

J'ai essayé de filmer une fois avec une caméra dansante. C'était un rituel de possession, dont je reparlerai plus loin. J'utilisais un objectif grand angle et cela fut une belle performance, mais ce fut une danse rituelle ratée, parce qu'il n'y eut aucune possession. Est-ce parce que le registre du filmeur et des filmés était le registre de la virtuosité (virtuosité de celui qui regarde, virtuosité de celui qui est regardé), et que les dieux n'y sont peut-être pas sensibles ? Je n'en sais rien...

C'était une des grandes questions que posait Jeanmaire : est-ce que les Bacchantes d'Euripide étaient possédées ? Et sa réponse était : « Peut-être? »...

Et, en fait, tout ce que l'on sait de la différence entre le rituel et la tragédie, c'est que l'un n'était pas joué, mais vécu, l'autre était joué, donc simulé. Mais je découvris plus tard une différence essentielle entre la danse rituelle et la danse de spectacle : la danse rituelle est improvisée chaque fois, elle n'est jamais la même car elle n'est jamais prévue : elle est spontanée. Elle peut être ratée, mais elle est, pour moi, l'étape indispensable à une création inimitable : si elle est réussie c'est un acte magique qui métamorphose un danseur en une divinité. Alors c'est « l'enthousiasme ».

Maya Deren, pionnière du cinéma expérimental américain, avait sans doute partagé cet enthousiasme quand, à la fin des années 40, elle travailla avec la danseuse Katarina Dunham. Après avoir obtenu pour son premier film *Meshes of the afternoon*, un prix du court métrage au festival de Cannes de 1954, elle fut encouragée par Margaret Mead et Gregory Bateson. Ils lui firent obtenir une bourse de recherche pour filmer les danses de vaudou haïtien pour les comparer ensuite avec les images que Bateson et Mead avaient prises à Bali. Mais, à Haïti, Maya Deren sembla paralysé par la caméra. Elle préféra « entrer dans la danse »... Fut-elle réellement possédée ? En tous cas, elle passa de l'autre côté du miroir, en s'initiant au vaudou. Rentrée aux Etats-unis, elle s'occupa moins de cinéma expérimental que de la communauté vaudou de New York. Voilà peut-être le plus grand risque : « Entrez dans la danse, Voyez comme on danse, Embrassez qui vous voulez. » [...]

Revenons de la danse profane à la danse sacrée. Là le rythme est nécessaire, mais la mélodie a la part la plus importante : la mélodie est jouée par la vièle, chantée par les batteurs de Calebasses ou clamée par les prêtres, s'adresse directement aux dieux. Et si ce message est bien écouté, les dieux « descendent sur leur cheval » : c'est la transe, la métamorphose, cette étrange « mécanique » (comme nous le répétons avec Gilbert Rouget), cette « technique du corps » à laquelle, après cinquante ans d'observations, je ne comprends toujours rien. C'est le grand jeu du « je est un autre », du « qui va à la chasse perd sa place » ou du « qui perd gagne »...

Le danseur s'arrête, trébuché, comme maladroit. L'orchestre continue à jouer, mais il faudra que le danseur soit réellement possédé (que le dieu « monte fermement son cheval ») et habillé de son costume rituel, pour se remettre à danser. A ce point culminant de sa transe, il est en rupture de rythme, rupture de tout, il est « ailleurs », il n'est ni lui, ni l'autre...

[...] Lorsque la possession est finie, le dieu s'en va. Celui qui était possédé se secoue et frotte son visage couvert du sang de la peau. Il tousse, car dans cette peau il respirait mal : alors il retrouve son âme ; il tombe sur le sol, ou dans les bras d'une « femme tranquille » qui calme les dernières convulsions. Il ouvre des yeux hagards, se lève en trébuchant : il n'aura aucun souvenir de sa propre métamorphose ; et si je l'ai filmé et que, par mégarde, je lui montre plus tard son image, il entrera immédiatement en transe, mais cette transe provoquée est particulièrement redoutable : un génie a été ainsi artificiellement appelé, dérangé peut-être sans l'intermédiaire nécessaire de la danse ; « que me veut-on ? Qui m'appelle ? »... Et le coupable, le cinéaste imprudent appelle à son aide les zimas présents. Seul un sacrifice permettra de calmer les dieux furieux...

