

VENDREDI 22 AOÛT 2014

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 120



ENTRETIEN

« L'AFRIQUE A PERDU SON NORD »

Entretien avec **Tarek Sami**, réalisateur de *Chantier A*

■ De quand date le projet ? Comment est-il né ?

J'étais en école de cinéma avec Lucie Dèche, la coréalisatrice, à Toulouse, lorsque le projet est né. J'envisageais de retourner m'installer en Algérie, ce qui ne s'est pas fait finalement. Karim vient de la même région, mais on s'est rencontré à Toulouse. Karim n'était jamais retourné en Algérie. C'était sa première expérience de réalisation, Lucie aussi.

On peut séparer deux fils narratifs dans votre film : la quête existentielle de Karim et la manière dont vous rendez compte de certaines réalités algériennes. Cela crée presque une rupture de ton, lorsqu'on quitte le village natal de Karim. Dans une présentation du film sur internet en 2009, où vous appeliez à contribution, seul le projet d'un portrait du pays apparaît. Comment en êtes-vous arrivé à donner au parcours initiatique de Karim sa place dans le film final ?

Une phrase du film dit : « L'Algérie a quarante-huit ans, si c'était une femme que tu croisais dans la rue tu l'aurais draguée. » La réponse est là-dedans : nous n'avons pas essayé du tout de faire un portrait de l'Algérie ; ce qu'on a filmé est une trajectoire. Karim a trente-six ans, l'Algérie quarante-huit, Karim est un jeune pays, l'Algérie une jeune personne. Karim part pour retrouver ce qu'il a perdu. La Kabylie était complètement isolée, jusqu'au projet d'Etat-Nation en 1962. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Donc nous voulions retrouver l'isolement originel, repartir de l'enfance.

En-dehors de la Kabylie, nous ne connaissions pas les endroits que nous avons filmés. Par contre, l'itinéraire était très écrit, et c'est une des rares choses que l'on a respecté. Plus que le portrait d'une personne ou le parcours d'un pays, il s'agissait de retrouver comment la société s'est organisée autour du marché, puis a créé la cité dans le sens grec du terme, comment l'école a été le premier instrument de fabrication du citoyen...

Il y a un aller-retour dans le film entre le voyage de Karim et des passages très poétiques, qui convoquent l'imaginaire, voire le mythe. Je pense en particulier à la séquence où Karim part de son village, passe par une grotte et aboutit dans un chaos rocheux. Comment a-t-elle été écrite au préalable puis repensée au montage ?

Le tournage a duré neuf mois et demi ; le luxe quand on a du temps, c'est qu'on peut écrire au fil des rencontres ; le passage de la grotte, c'est un sas pour nous, un paysage intérieur. Kateb Yacine a une phrase : « L'Afrique a perdu son nord. » Le Maghreb est un peu détaché de l'Afrique, il est tourné vers le bassin méditerranéen. Du coup, on voulait prendre la porte de derrière, retourner en Afrique au lieu de suivre ce mouvement vers la porte fermée qu'est l'Occident.

La question de la filiation est très présente. Au début du film, ce sont les mères qui sont présentes, alors qu'on ne voit pas le père, et que le grand-père vient de mourir. Plus tard, on retrouve cette thématique à travers ce magnifique personnage d'ermite qui a vécu dans le désert et qui est filmé comme un guide. Que souhaitiez-vous représenter à travers eux ?

Le contexte aide à répondre. En Kabylie, les premiers à émigrer sont les hommes, pas les femmes. Ce qui reste comme authenticité, on le trouve chez ces femmes-là ; la langue par exemple, ce sont surtout les femmes qui la parlent encore. Nos pères ont quitté ce lieu pour des raisons économiques, ils ont ramené la modernité et ses dieux. Ils portaient la mort. La quête du grand-père, c'est la quête d'un homme d'un autre temps, d'une autre époque, d'avant la génération des pères.

Notre enfance était belle et en mouvement, nous étions dans un village-monde où tous les êtres se ressemblent. Cette grandeur-là a été perdue, l'être ne sait plus ce qu'il est.

