

CAHIERS DU CINÉMA

FILM DU MOIS

FILM DU MOIS

Dao d'Alain Gomis





UN IMPOSSIBLE CENTRE

par Vincent Malausa

« C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. »

Blaise Pascal, *Pensées*

On ressort des trois heures cinq de *Dao* dans un état second, un peu sonné, tant les scènes de réunion, de danse ou de rituels du nouveau film d'Alain Gomis filent et défilent à la manière d'un vaste souffle emportant tout sur son passage. De la longue journée hallucinée du jeune héros condamné d'*Aujourd'hui* (2013) à l'exercice de montage proche d'un rituel incantatoire de *Rewind and Play* (2023), son documentaire sur Thelonious Monk, on sait combien la cérémonie est devenue la scène centrale – à la fois symbolique, esthétique et politique – du cinéma géographique et culturellement tiraillé de Gomis. *Dao* superpose deux moments de basculement dans la vie de Gloria (Katy Correa), mère célibataire issue de la diaspora sénégalaise : le mariage de sa fille

Nour (D'Johé Kouadio) lors d'un week-end en banlieue parisienne et une cérémonie funèbre pour son père le temps d'un éphémère retour au pays – un petit village de Guinée-Bissau. Du temps et de l'espace qui séparent ces deux réunions familiales et communautaires, Gomis fait fi en tressant ces deux éphémères cosmogonies au fil d'un récit où paysages de France et d'Afrique, enfants et aïeux, jour et nuit, vivants et morts, prosaïsme et mysticisme finissent par se confondre en une forme indémêlable.

Si *Dao* impressionne par la force et par l'ampleur de son souffle, caressant et balayant une infinité de corps et de figures avec un art de la suspension chorale d'une grâce assez folle (la longue séquence des retrouvailles au pays, filmée comme un insaisissable ballet), il peut aussi déstabiliser par sa manière plus ou moins feinte de se refuser à toute pesanteur. Longtemps le film semble ne vouloir s'accrocher à aucun des enjeux

secondaires de son intrigue effilochée. De l'entrée spectaculaire et du trouble amené par le personnage de Thomas Ngijol, du malaise provoqué par l'arrivée de l'oncle et de sa jeune compagne enceinte lors du mariage, Gomis fait moins des amorces dramatiques que de volatiles saynètes valant comme nœuds, sautes et ruptures de ton d'une partition improvisée – ce à quoi renvoient les suspensions sonores sur fond de jazz qui prolongent les scènes d'emballement collectif. Le cinéaste tranche dès qu'une séquence d'ivresse ou de danse amorce un début de transe et semble parfois buter sur des surfaces – dont le point aveugle pourrait être le visage tout en refus et fermeture de Gloria, contre laquelle se cognent comme contre un mur les beaux personnages rivaux de l'ex (Samir Guesmi) et de l'amant (Nicolas Bouchaud).

Les jeux de masques (sociaux, traditionnels, folkloriques) et les badinages

un peu triviaux qui traversent presque chaque séquence importent moins à Gomis que la volonté de se recentrer constamment sur la mécanique froide et implacable de la cérémonie. L'essence naturaliste de son cinéma apparaît ainsi dans toute sa sécheresse, et les scènes documentaires de casting qui ouvrent *Dao* (les deux actrices préparant leur rôle) non seulement rappellent que tourner un film demeure à sa façon une cérémonie ritualisée, mais formulent surtout ce programme naturaliste dégagé de tout élan lyrique et romanesque : renvoyer dos à dos en une pure mécanique d'enregistrement les artifices de la cérémonie (tubes de salle des fêtes comme rituels ancestraux) et la petite cuisine de son orchestration. Les scènes de besogne, les préparatifs, les étapes les plus prosaïques (le conflit autour de la cagnotte réunie à grand-peine, le travail de l'ombre des femmes, l'achat de la vache, le nettoyage de la petite cour chaque matin) sont filmés de la même manière que les scènes de rites emplis d'une dignité millénaire. Jamais envisagés sous l'angle du folklore, le mariage comme le rite funéraire ne valent ici que comme structures anthropologiques et constituent une forme et un récit en soi qu'il s'agit de mettre à nu et de « laisser tourner ».

