

Programme

Mercredi 12 mars 2008

Cinéma 1	<p>12h00 [US] Winter Soldier, Winter film, 96', vidéo, VO STF, 1972</p> <p>14h00 [CI] Gharsallah, la semence de Dieu, Kamel Laaridhi, 55', vidéo, VO STF STA, 2007 Wadley, Matias Meyer, 60', vidéo, VO STA, 2008 + débat en présence du réalisateur</p> <p>16h15 [T] CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE, VUES CRITIQUES 1 Cross Worlds, Cécile Fontaine, 15', 16mm, 2006 Unsere Afrikareise, Peter Kubelka, 13', 16mm, 1961-66 Afrika Bonus, Thomas Draschan, 3', vidéo, 2003 London, Patrick Keiller, 80', 35mm, 1994</p> <p>18h30 [SF] En France, Benjamin Serero, 20' + débat en présence du réalisateur, 2007 Section enfants sauvages, Laurence Doumic Roux et Eric Tachin, 90', vidéo, 2007</p> <p>21h00 [CI] Kredens, Jacob Dammas, 27', vidéo, VO STA STF, 2007 Gugara, Jacek Naglowski et Andrzej Dybczak, 70', vidéo, VO STA STF, 2007</p>				
Cinéma 2	<p>12h00 [US] The Axe in the Attic, Ed Pincus et Lucia Small, 110', video, VO STF, 2007 + débat dans le forum après la projection avec Lucia Small et Irina Leimbacher</p> <p>14h15 [ASE] Lost, Amir Muhammad, 9', vidéo, VO STF Mona, Amir Muhammad, 6', vidéo, VO STF, 2002 Pangyau, Amir Muhammad, 13', vidéo, VO STF, 2002 Checkpoint, Amir Muhammad, 7', vidéo, VO STF, 2002 Apa khabar orang kampung, <i>Village People Radio Show</i>, Amir Muhammad, 72', video, VO STF, 2007</p> <p>16h15 [SF] [CI] Portrait of a Wedding Day (detail), Alix Didrich, 7', video + débat en présence de la réalisatrice, 2007</p> <p>19h00 [CI] Querida Mara, cartas de un viaje por Patagonia, <i>Dear Mara, Letters from a trip through Patagonia</i>, C. Echeverria, 88', vidéo, VO STA STF, 2007</p> <p>21h00 [CI] La Frontera infinita, <i>The Infinite Border</i>, Juan Manuel Sepúlveda, 90', vidéo, VO STF, 2007 + débat en présence du réalisateur</p>				
CWB	<p>11h00 Tout l'or du monde, Robert Nugent, 83', vidéo, VF, 2007</p>				
Petite salle	<p>12h00 [P] Banc d'essai, Robert Lapoujade, 12', vidéo, 1964 Vidéo-lettres, Collection dirigée par Alain Moreau, 33', vidéo, 1992 Fragments d'une rencontre : "Impasse Saint Denis", 18', vidéo, 2005 La Vraie vie, Aziz et Joseph Césarini, 26', vidéo, 2000 Les Choses vraies, Diaby, 4', vidéo, 2007</p> <p>14h00 [T] L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES Playing in the Rain, Tim Asch, 10', video, VO, 1975 Cannibal Tours, Dennis O'Rourke, 62', video, VO STF, 1987</p> <p>16h00 [CI] Dia dos Pais, <i>Father's Day</i>, J. Murat e Adario et L. Bittencourt, 72', video, VOSTA STF, 2008 + débat en présence des réalisateurs</p> <p>18h00 [SF] En Permanence, Sylvain Bouttet, 80', vidéo + débat en présence du réalisateur, 2007</p> <p>20h00 [ASE] 18MP, Amir Muhammad, 14', vidéo VO STF, 2006 Lelaki Komunis Terakhir, <i>The Last Communist</i>, A. Muhammad, 90', vidéo, VO STF, 2006 + débat en présence du réalisateur</p>				
MK2	<p>11H00 Aventures dans la Préhistoire (Cesta do praveku), Karel Zeman, 83', 35mm, VO STF</p> <p>12h00 Le Tour du monde en 80 jours, John Farrow et Michael Anderson, 170', 35mm, VF</p> <p>15h45 Voyage-surprise, Jacques Prévert, 85', 35mm</p> <p>17h30 Chambre avec vue, <i>A Room With a View</i>, James Ivory, 117', VO STF</p> <p>19h45 Playtime, Jacques Tati, 115', 35mm</p> <p>22h15 Total Recall, Paul Verhoeven, 90', 35mm, VO STF</p>				

ASE En Asie du Sud-est
CI Compétition Internationale
T Figures du tourisme
P Images / prisons : visions intérieures
SP Séances spéciales
SF Sélection française
US Americana

CINEMA DU RÉEL

30^e festival international de films documentaires

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

Compétition internationale, 90' Mercredi 12 à 21h00, Cinéma 2
Vendredi 14 à 21h, Cinéma 1

Chaque année, le gouvernement mexicain arrête et expulse des centaines de milliers de migrants d'Amérique Latine en route vers l'Eldorado nord-américain. Guatemala, Salvador, Honduras... bien avant le Rio Bravo, les frontières se multiplient.