Vous utilisez plusieurs dispositifs au cours du film : des passages très mis en scène, des images prises sur le vif. En plus de cette variation du dispositif, Karim varie également dans son statut, entre personnage du film et réalisateur ; on a l'impression qu'il a pu être également derrière la caméra. Comment ces choix se sont-ils décidés en amont et au cours du tournage ?

On voulait faire croire que Karim filme. Lors de l'écriture, nous avions l'idée de mêler son personnage au mien. Karim va voir un film de Godard à la fin, mais c'est moi qui ai eu un parcours qui mène au cinéma. La caméra qu'il porte est factice ; je filme tout le temps, sauf pour une séquence – lors de la préparation du couscous – où Lucie a filmé car c'était un milieu de femmes auquel je n'avais pas accès. Mais c'est Karim qui rentre chez lui, pas moi. Le filmeur, c'est un peu nous trois incarnés dans Karim.

Il y a le vrai Karim ; il y a le Karim filmeur qui porte à travers le film et son montage, un regard sur la réalité auquel se mêle le mien et celui de Lucie ; et le Karim de fiction, celui qui hurle des poèmes à son grand-père et se perd dans le désert.

Propos recueillis par Gaëlle Rilliard
Photographie : Milena Vergara Santiago

EXPÉRIENCES DU REGARD

Vendredi 22 août – 21h30

Salle 4

MÉLANTROPOLOGIE

*Histoire de doc : Italie
Sud et magie*

A fait date, en terre italienne, le *Sud et magie* d'Ernesto de Martino, alimentant durablement les regards que des esprits

imbibés d'un savoir sophistiqué jetaient sur ce lointain intérieur qu'était alors l'Italie du sud. L'anthropologue, au lieu de choisir confins et tropiques pour demeure de sa pensée, élit pour domaine la Lucanie, dans laquelle il crut voir la couche inférieure d'une histoire que le Nord avait ensevelie sous le béton de sa modernité, couche révélant pour un œil amoureux d'archaïsmes un paganisme résiduel immiscé dans un catholicisme

qui, aux dires de l'auteur, ne serait jamais resté que de surface. Il n'y avait alors qu'un pas à faire pour trouver dans le sud le parfait observatoire des pratiques magiques, vite ramenées par un anthropologue nourri de psychanalyse à des mécanismes de sauvegarde morale et autres panacées permettant d'échapper un tant soit peu aux fatalités que la misère entretient. *Sud et magie* s'est fait recension et répertoire de ces rituels,

« JE FILME L'INUTILE, LA BEAUTÉ DU GESTE, SA GRATUITÉ »

Entretien avec **Jean-Baptiste Alazard**, réalisateur de *La Buissonnière*

Depuis 2010, vous faites partie d'un collectif qui s'appelle « La France entière ». Qu'est-ce qui relie les membres de ce collectif ?

A la fin de mes études, j'étais à Paris et cela ne me correspondait plus d'être là : les délires sécuritaires, hygiénistes se renforcent en permanence ; les espaces de création et de fête deviennent de plus en plus policés et difficiles à investir librement ; j'ai eu la sensation de dépendre de beaucoup de choses, de ne savoir rien faire et d'être éloigné d'un mode de vie authentique dans lequel je pourrais satisfaire moi-même les besoins primordiaux, comme la nourriture. J'avais envie de retrouver mes racines : j'ai grandi à la campagne dans le sud de l'Aveyron. A partir de 2010, j'ai vécu trois ans dans ce lieu collectif ouvert, « La France entière », un lieu de vie et d'accueil, dans l'Aude. On y travaille dans tous les domaines, artistiques et artisanaux, comme la mécanique, le bois, le métal, la peinture, les ordinateurs... Nous partageons tous l'envie de rechercher de nouvelles manières de vivre, de nouveaux repères et de nouveaux mythes, de poser de nouvelles bases, à la campagne mais pas seulement. Trouver des brèches, des interstices, des failles où l'on peut réinventer les choses. De cette envie, nous avons fait des actes de création : des films mais aussi des fêtes, l'organisation d'événements... Nous diffusons nos idées nous-mêmes en mettant des vidéos sur internet, en allant dans des bars associatifs ou des squats, en faisant des fêtes sauvages dans la campagne... En ce sens, *La Buissonnière* s'inscrit dans une démarche collective. Je ne veux pas délier la vie et le cinéma : le cinéma est une part de la vie, comme la cuisine, la construction d'une cabane, la fête...