Si la logique de dépouillement et d'épuisement de chaque étape de la cérémonie interroge les limites (et la dimension forcément artificielle) de ces

deux grandes réunions, elle vaut aussi comme principe d'écriture à infusion lente. Les événements qui adviennent (ou au contraire n'adviennent pas) en passant à travers le tamis de la mécanique cérémonielle se substituent à ceux dont on ne saura rien et qui demeurent la part romanesque empêchée du film (les choix de vie de Gloria, suspendus à la figure touchante et maladroite de son amant ne sachant pas où s'asseoir dans la grande salle de mariage). La scène apparemment anodine de la visite par Nour d'un lieu de mémoire de l'esclavage, en répondant à une autre forme de cérémonial (passage obligé du retour au pays), est décisive en ce qu'elle renvoie à la seule véritable question dont le film fait son cœur – celle de la réunion et plus encore de la réunion impossible.

Qu'elle soit familiale, communautaire ou géographique, la double question de la réunion et du décentrement qui travaille *Dao* implique celle du cercle. Le film, dont le titre fait référence au symbole circulaire de l'énergie matrielle qui unit les choses du monde dans la tradition taoïste, fait ainsi d'un jardin de la banlieue parisienne et de la petite cour d'un village en Afrique les centres de deux cercles qu'il s'agirait de fondre en un seul par-delà le temps et l'espace – contingences de l'exil et du déchirement qui tiraillent l'œuvre de Gomis depuis *L'Afrance* (2001). Si la scène la plus bouleversante est celle, tout

au bout du film, de la rencontre et du face-à-face de Gloria et de Nour avec le défunt figuré par une petite statue de bois, c'est qu'elle est la seule où l'une et l'autre s'échappent du groupe et se retrouvent, seules, au centre impossible de ce cercle que semble avoir cherché à tracer l'ample récit de Gomis. Les mots inaudibles murmurés tour à tour par les deux personnages au mort en un bref instant de silence, de libération et d'apaisement, isolé des heures de bruit et de danse qui ont précédé, chargent alors *Dao* d'une émotion d'autant plus brusque et terrassante qu'ils en demeureront à jamais le secret. ■

