineux qui balayaient à toute allure le sol carrelé. Posés sur des canapés qui se faisaient face, parlant très fort au milieu des décibels, on se surveillait, le désir de choper si intense entre nous. Presque tétanisant... Maintenant, heureusement, les choses ont bougé. Je crois que j'aime bien, finalement, quand je suis gênée.

*Went to school and I was very nervous
No one knew me, no one knew me
"Hello, teacher! Tell me, what's my lesson?"
Look right through me, look right through me* (2)

- (1) titre du premier épisode de la série
(2) Extrait de la chanson *Mad World* de Tears for Fears

SOUS LES ÉCRANS, LA DÈCHE

ENTRETIEN AVEC
DES MEMBRES DU
COLLECTIF DES
PRÉCAIRES DES
FESTIVALS DE
CINÉMA

70

Le collectif est né en février 2020 à l’initiative de salarié·es du festival Cinéma du Réel et dans le contexte de la réforme de l’assurance chômage. Il a d’abord pris la forme d’un groupe de travail entre salarié·es pour comprendre les conséquences de la réforme sur les statuts, les contrats et les salaires. Aujourd’hui, trois ans plus tard, le collectif rassemble une centaine de personnes qui travaillent pour de nombreux festivals¹ : principalement des femmes et des jeunes.

Pourquoi la réforme de l’assurance chômage impacte-t-elle autant la filière ?

Les travailleur·euses des festivals de cinéma relèvent du régime général et non à celui de l’intermittence. La plupart des contrats sont des CDD ou des CDDU (c’est-à-dire des CDD d’usage sans prime de précarité). Quand on travaille pour des festivals, on alterne entre des périodes de travail et de chômage. Depuis la réforme, les périodes non travaillées entre deux contrats comptent dans les calculs de nos indemnités journalières. La discontinuité est inhérente à notre travail mais à présent, si on ne travaille pas pendant un mois, cette absence de revenus entre dans le calcul de nos indemnités mensuelles et fait donc baisser nos allocations.

Quelles sont vos revendications ?

Le seul moyen pour compenser l’effet de la réforme serait d’enchaîner les festivals, mais physiquement et mentalement, c’est impossible. La solution à terme consisterait à pouvoir prétendre au régime d’indemnisation de l’intermittence. Mais pour le moment, nous voulons être rémunéré·es correctement et sur des périodes suffisamment longues, et que soient prises en compte dans notre rémunération les heures de nuit, les week-ends, les longues semaines de travail sans pause, ainsi que l’ancienneté. Il est nécessaire que les demandes de subventions des festivals intègrent la masse salariale dans les budgets. Nous ne voulons plus être la variable d’ajustement. Malgré les baisses de subventions et la précarité des festivals, les directions peuvent faire des choix pour protéger les salarié·es.

Quels sont les moyens d’action du collectif ?

L’objectif aujourd’hui c’est d’être visible. On est présent·es sur tous les festivals, on crée des espaces de discussion. Cette année, le collectif a obtenu un rendez-vous avec le cabinet du ministre de la Culture et en prévoit d’autres avec des représentant·es politiques. Par ailleurs, le collectif s’est rapproché de la CGT spectacle. On doit faire un vrai travail de sensibilisation car tout le monde pense qu’on est intermittent·es. Des négociations ont parfois abouti. Au sein de Cinéma du Réel par exemple, des postes se sont ouverts, des contrats d’auteurs sont devenus des CDD et les salaires ont été revalorisés. Quant à la grève, la question peut diviser. Annuler les manifestations sur lesquelles on travaille avec autant d’engagement, c’est compliqué. On nous raconte tellement qu’on est chanceux·ses et privilégié·es de faire ce travail que certain·es ont du mal

à reconnaître qu’iels sont précaires. Il faut qu’on intègre davantage la légitimité de faire des revendications et cette culture politique de la grève à notre milieu.

Quels leviers de négociation existent-ils auprès des directions des festivals de cinéma sachant que toute la filière est précarisée ?

C’est difficile parce qu’on a l’impression que la plupart des directions ne connaissent pas la réalité de nos postes. La diversité des tâches et des compétences qui constituent notre travail n’est pas reconnue : nos métiers nécessitent de connaître les gens avec lesquels on travaille et d’éviter le *turnover*. Nous sommes des professionnel·les de nos métiers, qui sont faits de plein de petites subtilités, connaissances indispensables pour qu’un festival se passe bien. Bien sûr, comme partout ailleurs, si on porte des revendications, on nous met la pression. Pourtant les sensibilités politiques des films présentés par les festivals sont proches de celles du collectif, c’est une contradiction qui passe souvent très mal.

La précarité des salarié·es impacte les festivals, mais aussi les cinéastes et les spectateur·ices.

Aujourd’hui ça devient la course aux contrats pour éviter les périodes de chômage. Cette précarité abîme profondément notre engagement. Plus on nous précarise, moins on donne. Pourtant, il est évident qu’on défend les festivals pour lesquels on travaille. Mais il y a beaucoup d’abus. Trop de précarité, trop d’heures supplémentaires, trop d’usure. Ça donne envie de changer de secteur alors qu’on s’y est tellement investi. On a bien conscience que les festivals sont de moins en moins subventionnés mais c’est dommage que leurs directions ne s’allient pas avec nous, on pourrait lutter ensemble pour ça aussi. On en a besoin.

Quelle est la suite ?

Aujourd’hui l’objectif est d’être plus nombreux·ses à se mobiliser et de continuer à dialoguer avec nos directions. C’est compliqué de mobiliser car on est divisé·es, on bouge tout le temps et travailler dans les festivals, c’est être dans le rush la plupart du temps. Jeudi on va parler autour d’une table ronde. Ce sera à 15h00 dans la salle de L’imaginaire. Plusieurs membres seront présent·es, de nombreux·ses salarié·es de Lussas font partie du collectif. Venez !

Le collectif “Sous les écrans, la dèche” regroupe des salarié·es de nombreux festivals tels que Cinéma du réel (Paris), le FIFIB (Bordeaux), Premiers Plans (Angers), La Quinzaine des cinéastes (Cannes), le FID (Marseille) le Festival des 3 Continents (Nantes), le Festival international du film Entrevoies (Belfort), le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand, le Festival de Cannes ou encore le Festival international du film de La Rochelle.

4801 NUITS, LAURENCE MICHEL, 2022

71

les sens de la nuit

Soutenu par la plateforme Tënk, *4801 nuits* de Laurence Michel offre un cheminement introspectif aussi méthodique qu’intime, sensible que réflexif, sur l’alcoolisme et l’abstinence de la cinéaste.

4801 nuits, 27ème minute et une petite poignée de secondes : sur un fond noir, un verre de vodka Martini cède la place au visage de l’acteur Roger Moore, tandis qu’une voix féminine enjôleuse (moquant le romantisme de ce cliché) évoque la figure de James Bond en l’associant à la consommation de ce cocktail très mondain. À cette vision travaillant les stéréotypes de séduction et de virilité associés à Bond – et dont l’alcool ne fait que renforcer l’aura – en succède une autre, nettement moins charmante et flatteuse : cette fois c’est la réalisatrice qui présente, en voix *off* toujours, un ancien dépliant des Folies Pigalle, célèbre club parisien qu’elle a elle-même beaucoup fréquenté. Sur ce *flyer*, qui joue des références à *Dallas*, figure notamment Sue Ellen, dont J.R. était l’époux dans la série TV. Mais si Sue Ellen a constitué une héroïne pour Laurence Michel, cette femme était largement représentée et perçue comme une ivrogne en raison de ses abus de boisson.