Ici, nous sommes entrés sans le savoir dans le domaine de la « croyance ». Et cette « croyance » est l'épreuve la plus difficile mais aussi la plus décisive pour le chercheur étranger : ou bien il est « ravi » (au sens strict) par ces rituels et devient croyant lui-même (ce fut le cas de Maya Deren qui devint ainsi « prêtresse vaudou »), ou bien, confronté à ces mystères qu'il ne comprend pas, il devra croire à la croyance de ceux qu'il observe. Jean Cocteau, dans les *Mariés de la tour Eiffel*, avait écrit la très célèbre réplique : « Ces mystères nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs ». Dans notre cas, sans doute, on sera tenté de feindre, mais le chercheur apprendra bien vite à rester le « respectueux témoin » ; en face d'un sacré qui n'est pas le sien (ce ne sont pas ses dieux, ce n'est pas sa propre religion ou sa propre culture), il devra croire à la croyance des autres.

A partir de ce moment, on devient un « berger », un fidèle, qui assiste à ces rituels et qui essaie de les comprendre. Après tout, quelle théorie aurais-je pu faire de la « notion de personne » dans la personne des possédés, à partir du moment où ceux qui sont possédés n'en auront, après le réveil, aucun souvenir ? J'ai tourné des films dans lesquels les possédés se livraient à des choses « atroces » : manger un chien et se couvrir de son sang. Je n'ai pas de goût particulier pour ces scènes sanglantes, ni de sympathie particulière pour ces « maîtres fous » : « gouverneur », « capitaine », « chauffeur de camion », ou « madame docteur ». Et à la fin du rituel, quand nous avons ramenés à Accra Gerba

MANÉGI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

5

8 décembre 2004

le « conducteur de locomotive », encore hébété, et puant le sang, le bouillon de chien et le parfum haoussa, quand nous l'avons déposé chez lui, Damouré m'a simplement dit : « Jean, nous avons fait un film horrible. ». Alors nous avons décidé d'aller revoir ces héros au quotidien, d'où le montage de la fin du film qui fait alterner les images brutales des possédés et leurs images du lendemain, calmes et souriantes...

Et les jours suivants, avec « l'homme tranquille », Moukayla Kyiri, nous avons essayé de traduire les dialogues, d'établir un dictionnaire de la langue haouka, mais c'était impossible (j'ai compris plus tard que ce n'était pas un dialecte, mais une glossolalie, cette langue des Pentecôtistes qui était celle du saint esprit), que l'on ne peut traduire mot à mot, mais seulement interpréter.

Le commentaire des *Maîtres fous*, c'est cette interprétation directe d'un parler en langue, et que j'ai dit moi-même à la projection, sans autres notes que celles de ma mémoire, et sans autre rythme que celui des images... et qu'importent les fautes de français, l'incertitude de la conclusion, si dans ce texte, il y a tout l'impromptu d'une « ciné-transe ».

C'est dire ce que doit être la simplicité de l'ethnologue d'aujourd'hui, pour retrouver, hors des écoles et des théories, la curiosité de l'enfance, sans savoir s'il parviendra peut-être à la fin du parcours, dans soixante ou cent dix ans...

Jean Rouch, in *Danse, Corps provisoire*, « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale » (extrait), ed. A.Colin, 1992

SÉLECTION PREMIER GESTE

GENS DE POTOSI, AMINATOU ECHARD
43min, France, 2004

De notre art cinématographique, un vieux maître a dit un jour, il y a quelques années : « De plus en plus, il faut faire des films fragmentaires ». Ce qu'il signifiait par là, c'est l'impossibilité d'atteindre une quelconque vérité sans laisser une place où la réalité, celle de la vie de tous les jours, puisse s'engouffrer dans le film.

Gens de Potosi évoque un pays lointain, la Bolivie et la vie d'une ville de ce pays. Potosi est cette ville. Sans exotisme – l'exotisme, la plaie du documentaire, dit un ami – le film nous entraîne dans un voyage à travers l'histoire, passée, présente et légendaire de la ville.

Qui sont ces gens de Potosi dont il est ici question ? Ce sont d'abord ceux dont plusieurs lettres à une amie étrangère - la réalisatrice - nous sont lues off au début du film et qui accompagnent un travelling qui nous mène à travers la montagne jusqu'à l'entrée de la ville : dans ces lettres, il est question de la situation économique et sociale catastrophique du pays, des manifestations des ouvriers et des paysans à Potosi, d'un éventuel exil vers un pays voisin. Puis ce sont ces deux voix off d'un homme et d'une femme, qui nous racontent de manière fragmentaire les légendes, les rites et l'histoire du lieu. Enfin ce sont ces passants, enfants, hommes, femmes, vieillards, manifestants, danseurs et danseuses, policiers, que l'on voit tout au long du film.

Le film est construit à partir de trois matériaux : le son (voix off et musique), des images vidéos et des images Super 8, souvent retravaillées, ralenties. L'écueil naturaliste qui gangrène une bonne part de la production documentaire est ici déjoué par l'utilisation de ces images hétérogènes qui, différemment, donnent à voir une même réalité, celle du lieu et de ses habitants.