DAO

France, Sénégal, Guinée-Bissau, 2026

Réalisation, scénario Alain Gomis

Image Céline Bozon

Son Dana Farzanepour, Franck Cartaut,

Barnabé Marie Sadio

Montage Alain Gomis, Fabrice Rouaud,

Assetou Koné, Dimitri Ouedraogo, Elizabeth Ndiaye,

Moustapha Mbalo Dieng

Musique Gaspard Gomis, Space Dukes, Keïta Janota & Cie

Décor Moussa Diene, Eliane Lorthiois

Interprétation Katy Corra, D'Johé Kouadio, Samir Guesmi,

Mike Etienne, Nicolas Gomis, Fara Baco Gomis,

Poundo Gomis, Thomas Ngijol

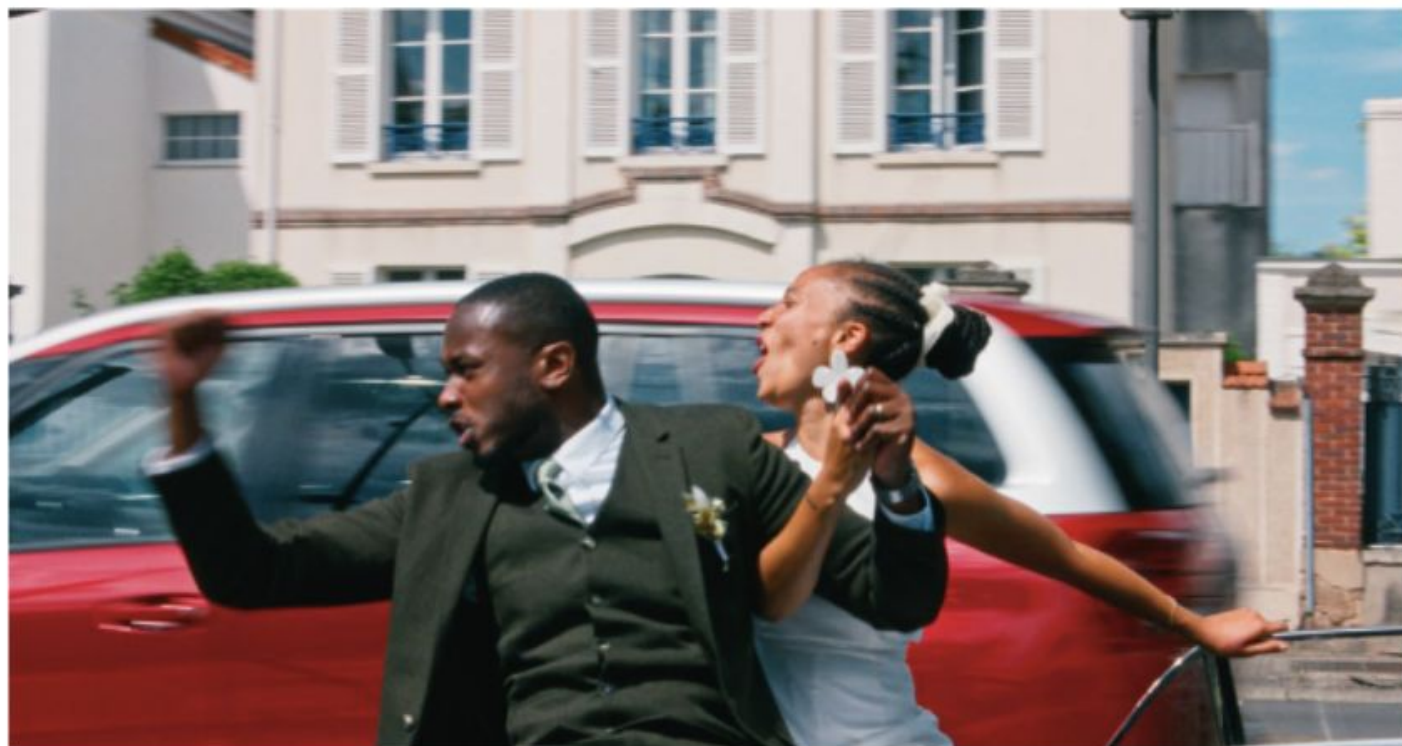
Production Les Films du Worso, Srab Films,

Yennenga Production

Distribution Jour2Fête

Durée 3h05

Sortie 29 avril



Tai-chi collectif

Entretien avec Alain Gomis

Comment est apparu le personnage de Gloria (Katy Corrêa) dans le processus de réalisation de *Dao* ?

L'idée de *Dao* a commencé à germer quand j'ai participé à la cérémonie mortuaire de mon père en Guinée-Bissau. Je me suis dit que j'aimerais en partager quelque chose, sans savoir exactement quoi et comment. Le personnage de Gloria est né plus tard. J'ai d'abord commencé à réaliser un casting dans la communauté manjaku de Mantes-la-Jolie, en appelant des amis et de la famille. Cela faisait un moment que je pensais à Katy, qui est ma cousine. Dans la vie, Katy a cette présence chaleureuse, une voix qu'on écoute. Elle existe fortement, même dans le silence. Mais Katy me disait qu'elle ne voulait pas tourner. Je suis allé lui rendre visite à Marseille, où elle vit. Elle a invité ses copines à faire le casting à sa place, et j'ai insisté pour faire un essai avec elle. Je me suis rendu compte qu'elle prenait beaucoup de plaisir à jouer et qu'elle était très douée. Elle a fini par accepter et, aujourd'hui, elle en est très heureuse. Je pense que le jour où elle a fait un essai avec Samir Guesmi a été décisif. Elle tenait face à lui, et cette exploration d'une autre qu'elle-même lui plaisait. La fiction l'amenait à tenter des choses qu'elle n'oserait pas forcément faire dans la vie. C'est Katy qui a choisi le prénom de son personnage.

