

Dossier de presse trigon-film

FÉLICITÉ

Un film d'Alain Gomis

République démocratique du Congo, 2017



DISTRIBUTION

trigon-film
Limmatauweg 9
5408 Ennetbaden
Tél: +41 (0)56 430 12 30
Fax: +41 (0)56 430 12 31
info@trigon-film.org
www.trigon-film.org

CONTACT MÉDIAS

Florence Michel
076 431 43 15
romandie@trigon-film.org

MATÉRIEL PHOTO www.trigon-film.org

trigon-film

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Alain Gomis
Scénario	Alain Gomis avec les collaborations de Delphine Zingg et Olivier Loustau
Image	Céline Bozon
Images documentaires	Dieudo Hamadi et Céline Bozon
Son	Benoît de Clerck
Montage	Fabrice Rouaud, Alain Gomis
Montage son	Fred Meert, Ingrid Simon, Hélène Réveillere
Mixage	Jean-Pierre Laforce
Assistants mise en scène	Demba Dieye, Delphine Daull
Coachs	Delphine Zingg, Sylvie Kandala
Musique	Kasai Allstars / Arvo Pärt interprété par l'Orchestre symphonique de Kinshasa
Coordinatrice musicale	Anouk Khelifa
Décors	Oumar Sall (le grand)
Costumes et maquillages	Nadine Otsobogo Boucher
Production	Arnaud Dommerc, Alain Gomis, Omar Sall
Pays	République démocratique du Congo
Année	2016
Durée	123 minutes
Langue	lingala, f/d

FICHE ARTISTIQUE

Félicité	Véro Tshanda Beya
Tabu	Papi Mpaka
Samo	Gaetan Claudia

Le Kasai Allstars

L'Orchestre Symphonique de Kinshasa dirigé par Armand Wabasolele Diangienda et Nadine Ndebo, Muambuyi, Leon Makola, Sylvie Kandala, Modero Totokani, Bavon Diana.

FESTIVALS - PRIX

BERLINALE 2017

FESPACO OUAGADOUGOU

GRAND PRIX DU JURY – OURS D'ARGENT

ÉTALON D'OR – MEILLEUR FILM AFRICAIN

SYNOPSIS

Félicité, libre et fière, est chanteuse le soir dans un bar de la capitale congolaise Kinshasa, la troisième plus grande ville d'Afrique. Sa vie bascule quand son fils de 14 ans est victime d'un accident de moto. Il gît sur un lit d'hôpital, ensanglanté, une jambe très abîmée. Pour rassembler la grosse somme d'argent nécessaire à une opération, Félicité se lance dans une course effrénée à travers les rues d'une Kinshasa électrique, un monde de musique et de rêves. Ses chemins croisent ceux de Tabu.

RÉSUMÉ DU FILM

Lorsque Félicité se lève de sa chaise et commence à chanter de sa voix rauque et soul pour les clients d'un bar de Kinshasa, elle est transfigurée. Grâce à la musique, elle part loin de son quotidien de mère qui élève seule un fils de 14 ans, Samo. Seule, mais sans rien devoir à personne. Dans ce bar, un client ivre et remuant l'écoute avec ferveur et la dévore des yeux: Tabu. Un jour, il apparaît dans la cuisine de Félicité pour réparer son réfrigérateur en panne. Elle se plaint des tarifs et du précédent réparateur qui l'a arnaquée, elle se montre très désagréable, mais Tabu est aux anges.

Lorsque Félicité apprend que Samo a été victime d'un accident de la route et hospitalisé, elle trouve son enfant en piteux état, une jambe avec une fracture ouverte qui saigne abondamment. Une opération est indispensable pour sauver cette jambe de l'amputation, mais elle coûtera une fortune que Félicité ne possède pas. Le médecin est catégorique: il ne fera rien avant d'avoir reçu l'argent. Voici Félicité lancée dans Kinshasa, capitale chaotique et souvent hostile, en quête d'abord de l'argent qu'on lui doit – et qu'on rechigne à lui rendre malgré l'aide d'un policier dont elle a dû payer les services.

