



CNRS images /  
Comité du film ethnographique

# Réel

04

Bibliothèque  
Centre  
Pompidou publique d'information

Journal du festival CINÉMA DU RÉEL

Dimanche 27 mars 2011



## FRAGMENTS D'UNE RÉVOLUTION ANONYME

Compétition Internationale, Iran/France, 57'

Aujourd'hui, 18h30, C1 / Lundi 28 mars, 12h, PS / Vendredi 1er avril, 14h, CWB

*Il est important tout d'abord d'expliquer les raisons de votre anonymat.*

Il s'agit d'un film anonyme pour des raisons artistiques et par solidarité pour les Iraniens auteurs des nombreuses images de ce film. « Anonyme » est aujourd'hui notre manière de ne pas dire « je », mais « nous ».

Cet anonymat soulèvera sûrement des questions et des réactions auprès du public. Mais il ne s'agit pas uniquement d'une posture morale. Il exprime aussi une règle du jeu bien réelle. Les personnes qui ont participé à ce film souhaitent pouvoir retourner en Iran. Ce film et le regard subjectif qu'il exprime pourraient leur être reprochés par les autorités iraniennes. Ces derniers ayant déclaré une guerre terrible à tous ceux, cinéastes ou autres, qui exprimeraient une autre vision que la leur. L'arrestation des cinéastes Jafar Panahi et Mohammad Rassoulof et leur injuste condamnation n'en sont qu'un dur rappel.

Nous aurions aimé être parmi vous, mais cela est impossible. Il y aurait aussi tant de gens à remercier, mais cela n'est pas possible. Pas encore possible.

*Les images d'archives, qui mettent en valeur la force du groupe, font l'objet d'un travail très personnel et subjectif. Était-ce votre parti pris dès le départ ?*

Nous étions partis avec l'intention de faire un film qui, en quelque sorte, porterait la voix des Iraniens anonymes. Un film uniquement constitué d'images d'archives. Un film de montage. Nous ne voulions pas nous mettre en avant. Il fallait parler de la situation et non de notre expérience face aux images. Mais finalement les images ne suffisaient pas à raconter l'histoire. Il y avait des trous dans le récit. Et beaucoup de choses que les images, malgré leur force, ne racontaient pas. C'est à travers les mails que nous recevions d'Iran que nous avons voulu introduire une dimension plus personnelle. Non pas pour parler de nous en particulier, plutôt pour faire sentir qu'autour de ces images, il y a des individus. Ceux qui filment et ceux qui les reçoivent. Ces gens-là ne se connaissent pas, mais finalement, c'est une sorte de relation qui se crée entre eux.

De plus, il était important de montrer d'où étaient vues ces images : par des gens qui sont au loin. C'est la position de spectateur face aux drames contemporains. Chacun se constitue sa propre histoire, sa propre expérience, à partir de là où il se trouve. Nous ne voulions pas donner l'impression d'un regard « objectif » sur les événements. Nous étions nous-mêmes en plein questionnement. Peut-on vraiment se fier à ces images ? N'y a-t-il pas quelque chose de malsain à regarder en boucle cette violence, assis au loin, derrière son écran ? Cela ne contribue-t-il pas à faire naître un sentiment d'impuissance ?

*Dans cet aller-retour entre Téhéran et Paris, les images depuis « Paris » expriment impuissance et solitude : « criez pour moi ! ». A l'origine du film y a-t-il cette même urgence de crier la colère et l'espoir, de créer un pont entre les Iraniens restés en Iran et les Iraniens de l'étranger ?*

L'idée de faire un film est née au milieu des événements. À chaud. Une manière de ne pas rester de simples spectateurs, de simples consommateurs d'images. Trouver une place active, même modeste, à l'intérieur de ce mouvement de contestation. Il s'agissait aussi de participer à la diffusion de ces images, de ces paroles venues d'Iran. En espérant que cela contribue au mouvement. Dans l'urgence du moment, alors que tout semblait encore possible, nous avons pensé que ces images pouvaient avoir leur rôle à jouer. Lorsque le temps de faire le film est venu, une fois les questions de production réglées, les choses avaient déjà changé en Iran. L'urgence a laissé place à un regard plus distancié. Sans nous enlever notre colère pour autant.