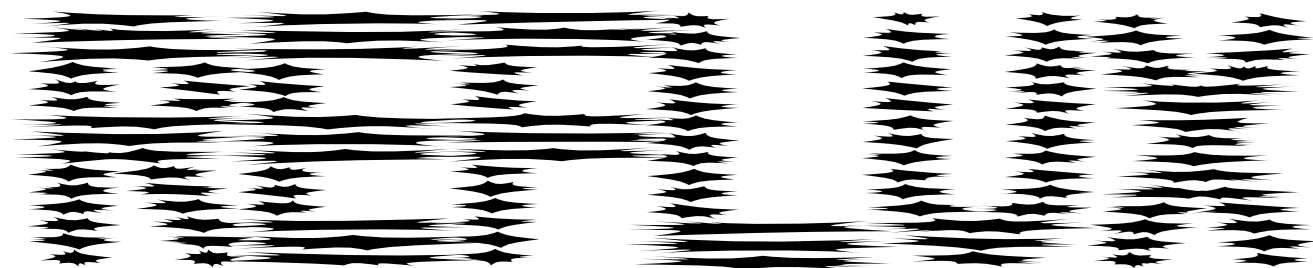
En quelques minutes, c’est toute la perception genrée de l’alcoolisme que la réalisatrice aborde. Parce que – comme nombre de sujets, d’expériences (etc.) de notre société patriarcale – la perception de l’alcoolisme varie selon qu’elle touche un homme ou une femme. Et si « *il y a plus inconnu que le soldat inconnu : sa femme* (1) », plus tabou qu’un alcoolique, il y a ... une alcoolique. Dénier, caché, refoulé, l’alcoolisme féminin porte en lui un scandale, une honte, la perception d’une dépravation, la constatation d’une chute. C’est le récit de son propre effondrement que la cinéaste embrasse dans ce moyen-métrage touchant par sa façon d’aborder l’intime avec une pudeur matinée d’auto-ironie. Cette trajectoire, elle la dessine à partir de son enfance (pourtant heureuse) et de sa jeunesse ; de l’évocation de sa famille où rôdent des parents et ancêtres elleux-mêmes *addicts* et jusqu’à son abstinence.

Et comme le signale le titre, la nuit est au cœur du propos. Le film agrège, ainsi, autant des matériaux divers (images d’archives familiales, objets ayant appartenu à la cinéaste) qu’il enchâsse une pluralité de symboliques liées à la nuit. Il y a l’intitulé *4801 nuits* qui désigne la comptabilité rigoureuse de son abstinence, l’angoisse de l’arrêt

de l’alcool se faisant plus criante lorsque la nuit approche. Il y a, aussi, le choix de présenter les objets d’antan sur un fond noir, comme s’ils étaient arrachés à la nuit : en conférant une présence inhabituelle à ces éléments triviaux ; en évoquant la prestidigitation ; ce choix du fond noir semble nous dire que ces objets viennent de très loin, d’un autre temps (ce serait ici l’art pariétal intime de la cinéaste). Il y a, encore, la nuit polaire à laquelle elle décide de se confronter en partant observer des aurores boréales – objets de longue date de sa fascination. Outre la puissance symbolique de cette expédition – apparaissant comme un endroit d’apaisement et de réparation – et dont les images traversent tout le film, il se dit dans ce mouvement de balancier entre récit du pire et confrontation au sublime, la réversibilité de toutes choses. Les nuits passées à boire, synonymes d’angoisses sont remplacées par l’observation de ces phénomènes lumineux naturels magnifiques. Le goût pour les expériences extrêmes est ici converti en processus non pas d’autodestruction mais de reconstruction. Son appétence pour les sciences l’amène désormais à compter chaque nuit. Son installation dans la constellation des soirées parisiennes a cédé la place à l’observation d’autres cieux.

Mine de rien, c’est l’histoire d’un sauvetage personnel que le film porte, tout en démontant le cliché (extrêmement moral) associant alcoolisme et misère sociale. Ainsi, la prédisposition de Laurence Michel à des comportements ordaliques (elle dit avoir « *toujours aimé vivre sur le fil* »), sa façon de perpétuellement se mettre en danger, son goût pour la vie nocturne où tout est permis, sont réinvestis sous la forme d’une pulsion de vie par ce voyage aux confins du monde. Et si, comme elle le dit elle-même, elle en a bien « *pris pour perpète* », l’enfermement n’est plus le même. *Exit* le monde clos, nocturne, honteux, solitaire, chaque jour recommencé, lié à la consommation d’alcool. Sa prison, qui est désormais celle d’une comptabilité scrupuleuse rendant concrète l’abstinence, se révèle également le lieu d’une réinvention.

(1) Intitulé de l’une des quatre banderoles que neuf féministes (dont Christine Delphy, Monique Wittig et Christiane Rochefort) tentèrent de déposer avec une gerbe de fleurs au pied de la Tombe du soldat inconnu sous l’Arc de triomphe, le 26 août 1970.



Dans *Moune Ô*, Maxime Jean-Baptiste utilise les images du *making off* d'un autre film et s'appuie presque uniquement sur cette matière visuelle, qu'il réutilise, modifie, déconstruit, éventre. Le film en question – *Jean Galmot, aventurier*, réalisé en 1990 par Alain Maline – retrace le parcours d'un homme d'affaires français tombé « amoureux » de la Guyane (1). Invisible mais omniprésent, symptomatique d'un discours colonial, il est l'événement déclencheur de la démarche du réalisateur.

Mais *Moune Ô* ne raconte pas l'histoire de « Papa Galmot ». Le film choisit de laisser place à autre chose : aux figurant·es – dont le père de Maxime Jean-Baptiste faisait partie – qu'Alain Maline a mobilisé·es au profit de son récit. Un·e figurant·e est défini·e dans *Le Robert* comme « un·e personnage de théâtre, de cinéma, remplissant un rôle secondaire et généralement muet ou encore une personne ou groupe dont le rôle est effacé, passif, dans une réunion, une société.(2) » Un statut que le cinéaste interroge.

Quand le film sort en 1990, un défilé est organisé sur les Champs Élysées. *Moune Ô* s'ouvre sur cette archive issue du *making off*. C'est la nuit, une foule se dirige vers le cinéma, déguisée, vêtue de vêtements colorés. Irriguant ce cortège, les corps des figurants du film célèbrent leur joie, fier·es de leurs origines. Robes antillaises, combinaison à motif léopard, boucles d'oreille créoles, masque papillon carmin, peaux sombres, gants blancs, foulard bariolé vert et jaune citron, turbans rouges et demi-masques vénitiens... Dans son montage, Maxime Jean-Baptiste ralentit les images, ôte le son, au point que le film semble *bugger*. Le document qu'il utilise – fichier numérisé d'un enregistrement analogique de basse qualité – contient des images manquantes créant des saccades dans la trajectoire des corps. La foule peine à avancer. Le carnaval est ralenti jusqu'à un point d'arrêt, puis la vitesse de lecture est inversée et le défilé repart en arrière, dans le même mouvement grippé. Au son, s'opposant à cet effet d'à-coup, une chorale chante *a capella*, en guyanais (3).

Montés sur la même timeline, ces éléments du discours colonisateur – chant folklorique, mascarade déguisée – mouvement en avant, mouvement en arrière, désynchronisés, paraissent évidés. Par une économie de moyens, le réalisateur enraye le flux. L'illusion de la fluidité est rompue.

Tranchante, sa voix s'intercale entre les images du carnaval et de la chanson, en lettres blanches sur un fond noir. Il apporte sa propre légende aux images, dénonçant l'appropriation du corps noir au profit de la mise en scène. Il ouvre la brèche, et parle de là où ça fait mal. La joie de son père, sa fascination pour la France, lui ne les ressent pas.

Ce procédé de déplacement, il l'utilise pour parler du croisement des luttes. Le décor naturel utilisé pour le tournage, c'est la Guyane, notamment le fleuve Maroni, qui se retrouve aujourd'hui menacé de pollution par un projet d'extraction minière appelé « Montagne d'or ». Faisant le parallèle entre l'extraction des sols, les prélèvements des images et l'utilisation du corps noir, Maxime Jean-Baptiste révèle la convergence des luttes décoloniales et écologiques. La déconstruction du langage cinématographique lui permet de déplacer le regard de la spectateur·ice. Il questionne la fabrication des images qui alimentent l'imaginaire colonial.

Alors que la fin du film approche, on entend les premières mesures de la chanson de Josy Masse, chanteuse guyanaise disparue en 2019, et qui a donné son titre au film. Le morceau émerge du silence et accompagne la procession, désormais chargée d'un autre sens : le fleuve utilisé, les corps utilisés, les images utilisées. On se rend compte que la Guyane subit encore le néocolonialisme. Face aux images saccadées des figurant·es utilisées à leur insu, une sensation de reflux se fait sentir. Une colère sourde est réveillée par ce film. Ce qui a été pris ne sera pas rendu. Vertige de l'absurde et de la douleur. La nausée. Et cette sensation de vide.