Sa course contre la montre la conduit ensuite chez le père de Samo, qui la rejette durement en lui reprochant de l'avoir quitté «pour jouer les femmes fortes». Chet un homme riche dans la villa duquel elle réussit à s'introduire, Félicité suppliante est tabassée à cause de son insolente insistance à demander de l'aide. Elle ravale sa dignité, tombe et se relève.

Et toujours ce chant qui la console, qui lui redonne de l'énergie. Malgré sa résistance, elle doit bien accepter l'aide affectueuse de Tabu, qui n'a pas d'argent mais qui l'aime et la respecte. «Tu seras courageux, parce qu'il n'y a pas d'autre choix», dit Tabu au fils blessé de Félicité, la Mère Courage africaine qui, la nuit, va puiser des forces dans la forêt. Et qui finit par se laisser aimer.

LE PARCOURS D'ALAIN GOMIS

Alain Gomis est un réalisateur franco – bissau-guinéo – sénégalais. Il est né en 1972 à Paris, où il a grandi. Il a commencé par étudier l'histoire de l'art et le cinéma à l'Université de la Sorbonne. Ses premiers courts-métrages, *Tourbillons* puis *Petite lumière*, ont été sélectionnés et primés dans plusieurs festivals internationaux. En 2001, il réalise son premier long-métrage, ***L'Afrance***, qui met en lumière les épreuves vécues par les immigrés en France à travers l'histoire d'un étudiant sénégalais, et obtient le Léopard d'Argent au Festival du film de Locarno. ***Andalucia***, en 2007, dresse le portrait d'un immigré sans emploi qui «fait l'effort de vivre avec légèreté». Le film est projeté à Venise, puis en 2013 ***Aujourd'hui (Tey)***, qui se déroule à Dakar, est sélectionné en compétition à Berlin et obtient l'Étalon d'or du Fespaco à Ouagadougou. Associé au sein de la société Granit Films à Newton Aduaka le (réalisateur nigérian de ***Ezra***) et Valérie Osouf (réalisatrice française), Alain Gomis collabore également avec le producteur Oumar Sall (Cinékap) sur un programme de formation de jeunes cinéastes et techniciens au Sénégal (Up Court-métrages).

FILMOGRAPHIE

Courts-métrages

- 1999 *Tourbillons*
- 2003 *Petite Lumière*
- 2006 *Ahmed*

Longs-métrages

- 2001 *L'Afrance*
- 2008 *Andalucia*
- 2013 *Aujourd'hui*
- 2017 *Félicité*



LES INTERPRÈTES

VERO TSHANDA BEYA (Félicité) est née en République Démocratique du Congo. Elle a grandi à Kinshasa où elle a suivi des études commerciales. Passionnée par l'art, elle s'est tournée vers le théâtre populaire congolais. Félicité est son premier rôle au cinéma.

PAPI MPAKA (Tabu) est né en 1974 en République Démocratique du Congo. Formé par son père au métier de mécanicien, il tient aujourd'hui un garage à Kinshasa. Il y forme des jeunes issus de quartiers désœuvrés. Il a été repéré pour jouer Tabu dans *Félicité* lors d'un casting sauvage à Kinshasa.

GAETAN CLAUDIA (Samo) est né à Kinshasa en 1997. Il a profité de l'organisation du casting de *Félicité* dans son quartier pour tenter sa chance. Aujourd'hui, il espère pouvoir continuer sa carrière au cinéma tout en reprenant des études.

LE GROUPE KASAI ALLSTARS

Le collectif Kasai Allstars rassemble quinze musiciens appartenant à plusieurs orchestres. Tous sont originaires du Kasai, une province congolaise de la taille de la France, mais issus de cinq groupes ethniques différents. Son disque inaugural, en 2008, a laissé une empreinte profonde et durable dans l'imaginaire de musiciens et mélomanes à travers le monde. Particulièrement celle des artistes et médias indie et électroniques anglo-saxons, qui y ont vu une sorte de «rock premier», un mélange accidentel de transe et d'avant-garde. En 2010, Crammed Discs a fait paraître *Tradi-Mods Vs. Rockers*, un album multi-artistes hommage à la musique de Kasai Allstars, Konono No1 et d'autres groupes issus de la mouvance Congotronics. En 2011, Kasai Allstars a participé au projet Congotronics vs Rockers, un super-groupe composé de dix musiciens congolais et dix musiciens rock indépendant. Tous les projets du groupe sont réalisés par le musicien et producteur belge Vincent Kenis. Le dernier opus, *Beware The Fetish* a figuré en 2014 dans les listes des meilleurs albums de l'année, publiées par des magazines britanniques tels que MOJO, Uncut ou The Quietus. Kasai Allstars s'est produit dans les plus grands festivals, dont Glastonbury, Roskilde, Les Eurockéennes, Couleur Café, Les Vieilles Charrues et Paléo.