Qui sont les deux personnages du film, Martin et Zéphir ?

J'étais dans ce lieu collectif avec l'un des deux qui est un ami de longue date et j'ai rencontré le deuxième là-bas. Le film s'est cristallisé sur nos expériences de vie. Ensemble, nous avons fait des pérégrinations sur la route. J'avais envie d'en parler. Je voulais aussi raconter leur amitié très forte, leur mode de vie. Ils n'ont pas de maison, pas de « chez eux », pas de jardin. Ils divaguent beaucoup, ils vivent sur la route, ils cultivent l'errance. Ils se rendent dans des champs, sauvagement, ils les piratent : ils prennent la matière première qui appartient à tout le monde. Ils perpétuent un mode de vie en perte de vitesse à cause notamment de la mécani-

sation, celui des saisonniers agricoles : vivre l'été, dehors, profiter des lumières, faire la fête et lâcher prise. Je viens du journal filmé, et même si le film se concentre sur deux personnages, je filme ce que je vis et je le vis avec eux. Je prends la caméra et j'enregistre. Martin et Zéphir prennent de la drogue, il m'arrive de filmer sous substance. Lors de la prise de drogue, on est dedans. Le film est un travail sur la sensation et la narration en découle. Il y a beaucoup de gros plans qui touchent à l'abstraction. Je suis influencé par le cinéma expérimental et underground : Stan Brakhage, Jonas Mekas... Les formes et les couleurs sont une interprétation de mon ressenti, je filme comme un peintre utilise sa palette. J'aime me rapprocher de la peinture impressionniste et jouer sur les rendus de la lumière naturelle, c'est ce qui m'enthousiasme. L'immersion totale que le spectateur ressent, l'absence de distance tiennent à la forme du film. Le spectateur peut avoir l'impression qu'il n'y a pas de porte de sortie mais il y a des respirations : je souhaite que l'image ait une vraie présence, qu'elle apparaisse en tant qu'image. Le montage aussi est très apparent.

La Buissonnière n'est pas un film sur la prise de drogue. Comment définiriez-vous le sujet du film ?

C'est un film sur l'inutile, sur la beauté du geste, sa gratuité. Nous sommes des poussières au regard de l'univers, des êtres qui nous questionnons beaucoup et peut-être en vain sur notre puissance d'action. Il ne faut pas avoir peur de l'inutile. Aujourd'hui, tout est mesuré en terme de productivité, et à tort... L'inutile ne doit pas rester une parenthèse. Toute la fin du film pose cette question : qu'est-ce qu'on peut garder du mode de vie représenté dans le film pour construire autre chose, pour ne pas décider de se ranger, simplement ? Soit on continue à vivre dans l'instant présent au risque de se brûler les ailes, soit on entre dans une lutte politique très forte qui permet de se projeter davantage dans le futur. Construire une famille aussi est une manière de s'ancrer dans la durée, de se poser. Pour l'heure j'en suis là et la fin du film reste ouverte.

Propos recueillis par Florence Andoka
et Sébastien Galceran.

L'ÉQUIPE
HORS CHAMP

Rédacteurs :

Florence Andoka
Gabriel Bortzmeyer
Sébastien Galceran

Antoine Garraud

Anita Jans
Gaëlle Rilliard
Mickaël Soyez

Graphistes :

Alison Chavigny &
Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes :

Milena Vergara Santiago
www.vergarasantiago.tumblr.com
Mickaël Soyez
www.mickaelsoyez.com

SALLE 1

10H00

ÉTUDE DE CAS : LA VOD

Les nouveaux circuits de diffusion avec Universciné.

