

LE JOURNAL DU RÉEL

Directrice artistique : Maria Bonsanti, Adjointe DA : Carine Bernasconi,
Communication : Catherine Giraud, Conception graphique : Marie Lorieux
Coordination : Alice Leroy, Rédaction : Claire-Emmanuelle Blot, Clément Dumas,
Antoine Rigaud, Barnabé Sauvage, Joffrey Speno, Camille Tireau et Marie-Pierre Burquier

Retrouvez l'intégralité du journal du réel sur : <http://www.cinemadureel.org/fr/archives/ressources-et-multimedia/journal-du-reel>

N°3 / dimanche 26 mars 2017

Bibliothèque
Centre
Pompidou 40



ORFEO

CM

Entretien avec Isabel Pagliai

Pourquoi lier le mythe d'Orphée à la question de l'enfance ?

Dans mon travail, j'aime m'appuyer sur un texte, une histoire qui m'inspire et dont je me réapproprie certains motifs tout en y injectant des éléments de mon propre imaginaire. Ce sont des supports de projection, des pré-textes pour développer une autre histoire ou une histoire parallèle. Orfeo participe de ce même mouvement. Ce qui me touche dans cette histoire c'est la question de la quête et du regard qui cause la perte. J'ai travaillé des années sur la question de l'enfant et de l'enfance de manière théorique mais aussi pratique dans mes films. Là, c'était la première fois que j'avais envie de traiter cette question de manière plus intime. C'est un retour sur les terres où j'ai grandi, la restitution d'un voyage sensible qui tente de ramener à la surface le temps de l'enfance : à la fois quête d'un temps sans histoire, et production d'une image qui n'a jamais existé.

Comment s'est déroulé le tournage avec les enfants ?

Anass et Ahmad incarnaient quelque chose qui me troublait beaucoup, une part d'inaccessibilité qui m'a renvoyée concrètement à ce que j'avais envie de filmer : un voyage nocturne et mystérieux. On est resté longtemps sur les lieux, c'était important pour moi qu'ils puissent évoluer dans cet endroit qu'ils ne connaissaient pas, et s'en emparent comme d'un royaume. Le principe c'était vraiment d'avoir des propositions de leur part, de les suivre dans leurs jeux comme dans leur ennui, et de travailler avec eux un rapport au corps singulier.

Camille Tireau



DUELO

CM

Entretien avec Alejandro Alonso

Quelle est la genèse du film ?

Il a été réalisé dans le cadre d'un exercice organisé par l'École Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños. J'ai rencontré Yoan lors d'une visite dans le temple de sa mère, Leydis. Ce que je lisais dans les traits de son visage m'intéressaient. Avec sa mère, ils ont commencé à me dévoiler la relation particulière qu'ils entretiennent. Elle me renvoyait à celle que j'avais avec ma grand-mère qui était spiritiste. Faire ce film était l'occasion de traverser le seuil par lequel la réalité tend à se dématérialiser.

Est-ce l'histoire d'un jeune homme qui souhaite se défaire de l'emprise de sa mère ?

Yoan essaie d'échapper au destin qui lui a été imposé. Sa mère, la nature et les présences spirituelles qui l'entourent sont les forces où sa tragédie se trouve condensée. Il s'est réfugié dans l'univers maternel envers auquel il a développé une relation étrange d'amour-haine. Elle a inconsciemment placé Yoan dans l'épicentre de ces forces, qui semblent le tenir coincé, acculé. Mais il n'est pas prêt à faire face à ce travail avec des entités spirituelles.

Vous vous faites le témoin d'une vie retirée du reste du monde. Comment avez-vous appréhendé cet environnement ?

J'aime filmer des zones éloignées des villes, dans des espaces qui dévoilent la condition humaine dans son état le plus primitif. La Sierra Maestra peut être un lieu très perturbant malgré l'amabilité de ses habitants. La beauté de la montagne peut être étouffante. C'est une impression que j'ai tenté de rendre à travers le film.

Camille Tireau / traduit de l'espagnol par David Creus Expósito



NO INTENSO AGORA

Entretien avec João Moreira Salles

No Intenso Agora est une chronique des illusions perdues des années 1960, mais le point de départ en est un film tourné par votre mère lors d'un voyage en Chine à la même époque. Comment ce document a-t-il initié le projet du film ?

