

QUAND JE SERAI DICTATEUR
YAËL ANDRÉ

CARTA A UN PADRE
EDGARDO COZARINSKY

QUE TA JOIE DEMEURE
DENIS CÔTÉ

KAMEN – LES PIERRES
FLORENCE LAZAR

ESPACE
ELÉONOR GILBERT



QUAND JE SERAI DICTATEUR

QUAND JE SERAI DICTATEUR

YAËL ANDRÉ

Compétition Internationale / 90' / 2013 / Belgique

VENDREDI 21 MARS, 16H15, CINEMA 1 + DÉBAT
SAMEDI 22 MARS, 20H30, PETITE SALLE + DÉBAT
VENDREDI 28 MARS, 10H30, CWB

Adolescents, ils s'inventaient d'autres vies possibles pour lutter contre l'ennui de leur quartier résidentiel. Adultes, ces vies, ils les vivront. Le film de Yaël André rend hommage à un ami proche en explorant plusieurs univers rêvés dans lesquels la cinéaste est tour à tour psychopathe, dictateur, figurante ou encore Dieu. Dans un de ces mondes, sa fille lui demande quand commencerait l'infini et quelle en serait la couleur. Et si les mondes parallèles existaient ?

Comment cette idée de film est-elle née ?

Une idée de film ne naît jamais toute nette, toute faite et d'un seul bloc. C'est plutôt quelque chose qui s'agglomère progressivement.

Pour commencer, il y a d'abord eu un tournage en Super-8 pendant une dizaine d'années. C'était un tournage sous forme

de petites annotations quotidiennes, d'observations, de choses sans queue ni tête, mais toujours en Super-8. Et ainsi se sont amoncées plusieurs heures d'images, sans but ni intention particulière. Ce geste quotidien m'a amenée naturellement à m'intéresser aux autres qui avaient pratiqué le même geste, à ceux qu'on appelle les cinéastes amateurs. Et j'ai été émue, éblouie par la beauté de ces images qui, parfois très anciennes, n'avaient pas pris une ride.

Pourquoi cette passion pour le Super-8 ?

La 1^{re} chose qui frappe à la vision d'un certain nombre de films amateurs, c'est la profonde étrangeté qui en surgit. Ce sont pourtant des images banales entre toutes, parfois maladroites, imparfaites, hésitantes. Une étrangeté telle, qu'elle m'a littéralement captée et que c'est devenu pour moi un des points de gravitation de ce projet. Il y a dans le regard dit « amateur » une naïveté face au réel qui me touche profondément et qui fait véritablement « monde ». À la vision de ces films, l'on découvre que le cinéaste amateur s'empare véritablement de la caméra pour voir, pour palper le réel, pour retenir quelque chose, pour s'étonner de sa propre existence et de celle de ses proches.

Par ailleurs, le Super-8 est un véritable miracle technologique : sur une image objectivement très petite, 8 mm, il y a un extraordinaire concentré de réalité.

Certaines images qui ont soixante ans sont impeccables : pas une griffe, pas une déformation, des couleurs magnifiques... Tout au long du processus, on a utilisé trois méthodes différentes pour les numériser, de plus en plus performantes, et à chaque fois des nouvelles choses surgissaient dans l'image : des détails dans les reflets des capots de voiture, une texture dans l'eau de la mer, le grain des peaux... Tout ça sur une image de 8 mm de large : extraordinaire.

Aujourd'hui, avec la vidéo, c'est l'inverse : tout le monde y a accès comme le Super-8 à l'époque, mais rien ne vous assure que cette image que vous filmez avec votre téléphone portable existera toujours dans dix ans. Et cette image vidéo a l'effet inverse : elle ne fait pas voir le monde, elle bouche la vue.

« Qui nous dit que ce monde-ci n'est pas le possible d'un autre monde ? »

Comment avez-vous trouvé votre écriture ?