Petite conversation familiale

de Hélène Lapiower
1999 - 67' - VOSTF
La projection sera suivie d'un échange avec Philippe Piazza (Universciné) et François Margolin (Margo Films), animée par Alexandre Cornu.

14H30

CNC : L'AIDE AUX NOUVELLES TECHNOLOGIES

Financer les effets visuels numériques de son documentaire.

Cette présentation s'appuiera sur une étude de cas, celui du documentaire d'Olivier Durie, *Alexandre Marius Jacob et les travailleurs de la nuit*, en présence de Sallah-Edine Ben Jamaa, directeur de production (Les Films Grain de sable) et de Jean-Baptiste Delorme, infographiste.

Rencontre animée par Magali Jammet, chargée de mission Nouvelles technologies en production, accompagnée de Jean-Teddy Philippe, réalisateur et membre du comité chargé de l'examen des projets.

17H30

REDIFFUSIONS

Städtebewohner
de Thomas Heise
2014 - 82' - VOSTF

PLEIN AIR

21H30

PLEIN AIR

Atelier #5

de Artem Iurchenko
2014 - 29' - VOSTF

Maïdan

de Sergéï Loznitsa
2014 - 132' - VOSTF

En présence d'Artem Iurchenko.
En cas d'intempéries, la projection aura lieu à 21h45 en salle 1.

SALLE 2

10H00

ATELIER 2 : LE SURSAUT DES IMAGES

Débat autour de *Eau argentée*, Syrie autoportrait, projeté en séance spéciale jeudi 21 août à 21h15 en salle 3, suivi de la projection de :

Retour à Homs

de Talal Derki
2014 - 87' - VOSTA
Atelier animé par Christophe Postic. En présence de Hamza Ouni, Ulrike Lune Riboni, Federico Rossin, Peter Snowdon et Tariq Teguia.

14H30

ATELIER 2 : LE SURSAUT DES IMAGES

The Silent Majority Speaks
de Bani Khoshnoudi
2014 - 94' - VOSTA trad. simult.

Révolution Zendj

de Tariq Teguia
2013 - 134' - VOSTF
Projection suivie d'un débat.

Atelier animé par Christophe Postic. En présence de Hamza Ouni, Ulrike Lune Riboni, Federico Rossin, Peter Snowdon et Tariq Teguia.

21H00

REDIFFUSIONS

Retour à la rue d'Éole. Six peintures populaires
de Maria Kourkouta
2013 - 14' - VOSTF

La Pierre triste
de Filippos Koutsaftis
2000 - 85' - VOSTF

SALLE 3

10H15

HISTOIRE DE DOC : ITALIE

Il carretto siciliano ; Li mali mistieri ; Processioni in Sicilia ; Dove la terra è nera ; Il male di San Donato ; La passione del grano ; Isola di Varano

En présence d'Adriano Aprà et Federico Rossin.

14H45

HISTOIRE DE DOC : ITALIE

Diario di un maestro
de Vittorio De Seta
1973 - 270' - VOSTF

En présence d'Adriano Aprà et Federico Rossin.

21H15

HISTOIRE DE DOC : ITALIE

I bambini e noi. La fatica
de Luigi Comencini
1970 - 55' - VO trad. simult.

Analisi del lavoro
de Ansano Giannarelli
1972 - 12' - VO trad. simult.

L'aggettivo donna
de Collettivo Femminista di Cinema di Roma
1971 - 55' - VO trad. simult.

En présence d'Adriano Aprà et Federico Rossin.

SAINT-LAURENT-SOUS-COIRON

21H00

SCAM : NUIT DE LA RADIO

L'Esprit des lieux...

...les lieux de l'esprit
Soixante-dix-sept minutes d'extraits sonores à écouter, casque sur les oreilles, sur la place de l'Eglise à Saint-Laurent-sous-Coiron.
Navettes gratuites place de l'église à Lussas, à 20h00.