J'ai découvert ce film pendant le montage de mon dernier film, *Santiago*. Il m'a captivé. Un peu plus tard, j'ai lu un article de ma mère sur son voyage en Chine pour une revue américaine. J'ai été frappé par sa joie de se trouver dans cet endroit-là, à cette époque-là. Elle était toute entière dans la vie. Ma famille habitait alors à Paris, et le lien avec Mai 68 m'a paru évident. En France comme en Chine, on pouvait sentir le même enthousiasme, la même intensité, l'espoir que le temps s'arrête. Bien sûr, ces choses se sont essouffées, transformées. On est revenu à la banalité du quotidien. Ces deux mouvements m'intéressaient : l'intensité et le délitement. Comment continuer après de telles expériences ?

Votre film est fait d'un matériel hétérogène : films de famille, archives télévisées, films amateurs, photographies... Comment avez-vous collecté et monté ces images ?

La collecte a pris des années. J'ai travaillé sans répit avec un chercheur brillant, Antonio Venâncio. Il a découvert des archives rarement montrées, en particulier sur l'invasion de la Tchécoslovaquie. Au total, il a dû parcourir pas loin de cinquante fonds d'archives. Au montage, mes deux collaborateurs, Eduardo Escorel et Laís Lifschitz, ont établi certaines règles. Par exemple : nous n'avons jamais remonté une séquence d'un film d'archive ou de famille. Quand nous devons faire une coupe, nous la signalions avec un noir d'une seconde, pour montrer qu'elle n'était pas dans le métrage originel. Tout ce que vous voyez entre deux écrans noirs est le montage d'origine des films.

Dans votre film précédent, *Santiago*, Grand Prix du festival en 2007, vous aviez aussi un dialogue avec un absent — le personnage éponyme du film. Ici votre voix over converse avec l'absence de votre mère, à travers ses images et son journal. Pourquoi ces absences familiales hantent-elles vos films ?

C'est une bonne question et je ne suis pas sûr de pouvoir y répondre. Il me manque peut-être une distance que je n'ai pas. De plus en plus, dans ma pratique, le temps doit s'écouler entre l'expérience et la réalisation du film. En ce sens, mes films sont à l'opposé d'un cinéma d'urgence — du cinéma direct par exemple dont j'ai pu me sentir proche autrefois. Je ne réagis plus au moment, mais plutôt à la disparition, à l'évanescence de ce moment.

Alice Leroy



PARIS EST UNE FÊTE - UN FILM EN 18 VAGUES

Entretien avec Sylvain George

Quelle convergence entre les luttes dans le film ?

Ce film s'inscrit dans le cadre d'un travail au long cours, que j'essaie de mener depuis plusieurs années sur les politiques migratoires européennes et les mouvements sociaux. Il suit les traces d'un « jeune mineur étranger isolé » et partant, l'on découvre des paysages et interstices urbains, dans Paris intramuros et proche banlieue, traversés par les attentats, l'état d'urgence, des manifestations... Il adopte le point de vue du « petit », s'intéresse à des vies disqualifiées, déqualifiées, à certaines formes d'impensés (la question post-coloniale, la question de la jeunesse, de la transmission entre générations...), comme à des gestes minoritaires, invisibilisés, et que les régimes d'ultra-visibilité des sociétés médiatiques rendent d'autant plus nécessaires. Le film est donc constitué d'« image violentes », c'est-à-dire des images qui répondent à la violence du monde et à la violence des images télévisées qui nient toute forme de singularité. Des images qui, par l'attention accordée aux sujets (humains, animaux, végétaux), produisent une autre forme de violence, que l'on pourrait qualifier rapidement de « réparatrice » ou « rédemptrice ».

Quel dialogue entre les citations littéraires et les événements ?

La littérature n'est pas une activité séparée de l'existence, elle est un principe actif de l'existence, elle engage des manières d'être, de nouvelles façons ou possibilités d'être, elle permet de découvrir des formes de perception différentes, de se redéfinir... Dans tous les cas, il s'agit à chaque fois d'opérer à vif un renversement carnavalesque, poétique et politique d'un état des choses donné et présenté comme étant une vérité immuable. Par exemple, le fait de jouer sur les usages du mot « vague », vient à la fois souligner ce qui peut être matière à une expérience historique, éthique, politique et esthétique, celle des « naufragés sans spectateur » (la traversée de Mohamed ; les traversées de Zied et Bouna...) ; comme de pointer une certaine forme de « confiscation » au service d'une idéologie (« vagues d'attentat »/« vagues d'immigration »).