Il y a un très beau plan sur le mur de séparation entre les Etats-Unis et le Mexique. Nous sommes habitués à considérer cette frontière – entre Nord et Sud – comme celle où commence la migration. Et puis, peu à peu, nous changeons de perspective : ce même mur devient le but à atteindre, la destination. Il y a là une question majeure, politique et cinématographique :

celle du point de vue.

Et puis, ils ont vite compris que ça ne m'intéressait pas de leur faire dire ce qu'ils ne souhaitent pas livrer. Il y avait des femmes qui refusaient au début qu'on voit leur visage car elles pensaient que je voulais qu'elles racontent comment elles avaient été violées au cours du voyage.

Et puis, ils ont vite compris que ça ne m'intéressait pas de leur faire dire ce qu'ils ne souhaitent pas livrer. Il y avait des femmes qui refusaient au début qu'on voit leur visage car elles pensaient que je voulais qu'elles racontent comment elles avaient été violées au cours du voyage.

Et puis, ils ont vite compris que ça ne m'intéressait pas de leur faire dire ce qu'ils ne souhaitent pas livrer. Il y avait des femmes qui refusaient au début qu'on voit leur visage car elles pensaient que je voulais qu'elles racontent comment elles avaient été violées au cours du voyage.

30^e festival international de films documentaires

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

mercredi 12 mars 2008

jamais avec eux. Alors oui, la question du point de vue est centrale dans le film, avec celle de l’engagement éthique. La majorité des réalisateurs oublie le fait que le cinéma, avant d’être une œuvre esthétique, est une œuvre éthique. Il y a beaucoup de films sur la migration qui exploitent une veine sentimentale, misérabiliste, le mélodrame. J’ai voulu parler des migrants sans les criminaliser et sans les rendre victimes non plus. Chaque migrant est un nœud de contradictions, aussi complexe que n’importe qui. Pourquoi le réduire à une catégorie ? Nous sommes tous des migrants, non ?

Comment as-tu réussi à établir une relation de confiance avec les personnes que tu filmais ?

D’abord, j’ai dû leur prouver que je ne travaillais pas pour la télévision et que le film allait avoir une distribution limitée. Evidemment ils avaient peur que les autorités ou leurs familles les reconnaissent à l’écran. Je leur ai aussi assuré que je n’allais pas gagner beaucoup d’argent avec ce film. Ce qui est le cas ! Tu ne vis pas en faisant des documentaires au Mexique, c’est impossible…

Et puis, ils ont vite compris que ça ne m’intéressait pas de leur faire dire ce qu’ils ne souhaitent pas livrer. Il y avait des femmes qui refusaient au début qu’on voit leur visage car elles pensaient que je voulais qu’elles racontent comment elles avaient été violées au cours du voyage.

numéro 05

J’ai tenté d’établir une relation d’égalité, d’enlever à la caméra son « aura » de pouvoir. Et je les ai vus changer de comportement avec moi : ils ne parlaient plus de la même façon, ils racontaient des blagues, ils faisaient à manger. Finalement, très peu de migrants ont refusé d’être filmés.

Le film se construit autour d’une multitude de personnages, que l’on croise chemin faisant…

Il y a une tendance en documentaire à vouloir dénicher à tout prix des personnages « extraordinaires ». Tout le monde cherche les endroits les plus bizarres, les gens les plus extravagants, et l’on oublie que le cinéma peut se contenter de la vie elle-même, des gens ordinaires aussi. J’ai préféré structurer le récit à partir non d’une personne, mais de plusieurs expériences. On a construit le montage non pas sur les gens, mais sur les lieux, sur l’avancement du voyage.

J’ai été très frappée par ta façon de filmer les corps, le temps, l’attente. Comme si la migration était faite plus d’immobilité que de mouvement.

Pour moi c’était très important de témoigner du terrible « poids du temps » qu’implique la migration. Il faut attendre un train pendant des jours et des jours, sous la menace de la police qui rôde. L’attente est très angoissante. Je voulais qu’on ressente physiquement comment le temps « respire » dans ces moments-là.

Quant aux corps, tellement exposés, mortifiés, c’est là où tu peux voir les ravages de la migration tout de suite, du premier coup d’œil.

Où commence le voyage… où se termine-t-il ?

Il ne se termine jamais. Tu es un migrant à vie, même si tu arrives à passer la frontière, à t’arrêter. Et même si tu reviens chez toi, tu continues à être « le » migrant, car les tiens vont te condamner : tu n’y es pas arrivé.

Propos recueillis par Gaia Guasti

Propos recueillis par Gaia Guasti

Dia do país

Julia Murat e Adario et Leonardo Bittencourt

Compétition internationale, 72', Brésil

Mercredi 12 mars 16h, Petite Salle + Débat

Le val do Paraíba est une région oubliée. Dans les livres d’histoire, il n’est question que d’avant, lorsque c’était la région la plus riche du Brésil, grâce au café. Mais la crise de 29, la monoculture ont provoqué sa ruine subite. Maintenant que de la splendeur passée ne restent que les belles maisons coloniales, que même le train ne passe plus, personne n’en parle plus. Il y a déjà longtemps le père de Julia en est parti, fuyant aussi son père.