(1) Jean Galmot (1879-1928), journaliste dreyfusard, après avoir acheté une plantation de cannes à sucre, vient s'installer en Guyane en 1917. Tout en œuvrant pour les droits des travailleur·euses guyanais·es qu'il emploie, il s'enrichit, s'attire les foudres des autres exploitants terriens – des autres colons – se lance dans la politique. Il est élu député de Guyane, puis est retrouvé mort, peut-être empoisonné par ses détracteur·ices. Le roman *Rhum* de Blaise Cendrars (1930) s'inspire de sa vie.

(2) «Figurant·e» définition donnée par *Le Robert* [en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/figurant>]

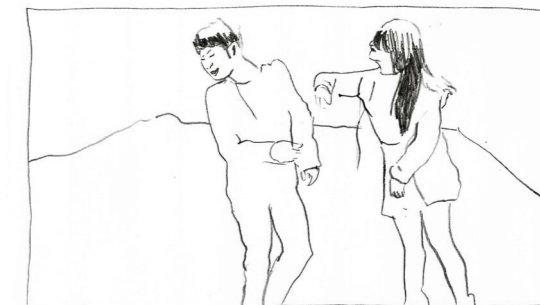
(3) La chanson est intitulée *Mouvement d'avion* a été composée par Edgar Nibul, musicien guyanais (1862-1948), et a été utilisée pour la musique d'introduction du film d'Alain Maline.

EXERCICE



Comment traduire le souvenir d'un film ? Devant une œuvre où le contexte et le détail ont une importance primordiale, voici une retranscription parcellaire, par le texte et par l'image, de l'intimité à laquelle Wang Bing nous donne accès.

Habiter la même chambre, le même atelier. La même rue. La même ville. Vouloir la même vie, former des couples. Former des familles. Être ensemble. Être seul·e. La caméra tourne dans l'espace labyrinthique de la cité manufacturière de Zhili. Les ouvrier·es, travaillant tous·tes dans l'industrie du vêtement, évoluent dans un huis clos quotidien : dortoirs, balcons, usines. Des ateliers mixtes, où filles et garçons vivent en étai entre les bras des machines à coudre et les fenêtres à barreaux. Des gestes élastiques, accélérés, des étreintes qui enserrant. Elles marquent, ces séquences dans lesquelles on assiste à leurs flirts adolescents. Elles restent en mémoire.



dessins d'après le film de Wang Bing, Jeunesse.

PARADOXES DE LA CARTE

Au printemps 1936, pour répondre aux critiques de son éditeur sur la lisibilité de son roman *Absalon, Absalon !*, Faulkner livre – avec une chronologie des événements et une généalogie des personnages – la carte d'un comté imaginaire du Mississippi dans lequel se déroule l'intrigue. Si son histoire et sa géographie s'inspirent du comté de Lafayette, où a grandi l'écrivain, le Yoknapatawpha est bien un territoire fictif. Cette carte ne se contente pas de dessiner une géographie physique, qui serait donnée comme simple décor à la narration. Elle y intègre personnages et événements : « *Magasin Varner où Flem Snopes fit ses débuts* », « *Où il vint boire et se souvenir et boire encore tandis qu'un certain Flem Snopes rachetait la banque de son père* », etc.

Avec *Un comté apocryphe*, son troisième long-métrage, Geoffrey Lachassagne se risque aux confins du Yoknapatawpha dont il rapporte un essai de géographie subjective. Il poursuit ainsi une démarche entamée en 2014 sur le territoire corrézien (*La Capture*), et poursuivie en Nouvelle-Calédonie où il remontait aux sources de la fabrique du récit colonial (*Caledonia*, 2021). « *J'ai lu Lumière d'août en Corrèze, là où j'ai grandi, et immédiatement, j'ai "vu" les histoires de Faulkner. Son génie est d'avoir créé un microcosme qui recèle tellement de porosités avec d'autres* » confie le réalisateur.

Avec pour ambition de révéler la façon dont le Yoknapatawpha résonne *ici et maintenant*, Geoffrey Lachassagne s'est aventuré sur les terres du cinéma expérimental. Prenant le contrepied du *topos* qui fait de celui-ci un cinéma non narratif, il applique précisément la dimension expérimentale à la narration : « *Pour délimiter le territoire de la musique expérimentale, Michael Nyman propose la frontière suivante : s'agit-il de créer un contenu ou un contenant ? Pour moi, le cinéma expérimental situe le travail du côté du contenant : définir des règles du jeu qui vont générer un résultat que je devrai accepter.* »

Ainsi, il a superposé la carte du Yoknapatawpha – avec ses rivières, ses collines de pins, ses anciennes plantations de coton, sa prison – à un territoire réel et est allé explorer chaque point de correspondance. Cette règle du jeu a permis de générer des lieux de tournage précis, où aller filmer celles et ceux qui habitent à l'endroit des maisons des Sartoris, des Compson ou des Snopes. « *L'essence du film est simple : il s'agissait d'un jeu, prétexte à la rencontre, qui m'a envoyé toquer à des portes, chez des vieilles dames à qui j'expliquais : "La banque, c'est ici, dans votre cuisine." J'ai eu la chance que les gens trouvent ça drôle et aient envie de jouer avec moi* » raconte le cinéaste.

Pour décrire les œuvres de ces écrivains qui, depuis Dada, investissent le monde de l'art, le poète américain Kenneth Goldsmith parle d'*uncreative writing*, l'écriture sans écriture (1). Dans cette veine, Geoffrey Lachassagne recourt à une sorte d'*uncreative filming* dont par ailleurs,

il décide de ne pas livrer toutes les clés : « *Au montage, j'ai fait le choix d'une élucidation minimale du protocole. Cette part d'indétermination, si elle rend peut-être le film difficile d'accès, en autorise aussi des interprétations plus nombreuses et plus riches. A chaque fois qu'un spectateur accepte de rentrer dans le jeu, il en sort avec une lecture qui me surprend.* »

Chez cet écrivain de l'opacité qu'est Faulkner, le recours à la carte était elle aussi une proposition trompeuse. Censée donner des points de repères, elle vient faussement clarifier un récit qui multiplie les narrateurs, les points de vue, les fragments. Mais dans ce *comté apocryphe*, où est-on vraiment ? De la même façon que les œuvres oulipiennes mettent à mal notre désir de maîtrise sur le sens et le texte en convoquant souvent l'imposture, le film trouble la notion de référentialité de l'image documentaire. Dans un geste assumé, voire revendiqué, par son auteur : « *Je n'accorde pas plus de foi à une image documentaire qu'à une image de fiction* » affirme-t-il pour couper court au débat.

Au Yoknapatawpha, Faulkner a installé sa comédie humaine avec ses caractères, ses langages et ses secrets pour mettre en scène ce qu'il considère comme les deux fautes originelles de la société sudiste – et américaine en général : la dépossession des terres des peuples autochtones et l'esclavage. Au fil de trente paysages, c'est *in fine* l'histoire économique du Yoknapatawpha, celle de ces pionniers enrichis grâce à la culture du coton qu'*Un comté apocryphe* fait surgir. Au moyen de plans fixes aux cadres soignés de maisons individuelles, d'exploitations agricoles, d'employé·es d'une scierie ou de bûcherons, Geoffrey Lachassagne projette littéralement cette histoire d'appropriation des terres et des ressources. Et depuis le Sud américain, rapatrie la violence coloniale pour venir en interroger la présence au cœur de paysages contemporains. Là où elle ne faisait que flotter, dans une ruralité en apparence paisible et inondée de soleil, encapsulée dans les mémoires individuelles.

Dans l'essai qu'Edouard Glissant a consacré à Faulkner (2), l'écrivain antillais décrit la façon dont le Yoknapatawpha est superposable à la Guadeloupe. *Un comté apocryphe* témoigne de cette même conviction que l'œuvre-monde de Faulkner fait sens sur tous les territoires marqués par la colonisation, et tente d'en saisir les réminiscences au présent.