Kasai Allstars s'inspire en droite ligne des musiques rituelles et festives pratiquées avant l'arrivée des Européens, et combattues successivement par les autorités coloniales, par les missionnaires qui les accompagnaient et, plus récemment, par les églises évangéliques congolaises dont l'influence va croissant. Considérées comme sataniques, les danses (à caractère souvent érotique) et les cérémonies de transe «païennes» furent graduellement interdites. Les instruments mêmes furent bannis de la vie quotidienne.

Discographie – Label: Crammed Discs

- > *In the Moon, the Chief Turned into a Swimming Fish and Ate the Head of his Enemy by Magic* (2008)
- > *Beware the Fetish* (2014)

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE KINSHASA

Unique formation du genre en Afrique subsaharienne, l'ensemble a été créé en 1994 sur l'initiative d'Armand Diangienda, petit-fils de Simon Kimbangu, leader spirituel et figure importante de l'histoire du Congo qui a lutté contre les colonialistes belges et a fondé sa propre église: les Kimbanguistes. Il a été emprisonné de 1921 à sa mort en 1951. Avec quatre amis musiciens autodidactes, son petit-fils a commencé à apprendre patiemment le solfège et la pratique instrumentale à une poignée de fidèles de son église. Au début, quelques douzaines d'amateurs passionnés par la musique se partageaient les quelques instruments. Pour que ce soit le tour de chacun d'eux, les répétitions se faisaient en plusieurs équipes. Année après année, l'Orchestre symphonique kimbanguiste (OSK) a grandi. Il compte aujourd'hui plus de 200 musiciens et choristes.

Les musiciens de l'orchestre sont coiffeur, peintre, commerçant, femme au foyer, sans emploi... Certains ont appris le solfège alors qu'ils ne savent ni lire, ni écrire. Faute de transports en commun, ils doivent parfois marcher des heures pour se rendre aux répétitions. Mais il en faut plus pour décourager ces passionnés qui ont atteint un niveau musical étonnant. L'orchestre, qui interprète le répertoire classique et contemporain (comme Arvo Pärt dans *Félicité*), jouit d'une renommée internationale depuis que les réalisateurs allemands Martin Baer et Claus Wischmann lui ont consacré, en 2010, le documentaire *Kinshasa Symphony*.

Depuis, l'OSK a été invité à se produire dans plusieurs pays du continent africain mais aussi en Europe, en Asie et aux États-Unis. Des ateliers avec des musiciens professionnels (notamment ceux d'un orchestre philharmonique allemand) sont régulièrement organisés à Kinshasa pour permettre aux instrumentistes de se perfectionner. Le chef Armand Diangienda, qui lui-même joue du violoncelle et compose, explique: «La musique m'aide à penser et à mieux planifier ma vie. Et même si les répétitions sont souvent laborieuses et les progrès pas reconnaissables immédiatement, le fait de faire de la musique en commun aide à surmonter de nombreuses choses.» En 2013, Il a été invité à diriger les musiciens de l'orchestre symphonique de Corée pour un concert à Séoul à l'occasion du 40e anniversaire du Festival des Arts de Corée.