Votre film est un road movie, le trajet est aussi important que le but…

Julia : C’était un voyage très ouvert. Nous allions jusqu’à Bananal, qui est la ville de ma famille, mais où je n’étais pas retournée depuis dix ans. En faisant ce long voyage, nous voulions développer une réelle intimité avec la région.

Leonardo : Nous voulions essayer de comprendre ce qui s’était passé dans cette région. Les histoires de la plupart des familles que nous rencontrons sont assez semblables, ils ont tout perdu en très peu de temps.

J : Nous devons nous imprégner de tout cela avant de retrouver ma famille. Si nous étions arrivés directement, j’aurais fait appel à des souvenirs que j’avais enfant, des images plutôt qu’une réalité. Mon père est un conteur extraordinaire. Lorsque j’étais petite, il me disait des histoires mais il mettait Alice au pays des merveilles au même niveau que les histoires de la famille. Tout cela m’a énormément marquée quand j’étais jeune mais en même temps cela ne fait pas partie de ma vie de maintenant, c’est l’histoire de ma famille mais pas la mienne.

Il y a cette scène troublante, vous évoquez un souvenir à votre tante que vous retrouvez et la voix de votre père remplace la vôtre ; pourtant ensuite vous dites «c’est tout ce dont je me souviens»…

Julia : C’est toute l’idée du film : ce que l’on se rappelle ou pas. Je me souviens des histoires de mon père mais je ne les ai pas vécues. Ce qui se fait jour, c’est le conflit entre se rappeler de choses que l’on n’a pas vécues et vivre des choses pour pouvoir s’en rappeler, et c’est de savoir si on appartient ou pas à cette région. Je me suis progressivement rapprochée mais à la fin j’étais encore loin des membres de ma famille que j’ai rencontrés. C’est pour cela que le film s’appelle « fête des pères », comme dans la lettre de mon père. Lorsqu’il retrouve le sien, celui-ci ne lui témoigne aucune affection, pourtant il voit une larme couler de son œil, qui lui montre qu’au fond il n’est pas insensible. Cette façon d’être loin et proche à la fois m’a marquée tout le voyage.

Vous accompagnez Julia dans cette quête très personnelle, ces enjeux ne sont pas forcément les vôtres

L : pour moi il était intéressant de voir comment Julia allait réagir à l’arrivée. J’étais aussi très curieux de savoir ce qui était arrivé à cette région. Mais je ne voulais pas donner d’explications, plutôt donner la sensation de ce que c’est de vivre là-bas aujourd’hui, avec le poids de ce passé glorieux, cette ombre au-dessus de soi. Pour créer cette intimité, nous dormions chez l’habitant, passant du temps avec eux. Il y a une image du pauvre qui est sans cesse reproduite à la télé. En ne posant aucune question, nous voulions éviter de l’invoquer, que les gens croient que l’on attendait d’eux qu’ils nous donnent ce visage. Et ils nous sont apparus bien autrement. Même si leur vie est très dure, ils sont simplement heureux.

J : Avant qu’il ne devienne évident que nous pouvions en faire un film, ce voyage était une préparation pour une fiction que je vais tourner. Je parlais du postulat que les gens allaient sans cesse parler du passé. En fait nous n’avions pas idée que les gens

seraient si heureux, vivant pleinement dans le présent même au milieu de tant de bâtiments qui évoquent cette époque révolue.

Vous retrouvez très peu de cette histoire en morceaux, avez-vous pensé que votre histoire personnelle pourrait s’effacer devant ce que vous aviez trouvé par ailleurs ?

J : Nous y avons pensé, cette idée nous a accompagnés durant tout le travail sur le film. Mais ce voyage n’a de sens que si l’on comprend qu’il s’agit d’une recherche que si à la fin nous arrivons dans la ville de ma famille. On nous a aussi beaucoup suggéré l’inverse, de ne traiter que de mon histoire familiale, ce n’était pas possible non plus, nous devons passer du temps dans cette région.

À la fin vous semblez heureuse, mais comme si vous aviez trouvé quelque chose d’indicible…

J : À la fin je trouve quelque chose, une mémoire de mon enfance, mais en même temps ce que j’ai trouvé ne fait plus partie de moi. Mais je voulais aussi montrer une image forte. Je fais maintenant partie des élites du Brésil. Je voulais montrer que, même en venant de là-bas, tout est possible.

Propos recueillis par Boris Mélinand

Querida Mara, cartas de un viaje por Patagonia

Dear Mara, Letters From a trip through Patagonia

Carlos Echeverria,

Compétition internationale, 88', Argentine,

Mercredi 12 à 19h00, Cinéma 2

Dans la province de Corrientes, au nord de l’Argentine, José, comme tant d’autres hommes en quête de travail dans cette région minée par le chômage, attend le bus qui le conduira à travers les plaines et les montagnes de la Patagonie, suivre « la route de la laine », pour la traditionnelle tonte des moutons. Six longs mois à parcourir une route de plusieurs milliers de kms, dans l’espoir de ramener à leur famille quelques centaines de pesos afin de pouvoir survivre le restant de l’année. Parmi eux, un personnage fictif, double du réalisateur, prend part au voyage. Le récit est rythmé par les lettres qu’il adresse à la femme qu’il a quittée, Mara, dont la présence rêvée devient comme la métaphore de la solitude et du déracinement de ces hommes que le bus ramasse au fil des villages traversés.