- (1) Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture, du langage à l'âge numérique*, Jean Boîte éditions, 2018
- (2) Edouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Stock, 1996

En quête de sang

Au fil des rencontres, *Chiienne de rouge* suit la trace du sang. Durant six années, Yamina Zoutat décortique ce liquide rouge sous toutes ses facettes : médicale, magique, juridique, intime, identitaire ou horrifique. Sa voix *off* sans tabou nous accompagne dans cette enquête curieuse et sensible.

QUEL EST LE POINT DE DÉPART DE TON PROJET ?

Un matin, au réveil, un désir très profond de filmer du sang me prend. Ça me déconcerte totalement. Quand je me lance dans l'aventure d'un film mon but premier est d'aller à la rencontre des autres. Avec ce désir de filmer du sang, qui est-ce que j'allais bien pouvoir rencontrer ? Assez vite, j'ai croisé ces convoyeurs de sang qui circulent dans nos villes, nuit et jour. L'un d'eux, Mohamed, est rapidement devenu un protagoniste du projet. Grâce à lui, j'ai franchi le seuil de l'hôpital et connu l'hématologue Stéphanie Nguyen, issue d'une longue lignée de pharmaciens et médecins vietnamiens. J'ai rencontré ses patientes qui ont eu la vie sauve grâce à un don de sang anonyme. Cet enchaînement de rencontres irrigue toute l'histoire.

COMMENT SE DÉROULENT TES TOURNAGES ?

Je filme près de chez moi à Paris, avec l'idée d'être dans une économie minimaliste. C'est aussi un gage de liberté, pour éviter d'être soumise à tel ou tel calendrier ou financement. C'est un parcours du combattant de faire un film. Et pas seulement le premier. Je tourne peu mais je prépare longtemps. J'envisage toutes sortes de possibilités, en dialogue avec ma petite équipe : Clément Apertet, Hugo Orts, Sylvain Copans, Richard Copans et Damian Plandolit. Mais quand je commence à filmer ma tête se vide, comme si je n'avais rien préparé du tout et le corps prend le relais. J'ai ainsi la décontraction nécessaire pour accepter tout ce qui va se passer. J'y prends beaucoup de plaisir.

COMMENT APPROCHES-TU TES PROTAGONISTES ?

La rencontre est la source de mon geste documentaire. Il me tient à cœur de rendre magnifiques mes personnages : comme je les vois, comme iels le sont. Quand je travaillais pour le journal télévisé français, on déboulait chez les gens à plusieurs, j'avais vraiment la sensation d'un rapport de domination. En allant vers une approche documentaire, je voulais remettre en question ce dispositif. Même seul·e on reste dominant·e. Il faut avoir conscience qu'on a le pouvoir quand on a la caméra. Je m'interroge à ce propos et j'aime en laisser la trace dans mes films.

DANS CHIENNE DE ROUGE, ON SENT QUE TU PRENDS PLAISIR À TRANSMETTRE LES ÉTAPES DE TON CHEMINEMENT.

J'aime raconter des histoires, mais j'ai mis du temps à accepter d'être celle qui tisse le fil de l'histoire par la voix *off*. Dans le journalisme, celle-ci est une voix de commentaire, une voix surplombante et il a fallu déconstruire cette pratique pour accéder à la mienne. Je construis le récit de sorte que le·la spectateur·rice vive la séquence à 100%, sans qu'iel pense que quelque chose puisse lui être cachée. Dans le film, je ne sais rien de plus que le·la spectateur·trice au moment où la séquence arrive.

LA MATIÈRE DE TON FILM EST HÉTÉROCLITE – ON GLISSE DE L'ÉCHELLE MICRO À LA MACRO, DE L'INTIME AU POLITIQUE, D'ARCHIVES DE L'INA À UN EXTRAIT DU *NOSFERATU* DE MURNAU OU ENCORE DU GORE À LA DOUCEUR – MAIS L'ENSEMBLE RESTE TRÈS ORGANIQUE. COMMENT AS-TU PROCÉDÉ ?

J'ai joué avec le rouge qui colore tout le film. Ce n'est pas du cinéma expérimental mais l'image est pour moi un espace de jeu. Je voulais que s'entrechoquent des images d'origines et d'époques variées et que le récit se construise peu à peu. Je vois le cinéma comme un laboratoire un peu foutraque. Le documentaire autorise cette liberté : rien n'est codifié, on peut tout essayer, tout inventer et aller loin dans la confrontation des matériaux. Dans le film, dans la vie, je cherche, je questionne, comme une chienne dans la forêt, avec sa truffe.



“LA MUSIQUE DE FILM, C’EST PAS UN CONCERT.”

3 FILMS, 3 FAÇONS DE DÉJOUER
LES PIÈGES DE LA BANDE ORIGINALE

LES NAUFRAGÉS DES ANDES DE GONZALO ARIJÓN 2007

La contrainte : Dans ce documentaire qui donne à entendre les témoignages bouleversants des rescapés d’un crash survenu entre l’Uruguay et le Chili en 1972, Florencia di Concilio est intervenue très tôt dans l’écriture : « *J’avais pu voir des rushes déjà, et je savais qu’il y avait très peu de sons directs, tout le paysage sonore était à construire, jusqu’au bruit du moteur de l’avion. Gonzalo m’a fait confiance. Rares sont les réalisateurs qui accordent un tel espace de création sur l’ensemble du film.* »

Le piège : Le risque mélodramatique des séquences dans lesquelles les survivants de cette catastrophe aérienne évoquent l’anthropophagie.

Son approche : « *L’idée était que la musique devait exprimer le point de vue des protagonistes, donner à entendre ce qui se passait dans leur tête et surtout respecter la pudeur avec laquelle ils confient leur récit de ce drame à la caméra.* »

Le résultat à l’écoute : Une bande son d’une extrême sobriété. Des sons grinçants, souvent aigus, qui parviennent à restituer la rugosité de l’environnement, le froid, la neige.

Florencia Di Concilio

Née en Uruguay dans une famille de musicien-es, Florencia Di Concilio a suivi une formation de pianiste classique avant de se consacrer à la composition. Arrivée en France en 2004, elle a rapidement commencé à travailler pour le cinéma et la télévision. Nourrie autant de jazz que de culture classique, elle définit son travail comme une orchestration de la vie quotidienne, à la croisée du design sonore et de la composition.

LES ANNÉES SUPER 8 D’ANNIE ERNAUX ET DAVID ERNAUX-BRIOT 2022

La contrainte : Une voix *off* omniprésente. « *Annie Ernaux a une voix juvénile, qui contraste avec la dureté de ce qu’elle dit. J’ai joué avec ce timbre, il m’a guidée. Je ne voulais pas que la musique soit un accompagnement, mais obtenir un tissage très doux avec le timbre singulier de cette voix, d’où la légèreté de la musique.* »

Le piège : La *playlist* de la prof de lettres de gauche des années 1970 *featuring* Violeta Parra, Quilapayún, Vladimir Vysotski et Joan Baez.

Son approche : « *Pour la fable familiale que nous racontent ces images, j’ai voulu des mandolines, des chansons, un peu comme du faux Joe Dassin, de la fausse musique soviétique aussi. Bref, une bande son un peu désuète qui pourrait presque se confondre avec une musique synchro de l’époque.* »

Le résultat à l’écoute : Florencia di Concilio compose une partition qui crée un étonnant parallèle avec le travail sur l’archive super 8. « *Annie Ernaux raconte un autre temps, avec son lot de faux-semblants et d’illusions d’optique. De la même façon, au son, je raconte un autre temps qui joue avec le vintage, mais qui en est une reconstruction au présent.* »

Pour sa Journée Carte blanche, la Sacem l’invite à revenir sur son parcours et à partager son regard sur les enjeux de l’écriture musicale pour le cinéma au travers de trois films emblématiques de sa manière : *Les Naufragés des Andes* de Gonzalo Arijón (2007), *Ava* de Léa Mysius (2016) et *Les Années Super 8* d’Annie Ernaux et David Ernaux-Briot (2022).

AVA DE LÉA MYSIUS 2016

La contrainte : Celle d’un film à petit budget et aussi celle de tubes souhaités par la réalisatrice : *Sabali* d’Amadou et Mariam et la *Passacaglia della vita*, tube de la Renaissance italienne.

