

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>

Bibliothèque
Centre
Pompidou 40
publique d'information

N°5 / vendredi 31 mars 2017



JUNTAS

PF

Entretien avec Laura Martinez Duque et Nadina Marquisio

Comment avez vous rencontré Norma et Cachita et comment l'idée de ce voyage est-il né ?

N.M : Nous avons entendu parler d'un nouveau centre pour les personnes âgées homosexuelles. Ce genre d'endroit est très courant en Argentine, ils se réunissent pour faire des activités, discuter, voyager, mais c'était le premier pour les homosexuels. La présidente du centre, c'était Norma. Nous l'avons rencontrée et avons très vite imaginée le film. Nous avons commencé par filmer chez elles, mais cette intimité et ce quotidien ne nous semblaient pas suffisants, c'est là que nous avons pensé à faire ce voyage avec elles.

Le film est imprégné de la lutte de Norma et Cachita mais il se transforme rapidement en un voyage poétique et sensoriel, comment se glissement s'est-t-il opéré ?

L.M.D : La personnalité très engagée et combative de Norma était un élément très fort mais nous avons pensé que pour aborder le thème de l'homosexualité en touchant un plus grand nombre de personnes, il fallait s'éloigner du militantisme et se tourner vers le sensoriel, le plaisir, le désir. Nous ne voulions pas seulement traiter le mariage homosexuel mais raconter une histoire sensible. Nous avons choisi ce point de vue après avoir regardé de nombreux films sur l'homosexualité qui la traitait toujours du côté du militantisme, du conflit. Nous voulions explorer autre chose.

NM : Le film est un voyage, un retour sur le passé traversé par le mariage, la vieillesse. Nous n'avons voulu à aucun moment traiter spécifiquement du mariage gay. Le film, ce sont deux personnes qui s'aiment et notre plus grand défi était de refléter leur amour. Parler du mariage homosexuel c'est tout de suite sortir les banderoles, alors que nous voulions montrer l'intimité qui les lie l'une à l'autre. Le voyage a permis de faire émerger cela.

Claire-Emmanuelle Blot



THROUGH THE LOOKING GLASS

CM

Entretien avec Yi Cui

« Through the looking glass » est-il une traduction littérale du titre original en chinois ?

Non, en chinois, le titre « 觀 » signifie « regarder ». Le graphisme du caractère ressemble à une personne se tenant auprès d'un projecteur. Cette personne pourrait être moi face à mon sujet ou mon sujet face à moi. La dimension graphique n'était pas traduisible en anglais, j'ai choisi un titre qui tend vers l'introspection.

Le film se nourrit d'un décalage entre ce paysage hors du temps et ce matériel technologique témoin de notre présent. Était-ce votre intention ?

Je ne suis pas certaine que ce décalage existe. Nous pensons et peut-être à tort qu'il y a encore aujourd'hui une terre pure préservée par des personnes non-contaminées par la modernité. Ce n'est sans doute qu'une illusion générée par notre seul désir d'avoir un espace où nous échapper. Ce qui m'intéresse ici c'est un possible futur du cinéma, ou plutôt une forme de cinéma mobile et spontanée, assimilée à la vie d'une communauté.

Cette communauté qui se filme évoque des films de famille. Comment établit-on une telle proximité ?

Cette pratique du cinéma a été mise en place dans quelques communautés de l'ouest de la Chine il y a plus de 10 ans. Elles ont commencé à filmer leur propre vie, et à organiser de petits événements cinématographiques comme celui du film. J'ai rencontré par le biais d'un travail bénévole cette communauté tibétaine. Même si j'avais été une étrangère arrivant sur leurs terres, ils m'auraient accueillie avec bienveillance. Ce sont des gens ouverts, tout comme leur cinéma.

Camille Tireau

The children will save us.



A STRANGE NEW BEAUTY

Entretien avec Shelly Silver

CI

Comment la beauté peut-elle provenir de la souffrance ?

Comment la beauté provient-elle de la souffrance ? On pourrait également retourner la question : comment la souffrance peut-elle provenir de la beauté ? Ce mot représente principalement ce qui nous est cher en tant que culture. Ce à quoi nous accordons de la valeur, dans tous les sens de ce mot.

Quelle est la nouveauté de cette « nouvelle beauté » construite sur les ruines du rêve occidental ?