On suit ainsi le périple de ces hommes, qui s’en remettent aux ordres de l’entrepreneur qui les emploie et des patrons des fermes par lesquelles ils passent. Le bus suit sa route. Carhue, Acha, Neuquen, Bariloche, San Ramon. Autant de villages traversés où l’histoire affleure, en filigrane. Autant de villages que durent abandonner les Mapuches, victimes de la conquête du désert, menée par le Général Roca à la fin du 19ème siècle. Parmi les saisonniers, nombreux sont les derniers descendants des Mapuches ; Fidel Reuque, descendant direct du chef de tribu, se souvient. Comme d’autres, il vit dans les régions les plus isolées et les plus pauvres de la Patagonie, et sera

sans doute exploité plus facilement, ne sachant ni lire, ni écrire.

Les regards disent la solitude et le désespoir. Le bruit des machines à tondre emplit l’espace sonore, les mêmes gestes sont répétés inlassablement, les journées, rythmées par la tonte des moutons, se suivent et se ressemblent, interminables. Dans les « estancia », les patrons sont seulement préoccupés par la qualité de la laine qu’ils pourront récolter, les travailleurs, à compter le nombre de bêtes qu’ils pourront tondre en une journée, à l’argent qu’ils gagneront. De sorte que l’on ne sait qui, des hommes et des moutons, est le plus considéré comme du bétail. La caméra suit ces présences silencieuses, qui attendent patiemment que le temps passe. Qui se contentent de peu, qui dorment dans des remises parfois sans eau, sans électricité, qui inventent des jeux de cartes dans la pénombre pour tuer le temps et la solitude.

Si on sent dans la poésie des images de Carlos Echeverria, son amour pour une terre maternelle qui l’a vu naître, cet attachement à la Patagonie n’atténué pas pour autant la force critique de son propos. « Je suis né en patagonie. En raison de circonstances familiales particulières, j’ai été confronté, enfant, à différentes formes d’exploitation et d’humiliation, notamment celles dont étaient victimes les travailleurs des fermes de la région. Et je savais qui étaient ceux qui les exploitaient, les Britanniques de l’entreprise nationale d’Amérique du sud ; je savais comment ils parlaient de leurs employés. Le contraste entre les deux styles de vie était choquant, et il l’est encore. »

Dans ce film, le réalisateur part en quête de mots, de paroles, de gestes et de rêves ; en quête des traces de la mémoire d’un passé, présent dans les lieux et la chair de ces hommes. « Querida Mara, cartas de un viaje por Patagonia… » s’apparente à une entreprise de dévoilement des mécanismes de domination et d’exploitation qui régissent encore la société argentine. La statue du Général Roca qui se dresse sur la place centrale de Bariloche, ville où est né le réalisateur, ne reste-t-elle pas tolérée, nous dit-on en voix off, par des générations de Patagoniens ?

Carlos Echeverria met face à face deux mondes antagonistes, celui de l’employé et de l’employeur, du saisonnier et du patron, faisant écho à celui, passé, de l’Indien et du colonisateur. Les mêmes rapports de force, s’ils ont changé de forme, demeurent. Par un va-et-vient constant entre passé et présent, par les résonances qui en découlent, il nous raconte l’histoire de ces hommes tout en faisant ressurgir des pans entiers de celle de l’Argentine, le plus souvent occultés par la mémoire nationale. Une étape dans la baie de San Julian sur la côte nous entraîne en 1921, date de la répression violente des ouvriers patagoniens en grève, qui fit plusieurs milliers de morts. Mais de cette période de l’histoire, sur les terres les plus reculées du pays, qui s’en souvient ?

Film à la mémoire de ces hommes, Mapuches victimes de la conquête espagnole, travailleurs patagoniens morts pour avoir revendiqué, insiste le réalisateur-narrateur, « l’évidence : des conditions de vie et de travail qui n’existent toujours pas en Patagonie. »

Recensement des traces d’une domination qui persiste, et que le cinéma de Carlos Echeverria est là pour mettre à jour Une voix, des mots et des images pour dire les contradictions de l’Argentine d’aujourd’hui, son rapport problématique à sa propre histoire, dans les regards de ceux, oubliés, à qui est redonné le temps d’un voyage, le droit à la parole. Maïté Peltier

Mon expérience du désert m’avait appris qu’en ce lieu très solitaire, la voix intérieure ré-apparaît avec force. Mais le protagoniste dans ce film devient également une sorte de représentant de l’espèce, un homo sapiens. Il y a l’idée que tout le monde peut s’identifier avec l’espèce humaine face à la nature, et à sa spiritualité.

On voit également une indifférence de la nature, qui par moments jaillit avec violence.