Antoine Rigaud



TENIR LA DISTANCE

Entretien avec Katharina Wartena

CF

Pour quelles raisons avez-vous réalisé ce film ?

Je suis monteuse depuis 1994 depuis ma sortie de l'école de cinéma d'Amsterdam. Il y a une dizaine d'années, j'ai eu envie de réaliser un film sur le montage parce que c'est assez rare. Je voulais par ailleurs absolument faire ce film avec Yann Dedet que je ne connaissais pas mais dont le nom revenait curieusement souvent à chaque fois que je m'intéressais au monteur dans le générique d'un film. Si Yann a facilement accepté, il a été en revanche très difficile de trouver un réalisateur qui accepte d'être filmé : un a dit oui et s'est finalement retiré, un autre a hésité puis refusé avant que l'on demande finalement à Joachim qui a été très emballé dès le début.

Ciblez-vous le montage car vous le considérez comme une étape que vous trouvez importante dans le processus de fabrication d'un film ?

Le sujet qui m'intéressait particulièrement est ce qui se passe entre le réalisateur et le monteur pendant la période de montage qui est celle de la troisième réécriture du film, après le scénario et le tournage. Je voulais rendre visible et audible au public ce qui lui est habituellement caché dans un processus de création comme celui-ci, en rendant compte de ces moments de débats entre les deux, mais aussi les moments pendant lesquels le réalisateur est seul face aux rushes recouvrant un caractère assez mystérieux.

Avez-vous la volonté de mettre en lumière le travail du monteur, son caractère artistique ?

Oui, je voulais aussi simplement faire un film avec une dimension anthropologique sur un métier. Beaucoup pensent en effet que c'est un métier technique mais ce n'est pas le cas, c'est une vraie forme d'écriture. Il y a aussi ceux qui connaissent et pensent savoir, mais il est très difficile de mettre le doigt sur la manière dont on va faire une coupe, quel ordre vont avoir les séquences, quel plan on va supprimer ou pas. Ce processus est à traverser, il prend du temps, demande énormément d'énergie et n'est pas quantifiable.

Joffrey Speno



SOLEIL SOMBRE

Entretien avec Marie Moreau

CF

Votre film est la suite d'Une partie de nous s'est endormie. Après Djilali Kerroum, que vous aviez rencontré dans un centre d'hébergement en Avignon, vous suivez le quotidien de Paulette Djemaï, sa compagne. Comment Paulette a-t-elle accepté de se livrer, même indirectement, devant votre caméra ?

Je ne pense pas que Paulette se soit « livrée ». Elle a accepté de m'accueillir et d'accueillir mon désir de film. A la suite d'Une partie de nous s'est endormie, Djilali a traversé une période de grande errance. Nous avons commencé ainsi une correspondance vidéo d'où sont issues les images en basse définition qui ponctuent aujourd'hui Soleil sombre. Les premières images que Djilali m'a envoyées sont des images de Paulette. Je peux dire que ce qu'il a commencé à filmer s'appelle l'amour. Mon premier désir était de faire un film autour du regard de Djilali sur ses expériences. Lorsque j'ai décidé d'entrer en tournage, il a été incarcéré. Nous nous sommes adaptés à cette absence subite et je me suis mise à filmer. J'ai probablement été happée par le vide laissé par Djilali. J'avais le désir d'habiter, avec le cinéma, cette absence. Ce mouvement a été délicat parce que malgré notre proximité qui naissait, c'était lui qui faisait le lien entre nous tous.

Est-ce que filmer ces personnages à la marge est un acte de confiance ou plutôt une trahison ?

Paulette me demande si je vais la trahir dans la troisième séquence du film. Je ne pense pas que ce soit une question de « personnages à la marge ». Chacun d'entre nous s'inquiète de sa représentation. Cette question de la trahison que prend en charge Paulette raconte combien elle a conscience que ces moments filmés embrassent un risque. Ce film s'est écrit à trois malgré l'absence de Djilali. Même enfermés, les prisonniers sont là, présents dans la vie des « libres ». Pendant huit mois Paulette n'est quasiment pas sortie de chez elle. Elle est dépendante aux drogues, en l'absence de Djilali, elle a dû trouver d'autres moyens pour se débrouiller. Soleil Sombre traverse ce long temps d'absence et d'isolement auprès d'elle.