Je m'interroge sur notre idée de la beauté. Le film décrit une situation, peut-être notre situation. Ses images font le tableau d'une vie tranquille, sédentaire, que beaucoup considéreraient comme idéale. Les maisons et les paysages nous sont familiers, ils s'efforcent d'être intemporels ; au contraire, le titre, le texte et la piste audio superposée, tentent d'y faire advenir l'étrange et le nouveau. Nous nous précipitons, sinon joyeusement, au moins avec un abandon véritable, en direction d'un futur très incertain, qui pourrait signifier notre propre destruction. Je souris à l'écriture de ces mots, qui sont souvent exagérés, bien qu'ils puissent très bien ne pas l'être. Regarder ces demeures vides environnées par une nature luxuriante au milieu d'une région qui souffre depuis huit ans de la sécheresse m'a rappelé ces paysages de film d'horreur juste avant ou après une catastrophe.

Que nous signifient, figés sur certains objets les regards animaux qui parcourent le film ?

Les animaux sont représentés à la marge, dans les dessins animés Disney, comme des animaux domestiques, ou bien comme des nuisibles. Ils existent cependant dans le film sur des représentations en deux dimensions. Où la jungle existe-t-elle encore ? Sur une assiette peinte. Au contraire, le film est une profusion d'objets destinés aux êtres humains – grandes demeures, chaises, brosses à dents – pourtant il n'y a aucun être humain dans le film.

Quelle relation ce film entretient-il avec la publicité ?

Quand je tournais, je regardais toute la journée des publicités, particulièrement des publicités automobile et immobilière. Après cela, je partais filmer en pensant : « *house porn* », « *car porn* ». Je voulais que le désir soit présent dans chaque image, et le titre aurait pu être « *A Strange New Desire* ». Ce film peut être vu comme un hommage à la publicité et à la grande aventure du consumérisme qu'elle nous fait vivre.

Barnabé Sauvage



JE NE ME SOUVIENS DE RIEN

Entretien avec Diane Sara Bouzgarrou

CF

L'autobiographie, c'est une maladie dont il ne faudrait pas guérir ?

La personne que l'on voit filmer et se filmer dans les archives, a effectivement un rapport névrotique à son image. Mais se filmer à ce moment-là, c'est aussi vivre par et pour le cinéma, survivre grâce à ce geste. L'autobiographie n'est pas une nécessité, mais j'y reviens régulièrement. Et puis faire un film autobiographique, ce n'est pas tout dire de soi, il y a quand même une construction, une mise à distance. Tout l'enjeu était de rester sur ce fil très ténu qui sépare le dévoilement de soi de l'obscénité.

La continuité du journal est entrecoupée de la mise en place d'une performance artistique. Quel lien entretiennent ces deux formes filmiques concurrentes ?

La première met en jeu le passé mais s'écrit et se regarde au présent. Il y a une écriture immédiate, « en direct » qui est soutenue par une volonté d'être au cœur de la création. Dans la seconde, il s'agit de scènes et de rushes du film que j'ai réalisés au début de l'épisode maniaque (« *La Femme Enfant* »). Ces images ont donc concrètement le même statut documentaire que les autres archives, mais elles apportent quelque chose de différent : en plus de donner accès à ce moment du tournage, elles ont également une portée symbolique. Il y a donc la présence simultanée de ces trois registres – la trace de vie, la scène de fiction, et enfin ce qui fait le lien entre les deux, ce qui a permis au réel de donner naissance à la fiction : le fantasme intérieur.

À plusieurs reprises, un texte apparaît sur fond noir, concurrençant votre journal écrit.

L'écriture est un dispositif qui a été fondamental dans la construction du film, c'est vraiment à partir du moment où pour la première fois nous avons réussi à créer une séquence qui le mettait en place que le film a été lancé et a véritablement trouvé sa forme, son sens. Entendre et lire, ce n'est pas la même réception. Le sujet, les images, les sons étaient déjà assez chargés émotionnellement, le texte se devait d'être assez sec, le plus juste possible, d'aller à l'épuration en tentant d'être sincère sans trop tomber dans l'émotion, le lyrisme ou pire encore, le *pathos*.

Barnabé Sauvage



LES ILES RESONNANTES

Entretien avec Juruna Mallon

CF

« Les Iles résonnantes » : pourquoi choisir comme titre cet album particulier d'Éliane Radigue ?