*Comment avez-vous travaillé la matière première, les archives ? À quels questionnements avez-vous été confrontés dans le processus de montage et dans la construction du film entre archives et subjectivité.*

Nous avons passé des mois à chercher, regarder et classer les images. Certaines sur les chaînes YouTube anonymes, mais aussi sur les chaînes officielles des différents médias iraniens, américains et autres. Ce travail d'archivage a constitué une partie importante de notre démarche. D'autant plus qu'il s'agissait d'archives du « temps présent » qui s'enrichissaient chaque jour. Toujours avec le risque qu'une image disparaisse, soit effacée. Nous ne connaissions pas la plupart des gens qui postaient ces images. Avec le temps, nous nous sommes familiarisés avec certains. On reconnaissait leur voix, leur manière de filmer. Nous attendions leurs images et nous nous inquiétions lorsqu'ils ne diffusaient plus : avaient-ils été arrêtés ?

*"Le media, c'est le peuple" était le slogan des révoltes. Dans le film, des manifestants craignent un Bassidji<sup>1</sup> qui filme pour manipuler la vérité. Ce film est-il aussi une réflexion sur le pouvoir des images ?*

Les images envoyées par les manifestants ont eu un « pouvoir ». En ce sens qu'elles ont participé à une prise de conscience et à une mobilisation à travers le monde, malgré le black-out médiatique voulu par le régime. On peut dire

que les manifestants ont en partie gagné la bataille des images contre le régime iranien, qui n'a pas réussi à contrôler la représentation des événements. La « vérité » des images anonymes a fait voler en éclats le discours officiel. Les images du pouvoir, celles de la télévision d'Etat, sont apparues comme de sordides mensonges : des images vidées de leur pouvoir de persuasion, même en Iran. En l'absence de médias libres et représentatifs, des citoyens ont réussi, pour un temps, à utiliser les images comme une « arme », un moyen de lutte. C'est ce phénomène de reporter-citoyen qui s'est aussi exprimé récemment en Tunisie ou en Egypte. Mais comme toute arme, elle peut se retourner contre vous.

Dans un second temps, le régime iranien a essayé de reprendre la main. Il s'est mis à utiliser ces mêmes images qu'il refusait de diffuser afin d'identifier les manifestants et aussi comme matière de sa propagande : utiliser les mêmes images avec un autre discours. Les images ne sont pas justes ou vraies en soi. Elles dépendent de la trame dans laquelle elles sont diffusées. Qui les diffuse ? Vers qui ? Avec quel discours ? Cette réflexion concerne bien sûr notre univers à tous. Ici, en France, aussi. En Iran, cela apparaît juste de manière beaucoup plus évidente. Ce qui rend le positionnement plus simple.

*Quelles ont été les plus grandes difficultés dans la réalisation du film ?*

Outre le choix des images (lesquelles choisir au milieu de cette profusion ?), nous avons été confrontés à notre propre obsession : les regarder en boucle, pendant des mois. C'était douloureux à voir et douloureux de s'habituer à elles. Il y a un équilibre difficile à trouver entre la distance et la perte de sentiments. Ni trop près, ni trop loin. Nous ne sommes pas certains d'avoir trouvé.

L'autre difficulté était de négocier avec notre propre peur. Comment faire un film personnel sans être reconnu ? Ne pas montrer son visage, son appartement, faire attention à chaque détail, même un reflet dans l'écran d'ordinateur. Même à l'étranger, la peur instaurée par le système se fait ressentir. Nous avons essayé de parler de cela aussi.

■ Propos recueillis par Manon Guichard et Daniela Lanzuisi.

## VOIR CE QUE DEVIENT L'OMBRE MATTHIEU CHATELLIER

Contrechamp français, France, 89'

Aujourd'hui, 13h15, C2 + débat salle / Lundi 28 mars, 18h30, C1 + débat salle

Mardi 29 mars, 14h, CWB

*Fred Deux nous parle de sa "première tâche" de peinture, des chiens que dessinait son oncle dans la rue pour retrouver son chemin, tel un enfant qui apprend à regarder le monde différemment. Et vous, comment avez-vous été amené à faire des films ?*

J'ai commencé par écrire. Adolescent, j'ai beaucoup écrit de fragments d'histoires. Des fragments seulement, parce que je n'arrivais jamais à boucler un récit, j'étais très attaché à l'écriture de moments, que je pouvais réécrire dix ou quinze fois, sans jamais parvenir à retrouver, à la relecture, toutes les sensations et toutes les images qui m'avaient traversées lors de l'écriture.

