

## BLUE BOY

**B**lue Boy marque d'abord par sa radicalité. Quelques plans fixes d'hommes prostitués dans un bar de nuit à Berlin. Une image pour chaque homme, un plan par récit. Eux, ils écoutent en silence leur propre voix, enregistrée au préalable. Presque rien donc, et pourtant tout se lit sur leur visage. Dans *Sans Soleil*, en arpentant les marchés du Cap-Vert, bMarker raconte une expérience d'égalité qu'il a éprouvé en filmant une femme au travail : «elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.»

*Blue Boy* pourrait être lu comme une réflexion autour du regard-caméra. Avec le dispositif engagé, le spectateur est à l'affût des moindres gestes des personnages, du moindre mouvement de leurs yeux. Dès lors, un jeu s'instaure. Regard perdu dans le vide, comme ailleurs. Regard vers le réalisateur, posté juste à côté de la caméra, comme pour trouver, parfois, du soutien. Et regard directement vers la caméra, vers le spectateur, manière de s'affirmer ou de nous questionner. Quelles vérités traduisent-ils ? Peu importe, la beauté du film est aussi dans son mystère, proposant un dispositif qui nous met face à l'altérité, et un petit peu à nous-même par la force des choses.

—H.L.D-S  
 Réalisé par Manuel Abramovich

## BERLIN-BASED

Au cours d'une promenade mélancolique dans Berlin, Vincent Dieutre prend acte des mutations de cette ville aimée et de l'Europe, en évoquant le sort des artistes qui y vivent et travaillent. Berlin, depuis la chute du mur, a été le royaume des fêtards et des artistes. Dieutre prend la mesure de ce passé underground qui semble se fondre aujourd'hui dans la gentrification. Sa voix grave doucement critique nous emporte dans ses pérégrinations autour de la ville. C'est un courant de conscience qui coule en longs travellings depuis les métros et les trams et parcourt cette cité tentaculaire.

Dans les portraits de ses amis artistes et intellectuels «Berlin based», les voix convergent pour faire l'éloge de Berlin, contre Paris qu'il a fallu fuir. Les souvenirs des fêtes mémorables, la liberté, les larges avenues bordées de tilleul où

tout semble possible, surtout l'été... En donnant des détails sur leurs vies, ces personnes dessinent une cartographie amoureuse de Berlin. Au travers de ces voix cependant, au-delà de la douceur de vivre, une ligne d'angoisse se fait sentir. Combien de temps durera cette insouciance ?

Le rêve d'une Europe des Lumières, où l'art et la culture seraient rois serait donc désormais impossible ? Quelle est la raison mystérieuse qui pousse ces gens à faire de l'art dans un monde où tout s'écroule ? Berlin qui a su se reconstruire sur les ruines et sur la honte serait-elle en train de s'écrouler de nouveau ? Cette utopie de ville-monde, tolérante et anarchiste, écrin pour les artistes, n'existerait-elle plus dans quelques années ?

C'est une sorte d'organisation du pessimisme que propose Vincent Dieutre, à la manière de Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles*. Bien qu'un certain Berlin soit en voie de disparition, une renaissance est envisageable : elle se niche dans des détails minuscules, des lucioles survivantes, qui ré-enchantent le monde...

—J.J  
 Réalisé par Vincent Dieutre  
 — samedi 23 à 14h30

## LA STRADA PER LE MONTAGNE

**L**e point de départ est une image, élément constitutif de la mémoire familiale de la réalisatrice italienne. Datée de 1919, elle présente une maison en bois située peut-être aux abords du village natal de son grand-père, dans l'ouest ukrainien. Micol Roubini se rend sur les lieux pour explorer l'espace géographique de ce village, emportant avec elle une équipe de tournage, la photographie et les fictions personnelles dont elle a entouré l'image en vue de les inscrire dans une réalité.