Oui absolument, l’homme ne peut pas rester seul alors il essaye de s’approcher du monde animal. Mais finalement, il en est souvent rejeté. Le désert permet de comprendre quelque chose de soi, et c’était cet aspect qui m’intéressait le plus. Je voulais que le spectateur se pose des questions, je ne cherchais pas à lui livrer un film complet. Il me semble qu’il s’agit d’une œuvre abstraite en ce sens, que le spectateur doit compléter le tableau avec son imagination.

Tout le film montre un parcours qui semble également une montée vers le rite. Un rite renouvelé, moderne, qui demande organisation et préparation.

Le seul fait de partir seul dans le désert manger un cactus marque à mon avis un rituel. Dans mon idée, les feux d’artifices sont une offrande, un remerciement. Mais le spectateur doit avoir un rapport interne, spirituel avec le film, et je préfère que chacun se sente libre, avec son expérience, d’y voir ce qu’il veut.

Propos recueillis par Lucrezia Lippi

Ce journal est réalisé par

Christine André, Dorine Brun, Mariadèle Champion, Zoé Chantre, Jean-Briec Demeuse, Nicolas Giuliani, Ronan Govys, Gaia Guasti, Anja Hess, Michele Imbert, Lucrezia Lippi, Boris Mélinand, Caroline Olié, Maité Peltier, Yanira Yariv

Coordination Benoit Keller **Contact** journaldureel@gmail.com **Graphisme** Maité Roisin-Raymond

En France

Benjamin Serero

Sélection française, 20'

Mercredi 12 à 18h30, Cinéma 1 + débat

Lundi 17 à 14h30, Hôtel de Ville

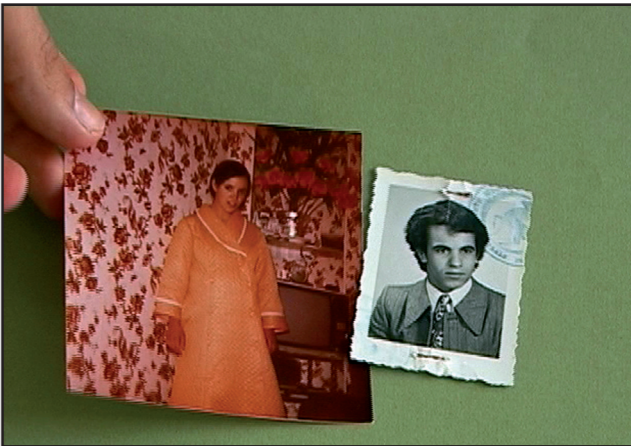
Des adolescents livrent leurs souvenirs, racontent le monde qu’ils ont quitté pour venir en France et celui qu’ils ont dû se réinventer à l’arrivée. Pendant qu’on écoute leur parole, la camera filme les mains, les objets, les photos de famille.

« En France » naît dans le cadre d’un atelier de réalisation documentaire avec des élèves d’une filière professionnelle. Comment passe-t-on d’un exercice à un film ? Comment rendre visible le hors champs ?

J’avais déjà fait un film avec une classe un peu similaire sur le mariage forcé, avec un dispositif uniquement de parole. Les élèves parlaient entre eux du rapport entre garçons et filles, tandis que la caméra les suivait. La parole était très vivante, mais c’est vrai que visuellement c’était assez pauvre. Et lorsqu’on m’a demandé, avec une autre classe, de faire des portraits... j’ai choisi justement de ne pas montrer les élèves, pour qu’ils existent avant tout par leur histoire, et non par leur image. Quand tu es immigré, ce qui est difficile c’est d’avoir une image, de refuser celle qu’on te colle dessus. C’est pour cela que j’ai mis en place ce dispositif. Je leur ai d’abord amené un film d’Alain Cavalier, dans la série des Portraits de femmes au travail, plus exactement le portrait sur l’écrivain, pour leur montrer qu’on pouvait raconter une histoire uniquement en filmant des objets et en écoutant la parole : pour moi cela concentre l’attention sur le récit. Puis, j’ai demandé à chacun d’entre eux d’amener des photos ou des objets qui avaient un rapport avec leur arrivée en France. C’est vrai que les photos amènent une richesse incroyable : elles sont très personnelles, un père, une mère, une robe de chambre, des photos qui racontent une histoire, les années 70, une certaine vague d’immigration. Elles rendent visibles le temps, et les changements. Je trouvais beaucoup plus cinématographique de voir ces photos que de voir autre chose.

Tu dis que ces adolescents ne parlent pas bien français, et pourtant lorsqu’on les écoute on sent qu’ils ne lisent pas. Comment as-tu procédé par rapport au texte ? L’ont-ils écrit ? L’ont-ils travaillé à l’oral ?

Oui, ils l’ont travaillé à l’oral, sans l’écrire. Ils me montraient les photos, les objets, et après ils m’expliquaient ce qu’ils souhaitaient raconter. Moi, je restructurais : « ça c’est très intéressant, là ça se répète... ». Ainsi, on organisait la manière dont chaque élément arrive dans le film. Parfois c’était moi qui reformulais les choses, pour que la parole soit toujours compréhensible en français. Parmi ces élèves, il y en a qui ont des problèmes de diction, ou alors ils ne comprennent pas du tout certains mots. Ce ne sont pas des adolescents qui ont l’habitude de parler, surtout devant les autres. Et là on était toujours tous ensemble : c’est eux qui tenaient la caméra, qui faisaient le son. Alors on répétait, et on faisait plusieurs prises. Et puisqu’il n’y a pas de synchronisation images-son, il y a aussi beaucoup de montage derrière. Je suis souvent allé récupérer



dans une autre prise des morceaux de phrases qui sont dites de façon plus claire.