Alors, à cette époque là, j'ai eu l'impression que par le film, cela pouvait être possible. J'ai alors pendant très longtemps rêvé de cinéma de fiction, puis j'ai découvert que j'étais en train de mimer un modèle passé, et que je me sentais beaucoup plus libre en construisant des récits avec le réel.

1 NDR : Membre d'une force paramilitaire iranienne, branche des *Gardiens de la Révolution islamique*.

*Pouvez-vous nous parler de la relation que vous entretenez avec Cécile Reims et Fred Deux? Comment s'approprie-t-on un film de commande que l'un des artistes qualifie même de film testamentaire?*

Je n'avais jamais rencontré Fred et Cécile avant le tournage. Je connaissais un peu leurs œuvres et j'avais été envoûté par la voix de Fred sur France Culture. J'appréhendais les premiers jours de tournage, car je sentais qu'il fallait que je trouve mon chemin. Beaucoup d'ouvrages existaient déjà sur eux. J'ai parfois pensé à Clouzot et à son « Mystère Picasso ». Je me disais « voilà un cinéaste majeur qui rencontre un peintre génial et qui prend tout de même la peine d'inventer un dispositif sans jamais être pédagogique. »

Dès que j'ai rencontré Fred et Cécile, j'ai compris que j'avais, face à moi, de très beaux personnages de cinéma. Fred, c'est le vieux John Wayne. Et Cécile, une princesse !

Ce qui m'a touché chez eux, c'est à la fois leur œuvre et l'authenticité, la force de leur engagement, ce chemin solitaire, extrêmement courageux qu'ils ont suivi, sans compromis.

Donc, à la première minute de tournage, j'ai abandonné tout le bagage biographique. J'ai écarté toute tentative pédagogique et j'ai décidé de raconter le moment particulier qu'ils étaient en train de vivre. Celui d'une transmission. En huis clos. De devenir comme un enfant de onze ans, qui s'assiérait dans l'atelier de ses grands-parents et passerait des heures à les observer travailler et à les écouter, fasciné par leur grande vieillesse et leur force de création intacte. Et, à la fin, qui oserait les interroger sur la mort.

*Vous sachant investi d'une responsabilité particulière à faire ce film, comment l'avez-vous conçu et pensé?*

Je voulais filmer des blocs de sensations. Des moments. Pour créer un sentiment de temps présent. La coupe crée une ellipse, donc une mort possible au plan suivant. J'ai d'ailleurs vécu ce tournage avec la hantise de leur disparition. Au tournage, j'ai souvent filmé les conversations en plan séquence en essayant de préserver la naissance et le développement de la parole. Puis, avec Frédéric Fichet et Daniela de Felice, au montage, nous avons fait très attention à ressentir et déployer ces durées, ces blocs de temps.

Pour garder la distance juste entre filmeur et filmés, tout au long du tournage, j'ai gardé une réserve, bienveillante et tendre, vis-à-vis de Fred et de Cécile. J'aimais bien les vouvoyer par exemple, j'aimais bien qu'ils se sentent uniques et regarder « à pas de velours ». J'avais envie de leur faire comprendre qu'ils ne seraient pas blessés par ma caméra.