Très vite il nous est apparu évident qu'il n'y avait aucun intérêt à utiliser ces images comme « illustration » du récit. Tout le travail du montage a été de trouver la juste distance, le « décalage juste » entre le récit de la voix et celui des images – et puis celui des sons. Long et patient travail. On a eu l'idée d'utiliser le retour de certains plans à des fins narratives différentes (l'effet Koulechov...). Par exemple, cette communiant qui apparaît une première fois de façon presque « tragique » et qui revient une deuxième fois de façon comique.

Ce film a été construit comme un « millefeuille », par couches successives et mondes superposés. Multiple au niveau des mondes mais aussi des interprétations. Il y a plusieurs fils narratifs et l'un d'eux parle de notre rapport à l'image. Comment se filme-t-on et qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce qu'une image veut dire par rapport à une autre ? Qu'est-ce que les gens mettent en scène d'eux-mêmes quand ils se filment ? Qu'est-ce qu'on laisse comme trace de nos vies ? Le film essaye de réfléchir à ces questions. Ma propre interprétation du film est d'ailleurs sans intérêt et ne fait que réduire les sens possibles à l'une ou l'autre proposition.

Pourriez-vous me parler du ton de votre film ?

Le vrai point de départ, c'est que je voulais faire un film comique sur la mort. Et c'est plutôt raté.

Il me semble qu'il y a aujourd'hui de fréquentes et insidieuses manières de prendre les gens en otage sur des questions « graves » – et on peut dire que la mort est la question « grave » par excellence. On nous prend en otage sur notre angoisse de fond. Et cette prise d'otage est infecte. Il faut se libérer absolument de ce pathos de l'existence, de toutes ces pensées tristes et lourdes, de ces terribles contraintes mentales. Mais j'avoue que je n'ai pas réussi à transformer entièrement mon rapport à la mort pour en faire quelque chose de totalement joyeux. Le film reste habité par une fibre tragique, même

si le comique la combat activement – comme une bactérie qui en combattrait une autre. Il faut croire que la lumière n'a de raison que face à l'ombre.

■ Propos recueillis par Marjolaine Normier

CARTA A UN PADRE

EDGARDO COZARINSKY

Compétition Internationale / 63' / 2013 / Argentine, France

VENDREDI 21 MARS, 21H00, CINEMA 1 + DÉBAT

SAMEDI 22 MARS, 14H45, FI 1000

MERCREDI 26 MARS, 18H00, NL

« Je tente méticuleusement de retenir quelque chose, de faire en sorte que quelque chose subsiste. Je voudrais sauver ne serait-ce que quelques fragments du vide qui s'accroît. Laisser quelque part un sillon, une trace, une marque, ne serait-ce que quelques signes. ». Edgardo Cozarinsky

Comment a surgi ce désir de film et quelle place tient-il au sein de votre oeuvre ?

C'est lors d'une interview accordée pendant le festival de Venise en 2011 où ils projetaient *Nocturnos* que j'ai spontanément lancé cette idée (mais rien, nous le savons, n'est dû au hasard...). Après *Ronda nocturna*, long métrage de fiction sorti en 2005, je m'étais totalement consacré à la littérature et ce n'est qu'après avoir connu ma productrice, Constanza Sanz Palacios, que l'idée d'un film « de chambre » (de la même manière qu'existent la musique de chambre et la musique symphonique) est survenue. *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010) est alors né, diffusé en France un an après au Musée du Jeu de Paume et sélectionné dans sept festivals internationaux. Enthousiasmé par le format (intimiste, d'une durée d'un peu plus d'une heure), j'ai immédiatement commencé *Nocturnos*, une ébauche de fiction dont la bande sonore a été composée à partir de citations poétiques sur la nuit, des romantiques allemands jusqu'à Pizarnik, en passant par Alfredo Le Pera (compositeur de Gardel). Les deux films ont été montés sur de la musique de Ulises Conti, omniprésente dans la bande son.



CARTA A UN PADRE

Je me suis dit : pourquoi pas faire une trilogie « de chambre » ? Ce matin-là à Venise j'ai eu l'idée d'une Lettre à un père. Mon souhait était de rompre avec la structure sonore des deux films précédents et de réaliser un film à plusieurs voix au sein duquel les images, certaines d'entre elles provenant d'un passé lointain, d'autres filmées dans des lieux où j'avais cherché des traces de mon père, viendraient commenter ce que disent les voix, contrairement à beaucoup de documentaires où la voix commente l'image.