C'est dans les entrelacs et les fragments de ces matériaux qu'on voit se dessiner l'image de la ville et de ses habitants, le passé ressurgissant dans le présent. Les voix évoquent tour à tour la fondation de Potosi par les espagnols après la découverte d'une mine d'argent en 1545, les esclaves apportés d'Afrique par ces mêmes Espagnols et qui faute de pouvoir travailler dans les mines à cause du froid ont été employés pour la fonte de l'argent et sa transformation en pièces, la magnificence de la ville (qui à une époque « était aussi riche que Paris...»), et la chute du cours des minéraux, étain, plomb (il n'y plus d'argent depuis longtemps), qui a plongé le pays dans une importante crise économique. Cela pour l'Histoire. Puis la Légende : celle de ce soldat nommé Bartolome qui, ayant déclaré aux habitants qui croyaient voir le diable dans un lieu proche de la ville : « *Les seuls diables qui existent, ce sont des gens comme nous qui tuent et qui volent* », avait lui-même rencontré le diable et l'ayant vaincu, il avait gagné d'être célébré chaque année. La fête, devenue l'une des plus grandes de Bolivie, l'a institué Saint Patron de la ville. Les superstitions enfin : celle qui veut que pour être riche il faille participer une fois l'an, à grands frais, à la fête en l'honneur de San Bartolome.

« *La fête est là pour préserver la culture ancienne de Potosi* » dit une des voix, après avoir révélé que beaucoup de gens s'endettaient pour pouvoir y participer. Ce que laisse sentir le film, sans didactisme aucun et par la simple confrontation des images et des discours, c'est que la fête préserve avant tout l'ordre d'une société de classes et de l'asservissement d'une partie de la population.

Mais ce qu'il montre aussi et fait entendre, c'est la beauté de la fête, de sa musique, de ses chants, de ses danses – qui rythme le film comme elle rythme la vie des gens de Potosi – la beauté de ses danseurs et de ses danseuses, les visages réjouis des participants et des spectateurs. Et la tristesse, la gravité des visages des manifestants quand ils défilent, la violence des discours des leaders syndicaux. Une réalité contradictoire donc qui s'inscrit dans le film par la dualité des images (Super 8 et vidéo) et que semble particulièrement symboliser une figure du cortège de San Bartolome : un homme grimpé en noir, les yeux entourés de blanc et habillé en bourgeois qui balance à bout de bras un bracelet d'or figure des esclaves enfin libres et riches. Alors, le jeu de ces processions semble repousser sans cesse à plus loin, dans un impossible miracle religieux ce que seule la révolte sociale serait en mesure de réaliser.

Avec une grande simplicité de moyens et une réelle dialectique du montage, le film nous raconte ainsi l'histoire de Potosi qui est aussi celle de la colonisation de l'Amérique par l'Europe du XVI^{ème} siècle et partant de toutes les colonisations. Et qui est l'histoire du capitalisme et des ruines successives qu'il a semé, qu'il sème et sèmera sur son passage.

Et l'on se prend à rêver d'un monde où la fête et la révolution sociale ne seront plus qu'une, du jour où les danseurs seront manifestants et où l'argent et la superstition feront pleurer.

C.C

LOISADA, AVENUE C, MAEVA AUBERT 2003, 52 min, France

Perec aurait sans doute aimé ce documentaire de Maeva Aubert qui présente tous les ingrédients chers à l'écrivain-cinéma. Film « sous contraintes », *Loisada avenue C* obéit à une règle du jeu assez stricte : la réalisatrice filme un jardin potager communautaire à New York sans jamais montrer la ville ; de plus, elle choisit d'enregistrer les voix de ceux qui viennent jardiner sans jamais montrer leur visage. Pourtant, comme à la lecture d'un texte de Perec, on s'aperçoit très vite à la vision de ce film que la radicalité est loin d'être incompatible avec le plaisir et le désir. Il s'échappe de ce film épicurien dans lequel la nature, la nourriture et le chant ont une place privilégiée, une vitalité communicative.

Entièrement tourné en Super 8, *Loisada avenue C* possède le grain et la lumière qui font le charme de ce type de pellicule. Mais le côté bricolé inhérent au

Super 8 n'empêche pas ici une grande maîtrise du cadre, de la lumière, et des mouvements de caméra. Mains au travail, graines, fleurs, tuyaux d'arrosage, fragments de potager, parterre de fleurs, silhouettes fuyantes, la caméra construit un monde de matières, d'ombre et de lumière d'une grande rigueur formelle, et qui donne en même temps une vive impression de liberté. On imagine Maeva Aubert tournant son film au jour le jour, au gré des saisons, du temps et de son humeur.