*Alors que la disparition et la mort sont au cœur de ce film, on ne cesse d'y voir l'art en train de se faire et la vie en train de s'écrire. Comment abordez-vous ces notions dans votre film?*

Au début du film, à la Halle St Pierre, Fred et Cécile se promènent au milieu de leurs œuvres, juste avant l'ouverture au public. Ce qui me touchait dans ce moment, c'est le rapport entre le sentiment d'éternité des œuvres encadrées et la fragilité de Cécile et Fred, de leur voix et de leurs corps déambulant dans la pénombre. Tout le long du film, j'ai ressenti ce rapport ambivalent aux œuvres. Surtout lorsqu'elles étaient encadrées et accrochées, embaumées en quelque sorte. Devant ces tableaux, je ressentais qu'un jour, il ne resterait plus que cela. Comme un magnifique manque. Une pureté et un silence muséal qui m'effrayaient. Alors, j'ai voulu saisir leur être vivant et les bruits, le souffle de la naissance, le point de vue de l'atelier. Lorsque des œuvres apparaissent dans le film, j'ai fait en sorte qu'elles soient touchées, manipulées ou en train de naître sous la plume ou le burin de l'artiste. Je les voulais vivantes.

*Cécile Reims dit à un moment : "Dans l'art, on est dans le face à face avec soi". Qu'en est-il de votre geste cinématographique ?*

J'ai le sentiment qu'en filmant le réel, on raconte avant tout une histoire. Cette histoire est, en grande partie, celle d'une relation. La relation entre celui qui filme et celui qui accepte ou non d'être filmé. Une histoire mêlant la manière dont on regarde et la manière dont on se dévoile, dont on se laisse regarder.



*Votre film se finit à Lacoux : "là où tout avait commencé pour vous, là où me disiez-vous, vous aviez eu l'impression de toucher à la vie." Avez-vous vous-même un lieu où tout a commencé pour vous et où vous avez eu la sensation aussi d'être pleinement vivant ?*

Je ne voulais pas que la fin du film signifie la fin des personnages. Il fallait retrouver Fred et Cécile en train de travailler, comme ils le font encore aujourd'hui. Comme ils l'ont toujours fait depuis le début. Retourner à Lacoux, c'était cette idée. Tout le film est l'histoire d'une transmission, et pour une partie, une transmission au réalisateur lui-même. En allant moi-même à Lacoux, je commençais à perpétuer leur histoire. Lacoux n'est plus seulement un lieu du passé, dans le souvenir, inaccessible. Le soleil se lève. Nous sommes là. Nous connaissons un peu, à présent, Cécile et Fred et une journée va commencer. À nous d'en faire ce que nous voulons.

Et pour répondre à votre dernière question, oui, il y a quelques lieux où j'ai connu ce sentiment. Après avoir passé un interminable et ennuyeux bac scientifique, je suis allé étudier le cinéma à Nantes, j'avais la sensation de renaître dans cette ville... Ou je pense à d'autres moments, avec cette même densité, en Grèce ou en Italie...

■ Propos recueillis par Zoé Chantre et Maité Peltier.

## EINE RUHIGE JACKE RAMÒN GIGER

Compétition internationale Premiers films, Suisse, 74'

Aujourd'hui, 20h45, C1 + débat salle / Lundi 28 mars, 16h, C2 + débat salle  
Vendredi 1er avril, 14h, CWB

*Votre film montre la relation entre Roman, un jeune autiste, et le professeur d'une institution spécialisée qui lui apprend le métier de bûcheron. Comment les avez-vous rencontrés?*

En Suisse, à dix-huit ans, vous devez choisir entre le service militaire ou un service civil. Ce dernier est plus long, mais vous avez la possibilité de travailler dans le social. J'ai fait mon service dans une institution qui a été fondée il y a une quarantaine d'années par des parents d'enfants autistes. De cette expérience est née l'envie de réaliser un film documentaire sur Roman.

*Le film montre souvent Roman dans des situations où il refuse de se comporter d'une façon adéquate ou d'accomplir certaines tâches. Comment avez-vous réagi à cette imprévisibilité du personnage?*

Les autistes ont besoin d'une routine très stricte pour organiser leur vie quotidienne. Il arrivait cependant que Roman aille lui-même à l'encontre de ces

règles et c'est précisément ce qui m'intéressait. Il a donc fallu se construire la même patience que les personnes de l'institution, afin d'être connecté à ce qui surgissait. Je n'étais pas en situation de prévoir quoi que ce soit. De fait, je n'avais pas de script qui me disait quoi obtenir ou comment devait se dérouler l'histoire. Il y a eu beaucoup d'impasses qui ont fait que j'ai travaillé pendant six ans sur ce projet. Ce film a été une affaire de patience. C'était cohérent de travailler de cette façon plutôt qu'avec des idées préconçues.