Justement, votre voix mène une réflexion introspective et nous dit que « Le détective finit toujours par découvrir quelque chose sur lui-même ». Qu'avez-vous découvert au terme de votre quête ?

J'ai déploré la mort de mon père lorsque j'étais jeune. Aujourd'hui je me dis que je suis content qu'il n'ait pas eu à vivre jusque dans les années 1970, les « années de plomb » en Argentine. Avec le temps, j'en découvrirai peut-être davantage. Par ailleurs, un cinéaste qui part en quête des traces de son père découvre les liens imprévisibles qui le lient à une généalogie marquée par des ruptures : un grand-père gaucho de la fin du XIX^e siècle, un père officier de la Marine, lui-même : écrivain et cinéaste. Il finit par raconter un « roman familial » loin de toute certitude et cependant profondément argentin. Je crois avoir fait un film sur les contradictions sous-jacentes à toute identité.

Le travail de la bande son est très subtil, l'habillage sonore de certaines archives et de certains plans crée une ambiance singulière, participant au rythme du film...

J'ai confié la bande sonore à une très jeune ingénieure du son - Julia Huberman - qui a recueilli des sons ambiants naturels durant le tournage à Entre Ríos pour ensuite composer une véritable partition avec le moins d'effets sonores possible comme la ponctuation de la voix, octroyant ainsi toute leur valeur aux silences. Ce n'est que peu avant la fin du film que j'ai fait appel à la musique : une chanson de Chango Spasiuk dont la relecture du chamamé m'a toujours beaucoup touché. Ici, elle accompagne durant cinq minutes l'agonie d'un coucher de soleil qui n'en finit jamais.

■ Propos recueillis et traduits de l'espagnol par Milaine Larroze Argüello

QUE TA JOIE DEMEURE

DENIS CÔTÉ

Compétition internationale / 69' / 2014 / Québec, Canada

JEUDI 20 MARS, 15H45, PETITE SALLE + DÉBAT
VENDREDI 21 MARS, 18H45, CINEMA 1 + DÉBAT
MERCREDI 26 MARS, 14H00, CWB

Mêlant documentaire et fiction, portant une grande attention aux cadres et au son, *Que ta joie demeure* est un film hypnotique sur le rapport de l'ouvrier à sa machine et sur le rapport de l'homme à son travail.

La question du travail est au cœur de votre film. Qu'est-ce qui a motivé le choix d'un tel sujet ? Pourquoi le travail ouvrier vous intéressait-il particulièrement ?

Je gagne ma vie comme cinéaste depuis presque dix ans maintenant. J'ai de la chance, je suis libre mais parfois, je me demande si j'ai servi à quelque chose, aujourd'hui, demain, ou hier. Je n'arrive pas toujours à juger de la qualité du travail accompli ou non-accomplis dans une journée. C'est abstrait, je peux me sentir inutile à la société et à moi-même parfois. Ce sont des hantises un peu futiles mais j'ai voulu aller voir des endroits où le travail est concret, visible, quantifié. Le travail est au cœur de nos vies. Parfois nous en souffrons mais souvent, il s'agit de quelque chose qui contribue à nous rendre meilleur, à nous rendre plus complet, utile, plein. Il était hors de question que je fasse un film militant où j'allais démoniser des patrons ou héroïser des travailleurs. Il y a une tonne de films sociaux comme ça. *Que ta joie demeure* est un film de cinéma simple sur la beauté du geste, sur l'absurdité de devoir travailler chaque jour. Je cherchais un peu de ludisme et de distance amusée dans une forme bruyante, chaotique mais élégante et visuellement juste et belle. Ce n'est pas un film sombre.



Vous brouillez les pistes entre documentaire et fiction à mesure que le film avance. Les deux niveaux se superposent, se rencontrent, s'entrecroisent entre observation et narration. Comment avez-vous pensé la progression dramaturgique du film ?