Le piège : Des scènes de fiction chargées d’une forte intensité dramatique et situées dans un environnement déjà porteur de références sonores identifiées, voire galvaudées : la station balnéaire l’été d’une part, la communauté gitane du Médoc d’autre part.

Son approche : « *99% de la BO d’Ava c’est moi en train de massacrer un violoncelle. Après j’ai fait du montage à partir de ces notes complètement cassées, ce que je sais mieux faire que de jouer du violoncelle.* »

Le résultat à l’écoute : Une BO résolument anti-naturaliste, qui renouvelle la lecture des topoi du *teen movie* français (la fuite en moto à la *Bonnie & Clyde*, l’éveil à la sexualité de l’héroïne, le mariage gitan, la fête foraine).

L'AUTRE ROUTE DES FLANDRES

À quatre pattes, armée d’une lampe de poche, une enfant éclaire le dessous d’un canapé. Le faisceau révèle, recroquevillé, cherchant à pénétrer l’angle du mur... un crabe. Fixant la caméra. Tandis que l’enfant chantonne « *petit crabe...* ».

Mise en scène d’un cauchemar ? La séquence pourrait l’être tant la physiologie du crabe – variante humide de l’araignée, une paire de pattes en plus – suscite la répulsion. Trouver des crabes dans son lit, dans son sac à main, en découvrir des dizaines, morts, sur le sol de sa cave. En rencontrer sur le parking du supermarché. Les écraser en vélo et sentir leur odeur de crustacé envahir l’air. Telle est l’expérience vécue par les habitant-es du Brabant flamand depuis que la vallée du Démer, affluent de l’Escaut, est le théâtre d’un phénomène migratoire d’une ampleur inédite.

À partir de ce fait divers qui a défrayé la chronique en Flandre en 2016, *Une si longue marche* déploie, dans la petite ville d’Aarschot et en pleine épidémie de Covid, une méditation poétique sur notre rapport au vivant. Importés par accident en mer du Nord au début du 20^e siècle dans les cales des navires en provenance d’Asie, les crabes poilus de Shanghai se sont depuis remarquablement adaptés à leur nouvel environnement. Au printemps, ils remontent le cours des rivières pour vivre en eau douce, parcourant une dizaine de kilomètres par jour. À l’automne, ils accomplissent le trajet inverse pour revenir pondre et mourir dans la baie d’Anvers. En détournant la figure du crabe, Dominique Loreau expose les projections inquiètes dont il est l’objet. Mais qui représente vraiment un danger ? *Eriocheir sinensis* ou l’adjectif « invasif » dont on l’affuble ? Quelles sont ces formes du vivant que nous décrétons bonnes à éradiquer ?

Métaphore de nos replis contemporains, le crabe est l’hôte indésirable, le nuisible par excellence. Dans une tribune publiée dans *Le Monde* le 10 août dernier (1), l’écologue Nicolas Loeuille appelait à bannir l’expression « espèce invasive ». Le paysagiste Gilles Clément, déjà, soulignait ce que le recours à cet adjectif suggérait de notre relation au vivant : « *Invasif est péjoratif. Il signifie à faire disparaître. C’est la guerre* » (2). De celle déclarée par la Belgique au crabe chinois, Dominique Loreau relate quelques épisodes, filmant notamment des employés municipaux dispersant à coups de canons à eau les hordes de crabes. Mais rapidement, le film quitte la rive documentaire pour aborder le territoire d’une « *fiction de philosophie expérimentale* » (3). Le crabe devient l’étranger, le Chinois, le migrant. Il vient nous saisir jusque dans notre peur de l’accident nucléaire. À Doel, où la centrale pompe l’eau de l’Escaut pour alimenter son système de refroidissement, 40 000 crabes ont été exfiltrés de ses cuves en 2016. Faisant alterner un plan sur une armée grouillante le long des berges du Démer et un autre de la centrale nucléaire, le montage ouvre des interprétations réversibles : le crabe est-il cette espèce de « *gâlet marchant* » (4) qui fera dérailler le système ? Provoquera la Grande Panne ? Ou au contraire un lanceur d’alerte signalant, par sa fuite, un modèle de développement auquel il convient de tourner le dos, pour le salut de l’ensemble du vivant ?

Dans ses travaux d’éthologue, Vinciane Despret défend l’idée que le mode d’habiter propre à chaque espèce animale produit un monde (5). *Une si longue marche* participe de cet inventaire : il existe un territoire marché par les crabes qui s’étend des lacs de la province de Jiangsu aux vallées brabançonnaises en passant par Shanghai et la mer du Nord. Pour le manifester, Dominique

Loreau déploie de longs travellings au ras de l’eau, convoque une mélodie traditionnelle chinoise, mais aussi, en bonne cartographe, l’art du dessin. Là où l’on attendrait une référence – évidente pour une autrice nourrie de culture classique et dont la première vocation était la peinture – aux natures mortes aux coquillages, elle se départ de cet héritage occidental et se tourne vers l’iconographie chinoise. Et, en mettant en scène la main d’une peintre, associe son propre geste de cinéma à ceux, légers et liquides, du glissement du pinceau et de l’encre sur le papier. Poursuivant le même but que les *Still Life* aux homards, écrevisses et autres crustacés, nourritures saisonnières pour le regardeur du 17^e siècle, son film invite à méditer sur le caractère cyclique de la vie. De la même façon qu’elles permettaient aux maîtres flamands de faire preuve de leur art de la composition, Dominique Loreau agence finement les éléments de sa réflexion sur notre relation au vivant.

Enfin, en inventant une vanité à partir d’images produites par un drone, une GoPro ou un téléphone portable, elle rejoint aussi le dessein ancien d’offrir une expérience sensorielle immersive. Après le lamantin d’Ariane Michel (*Les Hommes*, 2007) ou l’âne de Jerzy Skolimowski (*Eo*, 2021), *Une si longue marche* rend compte d’un mode crustacé d’attention au monde. Pendant soixante et une minutes, avoir rêvé adopter ce point de vue-là nous a modifié-es. À l’instar de celle qui s’est laissé affecter par les crabes qu’elle filmait, qui en a abrité plusieurs chez elle le temps du tournage (allant jusqu’à leur reconnaître des talents d’acteurs différenciés), le spectateur d’*Une si longue marche* voit son champ de perception augmenter. En 1993, l’anthropologue Claude Lévi-Strauss écrivait que « *le moyen le plus simple d’identifier autrui à soi-même, c’est encore de le manger* » (6). Chargés en métaux lourds, les spécimens flamands d’*Eriocheir sinensis*, sont impropres à la consommation. Parce qu’il pourrait néanmoins y avoir quelque bénéfice à incorporer les caractères d’un animal aussi craintif que résolu, aussi résistant à l’adversité qu’inoffensif, Dominique Loreau invente la transsubstantiation par l’acte de filmer. Et en multipliant les mondes, rend le nôtre plus habitable.

(1) Nicolas Loeuille, « Protection de l’environnement : “Le concept d’espèce utile ou nuisible est scientifiquement dépassé” », *Le Monde*, 10 août 2023

(2) Revue *Garden_Lab* #06 - Être jardinier

(3) Selon l’expression forgée par la philosophe et éthologue belge Vinciane Despret, avec laquelle Dominique Loreau entretient un dialogue depuis l’écriture de *Dans le regard d’une bête* (2011) qui marque le début de la réflexion de la réalisatrice sur notre relation aux animaux.