Gloria embarque le film, du rite funéraire de son père au mariage de sa fille, de la Guinée-Bissau dont sa famille est originaire à la France où elle vit. Cependant, d'un événement à l'autre, le groupe n'en finit pas d'être le personnage principal. Comment avez-vous travaillé cette dimension ?

Avec *Félicité*, j'ai aimé apprendre à tisser plusieurs lignes narratives, en ouvrant le film à trois personnages principaux. Pour *Dao*, c'est plutôt à trois cents ! L'aventure du film, c'était de le faire ensemble. C'était une nouvelle position pour moi. J'aime énormément l'idée que la fiction soit un espace d'expression, et c'est quelque chose de très fort pour les populations sous-représentées. Notre travail sur le plateau de *Dao*, et je remercie les techniciens pour cela, c'était donc de se mettre au service des gens qui jouaient. C'est essentiel quand on joue pour la première fois devant la caméra. Sur le plateau, nous étions souvent très nombreux, environ deux cents. Une fois que les relations entre les uns et les autres étaient trouvées, chacun continuait à jouer ces rapports en direct, en s'adaptant à ce que chacun fait, en sentant le groupe. C'était passionnant à voir. Il y avait un vrai truc de tai-chi collectif ! Comment ce groupe, avec la conscience d'être pris dans une dimension de représentation, réussissait à bouger ensemble, à choisir des positions qui se répondent, à jouer avec la caméra, spontanément, avec le sens de l'instant ?

La caméra semble effectivement être un membre de la famille, elle participe au mouvement et en suscite d'autres.

Céline Bozon, la cheffe opératrice, a été essentielle dans ce processus, dans l'acceptation de tourner sans filet. On n'avait pas à cacher la caméra car elle provoque le film. Ce n'est pas grave si ça bouge. On découpait pendant les plans, ce qui permettait de garder tout le monde dans l'énergie de la prise. Au son, c'était parfois encore plus difficile, car on ne savait pas toujours qui allait parler, vers où la caméra devait aller. À la perche, Franck Cartaut est virtuose. Il n'était jamais dans le cadre. Sans comprendre la langue dans le village de Guinée-Bissau, il cherchait à deviner comment le dialogue allait continuer, qui prendrait la parole.

Diriez-vous que *Dao* a été coécrit par l'ensemble de ses acteurs ?

Chaque personne présente avait quelque chose à me proposer qui me surprenait. Le film rendait possible des conversations qui n'avaient pas encore eu lieu, comme ce moment où Gloria et Christine parlent du mariage. Le scénario initial était une structure, mais l'écriture s'est faite à chaque étape. De nombreuses scènes sont nées sur le plateau, quasiment l'intégralité des dialogues en viennent, et ce, pour le meilleur du film. C'est impossible de parler pour tout le monde, d'où mon envie d'écouter les gens parler, notamment vis-à-vis de leur frustration en termes de représentation. Le droit d'auteur en France est néanmoins limité en ce sens : au générique, j'avais initialement indiqué que le scénario original était de moi et que l'adaptation était de l'ensemble des acteurs. On m'a signifié que ce n'était pas possible, que cela impliquait de rédiger un contrat d'auteur pour tous les participants. J'aurais dû m'y attaquer plus tôt pour tenter de rendre cela possible, même si ça aurait été un cauchemar pour la production. Et pourtant, on sait combien chaque film est une opération collective ! Pourquoi faut-il batailler pour que les structures le rendent visible ?

Ce que vous dites vaut-il aussi pour le montage ?