«La plupart des musiciens de l'OSK continuent d'être des autodidactes et des amateurs. Même pour ceux qui ont la chance de disposer d'une formation professionnelle et d'avoir un travail à peu près régulier, la vie quotidienne dans la métropole Kinshasa aux huit millions d'habitants est un combat pour survivre. Pour bon nombre d'entre eux, la journée de travail commence à six heures du matin, souvent bien plus tôt pour ceux qui ne peuvent pas se payer le déplacement en taxi collectif et doivent faire à pied le chemin de plusieurs kilomètres qui les conduit au travail. Malgré tout, les répétitions ont lieu le soir jusque dans la nuit – et ceci, pratiquement chaque jour. Une discipline et un enthousiasme rend muet de stupéfaction. Quelques-uns des artisans ont fabriqué toute une collection d'outils souvent inventés et construits par eux-mêmes, afin de faire avec des moyens insolites toute réparation imaginable d'un instrument. De plus, les membres de l'orchestre font eux-mêmes leurs costumes et les robes pour leurs entrées en scène, s'organisent pour se procurer les notes et font le nécessaire pour que les enfants soient nourris et surveillés durant les longues soirées de répétition.»

«AU FOND DU GOUFFRE, LES GERMES D'UNE NOUVELLE POSSIBILITÉ»

ALAIN GOMIS À PROPOS DE *FÉLICITÉ*

Qu'est-ce qui fut premier dans votre désir de faire *Félicité*, quelle fut la porte d'entrée? Écrire un portrait de femme, tourner à Kinshasa, filmer la musique?

J'ai le sentiment qu'un film se construit sur des années, en convoquant une multitude de choses différentes. À l'origine de celui-ci, il y a des personnages existants, des femmes dont je suis proche, au Sénégal principalement. Des femmes fortes. Qui n'acceptent pas la compromission, qui prennent tout de plein fouet et ne plient pas sous les coups. J'avais une admiration certaine pour cette droiture, tout en m'interrogeant sur le fait de vouloir à tout prix plier la vie à sa volonté. J'étais donc intéressé par cette dialectique de la lutte et de l'acceptation, une idée qui traverse mes films. Sur cela est venu se greffer l'accident d'un jeune cousin très proche qui a perdu sa jambe, après qu'elle ait été mal soignée. Je me souviendrai toujours de son regard de gosse de 17 ans qui a perdu la légèreté, pour qui la vie est comme finie. Son histoire était aussi liée à celle de sa mère que l'on soupçonnait de pratiques obscures. Cette réalité simple qui confronte l'invisible au quotidien est à la base du film. J'avais alors envisagé une sorte de Faust... Et puis j'ai «rencontré» la musique du Kasai Allstars qui contenait tout cela.

C'est la première fois qu'un personnage féminin est au centre de votre cinéma?

J'avais cette envie-là, de travailler sur un personnage féminin, sans non plus que cela soit une volonté cinématographique d'aller à contre-courant de mes précédents films, qui étaient centrés sur des hommes. Ces personnages masculins étaient assez proches de moi, et j'avais envie de moins maîtriser les choses, de changer de territoire, et d'inviter une forme d'étrangeté. Ça m'a également amené vers un type d'interprétation très différent.

Justement, comment s'est opéré le choix de la comédienne, Véro Tshanda Beya?

Un jour, dans une vidéo des Kasai Allstars, j'ai vu cette grande chanteuse, Muambuyi. Son côté brut et le grain de sa voix... tout se réunissait. Elle me permettait d'imaginer une histoire autour de la lutte quotidienne d'un personnage féminin dans des situations où la vie n'est pas donnée, et qui côtoyait grâce à la musique l'autre face de la vie. Ensuite, j'ai été la rencontrer. Mais elle était trop âgée pour le rôle que j'avais écrit. Je me suis mis à chercher celle qui l'interpréterait, puis est apparue Tshanda. Je n'ai appris que récemment qu'elle avait fait un peu de théâtre. Je me souviens qu'elle était arrivée avec une tenue voyante, et très maquillée. J'ai d'abord pensé à elle pour un petit rôle mais elle envoyait tellement que je lui ai demandé de revenir - sans ses artifices. Et elle s'est imposée au fur et à mesure. Pendant quatre ou cinq mois, j'ai essayé de la repousser, de me dire que ce n'était pas elle, qu'elle était trop jeune, trop jolie, mais dès que je regardais les essais, j'étais aimanté. Donc un mois avant de tourner, j'ai fini par accepter. Elle a un peu fait un hold-up sur le film, et ça a été un cadeau, car j'ai rarement eu en face de moi ce type de puissance. Durant toute la phase du casting elle n'a cessé de montrer une envie, une détermination vitale et un grand sens du jeu. Cette détermination, c'est aussi celle de son personnage.