*L'apprentissage, la maîtrise des gestes et d'un comportement sont-ils les thèmes du film?*

Cela, c'est l'approche de Xaver avec Roman, ce n'est pas celle du film. Il ne s'agit pas du récit d'un apprentissage ou de la description de la vie quotidienne de Roman, mais de l'interaction entre des personnes. Ce qui compte, c'est la façon dont Roman s'implique dans la relation ou la refuse. Il est vrai qu'au début du projet, nous étions totalement de son côté, mais l'interaction avec Xaver était si forte qu'elle est devenue l'objet principal du film. Le projet n'aurait pas pu aboutir sans la présence de Xaver. Il avait beaucoup de courage et notamment celui de m'inclure dans leur travail. Il me permettait d'observer et d'interagir alors que leur relation était parfois très fragile, du fait de la tension chez Roman.

*Deux types de prises de vues alternent, les vôtres et celles plus «débridées» de Roman à qui vous avez donné une caméra. D'où vient ce choix?*

En faisant des images, ce qui lui donnait du plaisir, il me permettait de voir ce qui l'intéressait. Par exemple il avait filmé cinq ou six heures en tournant en rond dans l'étable ; ce qui ne m'était jamais apparu comme pouvant être des images du film. De plus, je ne pouvais pas toujours prendre la responsabilité de m'exprimer à sa place. Lors de ses crises, il fallait que je prenne de la distance avec mon point de vue pour montrer son ressenti à lui. Les images filmées par Roman sont un moyen de dire qu'il y a toujours plusieurs subjectivités dans un documentaire. Il y a la mienne et celle de Roman.

*Le film a-t-il influé sur le réel, les personnes?*

Je ne crois pas qu'on puisse réaliser un documentaire sans être partie prenante de ce que l'on filme. Lorsque Xaver dit : "Si tu ne viens pas, la caméra va partir sans toi", cela a une influence sur Roman. La présence de la caméra l'incitait à aller à ses cours de tronçonneuse. Il y a toujours eu des personnes pour prendre soin de lui, mais il n'a probablement jamais eu autant d'attention que durant ces six mois de tournage. Je suis sûr qu'il était très préoccupé par le film, par son image, bien que je n'ai aucune certitude sur ce qu'il pensait vraiment.

*Au-delà de l'autisme, quelle thématique pourrait se prolonger dans un prochain travail?*

Je peux m'imaginer faire un autre film sur Roman dans dix ou vingt ans, mais le thème qui ressort de ce film est un problème existentiel simple : comment est-on relié aux autres?

■ Propos recueillis et traduits de l'anglais par Julien Oberlander.

# NOUS ÉTIIONS COMMUNISTES

## MAHER ABI SAMRA

Compétition internationale, Liban/France, 84'

Aujourd'hui, 21h, PS + débat salle / Lundi 28 mars, 16h30, C1 + débat Petit forum  
Mercredi 30 mars, 17h, CWB



*Comment est né le projet de ce film ?*

J'ai commencé à travailler sur ce film entre 2003 et 2004. A l'époque, je réfléchissais à un retour dans mon pays, le Liban. De 1990 à 2004, je vivais en France. Même s'il m'arrivait de faire quelques aller-retour entre les deux pays, mes affaires étaient en France. Quand on fait le choix de retourner vivre dans un endroit quitté quelques années plus tôt, on retrouve les choses laissées là. A commencer par tes amis, ton appartement.

Je cherchais à nouveau ma place au Liban... Je voulais revoir mes amis. Lorsque nous nous sommes engagés dans le parti communiste, en 1982, pour résister contre l'occupation israélienne, nous souhaitions deux choses : résister et aller à l'encontre du communautarisme religieux présent dans le pays. Or en 2004, la résistance n'a plus été menée par les communistes ou les gauchistes, mais par le Hezbollah. A titre personnel, cela me posait problème, même si je résistais contre Israël. A la fin de cette guerre, les chefs des communautés religieuses ont accédé au pouvoir. Et encore aujourd'hui, ils font partie intégrante du système libanais. Tu ne peux intégrer la société que si tu appartiens à l'une d'entre elles. Pour trouver un travail notamment. Je souhaitais prendre ma caméra pour savoir quelle était notre place en 2004, après l'échec de cette guerre. Et quelle place nous occupions par rapport à ces communautés. L'idée était de comprendre comment nous avions pu rêver d'une chose et intégrer par la suite ce que nous avons combattu en quelque sorte. C'est une situation que l'on trouve au Liban, mais également dans d'autres pays. D'une certaine façon, on est obligé d'intégrer cette société. Le seul qui a refusé pense d'ailleurs, à la fin du film, qu'il est à l'écart de tout.