Et sur place, la réalité c'est un mur et des armes tenues par des hommes. Sur place, la réalité c'est aussi la méfiance des villageois et cet autre mur dressé pour garder tout ce dont ils ne veulent pas parler. Les remparts continus qui empêchent l'accès à son passé, la réalisatrice essaie de les dépasser en se frayant un chemin à travers la montagne. Les fictions personnelles sont parties prenantes d'une réalité plus large et l'expérience individuelle fait toujours partie d'une expérience collective.

Si initialement il était question de chercher des signes de la fiction dans le réel, très vite, l'équipe de tournage, avec l'aide d'un chauffeur de taxi et d'un ancien résistant, devra essayer de déceler les signes de réel dans les fictions.

Le territoire indistinct et inaccessible suscite l'exploration déterminée de l'entour pour peut-être en définir les contours, mieux

le cerner et en donner une forme en creux.

Ainsi, *La Strada per le montagne* se construit autour de ce manque : fonctionner par échos et par reflets paraît être la seule façon de voir de l'autre côté des murs. La réalité du village de Jamna interdit l'accès à ce morceau de territoire, mais le film tient ouvert un espace qui en autorise son exploration.

—M.N  
 Réalisé par Micol Roubini  
 — samedi 23 à 16h50

## SHELTER FAREWELL TO EDEN

*Shelter : Farewell to Eden*, se structure autour du récit de vie singulier de Pepsi, un jeune Philippin en exil. Les images, quant à elles, sont hétéroclites. En mêlant des plans aux textures diverses et des sons asynchrones, le réalisateur Enrico Masi révèle dès son ouverture les « points de suture » de ce film de montage. Par ricochet,

### INTERVIEW DE TIAGO HESPANHA

Réalisateur de *Campo* (compétition internationale)

*Vous venez de l'architecture, et cela semble jouer sur votre regard de cinéaste. En quoi êtes-vous porté par l'esprit d'un lieu pour faire un film ?*

T.E. : Le rapport au lieu est souvent inconsciemment le point de départ de mes projets. C'est la rencontre avec un endroit, une ambiance, une situation. C'est le lieu qui m'amène aux personnes. Par exemple, pour *Revolução industrial*, c'était une région dont je connaissais le paysage. D'anciennes usines désaffectées... Mais ce n'était pas un film de fantômes pour autant, donc on a cherché des gens. Le paysage seul ne ferait pas le film, comme ici pour *Campo*. Le paysage, c'est ce qui déclenche un désir de rencontrer des gens, qui quelque part, incarnent l'esprit de ce lieu.

*D'où vient l'idée de Campo ? De la rencontre avec ce lieu également ?*

T.E. : Là c'est un lieu qui déclenche une idée. Les deux sont assez forts et se complètent. Comme c'est un lieu clos, qui n'est pas libre d'accès, je n'avais aucune relation avec la base militaire. J'y suis allé la première fois et j'en suis sorti avec la sensation que je devais faire un film là. Pas à cause du paysage mais disons que la rencontre avec ce lieu a créé un imaginaire qui a soutenu le désir du film. Chaque matin, le berger libère ses 600 moutons qui partent partout dans la base, où il y a des explosions tout le temps.

c'est donc sa place d'écrivain qu'il manifeste et son point de vue qu'il assume. Le récit qu'il déroule n'est pas pour autant distancié du réel. Bien au contraire. Tout au long des 81 minutes du film, Pepsi se raconte. En off, sa voix mène la danse et son histoire conditionne le déroulement chronologique du film. Extrait après extrait, le film crée la rencontre. A travers les détails les plus intimes du parcours de vie de Pepsi, le spectateur découvre aussi ses traits de caractère et sa philosophie de vie. Son histoire individuelle, si elle est détaillée, est présentée comme l'une des multiples biographies qui éclairent et font partie d'une histoire collective bien plus large. Au fil des images, les corps d'autres exilés incarnent les propos de Pepsi. Filmés en plans plus larges, leur quotidien d'errance et de survie se dessine. La violence de chaque passage de frontière est quant à elle plastiquement corroborée. La fureur des vagues, l'étendue de la mer, la hauteur des montagnes, l'épaisseur du maquis, le danger des autoroutes rappellent les périls encourus pour rejoindre des territoires qui finalement n'accueillent pas, ou si peu.