(4) Jules Renard, *Journal 1887-1910*

(5) Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Actes Sud, 2019

(6) Claude Lévi-Strauss, « Siamo tutti cannibali », *La Repubblica*, 10 octobre 1993

*

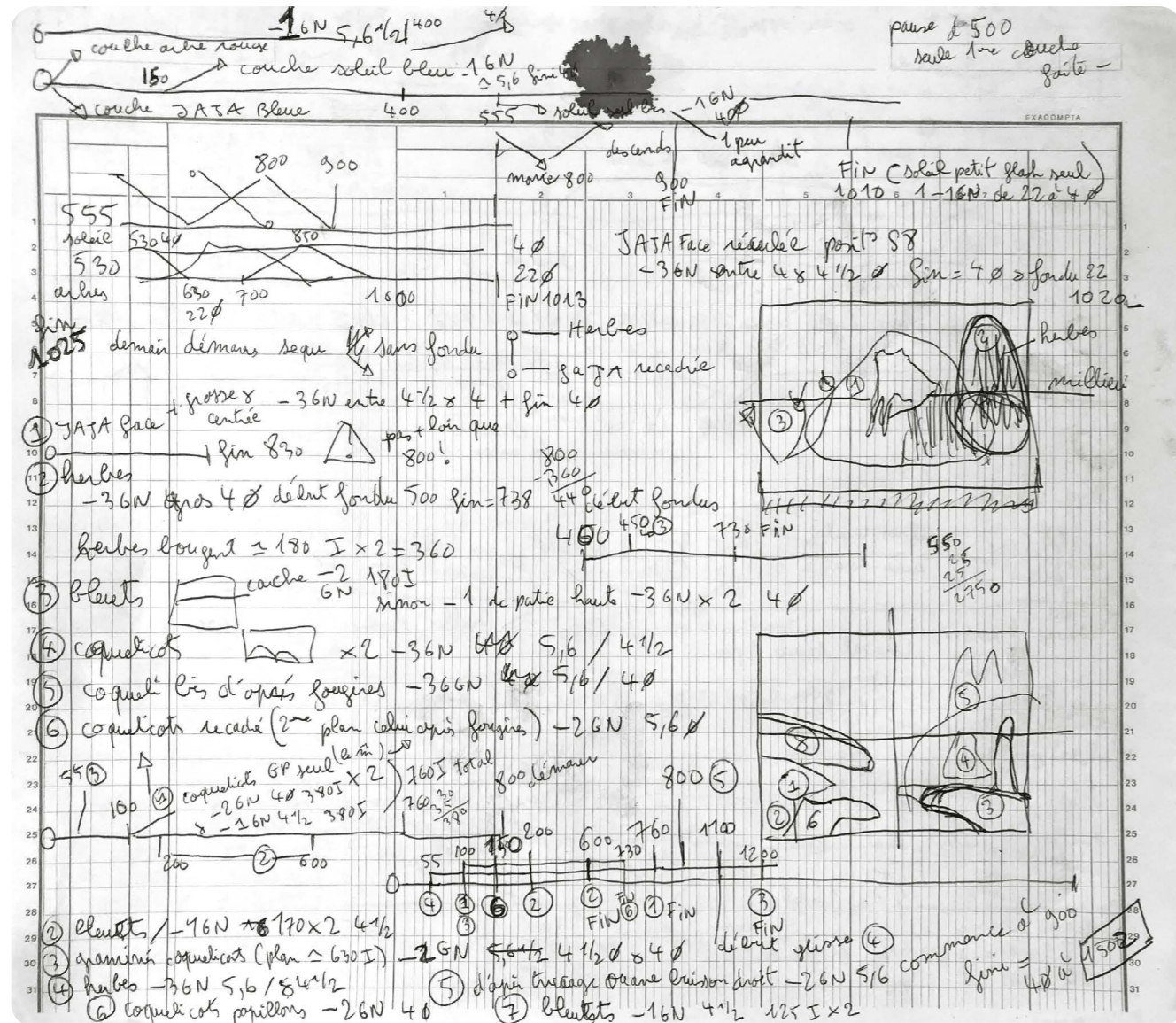
CARNET DE TRAVAIL
GAËLLE ROUARD

Nous avons tenu à faire une place à la cinéaste Gaëlle Rouard, dont les films, rares et précieux, seront montrés dans le cadre de la programmation Fragment d'une œuvre.

Rares, parce qu'elle tient à projeter elle-même l'unique exemplaire de la bobine 16mm qui existe de chacun de ses films. Précieux, parce qu'à la manière d'une peintre, la cinéaste compose des tableaux alchimiques capables de nous amener à un endroit d'émerveillement insoupçonné.

Pour accompagner ses séances et l'entretien réalisé par Federico Rossin dans le catalogue du festival, nous lui avons demandé de nous envoyer quelque chose.

Voici une page de l'un de ses carnets de travail. Une partition à la fois technique et mystérieuse.



JUGE, LIKE,
COMMENTE

UN CONTRE-POINT AU SÉMINAIRE : FILMER LES PROCÈS, FILMER LA JUSTICE... L'IMAGE JUSTE ?

Cette année, sur les réseaux, j'ai vu en boucle les images du procès opposant Johnny Depp et Amber Heard. Diffusé dans son intégralité et en direct à la télévision américaine, j'en ai vu surtout les fragments repostés sur TikTok. Reposant sur la diffusion virale, la plateforme encourage l'utilisateur·ice à créer son propre contenu à partir de vidéos existantes. Une même séquence tourne en boucle, subissant autant de doublages ou de *remakes* qu'il y a d'utilisateur·ices. Des versions alternatives, ainsi commentées, du procès Depp vs Heard se démultiplient à l'infini, dans une boulimie visuelle dont je me délecte. Dans ce procès parallèle *mêmesque* (1) qui se déroule sur les réseaux, ce sont surtout des fans de Depp, des militants antiféministes et anti-trans qui alimentent l'algorithme. Amber Heard y est moquée, taxée de pleurnicheuse et de manipulatrice – les féministes n'ont qu'à bien se tenir. La répétition parodique de ces images devient la condamnation populaire de Heard et s'introduit à l'intérieur même du procès. Elles ont constitué un appui de taille pour les avocats de Depp, qui sont parvenus à gagner l'adhésion de l'opinion publique à défaut du procès. Si les faits de violence de Depp sont déclarés « substantiellement vrais » et « prouvés » en 2020 par la justice britannique, ils n'entrent pas dans les chefs d'accusation qui ne concernent que les actes de diffamation réciproque du couple. Très peu commenté autrement que comme une actualité *people*, ce procès incarne pourtant le fameux *backlash* (2) antiféministe tant craint après les *Me too*.

Confier au public les images des procès signifie-t-il forcément la bascule vers une justice populaire ? Que peut le cinéma lorsqu'il filme l'exercice de la justice ?

David Perlov réalise en 1979 *Memories of the Eichmann trial*, dix-sept ans après le procès du criminel de guerre nazi condamné à mort en 1961 à Jérusalem. Dans ce film crucial de l'histoire des procès, on peut voir un proto-protocole TikTok, la simultanéité des commentaires en moins. Perlov s'invite dans l'intimité de ses témoins pour recueillir leur souvenir du procès face caméra. Certain·es étaient présent·es comme témoins, d'autres se rappellent l'avoir vu à la télé. L'une des femmes interrogées, Sara Neumann, se souvient que pour ses parents, l'enjeu du procès n'était pas tant la condamnation d'Eichmann, que dans « la possibilité de dire au monde ce qu'il s'est passé. » Le juge n'est plus là, le procès est fini, mais les archives conservent en elles la puissance énonciatrice du jugement. Le cinéma déployant le temps, il répète la parole que le procès ne donne qu'une fois et le dispositif de Perlov ouvre aux témoins la possibilité de dire une deuxième fois.

Chaque matin, dans la cour du père du réalisateur Abderrahmane Sissako à Bamako, un étrange tribunal à ciel ouvert prend place. La disposition est la même qu'ailleurs : une estrade en bois, des piles de dossiers

et la robe du magistrat. Les témoins : une écrivaine, un instituteur, un chanteur, etc. se succèdent à la barre accompagnés de leur avocat. Chacun·e étoffe un point de vue supplémentaire sur le contentieux intenté par les pays d'Afrique à la Banque mondiale et au FMI. La mise en scène crée une tension comique entre documentaire et fiction. Ici, les habitant·es traversent l'audience pour étendre le linge, remplir une casserole, discuter. L'irruption de la vie quotidienne au milieu du procès convoque la sphère sociale au sein d'un écran d'impartialité et de neutralité. Après visionnage, je n'arrive pas à définir la nature des images. Ce procès a-t-il vraiment eu lieu ? Si le droit permet une parole performative – une déclaration qui produit un acte par sa simple énonciation – la fiction d'un procès reproduit l'effet de justice, ne serait-ce que par le protocole de distribution de la parole qu'il produit. Le plaidoyer final de l'avocate des parties civiles (interprétée par l'avocate et femme politique sénégalaise Aïssata Tall Sall) est reçu comme un verdict irrévocable et cathartique. Il y a quelque temps, j'en avais d'ailleurs déjà vu des extraits sur les réseaux, où la nature du document (réelle ou fictive) devenait secondaire. L'existence de l'image du procès parvient à produire un effet de justice.

