

CINEMA DU RÉEL

numéro 06

**30^e festival international
de films documentaires**

jeudi 13 mars 2008

White Horse

Maryann Deleo et Christophe Bisson

*Compétition internationale, 18', Etats-Unis
Jeudi 13 à 21h, Cinéma 1*

Tchernobyl, avril 1986, un réacteur nucléaire prend feu, produisant une libération massive de matières radioactives dans l'atmosphère. Sur place, à Pripjat, les habitants disposent de trois jours pour évacuer les lieux. Les autorités soviétiques les somment de paré au plus pressé, de tout laisser sur place, promettant qu'ils pourront rentrer chez eux sous peu. Vingt ans plus tard, la « zone » est toujours interdite et les habitants de Pripjat exilés à jamais de leur propre histoire...

A partir, d'un tournage de repérage pour un projet plus vaste, Maryann Deleo et Christophe Bisson ont fabriqué White Horse, un film tout simple dans lequel ils nous convient dans l'intimité de Maxime, jeune trentenaire, de retour pour la première fois sur les lieux de son enfance laissée en plan.

Remués par la nouvelle toute récente de la mort de Maxim, qu'ils cherchaient à joindre pour lui annoncer la sélection du film au Réel, les deux réalisateurs reviennent sur leur film.

Comment se sont fait les diverses rencontres à l'origine de ce film, votre rencontre, celle de Maxime, celle de l'histoire de Tchernobyl ?

Christophe : J'ai découvert Pripjat en 2005 à l'occasion d'une université d'été à Kiev organisée par un ami sociologue. L'impression ressentie pendant cette première visite reste avec moi depuis lors. C'était comme aller à une moderne Pompéi, une ville moderne à l'état de ruine. Marcher au milieu des restes visibles de la vie des gens, dans un espace urbain familier, qui me rappelait certains paysages comme celui de Nanterre, était

très frappant. J'en ai fait des cauchemars pendant plusieurs semaines.

En tant que peintre et photographe, je travaille autour de la disparition, du vide, de l'effacement, du temps sans fin, de la présence de l'absence... Pripjat était pour moi un objet énorme.

De retour en France, grâce au site Web Pripjat.com qui collecte la mémoire, les photos et vidéos, des anciens habitants de Pripjat, l'envie de rencontrer ces gens devenait possible. Le contact établi par mail a débouché sur une conférence à laquelle j'ai fait convier Maryann, rencontrée à Budapest quelques mois plus tôt. C'est ainsi que nous avons accompagné pour la première fois d'anciens habitants qui n'étaient jamais retournés sur place.

Maryann : J'ai rencontré Maxim en 2004 au festival de Minsk où je présentais « Tchernobyl Heart ». Commandé par la chaîne HBO, ce film plus classique montre le travail d'une ONG auprès des enfants nés après la catastrophe. Maxim m'a soutenu alors que certains spectateurs n'accueillaient pas très bien le film. Quand je suis revenue avec Christophe, Maxim s'est proposé pour nous aider à trouver des gens prêts à revenir sur place en étant filmés. Il a fini par nous annoncer qu'il voulait faire ce voyage avec nous et être filmé.

Maxim entretient une relation intime avec la caméra et peu à peu il s'impose comme une sorte de personnage metteur en scène...

M : Le film n'existerait pas sans Maxim, sans ce qu'il est : une personnalité forte, très spéciale, qui réfléchissait beaucoup. Maxim était le guide. C'est en faisant un premier travail de montage, un Trailer pour Discovery Channel qui s'intéressait à notre projet, que les rushes de Maxime se sont imposées



comme un film à part entière. Nous avons alors décidé de travailler sur le montage de cette séquence.

C : Maxim était réalisateur de film sur la musique. Il voulait faire un film sur Pripjat. Pour lui, ça a été une sorte de détours. Comme s'il avait eu besoin de nous pour avoir accès à son propre passé. Il a eu sur place des gestes très forts, quand par exemple il déchire le calendrier de 1986 resté accroché au mur toutes ces années. C'est un geste philosophique incroyable.

Le silence s'impose dans votre film comme un élément pertinent de la mise en scène. Quand la voiture s'arrête, le silence s'impose sur le sol de Pripjat, sollicitant l'écoute et l'attention du spectateur. Puis dans l'appartement, le silence se fait à nouveau à mesure que l'émotion grandit pour Maxim.