Oui, c'est le fruit d'un travail collectif. Je faisais un premier dérushage et une sélection large, puis les premiers bout-à-bout étaient réalisés par quatre anciens étudiants du centre Yennenga (centre de formation cinématographique créé par Alain Gomis à Dakar en 2018, dont il assure aujourd'hui la direction, ndlr), Assetou Koné, Dimitri Ouedraogo, Elizabeth Ndiaye et Moustapha Mbalo Dieng. Le premier durait environ onze heures ! J'ai beaucoup montré le film à différentes étapes pour recevoir des retours. J'aime de plus en plus faire ça : montrer, écouter, comprendre comment le film est vu et vécu par d'autres, et repartir au travail à partir de cela. Grâce au Centre Yennenga, on a pu travailler le



Alain Gomis photographié par Martin Colombet pour les *Cahiers du cinéma* à Paris, le 4 mars.



montage image et son ensemble en prenant le temps de chercher. Ça a été un long travail de sculpter le film tout en gardant de la diversité, par-delà les personnages principaux. Ça a été assez organique, on tâtonnait. On déterminait des points fixes, le montage amenait la construction de résonances, et on posait le rythme, en tendant vers une sensation de durée de la vie.

Après *Aujourd'hui* (2012), filmé au Sénégal, et *Félicité* (2016), réalisé au Congo, que représentait pour vous le fait de tourner pour la première fois en Guinée-Bissau, dont votre père était originaire ?

J'étais vraiment à la maison, mais il a fallu que j'attende de me sentir davantage en confiance pour filmer, car j'avais moins de filtres et de distance. Je ressentais le plaisir d'être à la fois familier et étranger qui traverse chacun de mes films.

Vous avez abordé l'expérience de la migration en France dès votre premier long métrage, *L'Afrance* (2001). Dans *Dao*, vous filmez pour la première fois un retour au pays d'origine des parents. Qu'est-ce qui vous intéressait particulièrement dans ce mouvement ?

Ce que j'ai su dès le début de l'écriture, c'est que je voulais faire un film en partie en France, en parlant d'une population et d'une génération qui me sont proches et qui se trouvent à un moment de transmission et de transition. J'avais envie de montrer des personnages très différents en termes d'âge, de genre, de caractère. Il faut arrêter de parler d'intégration en exigeant de choisir entre le pays de nos origines et celui où l'on vit, alors qu'il est courant que les familles africaines soient réparties sur plusieurs continents. C'est comme ça, il n'y a pas à s'en excuser. Nous pouvons être qui nous



© 2015 LES FILMS DU MOUVEMENTA PERSONAL FILMSTUDIOS BISSAU PRODUCTIONS/ARTE+ATLANTIQUE

sommes, simplement, dans notre diversité. En ce sens, *Dao* est un acte de libération.

Dans la dernière partie de *Dao*, Nour quitte momentanément le village de son grand-père et se confronte aux vestiges de la colonisation en Guinée-Bissau. En quoi vous importait-il de donner à voir cette part de l'histoire ? Cette dimension était présente très tôt dans le film, notamment dans les entretiens faits pendant le casting. Je me suis rendu compte que les parents du village avaient peu, voire pas raconté ce qui s'était passé au moment de la guerre de décolonisation. Les récits de la violence de cette guerre me manquaient, notamment vis-à-vis du fait qu'elle avait provoqué la migration de beaucoup de personnes et détruit des villages. Si tout cela n'a pas été raconté, c'est parce que c'est traumatique.

Il y a des trous pour la génération d'après, qui doit apprendre à réparer sa propre image et à renouer un fil historique. Quand mon cousin parle de la mort de son père pendant la guerre de décolonisation, j'apprends les choses au moment de les filmer, un récit qu'il n'a pas encore partagé avec ses propres enfants. En même temps, la Guinée-Bissau reste le pays d'Amílcar Cabral, qui a très vite compris qu'il fallait documenter les choses par nous-mêmes, et qu'il était primordial de construire un point de vue dans les récits. Cabral dit quelque chose de très fort : à moins d'exterminer un peuple, la culture ne meurt pas, elle va se réfugier ailleurs, notamment dans des lieux reculés. D'une certaine façon, c'est ce que raconte *Dao*.

Entretien réalisé par Claire Allouche à Paris, le 4 mars.