Pourtant, les audiences retransmises en direct par des mégaphones dans la ville, qui captivent d'abord les habitant·es de Bamako, les lassent peu à peu. Comme pour une chanson mille fois entendue, iels finissent par débrancher le système de retransmission. Le procès et sa comédie se referment sur eux-mêmes. Le cinéma fait peut-être ici le constat d'un échec : la théâtralité du procès fascine et dissimule son absence effective de justice. Si l'on en croit la loi du 22 décembre 2021, qui prévoit la possibilité de diffuser en direct certaines audiences publiques, le dispositif n'aurait qu'à être amélioré, à être rendu plus performant, plus transparent, plus démocratique pour restaurer la « confiance dans l'institution judiciaire ». Ainsi, la réforme Dupond-Moretti témoignerait de la volonté de l'institution d'être une meilleure version d'elle-même grâce à la circulation des images. Chaque personne ayant lu les comptes rendus des comparutions immédiates suite à l'assassinat de Nahel par les forces de police, produit par les bénévoles des *Legal team anti-raciste* est en droit d'en douter. Les procès ne montrent que l'injustice du système pénal au sein d'une société profondément raciste, sexiste et capitaliste. Les filmer ne peut que confirmer la nécessité de repenser le concept de justice et de le sortir des tribunaux. Le cinéma, en exposant ces images, rendrait-il désirable un abolitionnisme pénal révolutionnaire (3) ?

(1) Retour de bâton. Phénomène décrit dans *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, 1991, Susan Faludi
(2) *même*: élément de langage reconnaissable et transmis par répétition d'un individu à d'autres.
(3) *Pour elles toutes*, 2019, Gwenola Ricordeau.

Ouvrons grand les jeux ⁽¹⁾



« Ici, il y a seulement la place pour la générosité ! Les Jeux sont les grands divertissements populaires modernes, où chaque humain est heureusement reconnu comme un frère, égal en dignité, et cela peu importe sa race, son pays ou sa religion ! »

Le discours d'ouverture des Jeux panaméricains de 1971 sonne faux, à juste titre. Dans l'envers du décor olympique, le « Groupe de Cali » s'attaque aux inégalités qui fracturent la Colombie. *Oiga Veal* est le premier film corrosif de l'équipe formée par Carlos Mayolo et Luis Ospina, qui cherchent alors à « créer les conditions d'un système cinématographique (2) » dans leur pays. Ospina, à peine revenu des États-Unis, souhaite rompre en fanfare avec Hollywood en réconciliant le film militant et le cinéma grand public.

Les deux cinéastes réussissent une figure pour le moins acrobatique : produire un film politiquement exigeant, au ton quasiparodique, démêlant humblement le nœud d'un événement national. En piégeant l'équipe de « *Cinema oficial* », en les poursuivant aux quatre coins de la ville. En capturant la gêne des athlètes lors des séances de dédicaces à la sortie du stade, soulignant leur méconnaissance du pays. En fêtant avec l'équipe cubaine leur victoire contre les « *yankees* ». En exposant la maladresse des soldats qui dansent pour tromper l'ennui de leur poste.

Dans leur montage se carambolent sans cesse le grotesque et le misérable, le grandiose et l'absurde. La présence policière et les foules amassées devant les écrans TV, les plongeuses olympiques observées parmi les badauds depuis l'extérieur du stade, des micro-trottoirs improvisés où les passant·es se font experts de la situation économique du moment :

« Combien coûtent les Jeux panaméricains ? D'où vient l'argent ? »

En amont de Cali, on découvre que des canaux d'évacuation mal construits inondent les villages périphériques quand le niveau monte trop. Les rêves de grandeur métropolitaine s'évanouissent soudain, enterrés par les images photographiques des villageois qui prouvent l'étendue du désastre. Loin de tout misérabilisme – posture occidentale à laquelle les réalisateurs s'attaqueront plus tard, avec *Agarrando*

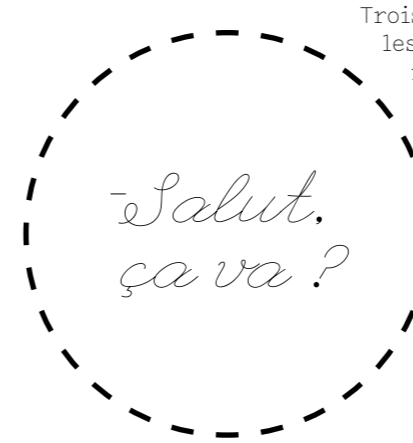
- (1) *Le slogan des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024* : « Ouvrons Grand Les Jeux », Tony Estanguet, 25 juillet 2022. <https://olympics.com/fr/infos/slogan-paris-2024-devoile-jeux-grands-ouverts>
- (2) Citation de Luis Ospina dans l'entretien mené par Silvia Nugara « Luis Ospina, quando due amici hanno rivoluzionato il cinema in Colombia » in *Il manifesto*, Lisbonne, le 26 octobre 2018, extrait du montage réalisé par Federico Rossin, « Fragments d'un oeuvre : Luis Ospina », dans le catalogue *États généraux du film documentaire*, Lussas, 20-26 août 2023.
- (3) Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967 (Gallimard 1992, p.78)
- (4) *op. cit.*, *Le slogan des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024* : « Ouvrons Grand Les Jeux », *ibid.*
- (5) Saccage 2024, un collectif de lutte contre les destructions provoquées par les JO 2024, recense les différents lieux qui luttent contre des aménagements absurdes et injustifiés. Le combat contre la destruction des jardins ouvriers d'Aubervilliers a obtenu gain de cause l'année dernière.

Pueblo (1977) – le film préfère montrer que les habitant·es, pris·es dans les difficultés de leur existence, prennent conscience de leur situation et abordent des sourires fiers, rieurs, devant l'étendue de la farce politique. Les réalisateurs se fraient un chemin là où plus que jamais « *le vrai est un moment du faux* (3) » pour le dire avec Guy Debord. Le film devient un révélateur de mensonges, dénonçant la vacuité des prétentions gouvernementales et célébrant la clairvoyance de la population.

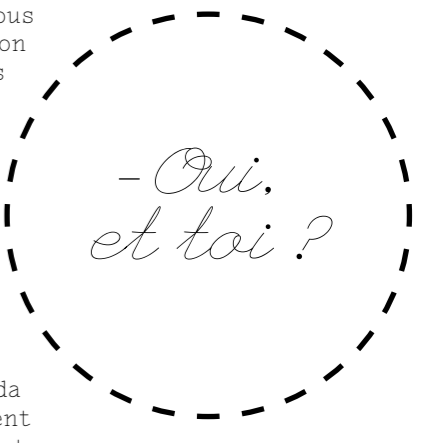
Oiga Veal c'est littéralement *Écoutez, Regardez !* Bien qu'il semble désigner l'esprit général de liesse dans lequel le film a été réalisé, il apparaît que le titre s'applique au dispositif du film lui-même, bruyant et cartoonnesque. On pourrait dire qu'il « vampirise » les Jeux, s'infiltrant partout, détournant leurs dispositifs médiatiques, tirant sa puissance de leurs systèmes architecturaux, sportifs, économiques pour mieux les mettre à nu.

« *Ouvrons grand les Jeux aux défis de notre époque. C'est une ambition collective ; voir les Jeux en grand pour montrer au monde le meilleur de la France ; notamment l'audace, la créativité, l'esprit d'avant-garde qui composent l'identité de notre pays.* (4) »

L'actualité du regard porté par Luis Ospina et Carlos Mayolo est manifeste. Avec les scandales qui ont émaillé la récente Coupe du monde au Qatar comme les prochains Jeux olympiques de Paris 2024, avec leurs lots d'expropriations, de saccages (5), d'exploitation, de travail précaire et de propagande. Alors que des dizaines de bourses artistiques et cinématographiques récompensent les projets qui s'inscrivent dans le calendrier gouvernemental, faisant taire par la même occasion les nombreuses critiques déjà adressées à l'organisation olympique, nous ne pouvons que souligner la nécessité d'un cinéma à la hauteur de celui de *Oiga Vega!* : des films espiègles et joueurs – Ospina dirait « thérapeutiques » – qui s'inscrivent dans le réel pour mieux le désarmer.