Que lui avez-vous dit de Félicité? Et vous-même comment, au-delà de la femme forte, perceviez-vous son personnage?

Tshanda me disait que Félicité était «une femme à moitié en vie, à moitié morte». Toute sa vie, elle s'était tenue droite, affrontant le monde, et avec l'accident de son fils arrivait la défaite. Tout ce qu'elle avait tenu à bout de bras jusque-là s'écroulait. Pour elle, la question était «Est-ce que cette vie vaut le coup, est-ce que je reste là ou est-ce que je repars là d'où je viens?» C'est un personnage qui se tient à la frontière de ces deux options. Il était évident que Tshanda comprenait absolument cette possibilité de renoncement. Ensuite, moi je ne dis pas grand-chose du personnage à un comédien, j'essaie de rester très concret sur la situation, mais c'était cette espèce de ligne là qu'on avait défini. Ce qui m'importait, c'est cette question du retour à la vie. Comment elle allait pouvoir laisser la vie se ré-engouffrer en elle après cette chute? Quand tu tombes, quand tu es au fond du trou, la vie saisit toutes les opportunités et je trouve cela fascinant. Au regard de mon âge, des différentes sociétés où je vis, il me paraissait important de plonger, d'aller au fond. Il y a une forme d'évitement ou d'aveuglement face à la catastrophe qui m'était pénible. On ne peut pas parler d'espoir si on ne se coltine pas la difficulté vraie, si on ne l'affronte pas absolument. Parler de lendemains qui chantent, c'est forcément un mensonge, de la pommade. À un moment il faut y aller, se confronter au présent, à l'instant, et descendre dans le trou. J'avais l'intime conviction qu'au fond du gouffre se trouvaient les germes d'une nouvelle possibilité. Nous l'avons vécu ensemble.

Et Kinshasa était le théâtre idéal pour explorer ça?

C'est une ville que je ne connaissais pas mais qui m'attirait depuis toujours autant qu'elle me faisait peur. Comme l'endroit du renouveau possible ou de la défaite définitive. C'est un endroit extrêmement contradictoire. Proche de l'Équateur, la nature est d'une force incroyable, elle recouvre tout très vite. On est face à une énergie qui vous domine et avec laquelle il vous faut composer. Ensuite l'histoire politique récente de la République Démocratique du Congo, sur ces cent dernières années, est allée de destruction en destruction: la colonisation, la dictature, la guerre, les déstabilisations, les pillages. Il y a ce paradoxe d'une immense richesse du sous-sol en même temps qu'une grande pauvreté. Kinshasa est une ville où les infrastructures ont explosé sous la pression démographique. Et il y a ce faux article de la Constitution, l'Article 15, qui dit «débrouillez-vous», devenu proverbe populaire. Il me semblait que ces personnages, sans structure pour les soutenir, avaient la puissance de personnages presque mythologiques. Face à eux-mêmes, et rien autour n'amortit. J'avais des personnages nus et du coup, d'une force rare. Kinshasa, ça n'est rien d'autre que notre monde.

Comment filme-t-on dans une ville aussi chaotique?

C'est une ville comme les autres, avec ses tuyaux. Ce qui est primordial, c'est d'avoir toujours le bon référent sur place. Grâce à Dieudo Hamadi, un jeune et brillant documentariste congolais, j'ai pu entrer en contact avec Roger Kangudia qui est régisseur-producteur et qui a pu m'emmener partout, sillonner la ville pour trouver les différents endroits où j'imaginai le film. Le cœur de la possibilité d'un film dans ce genre de cas, c'est la régie et la production exécutive, en l'occurrence Oumar Sall, le coproducteur sénégalais. S'ils sont bien connectés, savent se mouvoir dans les différents endroits où on espère tourner, s'ils savent discuter, intégrer la population au film... on peut filmer partout. C'est à peu près la même chose que de tourner à Paris, sauf que les modalités parfois diffèrent. On essaye d'être disponible pour utiliser au

maximum ce qui se passe, ne jamais jouer contre, être à l'écoute. Après il est certain que tu as toujours un type des renseignements auprès de toi, une administration très forte avec laquelle il faut parvenir à dialoguer. Tu as aussi les gens de la rue souvent rétifs à la caméra parce que méfiants vis-à-vis de l'image véhiculée, et à qui il faut parler. Tu tournes avec la ville, c'est elle qui fait le film.