SALLE 4

10H30

EXPÉRIENCES DU REGARD

One in a Million
de Paul Guillaume
2014 - 31' - VOSTF

Que tout change (Che tutto cambi)

de Lucile Mons
2014 - 61' - VOSTF
Débats animés par Stan Neumann et Stefano Savona.
En présence des réalisateurs.

15H00

REDIFFUSIONS

Boris Ryzhy
de Aliona Van der Horst
2008 - 60' - VOSTF

Escort
de Guido Hendrikx
2014 - 19' - VOSTF

16H45

REDIFFUSIONS

The Hum of Holland
de Stella Van Voorst Van Beest
2012 - 72' - VOSTA trad. simult.

Not Without You
de Petra Lataster-Czisch et Peter Lataster
2010 - 84' - VOSTF

21H30

EXPÉRIENCES DU REGARD

Cher Hassan
de Axel Salvatori-Sinz
2014 - 4'

Chantier A
de Tarek Sami, Lucie Dèche et Karim Loualiche
2013 - 104' - VOSTF

Débats animés par Stan Neumann et Stefano Savona. En présence d'Axel Salvatori-Sinz et Tarek Sami.

DANS LES VILLAGES

21H00

AUBENAS AU CINÉMA LE NAVIRE

Iranien
de Mehran Tamadon

ARDÈCHE IMAGES

10H00 - 12H30

Présentation des formations de l'école documentaire de Lussas

chants et croyances, qui découleraient, à le lire, de l'expérience première de la *fascinazione*, tout à la fois possession, malédiction et transe, état par lequel s'introduit dans ces vies une transcendance quotidienne valant comme échappatoire à peu de frais. Recherche dans l'air du temps, qui, encore endeillé de Gramsci et de sa « *questione meridionale* », voulait trouver dans ce sud jusqu'alors méprisé les ressources d'une expérience que le nord, imbu d'industrie, aurait occulté puis oublié.

Ironie du sort, et du savoir, la découverte de ces rémanences de l'ancien fut concomitante de leur entrée dans un rapide processus de disparition. À peine aperçus, les phénomènes commençaient déjà à s'étioler, d'où une ruée de savants et d'artistes vers cet Eldorado évanescant partis enregistrer ce qui bientôt devait n'être plus. Les films de la sélection italienne placés sous l'égide de De Martino, qui souvent leur a servi de conseiller spécial, sinon de source avérée, sont nés de ce désir d'archivage pressé par la menace de l'avancée de l'histoire. À cela, double conséquence : le regard jeté sur ces manifestations de croyances retirées dans le lointain de l'Autre est d'ores et déjà mélancolique, sûr qu'il est que l'objet qu'il contemple est par avance perdu, et ses yeux sont alors embusés par le deuil ; ce même regard est également teinté de scientificité, puisque inscrit dans le sillage du discours anthropologique, et, à cet égard, résolument extérieur au spec-

tacle qu'il consomme, sans la moindre forme de participation. La voix off d'*Il carretto siciliano*, qui recueille la sève de l'antique art de décoration des charrettes, avec ses moulures, dorures et peintures, fonctionne à l'inflation d'informations, et c'est à la trame continue du discours de régenter le défilé des images venant l'illustrer. Film-manuel, qui décortique et étiquette plus qu'il ne chante. Deux films sur des rituels ont pour eux la vivacité des événements qu'ils mettent en images, sans toutefois s'écarter de ce positivisme cinématographique : *Il male di San Donato* et *La passione del grano*. Le premier, œuvre de celui qui fut l'équivalent italien de Rouch, Luigi di Gianni, se penche sur les affleurements de la *fascinazione* au sein des rituels supposément catholiques, montrant l'hystérisation progressive d'une foule processionnelle à l'occasion de la fête du saint patron des épileptiques et des malades mentaux, phénomène de transe bien peu vaticanesque. Le second enregistre un rituel agraire lui aussi loin des canons apostoliques et dont on imagine qu'il a été joué spécialement pour la caméra : la passion du grain, mise en scène d'une chasse propitiatoire mettant à mort un bouc fictif dont le sang tout symbolique servira de paiement compensatoire à l'égard d'une nature outragée par la moisson qu'on lui fait annuellement subir.