Clément Dumas



ALA HAFET ALHAYAT
Entretien avec Yaser Kassab

PF

Votre film est une histoire de deuil. Etait-ce votre projet dès l'origine ?

Je voulais montrer la manière dont on fait face au deuil, et la relation entre ces deux familles : mes parents et moi, et ma famille à Alep.

La narration du film est portée en partie par votre voix off. Diriez-vous que celle-ci est comme une sorte de dialogue intérieur ?

J'ai essayé d'explorer mon propre langage et ma façon à moi de raconter une histoire à travers les images, mais aussi à travers cet environnement sonore et ces appels Skype.

Quel sens donneriez-vous à l'intervention des conversations téléphoniques que vous avez avec des proches pendant le film ?

Ces messages vocaux et appels par Skype sont les principaux composants de la structure du film parce qu'ils reflètent la relation qu'entretiennent ces deux familles et à quel point celle-ci s'est poursuivie et renforcée après l'accident, notamment dans cette façon qu'elles ont de s'inquiéter l'une pour l'autre.

Une question vous hante, répétée à plusieurs reprises : « qu'est-ce que la mort ? ». La réalisation de ce film vous a-t-il aidé à l'aborder différemment ?

C'était la première fois que je perdais une personne qui m'était aussi proche. Je pense que la mort reste la question ultime dans nos vies. Je ne crois pas que le fait de réaliser ce film puisse guérir ou quoi que ce soit de cet ordre. Je crois que seul le temps peut faire son œuvre dans ce cas. Ce fut douloureux parfois pendant que je réalisais le film, surtout parce que j'ai eu à travailler dessus pendant quatre ans. J'entends par là : écouter ces appels de la famille et y faire face tous les jours à la table de montage.

Un plan sur un papillon de nuit coincé dans un lustre est récurrent. Que représente-t-il pour vous ?

Sur l'aire de repos, il y avait toujours des papillons coincés dans les lampes et ils faisaient un bruit désagréable. Celui-ci était coincé depuis plus de trois jours et je ne saurais dire pourquoi ses mouvements et sa situation m'ont touché.

Joffrey Speno



VETAL NAGRI
Entretien avec Léandre Bernard-Brunel

PF

Comment est né ce film ?

En 2011, je suis resté cinq mois dans une résidence dans une école d'Art en Inde. C'est à ce moment que j'ai tissé des liens très forts notamment avec Abhishek Mistry qui est le protagoniste invisible du film. J'ai réalisé deux films durant cette période dans lesquels il y avait cette même articulation entre une zone fictionnelle et un nuage de réel. Je viens également des Beaux-Arts où j'ai appris à concevoir des dispositifs qui permettent au réel de se densifier. Les histoires de fantômes sont des prétextes pour rentrer dans ce qu'on appelle un peu facilement les imaginaires. Le projet de départ était vraiment de faire le portrait de la place publique indienne à travers ces récits. En découvrant ce qu'ils racontaient dans les détails des histoires, une image des rapports homme-femme ou des rapports de voisinages en Inde apparaît en creux.

Quelle est la logique du montage ?

Le film est conçu comme un écrin, une poche d'intimité, qui recueille une parole. La mise-en-scène est très modeste, à la fois parce que je suis en retrait et parce que le dispositif est simple. Cette intimité doit également au fait que je ne connaisse pas la langue au moment du tournage m'obligeant à avoir une approche plus sensible et musicale. Dans cette incompréhension, j'aime bien l'idée d'être manipulé. Il y a un exercice de manipulation entre moi, Abhishek et les habitants. Je suis comme une boule de billard qui va de récit en récit alors même que je donne des directions d'acteurs à Abhishek. Cet exercice scelle en quelque sorte un pacte d'égalité entre nous tous.

Quel est le rôle du journal ?

On a collecté avec ma compagne et Abhishek des histoires. Il y en a vingt-cinq qui se fondent dans le jeu de graphisme. C'est un peu le McGuffin du film ; je le considère comme un conducteur de désir nous permettant d'approcher les commerçants et d'engager la discussion.

Clément Dumas & Chen Liu