La musique a-t-elle aussi eu une incidence dans le choix de Kinshasa?

Oui. La véritable entrée, c'est le Kasai Allstars, qui est un conglomerat de quatre ou cinq formations différentes. C'est à la fois une musique traditionnelle et une musique qui s'est urbanisée, qui sent le cambouis et la forêt. Transcendante, électrique, presque rock ou électro. Cette musique allie tradition et modernité, et incarne la ville africaine telle que je la vois.

Les membres du Kasai Allstars ont-ils tout de suite été réceptifs au projet?

Je suis allé les rencontrer, un groupe après l'autre, pour leur parler du film et ils ont montré beaucoup d'envie, de curiosité. Ça a été assez simple et on a pu collaborer avec leur label Crammed Discs. Muambuyi, la chanteuse, a coaché Tshanda, a eu la générosité de lui laisser prendre sa place, de lui prêter sa voix, lui a appris les chansons, lui a appris à danser... On a filmé les morceaux en live et en version playback, sur des durées très longues, plusieurs nuits durant. Il y avait partout à Kinshasa une énorme envie, une énergie à faire fabriquer, à construire. On pourrait imaginer un peuple rendu amorphe à force de coups reçus alors qu'on trouve ici une force de construction délirante. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si c'est un des très rares endroits en Afrique où on peut trouver un orchestre symphonique!



Quand soudain on entend l'orchestre entamer le *Fratres* d'Arvo Pärt, on éprouve un véritable sentiment d'élévation.

Quand je suis arrivé à Kinshasa, ma première réaction a été «quand est-ce que je me barre»? Mais la ville a fini par me happer, et j'ai essayé de retranscrire cela, de faire en sorte que cette première image repoussante devienne aimante. Donc, un des premiers jours, alors que je me demandais comment j'allais rendre la réalité de cette ville à l'écran, je suis entré en contact avec cet orchestre, dont je connaissais l'existence grâce à un documentaire. Je débarque dans un hangar, je m'assois et ils se mettent à jouer. J'étais juste épuisé et soudain je décolle. C'est un orchestre amateur mais il y a une puissance d'émotion incroyable dans leur jeu. C'est ce mouvement perpétuel entre la démission, le scandale et la réconciliation avec la vie. La vie frappe durement, fracasse. Et des gens comme eux entretiennent l'idée qu'une réconciliation est possible.

Avez vous des modèles, glanés dans la fiction, la littérature, ou dans la mythologie?

Saul Williams – qui tenait le rôle principal dans *Aujourd'hui* - m'avait offert un livre du poète et romancier nigérian Ben Okri, *La route de la faim*, qui relate le parcours initiatique d'un jeune garçon, Azaro, un «enfant-esprit». Les enfants-esprits refusent de vivre sur terre et font éternellement le pacte de choisir de mourir le plus rapidement possible afin de retourner dans leur monde merveilleux. Un jour, Azaro décide de rompre ce pacte et d'affronter la réalité du monde. Dans *L'oiseau bleu* de Maeterlinck on trouve aussi des âmes qui sont en attente d'être incarnées et dont certaines hésitent. Tomber dans un corps, tomber dans une histoire, dans un contexte que tu subis. Cette étrangeté à soi-même, qui existe fortement dans le conte, est quelque chose qui m'est très proche et avec lequel je dialogue en permanence. C'est ce qui fonde en partie mon envie, mon territoire de cinéma.

Interroger cette altérité, cela relève du besoin?

Je la vis de façon très forte. Est-ce le fait d'être métis ? C'est-à-dire de ne pas ressembler aux gens qui me sont proches, ne ressembler ni à son père, ni à sa mère, ni aux gens de mes pays. Cette étrangeté à soi, il me faut l'affirmer. Je crois que le doute sur notre identité profonde, est nettement plus répandu que ce que l'on prétend. Il y a là une espèce de gouffre que je ne suis pas loin de trouver merveilleux.