Le film est construit comme un crescendo... ou plutôt comme une ouverture ?

C’est un crescendo... et puis une ouverture. Ce qui m’a frappé dans cette expérience c’est à quel point chaque récit était différent des autres, en ayant pourtant les mêmes bases de départ. De leur arrivée en France, ils racontaient chacun un aspect particulier : le rapport intime qu’on peut garder avec sa patrie, le fait de quitter un pays en guerre, le problème de reconnaître les siens quand on revient chez soi. Il aurait pu y avoir des redondances, mais en fait non : chaque petite histoire racontait un aspect de ce que c’est que d’être un immigré.

De récit en récit, on arrive à la fin à l’histoire d’Amour Divine, où l’on glisse peu à peu d’un quotidien anodin au drame.

C’est là, l’ouverture. Lorsqu’on a tourné l’histoire d’Amour Divine, je ne savais pas du tout ce qu’elle allait raconter. Elle disait qu’elle n’avait pas trop d’idées... Moi je connaissais un peu quelle était son histoire. Pour cela je lui avais suggéré de parler de son passeport. Petit à petit, elle a commencé à tout livrer, ses souvenirs de la guerre, les viols, les meurtres. Et après il a fallu trouver des images à monter sur cette parole... C’est la séquence que j’ai le plus travaillée.

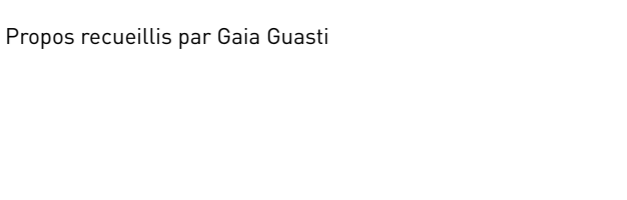
Et puis il y a la séquence des tresses, qui permet de « reprendre pied » après le récit d’Amour Divine. D’où est venue cette idée ?

Je trouvais intéressant de finir avec quelque chose de quotidien, qui vient de l’enfance. Et pour désamorcer l’histoire d’Amour Divine, il fallait sortir du dispositif. J’ai pensé alors à filmer des cheveux tressés en gros plan, un visage, avant de voir tous les élèves, en entendant les chansons qu’ils avaient eux-mêmes enregistrées. Cela accompagne bien l’émotion de la fin, dans la douceur.

Filmer en prison, à l’hôpital, dans une école : les lieux, à fortiori les lieux fermés, imposent des contraintes. Comment filme-t-on dans une salle de classe ?

On était tous ensemble, les élèves, moi et l’enseignante, dans une salle. J’avais juste amené une caméra DV et un micro. On avait les contraintes du lieu, les coupures des récréations. Mais c’est aussi l’enfermement, le lieu clos qui a fait que ca a été

possible : on est tous là, à se montrer des photos, à se raconter des histoires qui les animent et les concernent directement. Et le groupe a fonctionné, grâce aussi à la disponibilité de l’enseignante qui a libéré des journées entières. Ce n’est pas le même rapport quand tu as deux heures, et il faut se dépêcher. Dans ce contexte, ils m’ont fait confiance, ils se sont livrés. J’ai eu vraiment l’impression d’être le passeur de leur parole.



Propos recueillis par Gaïa Guasti



En permanence

Sylvain Bouttet

Sélection française, 80’
Samedi 8 mars 14h, Cinéma 1
Mercredi 12 mars 18h, Petite Salle + débat

Les permanences que tiennent les assistantes sociales dans le centre médico-social de Guingamp ou Dinan pourraient se passer n’importe où ailleurs en France. Salles polyvalentes aux murs nus parfois épinglés de posters de plages exotiques et où tables et chaises sont réagencées en fonction des réunions, enfilade de couloirs étroits en sous-sol, des locaux impersonnels accueillent grandes et petites misères de la France des années 2000.

Surendettement, alcoolisme, violences conjugales ou familiales… les difficultés passagères ou récurrentes se disent en face à face ou par téléphone. Sylvain Bouttet filme les assistantes sociales de très près, en situation, dans le quotidien de leurs entretiens ou de leurs réunions de travail. Comment, dans ce contexte où la fragilité des personnes filmées est permanente, le réalisateur trouve-t-il sa place ?