M : C'était de simples repérages. J'étais à la caméra le plus souvent et le son, à part un micro HF pour Maxim, est celui de la caméra. L'endroit est naturellement très silencieux, surtout en hiver. C'est vrai qu'on a cherché à cultiver ce silence au montage en nettoyant certains sons parasites tels que le vent dans le micro, le chewing-gum nerveusement mastiqué par Maxim, nos questions en trop... Ce silence est surtout venu aussi de lui. Il avait beaucoup parlé dans la voiture et soudain il est devenu silencieux. Nous avons juste été très à l'écoute de ce qui se passait. Je me considère comme un témoin de la vie des gens.

White horse, le cheval blanc que l'on découvre sur le poster de la chambre d'enfant de Maxim, resté presque intact, est également un témoin. L'œil de White Horse nous fait face, témoin de l'outre-tombe, figé dans le temps.

C : *White Horse* était un cadeau, une chance absolue. Le regard de ce cheval qui disparaît et Maxime qui soudain ne dit plus rien. Retourner avec quelqu'un à Pripjat c'était une façon de révéler quelque chose parce que si l'on y va seul on reste face à des murs, on voit juste les traces des gens disparus. Maxime fait vivre ce lieu et permet de combattre le sentiment de mort très fort, suffocant, que l'on ressent là-bas.

On a comme l'impression avec votre film qu'on perce le réel, qu'on traverse la zone pour passer au delà du miroir, à l'intérieur de nous mêmes... Si pour Maxim, la blessure est ouverte, pour nous ça peut devenir abstrait. Au delà de l'accident de l'histoire, il y a une part universelle dans votre

film, la mise en jeu du fantôme du retour à l'enfance, du paradis perdu...

C : Oui, c'est très juste. C'est un film sur ce qu'on a tous perdu, le « paradis perdu de l'enfance ».

Lors de mon premier voyage à Pripjat, sur la route en traversant la zone, j'avais le sentiment que j'allais vers l'inconnu... La vie humaine se raréfiait puis disparaissait, ne laissant que des traces résiduelles. Plus on avance dans cet espace, plus on descend à l'intérieur de nous même, c'est comme un voyage dans sa propre histoire.

Mais là, il s'agit aussi d'un trauma collectif. J'ai beaucoup pensé à cette phrase de Tarkovski à propos de *Stalker*, « La Zone est l'inconscient du Monde ». Pripjat avait un statut très à part en Russie, c'était un paradis moderne, une ville utopique. Chaque famille disposait d'un appartement ce qui est très rare dans un pays où les appartements sont souvent collectifs. Sans cet exil forcé, Maxim aurait peut-être travaillé dans le nucléaire.

M : Ils étaient si fiers, si confiants en ce pouvoir nucléaire. C'était comme une icône. Aux USA, on le cache, on ne veut pas voir que c'est là !

C : Après la catastrophe, comme on était encore sous l'ère soviétique, 600 000 à 1 million de personnes ont été envoyées sur place pour décontaminer, sauver ce lieu symbolique. Les gens avaient encore ce sentiment très fort d'appartenir à un seul corps collectif, la patrie, ils faisaient ensemble la guerre contre l'atome. Après 1989, avec la fin de l'empire soviétique, c'est devenu très dur pour eux. Il n'y a plus d'aides sociales, ils sont tous seuls, malades.

M : Maxim est une victime de Tchernobyl : il en est mort, son cœur était brisé.

Propos recueillis par Mariadèle Champion

Sag es mir Dienstag

Dis-le moi Mardi

Astrid Ofner

Compétition internationale, 26', Autriche

Jeudi 13 à 18h30, Cinéma 1, 35 mm

Samedi 15 à 16h30, cinéma 1, 35 mm

Des mots, ressurgis du passé, des images, nées du présent et d'émulsions vieilles, deux solitudes tentent un dialogue : les mots de Kafka échangés dans la fièvre et la conscience de la fin, en transparence de la fragilité des images d'Astrid Ofner. La fin d'un monde, la fin d'un amour. Mais quels auront été les mots échangés ce mardi-là ? C'est le secret dans lequel s'ancre le mouvement du film. Des mots murmurés de Kafka à Milena nous n'en avons pour trace que la « correspondance », qui n'y saurait