Trois mots prononcés qui impriment en nous les contours d'une personne, sans que l'on n'y prête attention. Les phonèmes, les vibrations, les longueurs d'ondes dessinent le cadre – émotionnel, social, culturel, sémiotique – de l'autre. On comprend, on accorde sa confiance, on se place dans le même camp – ou pas. Les frontières entre les gens se glissent aussi dans cet espace linguistique qui devient géopolitique. C'est cet intervalle que le film étire, en révélant l'armada d'outils qui interprètent et dissèquent la voix pour la soumettre au jugement.



EN ATTENDANT LES ROBOTS, NATAN CASTAY, 2023

Les outils de nos outils

Le film de Natan Castay, ancien *Turker*, s'ouvre sur une image programmatique : d'un coup de curseur, le visage d'une passante se retrouve effacé. Que nous reste-t-il d'humain quand le travail nous réduit à des tâches qui nous acculent au degré zéro de la réflexion et de la rémunération ? Les missions des *Turkers*, employé·es à la micro-tâche par *Amazon Mechanical Turk*, vont du floutage sur *Google maps* à l'identification de tumeurs sur des radios, en passant par la production d'un avis arbitraire sur la sympathie d'un homme d'après sa seule photo de profil. Le tout pour quelques centimes, soit au mieux un tarif horaire de 2-3€, payé en bons d'achat Amazon. Quelquefois cyniques, parfois glauques, souvent absurdes, les missions d'Otto, effectuées dans la douce pénombre d'une chambre baignée par la lumière des écrans, nous plongent dans une sorte de malaise. C'est ça le futur ? Biberonner les IA avec nos réflexes et nos capacités à distinguer une poubelle d'un humain, leur confier le sens de ce qui ne fait précisément pas sens. Se faire vampiriser notre attention, notre temps, notre raison, nos émotions. Lentement, devenir l'outil de nos outils. Peut-être est-ce pour se distraire de l'ennui de ses tâches ou par instinct de survie qu'Otto, avatar du réalisateur, chatte avec d'autres *Turkers*, qui partagent avec lui conseils et récits de vie. Des échanges dans lesquels il trouve *in fine* de l'amitié et une raison de continuer ce qu'il fait. Il poursuit la quête de ce sens, peut-être par curiosité, ou peut-être parce que les algorithmes le lui ont proposé, dans des vidéos évangélistes. À la recherche d'une lumière qui ne sera pas celle des cristaux de led, ni celle de l'extérieur, trop insupportable.

Quand on a beaucoup fréquenté Internet
Qu'on connaît
Les yeux brûlés par l'écran
L'esprit branché sur un autre monde
Pas plus réjouissant, peut-être moins douloureux
Quand on a goûté à la livraison *Prime*
Croqué les bons d'achats
Et les petits plaisirs matériels
Qui mettent un peu de confort, enfin
La chaleur des rencontres au bout du monde
Le soleil des inconnu·es
Qui donnent du soin, des conseils,
de la solidarité

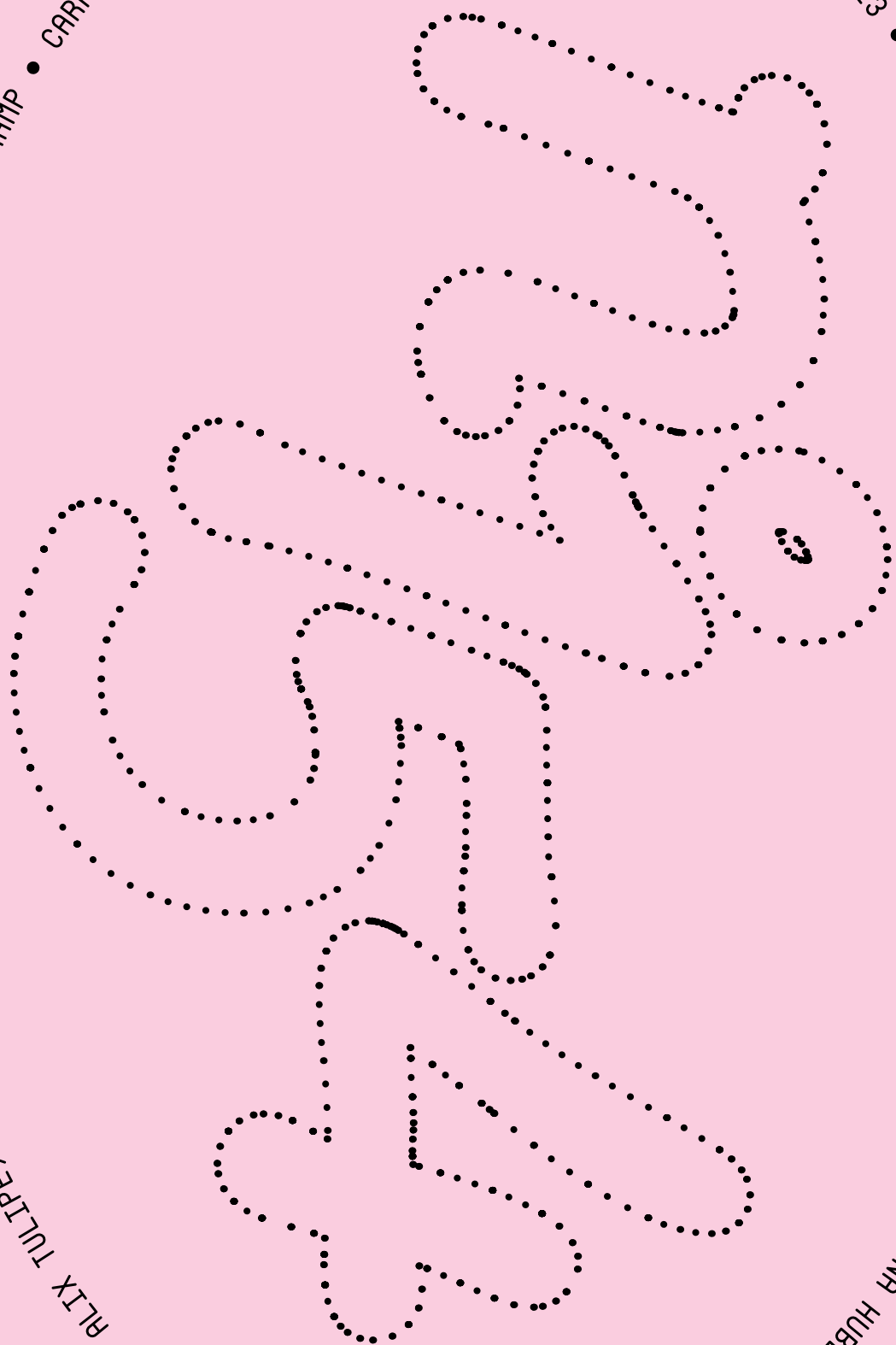
Alors on aime Otto le *lone wolf*, Phil l'anxieux social, Marie toujours disponible pour aider ses camarades *Turkers*, Sindilana, son frère et leurs beaux sourires

On oublie presque qu'on les a rencontré·es en effaçant des visages
Tandis que les leurs se gravent dans l'esprit
Figés par un *lag* ou par l'image plate des webcams
Qu'on ne reverra jamais
Travailleur·ses pauvres d'Internet
L'aliénation en partage
Le vertige en 2D

CARNET DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE • AOÛT 2023

• N°154

• RÉDACTION → CLÉMENCE ARRIVÉ, CAROLINE CHATÉLET, ROBYN CHIEN,



• HORS CHAMP • GRAPHISME → CLÉMENCE RIVALIER

• VERREY

• BRITISIE
• ALIX TULIRE,
• BRAUME MOINET-MRILLAUD,

• CÉLINE LECLÈRE,
• KIANA HUBERT-LOU,