Revenons à la structure du film. Dans la première partie, le récit repose sur un canon narratif qui a fait ses preuves: le personnage principal a un laps de temps réduit pour trouver une somme d'argent et sauver la jambe de son fils. Or cette trajectoire est assez rapidement interrompue et le film entre alors dans une temporalité différente, avec un mode narratif plus lâche. Cette structure contrariée s'est-elle imposée d'entrée?

Dans un premier temps, j'avais la volonté de pouvoir m'adresser au plus grand nombre et de faire en sorte que les gens dont je parle puissent entrer facilement dans le film. Donc de leur donner les codes qu'ils connaissent, et d'insister sur la motivation d'un personnage auquel ils peuvent s'identifier. Ensuite, si je vais au bout de ça, ce que va raconter le film ne m'intéressera pas. La grammaire cinématographique, qui aujourd'hui est fortement corsetée par les modes de production, entraîne toujours un type de discours. En tant que fabricant, ces codes dominants, qui sont très politiques, qui ne me conviennent pas. Puisqu'ils

amènent à toujours retranscrire la même image du monde. Quand on aborde ce genre d'histoire, l'enjeu c'est: comment le personnage s'en sort? La résolution s'opèrerait à partir du moment où il sort de son milieu. Et pour moi, affirmer cela c'est un grand mensonge doublé d'une grande oppression. Ne pas avoir la possibilité d'aimer sa vie, c'est une des plus grandes violences qui soit, et à laquelle le cinéma participe. Nous placer sans cesse en vitrine d'un monde à venir ou réel pour une infime minorité, c'est nous apprendre à nous détester. J'essaye de rendre la vie telle que je la côtoie, pour se réapproprier des héros dont le but n'est pas la fuite. Ce ne sont pas des vies au rabais, elles sont belles et dignes. Félicité a besoin de tout perdre pour s'autoriser à être aimée. En revanche, je suis pour donner une sensation du temps et des émotions en accord avec celle que l'on vit. Je préfère tenter de m'engouffrer entre les différents plots de reconnaissances dramatiques habituellement usités. C'est là qu'adviennent les choses, dans les silences, dans une certaine inefficacité. Quand on regarde un film, il n'a pas lieu sur l'écran, il a lieu en soi. Je ne dis pas que je réussis, mais que ça m'intéresse.

Vous convoquez les termes de silence et d'inefficacité, on pourrait y ajouter celui d'invisible. Je pense à ces plans tournés dans la forêt avec une très basse lumière, où le spectateur est vraiment plongé dans la nuit.

La nuit ou la forêt qui serait comme un sas entre deux mondes. Dans la nuit, tes repères visuels n'existant plus, tu es dans le vide d'une certaine façon, tu t'en remets au monde, tu déposes les armes, comme un préalable nécessaire à toute nouvelle naissance. Et c'est ça qu'on a essayé aussi de faire exister avec Céline Bozon, la directrice de la photographie, qui a été essentielle au film. Elle a permis, par son enthousiasme, de se rendre, de nous rendre, disponibles à tout ce qui se passait.

Quel est ce poème que l'on entend dans la dernière partie du film?

C'est un poème de Novalis, un extrait de *Hymne à la nuit*, qui, justement, est un appel à la nuit comme étant un territoire de destination. Ce qui était drôle c'était de partir d'une traduction française du texte allemand, et d'en faire une traduction en lingala. J'ai un peu lu le travail du philosophe Souleymane Bachir Diagne, un défenseur du concept d'universalité latérale, qui serait une façon de se retrouver dans l'autre tout en lui laissant la place de sa spécificité. Le film a été conduit par cela, il n'est pas un film sur Kinshasa, mais sur «nous». Ce poème c'est un appel à la nuit, au silence, à la réalité de l'invisible et à son empire. Cela m'intéressait d'avoir dans ce film, en lien, une trace de la tradition européenne du XIX^e siècle à ce propos qui a presque disparu. L'Afrique la fait vivre, et pose les enjeux, elle est centrale dans ce monde globalisé et le deviendra de plus en plus. Pour moi, elle est le présent.

www.felicite-lefilm.com