correspondre justement. Et mardi devient pour le spectateur une promesse, ajournée sans cesse, car ce mardi passe en effet, qui restera en creux des mots et des plans, au seuil de notre attente. Elle le lui aura dit mardi. « Le cinéma est une machine à remonter le temps pour mieux le perdre » écrivait Bazin. Et si l'on pense à Duras, de laquelle la réalisatrice est familière, ou à Resnais, c'est que le cinéma d'Astrid Ofner enregistre, à travers ce qui continue de vibrer envers et contre tout dans notre monde, la peur de l'anéantissement à venir. Ces « curiosités de la modernité » que Kafka va visiter à Vienne se seront répandues comme un cancer, vouant les lieux à l'oubli. Et s'il n'est plus que les mots, qui disent cette souffrance, Astrid Ofner les prend et, habitée par eux, elle tente de les reloger dans leur habitat naturel du monde. Elle citait Faulkner, « *Between grief and nothing, I will take grief* », entre la souffrance et le néant, je prends la souffrance.

On est frappé, devant votre film, par cette sorte de mosaïque d'images qui le compose, la différence de grains entre les plans, de couleurs, de lumière...

J'ai tourné avec tout ce que j'ai pu trouver, en faisant le choix du super 8. Certaines bobines étaient récentes, mais c'était en général des vieilles bandes qui ne coûtaient pas très chères, ou dont on m'avait fait cadeau : certaines venaient d'ex-URSS et dataient d'une cinquantaine d'années, on m'a aussi donné quarante bobines ektachrome 160, qu'on ne fabrique plus depuis 20 ans et qui étaient périmées. J'ai voulu jouer avec toutes ces bandes, ces vieilles émulsions, et laisser un espace au mouvement et à l'aléatoire, car je n'avais absolument aucune idée des images que ça allait faire !

Cette présence du grain empêche de nous situer précisément, d'un point de vue spatial et temporel, comme si vous aviez souhaité laisser ce qui est dit et montré dans un espace intermédiaire.

J'ai longtemps vécu avec les pensées et les émotions de ces personnages, Kafka et Milena, et j'étais très étonnée en me promenant dans la ville de réaliser qu'on pouvait vivre avec des pensées et des gens morts depuis longtemps. Aux abords du Danube, que l'on voit dans le film et qui sont tout près de l'endroit où Kafka est mort, je regardais cette rivière, les arbres, les pierres, et tout était hors du temps. Mais c'est curieux : car en contemplant cette nature et au travers de mon propre vécu, de mes pensées, je ressentais le passage du temps.

Votre intimité avec le texte de Kafka pose la question de l'imprégnation de ces lettres sur vos images, vous jouez doucement de leur résonance.

Je voulais faire quelque chose avec ces lettres, depuis que je les avais lues douze ans auparavant. Je ne les ai jamais vraiment relues depuis et jusqu'à mon tournage, car je ne voulais pas penser à des passages en particulier. J'étais souvent tentée de les relire, mais quelque chose m'en empêchait. S'il y a des pensées qu'on aime, on vit avec ces pensées, et elles se mélangent avec les nôtres et notre expérience, alors c'est là, même si on les oublie. C'est même probablement nécessaire de les oublier.

Comment s'est déroulé le montage d'un tel film ? Y a-t-il eu d'abord une sélection de textes et des images qui se subordonnaient à elle, ou était-ce l'inverse ?

J'ai fait un premier montage image et je me suis ensuite retirée pour travailler sur le texte, en faire là aussi un « montage ». J'ai essayé de trouver une trame simple dans la complexité des rapports de Kafka et Milena. Avec cette sélection de textes, j'ai refait le montage. Et certaines images étaient éclairées d'un jour nouveau, alors que d'autres pourtant très belles ne disaient plus rien. Pour moi c'est toujours dans le processus solitaire de la lecture que me viennent les images. Je n'ai jamais envie d'écrire une histoire moi-même.

« Ma bien aimée est une colonne de feu qui passe sur terre. En ce moment elle me tient embrassé. Mais ce ne sont pas ceux qu'elle embrasse qu'elle conduit, mais ceux qui voient. » Votre film n'invite-t-il pas à poser son regard sur les choses, à prendre le temps de les regarder, dicté par notre seule intuition ?

Et même si on ne sait pas pourquoi ! Même cette phrase, on ne sait pas bien ce que ça veut dire. Mais ça nous dit quelque chose, on comprend. Et ce n'est pas seulement nous, ce n'est pas seulement Kafka, qui faisons que ça prend sens, c'est le hasard et ça peut être le bonheur.