Documentaires scientifiques de part en part structurés par l'idéal de Savoir. Mais ce tropisme vers le sud dont De Martino

est l'incarnation théorique ne revêt pas que les habits de l'empaillage visuelle ; toute une sensibilité « sudophile » se manifeste dans d'autres films à la fibre plus romantique, enivrés par le parfum de religiosité primitive qu'ils veulent bien voir dans ces terres à l'abri du passage du temps. *Processioni in Sicilia* en est l'archétype. Montant des photographies de diverses cérémonies locales dont on ne saura jamais le nom ni la spécificité, le film organise un *melting-pot* de mysticisme, cherchant derrière la multiplicité des pratiques un fond commun se résumant en une extériorisation intense de la foi et en une matérialisation acharnée des signes du divin. *Dove la terra è nera* ou *Li mali mistieri* (qui semble s'abreuver plus que les autres aux pis du marxisme) s'inscrivent dans une même vision faisant du Sud une terre de mystères, où les esprits inconciliés avec la modernité peuvent aller ragaillaidir leur âme en la trempant dans l'ancestral humus. *L'Antimiracolo*, même s'il n'appartient pas à cette section, baigne tout autant dans cette fascination pour un monde encore englué dans les cycles éternels des saisons et qu'une technique profanatrice n'aurait pas encore visité.

Gabriel Bortzmeyer

Histoire de doc
Vendredi 22 août : salle 3

PLACE AU PEUPLE

Maïdan
Sergeï Loznitsa

Atelier #5
Artem Iurchenko

Ultime maillon de la chaîne des récents soulèvements populaires, l'insurrection ukrainienne est pourtant loin d'en être la pure et simple continuation. Elle partageait avec eux une certaine stratégie d'occupation de l'espace, dans le principe d'un camp dressé en un lieu central pour clamer

l'équivalence de la place et du peuple et, ce faisant, délégitimer toute autre représentation politique que celle se donnant ainsi en spectacle. Mais cette similitude apparente camouflait une nette réorientation des coordonnées de l'action. Indignés et Occupationnistes plaidaient contre une austérité ravageuse confisquant au peuple sa puissance d'agir, les révolutions arabes détrônaient des pouvoirs dont la longévité n'avait d'égale que l'iniquité ; les manifestants de Maïdan, s'ils ont aussi lutté contre un gouvernement déclaré caduc, avaient en ligne de mire une idée de la souveraineté étrangère à celle ayant guidé les combats antérieurs : souveraineté nationale plus que populaire, et, partant, nourrie d'une division identitaire plutôt que du schisme entre humbles et puissants

sur lequel reposaient les autres rébellions. Mouvement plus belliqueux aussi, et nettement plus irrigué par une religiosité couloyant le mysticisme nationaliste.

Bref, mouvement appelant, pour qui le soutient, une esthétique allant dans le sens de cette fabrique de l'Un. C'est celle qu'a trouvée Sergeï Loznitsa, qui semble avoir vu dans l'événement-Maïdan le ferment d'une forme visuelle moulée sur cet unanimisme des foules compactes communiant dans l'ode ou dans le deuil. Le film s'ouvre sur l'hymne national chanté par une masse emplissant l'entière du plan et s'achève sur une longue scène de martyrologie durant laquelle des portables officiant comme cierges éclairent de leur faible lueur pleine d'espérance les images et cercueils de morts



auréolés de toute la gloire du sacrifice. Requiem collectif au sein duquel se dissout toute individualité. En cela consiste le principal écart vis-à-vis d'autres films ayant tenté de ressaisir ce type d'effervescence politique : Stefano Savona dans *Tahrir, place de la libération*, Sylvain George dans *Vers Madrid* ou, plus avant, le *Grand soir et petit matin* de William Klein se revendiquaient d'une certaine immanence volontairement aveuglée, choisissant de faire corps avec le groupe en circulant au milieu de tous, recueillant la parole de l'un, la harangue de l'autre, rendant justice aux appariements sélectifs et aux divisions persistantes.