Ça me suit toujours, depuis mes courts métrages et mon premier long métrage *Les États nordiques*. Je n'aime pas les cloisons ni les mondes fermés de la fiction pure ou du documentaire conventionnel. Je voulais que le film établisse un certain jeu de cache-cache avec le spectateur : où sont les mensonges, la fiction, la réalité, les acteurs, l'écrit, le provoqué, l'accident ? J'avais aussi peur de faire un film un peu austère. Je me demandais « qui veut voir un film sur le travail manuel pendant 70 min ? ». De cette peur sont nés les décalages, l'humour, le ludisme et j'espère une certaine poésie. Il faut supporter le bruit et la répétition d'une journée de travail. Lentement les acteurs viennent faire leur petit théâtre absurde dans ce contexte. Ils déclament les clichés reliés au monde de travail. À la fin d'une journée, on se plaint de la fatigue, d'une certaine déprime, du désir de changer d'emploi. Ça m'amusait. Le film est monté comme une simple journée au travail.

L'usine devient le décor d'une pièce de théâtre qui semble se jouer. Pouvez-vous parler de cette métaphore théâtrale et de la manière dont vous avez travaillé avec les acteurs, notamment sur l'écriture de leurs textes ?

Les acteurs ne savaient pas trop ce que nous faisons, mon équipe et mes producteurs non plus d'ailleurs ! J'adore tourner des films sans filet, qui s'écraseront peut-être. À un moment de notre carrière, on découvre la confiance que les collaborateurs sont prêts à nous donner. C'est euphorisant. J'avais les grandes lignes, quelques dialogues, certains beaucoup plus théâtraux que d'autres. Je les ai un peu figés en leur disant qu'ils ne jouent pas des personnages mais bien des figures ou des spectres de travailleurs. Je n'ai pas écrit la légende africaine, je n'ai pas écrit le dialogue entre les deux travailleurs africains au début. Je n'ai pas écrit la discussion entre le superviseur marocain et l'acteur/ouvrier. Je mettais la scène en place et j'attendais qu'ils soient tous assez à l'aise pour se raconter des trucs. Nous n'avons rien brusqué.

Vous êtes sensible aux mouvements des machines, à leur chorégraphie et à leur musique, mais également aux gestes des ouvriers, à leurs visages, à leurs regards, à ce qu'ils ont de plus humain. Hormis la parole, qu'ils prennent très peu. Comment avez-vous travaillé avec eux ? Que signifie leur silence ?

Nous avons tourné vite et très peu. Je ne connaissais pas ces gens. Nous avons reçu des permissions de tourner des patrons et chaque personne vue à l'écran a signé une décharge mais sinon, il s'agit d'une collaboration de seulement 3-4 minutes parfois. J'allais parler dix minutes avec ceux qui se méfiaient de ma caméra. Je les mettais à l'aise en leur expliquant que je faisais un film sur le geste de travailler. Ils ne comprenaient pas toujours mais ils lâchaient prise et devenaient très naturels – certains voulaient collaborer et je leur demandais de poser pour la caméra. Il y a beaucoup de rituels dans ces endroits, des groupes, des détails fascinants, des mouvements répétitifs sublimes, des machines carrément sexuelles parfois ! Les travailleurs ne voient plus ces détails mais moi, je les ai perçus parce que je suis étranger à ces univers. Il fallait que je bâtisse le film autour de ces détails. Je ne crois plus du tout aux arguments de ceux qui disent que nous exploitons parfois les sujets que nous filmons. Parfois une poignée de main suffit pour établir une confiance. C'est une affaire de respect et de bonne hauteur humaine. Parmi les patrons, quatre ou cinq sont venus voir le film. Ils ne me suivent pas dans mes délires mais ils me disent merci d'avoir respecté l'image de leur entreprise. C'est tout et c'est bien.

Votre film est très composé à l'image et au son. Il alterne les rythmes, les cadences de travail et les temps de pauses/poses, les paroles et les silences, les plans larges et serrés, sur les hommes et les machines, parfois à la limite de l'expérimental. Comment avez-vous pensé et travaillé ces éléments ?