« Ces permanences sont des lieux intimes d’où la parole ne sort pas. Or moi, non seulement j’étais présent, mais je voulais enregistrer et montrer à d’autres ce travail, d’où une cascade de problèmes à résoudre. Je voulais capter ce qui se passait, sans rien interrompre, ni parasiter la rencontre. J’expliquais donc très rapidement aux personnes présentes que je voulais faire un film qui serait peut-être montré à la télévision et je leur demandais si cela les dérangeait d’être filmées de manière frontale, sans floutage. Certaines personnes avaient accepté d’être filmées, mais je savais qu’elles le regretteraient, tant leur situation était difficile, alors je n’ai pas gardé les images. Le voyeurisme, pour moi, c’est quand les gens ne se rendent pas compte de l’image qu’ils donnent et acceptent malgré tout qu’on la capte. »

Les permanences faites d’écoute bienveillante et de paroles rassurantes alternent avec des réunions de travail qui mettent en jeu des questions politiques, sur la place accordée aux marginaux dans la société par exemple, et font apparaître un décalage profond entre les institutions - justice, gendarmerie, école, commissions RMI… - et la vie quotidienne de personnes

en grande précarité. A mi-chemin des institutions et des usagers qu’elles rencontrent quotidiennement, les assistantes sociales sont placées dans une position intermédiaire, ambiguë et inconfortable, un entre-deux fait d’interrogations et de doutes sur le rôle de l’assistance dans le système social.

« Au départ, je ne voulais pas filmer les réunions de travail. La première réunion, à laquelle je suis allée pour faire plaisir aux assistantes sociales, est celle où les travailleurs sociaux examinent un jugement rendu par le tribunal et expriment leur désaccord quant à la décision prise par le juge de rendre à un père violent ses enfants qui étaient placés depuis des années. J’étais abasourdi, et suite à ça j’ai eu envie de continuer à filmer ce type de réunions. Sous-jacent, on sent le poids de l’institution, la pression qu’elle implique. Ce qui m’intéressait aussi dans ces réunions, c’est qu’on a que le point de vue des travailleurs sociaux mais pas celui des personnes concernées ou de l’institution. Les histoires deviennent évanescentes, ce sont des cas qui restent abstraits et prennent alors plus de poids et permettent de généraliser le regard qu’on porte sur la société. »

En contrepoint, Sylvain Bouttet filme des réunions d’un groupe de parole où chacun vient régulièrement se confier, dire aux autres membres du groupe là où il en est, tandis que les assistantes sociales sont intégrées dans le cercle et aident la parole à circuler. Ce pas de côté se répète en s’amplifiant : on assiste à des discussions informelles, plus légères et parfois même joyeuses, à une scène de promenade en bord de mer… Respirations du film, ces quelques notes teintées d’espoir viennent nuancer le regard porté et réintroduisent de la complexité dans une situation réduite ailleurs à des préjugés simplificateurs.

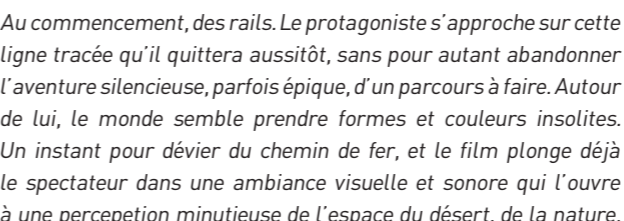
« Très vite j’ai eu l’occasion d’aller chez les gens, et mon idée de départ était de travailler en alternance, à la permanence puis chez les personnes. Mais j’ai rapidement choisi un point de vue unique. Le seul écart que je me suis autorisé, parce que j’ai du mal à avoir une position très tranchée, ce sont les scènes avec le groupe de parole. Je ne voulais pas que ce soit un film anxiogène. […] Tout le monde est dépassé, mais je me force à y croire un peu, parce qu’on n’a pas trouvé mieux que ces systèmes qui coûtent pourtant très cher et donnent des arguments à leurs opposants. »



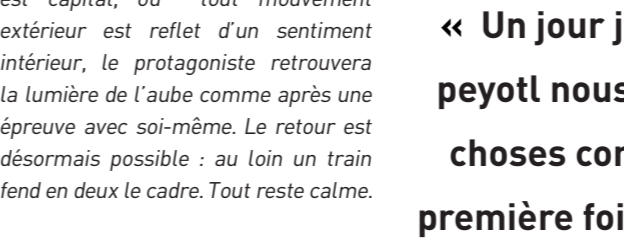
Propos recueillis par Caroline Olié

Wadley

Matias Meyer



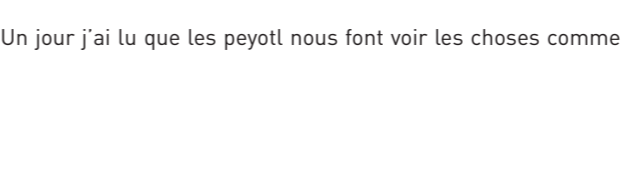
Au commencement, des rails. Le protagoniste s’approche sur cette ligne tracée qu’il quittera aussitôt, sans pour autant abandonner l’aventure silencieuse, parfois épique, d’un parcours à faire. Autour de lui, le monde semble prendre formes et couleurs insolites. Un instant pour dévier du chemin de fer, et le film plonge déjà le spectateur dans une ambiance visuelle et sonore qui l’ouvre à une perpection minutieuse de l’espace du désert, de la nature, de l’intériorité. Un instant, et une lenteur, une force d’esprit, une contemplation s’imposent. Sous l’effet de l’hallucination, la réalité devient vite le réservoir d’une poésie aiguë, douce ou cruelle, qui se déploie en des images d’une rare beauté : un cheval passe, une charogne gît, un homme reste seul dans la nuit. Au terme de cette expérience où tout événement est capital, où tout mouvement extérieur est reflet d’un sentiment intérieur, le protagoniste retrouvera la lumière de l’aube comme après une épreuve avec soi-même. Le retour est désormais possible : au loin un train fend en deux le cadre. Tout reste calme.