Curieusement on n'entend pas cette composition dans le film. Mais on a essayé de créer un rapport avec l'univers musical d'Éliane dans un sens plus large et pas avec une composition ou une période spécifique. Donc, certaines compositions se font présentes dans le film à travers le son, d'autres par leurs structures musicales (qui se reflètent dans la structure du film), et *L'Île Re-Sonante* par l'image que son titre évoque.

« Juste un poil, l'épaisseur de deux cheveux... » demande la compositrice. Dans la première partie, l'image est un film de cil et de sourcil, de crin, de poils...

Cela résulte de ce désir de me mettre à l'intérieur du phénomène musical et de filmer à partir de là. Le film a eu comme base ce que j'avais moi-même vécu lors du premier jour de tournage : la perception, à travers l'écoute, que le corps devient un lieu central dans ce phénomène musical. Il est la frontière entre l'extérieur et l'intérieur. Comme si ces deux espaces (le dedans et le dehors du corps) étaient en train de se projeter, l'un sur l'autre de façon harmonique, en créant, par moments, la sensation de ne plus avoir de barrières.

Quels rapports entretiennent l'image et la musique ?

La musique est la matière première du film. Mon défi a été de filmer la musique en l'écoutant et à partir de là, d'élaborer mes mouvements dans l'espace. Un documentaire sur la musique place inévitablement le son au premier plan de sa construction. Mais le son est ici le dédoublement d'une valeur constitutive primordiale et essentielle au cinéma : le mouvement. Parce que le son est l'incarnation de la durée dans laquelle sont inscrits les mouvements des musiciens et de la musique.

Qu'annonce la dernière scène où tous les corps se réunissent dans l'obscurité ?

On ressent une pulsation sonore où lentement les corps disparaissent pour se confondre avec la musique même. Cela nous amène à ce que dit Francisco Varela sur la conscience subtile : « Une conscience qui est comme un flux qui continue au-delà du corps. »

Barnabé Sauvage



POSTCARDS FROM THE VERGE

Entretien avec Sebastian Mez

Que peut montrer le noir et blanc d'un tel paysage ? Pourquoi plusieurs formats d'image ?

Dans plusieurs de mes films je travaille avec le noir et blanc, car je suis très inspiré par des photographes comme Joseph Koudelka, James Nachtwey ou Antoine d'Agata. En outre, « réduire » ainsi la qualité des images permet un enrichissement, une expression complètement différente, qui est basée sur le contraste et les nombreuses nuances entre le noir et le blanc. Quant aux différents ratios, je ne voulais pas m'en tenir à un seul format mais plutôt en utiliser de différents permettant d'exprimer différemment les paysages, avec des connotations à chaque fois très différentes. Durant la projection, le film utilisera aussi bien le maximum que le minimum d'espace disponible sur l'écran.

À quel moment avez-vous jugé que la voix-off téléphonique était nécessaire au récit ? Que raconte-t-elle des images ?

Ce film est en partie muet. Je voulais trouver une façon différente d'approcher cette région, car je pense que tout en a déjà été dit. Pour autant, on entend la voix de deux personnes avec qui j'ai développé une relation très personnelle et profonde. Je désirais vraiment que leurs voix apparaissent.

Quelle cartographie donne à voir la partition du film en cinq parties- du spatial au temporel jusqu'au silence final ?

À chaque fois que j'ai voyagé dans cette région, j'ai vécu une expérience complètement différente, travaillant en confrontation avec moi-même. Pour trouver une façon adéquate de représenter ces différentes impressions, le film devait emprunter une forme absolument hétérogène. Il n'y a pas de narration linéaire dans le film comme il n'y avait pas de linéarité pour moi : c'est la raison pour laquelle le film est construit de manière fragmentaire.

Au cours du film (dans la quatrième partie) la photographie argentique très expressivement « développée » prend momentanément la place du cinéma, tandis que l'ambiance sonore cède brusquement sa place à une guitare distordue. Est-ce cela, basculer dans la mémoire ?

Je voulais être complètement libre de jouer avec différentes formes et narrations. Pour ce chapitre, j'ai beaucoup joué avec la double exposition des images que j'ai prises durant une période très précise. Le résultat représente mes souvenirs de cette période, très intense mais également très floue et atténuée. Le son renforce par ailleurs ce sentiment, en une composition très dissonante.