Mais les moutons intègrent ça et pour eux ça devient normal, ils s'adaptent. Pareil pour moi, je me suis habitué et au bout d'un mois je n'entendais même plus les explosions.

*De l'architecture, peut-être avez-vous retenu également un sens de l'échelle.*

T.E. : C'est une idée difficile à exprimer avec des mots. J'ai essayé de la travailler dans le film de différentes façons. D'abord il y a l'idée du microcosme : je vais filmer ce terrain mais ce que je veux filmer c'est le monde. Parce que ce qui se passe ici se passe aussi à d'autres endroits. Ensuite, on a toujours été attiré par les points de vue élevés : des belvédères, des monts... Voir d'en haut amène une distance qui permet de mettre les choses en perspective, physiquement et mentalement. Il y a aussi les cartes, mais notre expérience physique de la ville ne ressemble pas à une carte. Quand on se détache du sol et qu'on monte, ce n'est pas notre condition naturelle. Cela active l'imaginaire. C'est pour ça que je parle des premiers vols en montgolfière. Cette distance permet de voir les choses différemment. Ensuite il y a le simulacre, ce qui se passe dans la base : tout y est simulé, on joue à la guerre. C'est du vrai et du faux en même temps. C'est une idée abstraite, parce que quand je tourne, je filme un soldat qui tire. Certains militaires savent que ça ne leur arrivera jamais en réalité. A travers la proximité des corps, j'ai cherché à travailler en essayant de toucher l'humain à l'intérieur de ces situations qui sont très artificielles parfois.

Recueilli par J.J

Par cette mise en résonance continue du commun et du particulier, Enrico Masi nous relie, nous spectateurs, directement à cette histoire. Ses choix de cadrage et de montage révèlent nos indifférences collectives. A l'inverse des procédés médiatiques, ce film aussi militant qu'ethnographique propose une rencontre qui, a minima, nous conduit à questionner nos propres regards.

—L.I  
 Réalisé par Enrico Masi  
 — samedi 23 à 14h

## DAVID AND THE KINGDOM

**U**n homme « libre » dans son royaume : un coin de forêt pour sanctuaire, et Bull et Cow, les deux élans élus compagnons de vie. Jusque-là le film semble dépendre le retour à l'animalité d'une âme désenchantée et déçue par un monde avec lequel elle ne trouve plus aucune résonance.

Mais les motivations de David demeurent aussi impénétrables que les quelques rares regards et paroles qu'il accorde à la caméra. Ce n'est qu'à la suite de la mort de Bull et Cow que l'intime surgira, donnant au film toute sa noirceur tragique. Car si aujourd'hui David pleure ses élans, rien ne garantit qu'il leur aurait laissé la vie quelques années plus tôt, lorsqu'il était encore chasseur, comme le montre le montage sans concession d'une collection de photographies où il pose fièrement aux côtés de ses « trophées » de chasse. Et si ses larmes prennent un goût plus amer encore, c'est peut-être car elles précèdent le témoignage de Daniel, le fils *humain* de David, abandonné au profit de sa nouvelle famille. En refaisant surface, le passé, qui restait

jusque-là hors champ, révèle ce que David ne parvenait à dire à la caméra. Et désormais, une question : où situer David dans cette tragédie dont il est l'anti-héros autant que l'auteur ? Si la caméra ne prend pas partie, David, lui, fait le choix de l'expiation, visible sur son visage sacrifié et offert aux piqûres d'insectes. Le film parvient à questionner les limites d'un certain esprit de repentance américain, prêt à tout pour se guérir du péché et laisse David dans la forêt, aux pieds des arbres – sa religion dit-il – et les seuls, peut-être, à pouvoir encore lui accorder le pardon et la vraie liberté.

—J.A  
 Réalisé par Brian Paccione et Woodrow Travers  
 — samedi 23 à 16h50