Loisada avenue C utilise avec finesse les pouvoirs du hors champ : on ne voit jamais les gens qui parlent, mais le timbre singulier de leurs voix, leurs accents, leurs hésitations, leurs rires, leurs silences, les font exister peut-être davantage que si on les voyait à l'écran. De même, l'absence systématique de la ville dans le champ rend finalement sa présence d'autant plus sensible : envahissante, elle parasite insidieusement la bande son (avec ces bruits de moteurs et autres klaxons, sirènes, alarmes), et ne cesse de se glisser dans les récits de ceux qui tentent précisément de lui échapper en venant se réfugier dans le jardin.

Le vrai sujet de ce « film dans un potager » n'est-il pas finalement la ville elle-même et la vie qu'on y mène ? (À noter, le film porte le nom d'une avenue et il est dédié à une femme qui n'aimait pas la campagne et adorait la ville !). Maeva Aubert demande à toutes les personnes qu'elle rencontre dans le jardin de lui raconter leur journée de la veille. On retrouve alors Perec et son goût pour l'ordinaire et les inventaires dans ces récits du quotidien qui pratiquent avec bonne humeur l'énumération d'horaires, d'itinéraires et de gestes anodins. Parfois, le décalage entre la poésie des gros plans Super 8 et le côté très terre-à-terre de ces histoires fait sourire, mais le plus intéressant reste la façon différente dont les gens abordent la question : il y a ceux qui vont à l'essentiel et ceux qui se noient dans les détails, ceux qui ont une vision prosaïque de leur journée et ceux qui posent au contraire un regard plus distancié et politique sur leur vie. Bien sûr, derrière l'apparente banalité des témoignages c'est toute la société américaine qui transparaît par bribes, et les personnes interrogées sont suffisamment différentes (du point de vue de l'âge, du statut social, comme des origines) pour que ce portrait échappe à la caricature.

Dans la dernière séquence du film, la caméra se décide à démasquer la ville omniprésente dans la bande-son mais absente à l'image jusque-là. Le cadre s'élargit, un panoramique à 360° nous dévoile les buildings des alentours qui dominent le jardin. Cette prise de distance soudaine nous laisse entrevoir l'infiniment petit de ce coin de verdure au milieu d'une ville tentaculaire, le caractère à la fois dérisoire et essentiel de ce microcosme : « *Si je n'avais pas le jardin, je ne sais pas ce que je deviendrais* » conclut Maria Lina.

J.D

CONFRONTATIONS : PORTRAITS, L'INTIME

DEUX FRERES, CHEN-HUEI SUN 2004, 24 min, France

La petite et la grande Histoire sont inextricablement liées, emprisonnant les individus dans une appréhension viciée du réel, détruisant jusqu'à la réalité des sentiments. C'est de cette emprise des mouvements de l'Histoire sur les vies humaines dont nous parle *Deux Frères*. L'objet du film, la visite d'un vieillard exilé à Taiwan, chez son frère aîné resté sur le continent, déploie la polyphonie des différences qu'entretient la situation conflictuelle qui déchire les « Deux Chineses ». Celle-ci modèle et entretient un entrelacs d'incompréhensions et de frustrations qui distord tous rapports entre les « deux mondes », y compris les relations familiales, exemplairement les plus puissamment nouées. En confiant aux deux hommes le rôle de narrateur de leur propre récit, *Deux Frères* fait surgir la fracture par brèves bouffées, au détour d'une péripétie de la visite du frère. Le récit en lui-même, dans son luxe de détails objectifs, devient objet de conflit : la séparation réelle des deux territoires est reconduite dans la forme du film par le va-et-vient continu entre les deux descriptions. Énoncées depuis deux Chineses, elles se confrontent et se chevauchent, sans l'apaisement d'un accord, réitérant dans l'anecdote des retrouvailles de famille le conflit des nations. S'y énoncent avec la brutalité du verbe les envies et les jalousies, le refus de comprendre la situation de l'autre, mais aussi la proximité des destins des deux frères. L'un contraint à l'exil physique, l'autre, qui vécut « l'enfer » du communisme, à un exil intérieur. Au sein de la fratrie, les liens du sang s'énoncent finalement de part et d'autre comme supérieurs. Mais cette conclusion polie reste problématique : le statu quo s'origine dans une dette financière, que le frère aîné contracte auprès de son cadet exilé ; et c'est sur cette amertume de la dépendance que se clôture le film.

J.C

Équipe : Mehdi Benallal, Jean Chat, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thomas Donadieu, Aminatou Echard, Yann Le Nagard, Boris Mélinand, Briec Mével, Camille Plagnet, Isabelle Zyserman
maneci@no-log.org