Barnabé Sauvage



LUZ OBSCURA

Entretien avec Susana de Sousa Diaz

Luz Obscura poursuit un travail sur les archives photographiques de la police politique du régime de Salazar, initié avec Nature morte, Visages d'une dictature en 2005, et poursuivi avec 48, Grand Prix du Festival en 2010, avez-vous conçu ces trois films comme un triptyque ?

Je ne les ai pas conçus comme un cycle, même s'il est vrai qu'ils sont liés les uns aux autres dans leur conception-même : j'ai commencé à réfléchir à *Luz Obscura* dès 2000, quand je suis entrée aux archives de la police politique, et que j'ai découvert la photographie de l'enfant et de sa mère. Cette image m'a bouleversée. C'était la seule photographie anthropométrique d'un enfant avec sa mère. J'ai donc commencé à réfléchir simultanément à ce qui allait devenir *Nature morte* et à *Luz Obscura*. Puis *48* m'est apparu comme la continuité directe de *Nature Morte*. Quand je suis retournée au projet de *Luz Obscura* plus tard, j'avais déjà les interviews, je savais quelles images d'archives je voulais utiliser. Donc, tous ces films dialoguent entre eux, d'ailleurs Alvaro est l'un des derniers témoins dans *48*. Cela dit, c'est vrai qu'aujourd'hui je regarde cet ensemble comme une sorte de triptyque, chaque film porte un regard sur l'histoire du système autoritaire au Portugal : avec *Nature morte*, on a un plan général, *48* est un « zoom », et *Luz Obscura* adopte encore un autre cadre, celui d'une famille portugaise victime de la dictature. Le Portugal est donc une sorte de laboratoire à travers lequel je vais jusqu'à la cellule familiale.

Cette fois, ce sont les voix de trois enfants, aujourd'hui âgés, qui racontent le destin d'une famille à partir d'un ensemble de photographies carcérales. Racontez-nous comment vous les avez rencontrés ; comment ont-ils accepté le projet du film ?

J'ai cherché l'enfant qui était sur la photographie. Ruiz. C'est lui qui m'a présenté son frère et sa sœur. Pour eux, il est très important de parler aujourd'hui, ils voient leur témoignage comme une sorte de mission. J'ai aussi certaines règles : quand j'interviewe une personne, je ne l'interromps pas, je ne cherche pas à obtenir d'informations. Quand j'ai commencé les entretiens, mon idée du film était un peu différente, mais au montage, les morts ont commencé à émerger. J'ai eu la sensation que j'exhumais les corps. À travers le témoignage des enfants, on accède à une mémoire qui a disparu : celle de leurs parents qui n'existe que dans les archives de la police politique, mais aussi celle de leurs grands-parents, qui n'existe pas même dans ces archives. Ces enfants ouvrent une porte vers la mémoire des familles des opposants politiques. Enzo Traverso distingue à ce propos entre « mémoire faible » et « mémoire forte » ; mon travail porte toujours sur les mémoires faibles. Quand on me demande pourquoi mes films ne comprennent pas d'entretiens avec les agents de la police politique, je réponds que leurs voix sont dans les archives anthropométriques. Je travaille sur les trous, les manques, sur ce qui n'a pas d'existence dans l'histoire.

À la fin du film, Isabel dit une chose très troublante : que l'enfance serait aussi une forme d'amnésie, qu'elle effacerait les souvenirs douloureux pour ne garder que les bons moments. Est-ce pour vous une métaphore de la manière dont la société portugaise a tenté d'effacer sa mémoire après la dictature ?

Pour moi, c'est le paradoxe de la mémoire : elle dit cela à la fin du film parce que tout ce qu'on a vu appartient aussi à un oubli de l'histoire. Je ne l'ai pas vu comme une métaphore mais peut-être en effet est-ce une métaphore non seulement du Portugal aujourd'hui mais aussi de tout ce que l'histoire oublie, l'histoire des mémoires faibles.

Alice Leroy



HAMLET EN PALESTINE

Entretien avec Nicolas Klotz

CF

Comment ce film en collaboration avec Thomas Ostermeier est-il né ?