Finalement à travers les questions que je leur posais, je cherchais à répondre à mes propres interrogations. Le film se découpe donc en trois parties : l'engagement dans le parti communiste pendant la guerre civile, "la paix" et le présent que je situe en 2004 et qui, pour moi, montre un nouveau bouleversement dans le pays.

*Vous êtes à la fois l'auteur de ce film et un personnage. Comment avez-vous abordé ce double statut ?*

J'avais décidé dès le départ que je ferais partie du film. Comme les trois autres personnages de mon film, j'avais aussi vécu cette histoire. Ils faisaient partie de la mienne et moi de la leur. Pendant le tournage, je ne réussissais pas à me filmer. C'est après avoir réalisé un pré-montage que je me suis rendu compte que cela ne fonctionnait pas si je ne parlais pas aussi de mon histoire et de mon engagement. J'ai donc demandé à mes amis de me filmer. Je me suis prêté aux mêmes exercices. Comme eux, j'ai raconté mon adhésion au parti en 1982, lors du trajet en voiture qui séparait Beyrouth de mon village natal.

*Il y a de nombreux passages dans votre film où l'on sent un important travail de mise en scène...*

Pour moi, il n'y a pas de réelle frontière entre le documentaire et la fiction. Les deux sont le cinéma : utiliser des images et du son qui deviennent des outils afin de construire l'idée. J'avais besoin d'ombres chinoises pour le film : j'ai fait en sorte d'en avoir. Par exemple, la scène de la reconstitution de la bataille de l'université Arabe a été mise en scène, mais peu importe que ce soit réel ou non. L'essentiel est de faire que ça le devienne. C'est le cas pour cette séquence. Nous avons tous vécu ce moment important. Nous l'avons redessiné et cela redonne à cet événement toute sa dimension.

■ Propos recueillis par Anaïs Millot.

## SLOW ACTION BEN RIVERS

Compétition internationale, Grande-Bretagne, 45'

Aujourd'hui, 15h45, C2 + débat salle / Mercredi 30 mars, 14h15, C1 + débat Petit forum  
Jeudi 31 mars, 12h30, C2



*A quoi le titre Slow Action fait-il référence ? Est-ce une allusion au mouvement géologique ?*

Oui, tout à fait. Ça vient en fait directement de *L'Origine des espèces* de Darwin. C'est le titre d'une sous-partie d'un chapitre qui se réfère à l'évolution. La citation allait bien et ça fonctionnait avec le film. C'est bien une action, mais qui a mit infiniment de temps à s'accomplir.

*Votre film semble se passer après un changement radical...*

En fait, je pensais que ça ne se déroulait peut-être pas dans le siècle à venir, mais plutôt dans le milliard d'années à venir. Il y a eu de grands bouleversements, le niveau des eaux a considérablement augmenté et de nouvelles sociétés se sont formées. Je parle d'une époque très éloignée de la nôtre, je pense. Ça doit venir du temps que je passe à discuter avec des géologues.

*Slow Action est composé de plusieurs matériaux filmiques, de noir & blanc et de couleur. Comment travaillez-vous avec tout cela ?*

Quand je pars dans un endroit pour filmer, j'emporte une grande variété de pellicules en prévision. D'habitude, j'attends toujours d'avoir commencé les repérages et l'observation de l'environnement, pour décider si le film doit être tourné en noir & blanc et couleur, ou juste en couleur, et en quel format. Je pense que pour *Slow Action*, je voulais dès le début mélanger la couleur et le noir & blanc, je voulais un peu m'amuser avec ces matériaux. Enfin, le film dans son ensemble est une sorte de jeu, avec par exemple le caractère péremptoire des images et de la narration, avec aussi l'idée d'avoir un objet difficile à situer dans le temps. J'avais vraiment envie de tout mélanger. Ça oblige le public à se demander d'où viennent ces images, si elles existaient déjà... C'est moi qui ait tout tourné, mais j'aime bien l'idée que ce ne soit pas évident, de peut-être compliquer un peu les choses.