Il y avait une seule question qui revenait : qui veut regarder un tel truc ? À partir de cette inquiétude, j'arrivais à dynamiser le tout en forçant des cadres extrêmement frontaux ou

composés, en complexifiant le design sonore, en exagérant le mixage son. Comme le film est une collection ou un collage d'impressions, il faut toujours penser à des solutions pour exciter les sens du public.

Pourriez-vous nous parler du choix du titre, dont la référence explicite apparaît dans la dernière séquence ?

J'avais peur de l'austérité d'appeler le film Travail ou un truc sec du genre. Je savais que j'allais tenter de le rendre plus accessible et de lui trouver une certaine « beauté » même si je déteste le mot. Le Jesus, que ma joie demeure de Bach est un air banalisé, presque passe-partout. Je l'ai tordu un peu et c'est devenu Que ta joie demeure, comme si l'on susurrerait la chose à l'oreille d'un travailleur qui perdrait un peu le moral.

■ Propos recueillis par Maité Peltier

KAMEN – LES PIERRES

FLORENCE LAZAR

Compétition française / 65' / 2014 / France

VENDREDI 21 MARS, 15H30, PETITE SALLE + DÉBAT

LUNDI 24 MARS, 18H30, CINEMA 1 + DÉBAT

MERCREDI 26 MARS, 17H00, CWB



Le territoire de l'ex-Yougoslavie a été défiguré par les déplacements, les viols et les massacres. Il est maintenant le théâtre d'un remodelage et d'un recouvrement par les pierres. Pierres pillées ou taillées afin de servir des mythes identitaires. C'est la suite de la guerre. Une manière de sceller la disparition d'un peuple, par la culture d'un autre. Photographe et cinéaste, Florence Lazar propose un film construit sur des personnages dont la parole apparaît comme un moyen de faire ressurgir un passé aujourd'hui falsifié.

On sent votre sensibilité à la scénographie, au corps, au ton de la voix... On a l'impression que vos personnages nous font des confidences.

Je suis attentive aux gestes infimes des personnes que je filme, aux micro-situations : la manière dont on peut se saisir d'une archive, la façon dont on coupe les pierres... Ces mouvements du corps permettent de porter autrement la parole et de la faire écouter différemment aussi. L'écoute est un élément important de mes films.

Chaque personnage dit sa relation à l'histoire, il est une forme partielle de l'histoire. C'est l'ensemble de ces subjectivités qui nous conduisent à recomposer le film ; ce sont des formes mouvantes de l'histoire, où l'intime et le politique cohabitent. Améla, de l'Association des femmes victimes de la guerre, est celle qui raconte le passé et le présent. Elle nous amène à une réalité précise, avec l'exhumation d'archives dans un espace confiné de trois mètres carré dans une lumière glauque. Ce long récit est un moment capital du film, qui éclaire les récits précédents. Améla construit un rapport à sa propre parole avec ces documents – elle a un rapport actif à l'histoire.

« J'aimerais connaître les vrais faits historiques, quels qu'ils soient. Quel que soit le groupe ethnique ou le troupeau que ça arrange. Même les vaches ont le droit de revendiquer ce lieu ! »

A-t-il été complexe de faire jouer les séquences entre elles au montage ?

Les séquences ne dialoguent pas entre elles, elles ne convergent pas vers un sujet commun. Elles construisent plutôt des cohabitations et des vides. Les individus que je filme ne partagent plus le même espace, le même territoire. Cette division dans le film pourrait évoquer la division littérale de ce pays contemporain. C'est peut-être pour cette raison que les séquences sont disjointes et se présentent comme des entités autonomes. La Bosnie-Herzégovine a été répartie et divisée ethniquement en deux entités par les accords de Dayton : une entité serbe et une fédération croato-musulmane.

Est-ce pour sortir de cette dualité que vous introduisez souvent des tierces personnes, interlocutrices ou auditrices, dans les scènes ?

Pour moi, la question du tiers est importante dans le cinéma. L'espace tiers est l'espace critique. Même si je filme les gens de face, dans un rapport de proximité, il y a toujours une marque de distance.