Une première question qui s’impose est celle de l’écriture. Jusqu’où ce que vous donnez à voir est-il le résultat d’un scénario pré-établi ?

Le travail d’écriture a été presque nul, on peut dire qu’il s’est mélangé avec beaucoup de spontanéité. Il y avait une colonne vertébrale claire : un homme part seul dans le désert pour manger du peyotl. J’avais écrit sur une feuille une vingtaine de scènes, mais en arrivant sur le lieu je l’ai détruite, même si j’ai gardé et tourné plusieurs des images que j’avais à l’esprit. En général, je donnais quelques indications à mon acteur sur ce que j’attendais de lui, ensuite je le laissais très libre. Il gardait tout de même un certain degré de lucidité pour faire ce que je lui demandais. J’étais convaincu que filmer une expérience de ce genre sans aucune direction d’acteur de ma part ne donnerait pas un bon résultat. Il est nécessaire de réfléchir par rapport à l’écran et au film, et non par rapport à la réalité.

Le film entraîne le spectateur dans une expérience perceptive intense, qui semble vouloir agir sur son regard, son attention au monde, à travers celui du personnage. En ce sens, un parallèle entre l’expérience hallucinogène d’un côté et la pratique du cinéma de l’autre, paraît établi : un même geste créateur, une même capacité à capturer l’aspect plus onirique, magique et poétique de la réalité.

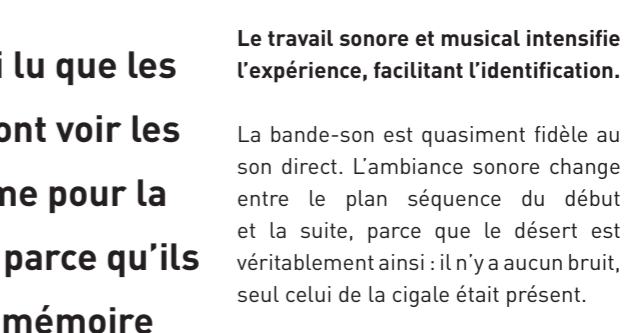


Un jour j’ai lu que les peyotl nous font voir les choses comme

pour la première fois, parce qu’ils touchent la mémoire sensitive. Avec ma caméra, j’ai effectivement cherché le même type de regard, en voulant redécouvrir la nature de façon très visuelle et sensorielle. Le processus par lequel la caméra adopte peu à peu le point de vue du protagoniste s’est fait très naturellement. Il y a un aspect documentaire qui par la suite tourne vers l’hallucination, une sorte de climax. Je voulais filmer une expérience en train de se faire, et que le spectateur puisse la vivre de la même façon.

L’altération des images joue un rôle très important à ce sujet.

La séquence dans la nuit est tournée ainsi par nécessité car nous n’avions pas de lumière artificielle. On a donc filmé avec la lumière de la lune, en découvrant que la caméra réussissait à capter l’image. J’ai dû demander à l’acteur de bouger très lentement. Mais tout cela me convenait parce qu’une sorte d’aura apparaissait, et c’était quelque chose d’organique en rapport avec le film.



Le travail sonore et musical intensifie l’expérience, facilitant l’identification.

La bande-son est quasiment fidèle au son direct. L’ambiance sonore change entre le plan séquence du début et la suite, parce que le désert est véritablement ainsi : il n’y a aucun bruit, seul celui de la cigale était présent.

La musique a été écrite à partir de ce bruit de cigale. Le musicien a utilisé des instruments pré-hispaniques, sa voix et un piano (mal accordé). J’ai voulu la placer au début du film parce qu’il me semblait que sans cette intervention, l’apparation par la suite de la longue séquence musicale dans le désert aurait été trop brutale. Ce commentaire sert effectivement à suggérer une strate d’émotion supplémentaire, un moment de basculement.

Y a-t-il quelque chose de l’ordre de l’appel à la concentration dans le plan séquence du début qui s’installe dans la durée (environ six minutes) et fixe notre observation dans le visage et le rythme incessant des pas du protagoniste ?

Il s’agit d’un plan d’introduction qui annonce un film particulier, un film qui ne racontera pas une histoire comme les autres. C’est une séquence exigeante, comme une épreuve, au bout de laquelle il y a un relâchement. Mais je voulais que le spectateur soit mené à comprendre qu’il est libre de déplacer son regard dans le plan, de faire attention à ce qui s’y passe et de réagir à l’espace naturel qu’il voit.

On dirait que votre personnage part à la recherche d’une solitude nécessaire, comme s’il s’éloignait de la communauté, pour aller vers une expérience intime et personnelle qui lui permette cette prise de conscience.