Fendre la foule allait avec une certaine forme d'atomisme politique, à la recherche des corpuscules composant ces multitudes en mouvement. Rien de tel chez Loznitsa, réfractaire à tout portrait détaillé, à la moindre esquisse de singularisation. Et de cette messe indivise il a trouvé la forme adéquate dans le plan fixe et large, creuset unificateur ramassant les corps en une supra-individualité au visage de bannière. La distance ne semble pas fonctionner comme forme d'extériorisation du point de vue, qui ferait adopter au cinéaste la position d'observateur dubitatif, elle ne sert qu'à brasser plus large, à regrouper toujours plus. Et, dans le cas des scènes de conflit – la majeure partie du film est consacrée aux heurts entre manifestants et police –, elle vise à les gonfler d'une grandeur épique.

Car telle est la fonction qu'endosse le cinéaste : chanter. Lyriciser la lutte,

redoubler l'effectivité d'une action politique de l'affectivité d'une passion esthétique. Loznitsa n'entend pas témoigner, mais sublimer. Aussi, si toute parole personnelle est bannie du film, l'oralité s'y manifeste selon deux voies. Le discours d'abord, palabres sur l'estrade enjoignant le peuple à se fédérer, le félicitant de sa persévérance, rappelant les valeurs cardinales structurant le mouvement. Lode ensuite, sous toutes les formes que les vocalises admettent : reprises retouchées de *Bella Ciao*, cantiques orthodoxes, récitation de poèmes ou sérénades à la Nation improvisées au bord des braseros, jusqu'à des airs de Noël chantés par des bambins tournés en allégorie du pays, bref tout ce qui peut tenir lieu de ritournelle collective propre à transformer l'assistance en chœur, c'est-à-dire en peuple unifié.

De là l'étrange situation de *Maidan* par rapport au lieu qu'il documente, et parce que, justement, il ne le documente pas. Documenter un tel mouvement s'était jusqu'alors entendu en deux sens. Le premier attrapait l'événement de l'extérieur, sous la forme de la totalité explicable et décomposable en faits, facilement arrimée à un discours en dénouant les causes et les enjeux. Le second, réagissant à ces tentatives d'enserrer tout mouvement dans des filets discursifs seulement bons à en annihiler la profusion et la spontanéité, prenait le parti d'une infiltration visuelle au cœur du tohu-bohu, renonçant à toute visibilité globale pour y substituer le spectacle des nuées et le bourdonnement du multiple.

Maidan n'est pas plus à l'intérieur qu'à l'extérieur, pas plus du côté du savoir que de la sensation. Il est ailleurs, dans le mythe ou la geste, dans l'invention d'un peuple que le film appelle autant qu'il enregistre.

Atelier #5 prend le contre-pied de cette démarche. Si Loznitsa choisissait de ne pas s'écarter de la place, de la tenir aux côtés des manifestants sans jamais inspecter les alentours, sans se pencher sur le dehors de la révolution, Artem Iurchenko, lui, se loge dans son hors champ, à l'intérieur de l'appartement d'un professeur de dessin où ne se fait qu'à peine entendre le lointain vacarme politique, brouhaha que les rares propos du taciturne expert es esquisses disqualifient bien vite. Manière d'aborder l'insurrection par son négatif – le domestique versus le politique, le silence contre le discours, la patience plutôt que la fureur. Mais le film ne quitte les rivages de la révolte que pour y revenir par le détour de l'art, s'achevant par de longs travellings sur des croquis, d'un genre proche de celui des scènes de massacre représentées par Goya, qui retrouvent, médiatisé par le travail de l'art, le spectacle de cette lutte laissée sur le seuil des images.

Gabriel Bortzmeyer
Photographie : Mickaël Soye

Plein air

Vendredi 21 août - 21h30