Le film est calme et épuré, sans jugement, dramatisation, ni volonté d'exhaustivité apparents. Son impact sur le spectateur est d'autant plus fort...

Je me suis dispensée d'informations importantes qui pouvaient éclairer une partie de la situation géopolitique de la région. Pourtant, ce qui se joue là-bas est d'une logique implacable. C'est une situation dramatique et autoritaire. Si j'avais rassemblé tous les éléments factuels, il n'y aurait plus eu de place pour le spectateur, je pense qu'il aurait été submergé par l'information. La difficulté a été de trouver l'équilibre entre la forme et l'information. La forme révèle d'une certaine manière l'information et, dans ce sens, les formes sont pour moi des objets de pensée.

D'après vous, quelle place occupe le « village de Kusturica », Kamengrad, dans l'évolution du pays ?

C'est un lieu qui est en train d'inscrire la nouvelle culture - exclusivement serbe - de la région et ainsi de recouvrir le passé récent : Kamengrad s'est construit sur un ancien terrain de sport sur lequel les Bosniaques de Visegrad et de la région ont été rassemblés avant d'être exécutés par les forces serbes. L'opération culturelle et commerciale qu'est Kamengrad n'a pas d'autre but que de « purifier » symboliquement la région. Non seulement on humilie l'Autre, mais de plus on lui montre qu'il n'y a plus de place pour lui.

Ce village « authentique » efface également la période communiste, à savoir l'internationalisme moderniste de Tito, un autre pan important de notre mémoire collective. Kamengrad est un instrument de falsification et de réécriture de l'histoire.

Petit à petit, on comprend que purification ethnique et destruction de sites vont de pair. On se met à se méfier des notions de beauté et de « travail bien fait »...

Oui, la beauté prend une valeur morbide. Elle efface d'une certaine manière les crimes.

Construire avec des pierres anciennes un patrimoine tout neuf...

La cruauté de la dernière scène du film excède la simple question du patrimoine « authentique » : Kamengrad est un espace à la fois local et international et correspond finalement bien à la société du spectacle dans laquelle nous vivons...

■ Propos recueillis par Stéphane Lévy

ESPACE

ELÉONOR GILBERT

Compétition internationale courts métrages / 14' / 2014 / France

JEUDI 20 MARS, 18H00, PETITE SALLE + DÉBAT
VENDREDI 28 MARS, 15H30, CINEMA 1 + DÉBAT
SAMEDI 29 MARS, 17H00, CWB

Une petite fille explique comment, dans la cour de son école, la répartition des espaces de jeu entre filles et garçons lui semble problématique.

Comment est née l'idée du film ?

J'ai été surprise par la parole de cette petite fille. Après avoir écouté jusqu'au bout son récit, je lui ai proposé de la filmer en train d'expliquer ce qu'elle avait observé, analysé et qu'elle n'avait pas fini de résoudre.

En côtoyant des enfants j'ai souvent été attentive à la manière dont les usages, jeux, apparences, se répartissent entre les sexes. Ce qui m'a intéressée c'est la manière dont cette petite fille a cherché à trouver des solutions pour faire évoluer une situation installée, voire ancrée et figée, de répartition de l'espace et des jeux selon les sexes. Face à elle je me suis placée comme interlocutrice en situation d'écoute ; j'ai simplement essayé de recevoir au mieux cette parole.

Ce film répond aussi à des questions qui me traversent sur la difficulté à faire émerger comme problème ce qui n'a pas encore été défini comme tel par la société.

La parole de la petite fille étonne par son débit et sa grande volonté d'argumentation.

Au moment du tournage nous sommes en juin, peu avant les vacances scolaires. La parole du film est en quelque sorte un bilan, le résultat d'une année d'expériences et de tentatives pour trouver un équilibre dans la cour. La petite fille mêle analyse personnelle et désir de donner une tournure scientifique au propos, en l'étayant par divers types d'argumentations. Le jeu entre les différents champs lexicaux utilisés m'intéresse aussi. Au delà du propos et du fond, il me semble qu'il est aussi question d'une recherche de justesse avec les outils même de la société qui ne reconnaît pas le problème que l'on tente d'expliquer. C'est paradoxal.