*Cela donne l'impression que le film lui-même est rescapé d'un cataclysme.*

C'est ça, exactement. J'ai déjà un peu utilisé ce procédé dans un autre de mes films, *Ah, Liberty!* (2008). J'aime penser que ces films pourraient être trouvés dans des poubelles dans trois-cent ans. C'est aussi pour ça que je préfère utiliser la pellicule, un matériau impressionné. J'aime beaucoup ce qui se passe avec la pellicule et qu'on ne peut pas obtenir avec l'image numérique : c'est trop propre pour moi. Je préfère la poussière et le désordre, c'est cette partie-là du monde qui m'intéresse.

*Il y a un fossé entre les images post-apocalyptiques, l'austérité du ton scientifique des narrateurs et le côté hilarant du discours qu'ils tiennent. Est-ce que l'humour tient une part importante dans votre travail ?*

Je ne tourne pas des comédies, mais c'est toujours très important pour moi d'avoir une part d'humour dans mon travail. Je ne veux pas que les choses aient l'air trop guindées et ennuyeuses. Finalement l'humour finit toujours par émerger. Avec *Slow Action*, ça a été assez difficile de trouver un équilibre car je voulais absolument qu'il ait l'air péremptoire, qu'on puisse y croire. Et puis on se rend compte que ce que disent les narrateurs n'est finalement pas très fiable.

*Si les lieux et les communautés étudiées dans le film sont les reliquats de l'espèce humaine et de la planète Terre, alors qui sont les personnes qui les étudient ? Qui êtes-vous, vous qui avez fait ce film et qui sommes-nous, nous qui le regardons ?*

C'est une bonne question. J'ai beaucoup pensé à l'origine de ces récits, à comment les gens devaient les lire, ou les entendre. J'ai toujours imaginé qu'ils devaient appartenir à une sorte de communauté de bibliothécaires en voie de disparition et qui s'accrocheraient quotidiennement à cette idée, celle d'un colon essayant de cataloguer le monde qui l'entoure. C'est ça que je pensais du texte des narrateurs.

Qui suis-je ? J'imagine que je suis - comment dire ? - l'enquêteur.

En ce qui concerne les spectateurs, c'est une très bonne question. Je suppose que ça revient à l'idée que dans les histoires de science-fiction que j'aime, au final, c'est toujours d'aujourd'hui dont il est question. Peu importe à quel point on se situe loin dans l'avenir, ce dont on parle, c'est toujours du temps présent. Donc, dans cette logique, le spectateur est le spectateur de 2011, et ça me convient.

*Pourquoi la thématique de l'utopie dans une évocation de déliquescence de l'humanité ?*

Je suppose que je suis toujours plein d'espoir. Il y a un optimiste en moi. Un optimiste de longue durée, après un pessimiste de courte durée.

Ce film de science-fiction post-apocalyptique a été tourné comme un film ethnographique. Quel sens cela a-t-il pour vous d'être sélectionné dans un festival de documentaire ?

J'aime l'idée que mon film soit projeté dans un festival de « cinéma du réel ». Je pense que ça réinterroge les films de fiction d'une façon très intéressante. C'est quelque chose que je travaille beaucoup dans mes films : trouver la ligne entre la réalité et la fiction et mélanger les choses. Je n'ai

jamais aimé l'idée qu'il y a un modèle unique et une sorte d'opposition entre deux genres. Je suis absolument d'accord avec le fait – je pense que c'est Godard qui a dit ça – que tout film de fiction est un documentaire et tout documentaire est un film de fiction. C'est tout à fait ce que je pense. Et ce sont là des choses qui doivent toujours être questionnées, analysées de différentes façons.

■ Propos recueillis et traduits de l'anglais par Catherine Roudé.