~~Il m'a contacté et~~ m'a demandé si cela m'intéressait de l'accompagner à Ramallah pour filmer un atelier qu'il allait animer à l'occasion de sa venue pour montrer *Hamlet*. Les mots « Hamlet » et « Palestine » ont tout de suite résonné avec *Carnet de notes pour une Orestie Africaine* de Pasolini et bien sûr, Godard. Je me suis dit qu'il y aurait peut être quelque chose à faire de ce côté-là. Assez rapidement, en filmant les jeunes gens dans l'atelier, j'ai réalisé qu'Hamlet et Ophélie étaient Palestiniens. Le projet a pris une autre ampleur lorsque j'ai compris que ce que Thomas avait vraiment envie de faire, c'était cette enquête sur la mort de son ami Juliano survenue deux ans plus tôt.

Thomas Ostermeier signe le film avec vous, quel a été son rôle dans le processus de création ?

C'est nettement Thomas qui a initié l'opportunité de ce film, avec son travail, ses réseaux, ses préoccupations politiques. Mais le film a pris corps principalement au tournage. J'ai évidemment réalisé le film, mais son engagement était tellement intense que je lui ai proposé qu'on signe le film ensemble. Pour le montage, il y a eu un certain nombre de discussions, mais les hommes de théâtre se méfient trop du montage. Forcément. *Montage, mon beau souci*. Thomas m'a dit un jour « le monteur, c'est Dieu le père ». Moi, je pense au contraire que le montage, c'est la mort de Dieu. Je suis trop godardien pour aborder le montage comme une volonté de pouvoir. Le montage, c'est la démocratie.

Comment avez-vous envisagé la place du théâtre filmé dans le film ?

Un film se monte avec les matériaux filmés et enregistrés dont on dispose. Le théâtre en faisait partie, mais comme une matière documentaire. C'est incroyable comme le texte de cette pièce résonne avec ce qui se passe dans l'enquête que mène Thomas, sur la question du masque, de la trahison, de la folie, des complots, des fantômes. C'était passionnant de voir comment *Hamlet*, qui est un texte fondateur de la culture européenne, pouvait aussi être un fait divers. Le fait divers à la fois comme origine et destin des mythes.

Claire-Emma Blot



LONE EXISTENCE (DU ZI CUN ZAI)

Entretien avec Sha Qing

PF

Pouvez-vous nous raconter le contexte de réalisation de ces images ?

Il y a douze ans, lors des préparatifs pour un nouveau film, je me suis senti profondément troublé. Est-ce que j'allais tourner un autre film sur autrui, tout en cachant ma présence ? J'ai commencé à me balader à la recherche d'indices. Dans l'objectif de la caméra, je me suis mis à observer les visages qui m'avaient fasciné au fil des ans. Je pouvais observer leurs vies simples. Six ans plus tard, j'ai rassemblé ces observations dans un film. Cependant, le sentiment de trouble ne s'était pas dissipé. Quelques années après, je suis entré dans une grande dépression. Mais c'est précisément dans ces moments sombres que la vie révèle son extraordinaire pouvoir et j'ai réussi à remonter la pente. Au fur et à mesure que je recommençais à travailler sur mon film, toutes les questions, qui n'avaient pas trouvé de réponse, refaisaient surface. J'ai finalement réalisé que la quête de soi articulée avec la manifestation de l'autre rendait possible la révélation de l'essence de la vie.

Pourquoi avoir choisi d'exprimer vos doutes et votre éloignement du monde par des intertitres et non une voix-off ?

Les intertitres du film ont une fonction de monologue intérieur, parce que la conscience, dans la méditation, est faite de mots et non d'une voix. Bien évidemment, les intertitres n'ont pas forcément une fonction de méditation, ils sont aussi là pour être simples et purs. La tonalité et la vitesse d'une voix-off influencent la communication entre le film et le spectateur.

Quel rôle joue la musique dans le film ?

Le son et la musique sont comme des images qui s'accordent au thème du film ; ils ne sont pas des adjectifs dans un texte écrit, qui ont des rôles secondaires. Dans le film, la musique de Bach s'oppose aux bruits des travaux. En ce qui concerne la musique chinoise, elle recouvre les brouhahas du public. S'il n'y avait que les sons de la pluie qui tombe sur l'étang, nous pourrions éprouver une beauté devant ce paysage qui ressemble à une peinture traditionnelle chinoise.

Clément Dumas, traduit du chinois par Chen Liu