Ce qui me surprend ce sont les règles officieuses auto-assimilées. Par exemple l'obéissance. L'occupation de l'espace est affaire de règles officieuses, or les filles dans ce récit, obéissent. Pourquoi ? La protagoniste cherche à comprendre et à analyser ce qui se passe, qui ne lui semble ni juste ni correct dans l'espace de la cour, mais a-t-elle conscience de ces règles auto-assimilées qui l'empêchent aussi de modifier l'ordre des choses ? Elle cherche une solution juste pour tous, elle observe les comportements des uns et des autres et cela m'amène à m'interroger : dans quoi est-on enfermé que l'on ne conscientise pas ?

Qui a proposé de faire des dessins ?

Lors du premier récit, non filmé, la petite fille avait emprunté mon carnet laissé sur une table de cuisine. Pour le film j'ai proposé qu'une feuille plus grande lui permette de faire avec plus de clarté le croquis des espaces décrits. De mémoire, il me semble que la version non filmée contient plus de détails à l'oral que dans le dessin.

À un moment elle dit : « comme je vous disais... », on se demande alors si vous êtes seule ou non face à elle ?

Nous sommes seulement deux, filmée et filmeuse. Si elle s'est d'abord prêtée au jeu avec conviction et un désir d'adresse au spectateur, elle a ensuite douté de sa parole et a voulu arrêter le tournage, en disant « ça n'intéresse personne ». Je l'ai alors relancée en lui posant des questions que j'ai voulu les plus neutres possibles pour ne pas m'immiscer dans son argumentaire et sa pensée.

Le film est coupé en deux, d'abord ce plan-séquence de 7 minutes, puis une deuxième partie, plus découpée.

Je voulais d'abord faire un seul plan-séquence pour m'inscrire dans la temporalité de la parole de l'enfant et la laisser trouver son propre rythme pour s'exprimer. Je considère ce plan-séquence comme une sorte de performance de la part de cette petite fille qui expose et argumente sans s'interrompre, faisant émerger peu à peu une problématique à partir d'une page blanche.

Ensuite il m'a semblé nécessaire de fouiller un peu plus la situation exposée ; j'ai alors relancé la parole en poussant légè-

rement la petite fille dans ses retranchements. Je souhaitais aussi retrouver certains détails qui m'avaient été racontés hors caméra.

Au tout début du film, très rapidement, le dispositif est révélé (la petite fille retourne l'écran de la caméra en disant « si je me vois, je veux bien ») cela me semble important pour que sa place devant la caméra soit bien claire, assumée et consciente.

Votre démarche rappelle le travail de Till Roeskens.

Vidéocartographies : Aïda, Palestine m'a énormément plu. Je trouve très intéressant de donner à voir les projections mentales que nous avons des lieux. Dans son film on se rend compte de la manière dont les espaces, barrières et zones à franchir pèsent sur les individus dans leur quotidien. Le dessin enfantin ou schématisé devient alors une carte de la réalité plus juste que les cartes officielles.

Quel est votre parcours cinématographique ?

Mon travail vidéo s'exprime par petites touches qui mêlent parfois des genres différents, documentaire, fiction, essai. À posteriori je me rends compte que j'interroge souvent la place assignée à l'individu par rapport à son sexe.

■ Propos recueillis par Amanda Robles

Retrouvez les articles du journal sur le blog

[HTTP://BLOG.CINEMADUREEL.ORG](http://blog.cinemadureel.org)

RÉDACTION Lyloo Anh, Dorine Brun, Delphine Dumont, Stéphane Gérard, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Milaine Larroze, Stéphane Lévy,

Julien Meunier, Marjolaine Normier, Maïté Peltier, Alexandra Pianelli, Amandine Poirson, Amanda Robles, Jean Sébastien Seguin

RÉDACTEUR EN CHEF Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier

MAQUETTE Léa Marchet

CONTACT journaldureel@gmail.com

 **Bibliothèque
Centre
Pompidou**
publique d'information

**CNRS images /
Comité du film ethnographique**