## Cinéma 1

13:00 **1erF**

*Kinder*  
Bettina Büttner  
Allemagne, 65', VO/FR  
débat dans le Petit forum à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

14:45 **1erF**

*The Ballad of Genesis and Lady Jaye*  
Marie Losier  
États-Unis / France, 72', VOEN/FR  
débat dans le Petit forum à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

16:45

**CM**  
*Me Llamó Roberto Delgado*  
Javier Loarte  
Espagne, 8', VO/FR+EN

**CI**  
*Distinguished Flying Cross*  
Travis Wilkerson  
États-Unis, 61', VOEN/FR  
débat dans le Petit forum à l'issue de chaque projection en présence des réalisateurs

18:30

**CF**  
*Élégie de Port-au-Prince*  
Aïda Maigre-Touchet  
France, 10', VO/FR  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

**CI**  
*Fragments d'une révolution*  
Anonyme  
Iran / France, 57', VO/FR+EN

20:45 **1er F**

*Eine ruhige Jacke*  
Ramòn Giger  
Suisse, 74', VO/FR+EN  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence du réalisateur

## Cinéma 2

13:15 **CF**

*Voir ce que devient l'ombre*  
Matthieu Chatellier  
France, 89', VOF/EN  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence du réalisateur

15:45

**CM**  
*Coming attractions*  
Peter Tscherkassky  
Autriche, 24', (sans dialogue)

**CI**  
*Slow action*  
Ben Rivers  
Grande-Bretagne, 45', VOEN/FR  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence de Ben Rivers

18:15 **XD**

*Poème #4 :*  
*Rui Simões, le "film-révolution"*  
- *Bom povo português*  
Rui simões  
Portugal, 110', VO/FR  
présentation par Mickaël Robert-Gonçalves et Nicole Brenez

21:00 **IN**

*Les invisibles*  
- *Portrait of Gina*  
Orson Welles  
États-Unis, 27', VOEN/FR  
- *Introduction to the Enemy*  
Jane Fonda, Haskell Wexler  
États-Unis / Vietnam, 60', VOEN/FR  
présentation par Claude Fusée

## Petite Salle

12:45 **1erF**

*ScuolaMedia*  
Marco Santarelli  
Italie, 77', VO/FR+EN  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence du réalisateur

15:00 **DA**

Atelier Andrei Ujica (*Autobiografia lui Nicolae Ceausescu*)  
en présence d'Andrei Ujică et Dana Bunescu (monteuse du film), animé par Nicole Brenez

18:15 **MR**

*La Terre des âmes errantes*  
Rithy Panh  
France, 100', VO/FR  
présenté par Marie-Christine de Navacelle, Claude Guisard et Laurence Auer (secrétaire générale de l'Institut Français)

21:00 **CI**

*Nous étions communistes*  
Maher Abi Samra  
Liban / France, 84', VO/FR  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence du réalisateur

## Petit forum

14:15 **débat**

*Kinder*  
en présence de Bettina Büttner

16:15 **débat**

*The Ballad of Genesis and Lady Jaye*  
en présence de Marie Losier

18:00 **débat**

- *Me Llamó Roberto Delgado*  
en présence de Javier Loarte  
- *Distinguished Flying Cross*  
en présence de Travis Wilkerson

**1er F** Premiers Films  
**CI** Compétition Internationale  
**CM** Courts Métrages  
**DA** Dédicaces et Ateliers  
**CF** Contrechamp français  
**XD** Exploring Documentary  
**IN** Les Invisibles  
**MR** Mémoire du Réel

**CHANGEMENT DE PROGRAMME** : L'atelier caméra #2 avec Nicolas Philibert et Katell Djian, prévu le mardi 29 mars à 14h au Centre Wallonie-Bruxelles est annulé, les deux intervenants étant retenus par le tournage de leur film.

**Rédaction** Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Manon Guichard, Daniela Lanzuisi, Milaine Larroze-Argüello, Anne-Lise Michoud, Anaïs Millot, Linda Ngita, Julien Oberlander, Maïté Peltier, Amanda Robles, Catherine Roudé

**Rédactrice en chef** Christine Farenc **Mise en page** Fanny Delacroix

**Contact** journaldureel@gmail.com