« Les baisers écrits ne parviennent pas à leur destination, les fantômes les boivent en route. [...] Les esprits ne mourront pas de faim, mais nous, nous périrons. »

Franz Kafka

Il y a une mélancolie dans votre film. Elle vient de Kafka bien sûr, mais elle est aussi inscrite dans le processus par lequel vous avez réalisé votre film, c'est la tragédie de la disparition.

Un critique autrichien a dit récemment que dans ces lignes de Kafka, dans sa poésie, il y a des choses qui n'existent plus, qui sont perdues, qui ont été détruites notamment dans la deuxième guerre et l'holocauste. Mais ces choses sont encore là, dans ces lettres à Milena, avec la conscience d'une menace. Et moi je souffre beaucoup de notre réalité, au niveau simplement de la matière, des couleurs et des textures. On est très pauvre aujourd'hui, il n'y a plus rien de tactile en quoi l'histoire et les sentiments d'un être humain peuvent s'inscrire. Les objets perdent leur histoire, leur aura, ils ne racontent plus rien, ils sont faits de synthèse. Dans un monde où les choses ne content plus rien, on ne voit plus rien évidemment, et on entend moins, on sent moins.

Une image, celle d'une rue avec des voitures, présente au milieu de votre film revient à la toute fin dans la violence d'un flash au présent, l'image est étonnamment crue.

C'est le présent oui, le retour à la réalité cruelle. Ce plan montre la maison où Kafka est mort. Mais la première fois qu'on en voit l'image au milieu du film, le texte disait « Et malgré tout, je pense parfois que si on peut mourir de bonheur, c'est à moi que la chose arrivera. Et que si un homme voué à la mort peut rester en vie par bonheur, alors je resterai en vie. »

Propos recueillis par Ronan Govys et Maité Peltier

Programme

Jeudi 13 mars 2008

Cinéma 1

14h00 [US]

One Step Away, Ed Pincus, 60', vidéo, VO STF, 1967
Pictures From Life's Other Side, Jim McBride, 45', 16mm, VO STF, 1971
My Son's Wedding to My Sister in Law, Jim McBride, 9', vidéo, VO STF

16h15 [CI]

Yu, Manon Ott, 20', vidéo, VO STF STA, 2007
Holunderblüte, *Elder Blossom*, Volker Koepp, 88', 35mm, VO STF STA, 2007

18h30 [CI]

Sages mir Dienstag, *Tell me on Tuesday*, Astrid Ofner, 26', 35mm, VO STA STF, 2007
Listener's Tale, Arghya Basu, 76', vidéo, VO STA STF, 2007

21h00 [CI]

White Horse, Maryann Deleo et Christophe Bisson, 18', vidéo, VO STA STF, 2007
Podul de Flori, *The Flower Bridge*, Thomas Ciulei, 87', 35mm, VO STA STF, 2008

13h30 [P]

Prisons de Fresnes et de Melun, Igor Barrère et Etienne Lalou, 49', vidéo, 1959
La Germination de l'utopie, Réalisation collective avec la complicité de Marc Mercier, 30, vidéo, 2002
Le Bout de ma raison, Réalisation collective de l'atelier En quête d'autres regards, 18', vidéo, 2007

15h30 [T]

L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES
Safari au Xingu, Yves Billon, 27', vidéo, 1983
A Kalahari Family : Death by Myth, John Marshall et Claire Ritchie, 86', vidéo, 2002

18h00 [SF]

Le Chamane, son neveu et le capitaine, Pierre Boccanfuso, 90' vidéo, VO STF, 2007 + débat en présence du réalisateur

21h00 [T]

DES CROISIÈRE
En croisière, Edgar Fitzpatrick, 6', 35mm, c. 1930
March Ritt, Sluik/Kurpershoek, 18', vidéo, VO STF, 1993
The Cruise, Bennett Miller, 76', vidéo, 1998

Petite salle

CWB

11h00 [SF]

Portrait of a Wedding Day (detail), Alix Didrich, 7', vidéo, 2007
En permanence, Sylvain Bouttet, 80', vidéo, 2007

19h00 [CI] INSTITUT CERVANTÈS

Querida Mara, cartas de un viaje por Patagonia, *Dear Mara, Letters from a trip through Patagonia*, C. Echeverria, 88', vidéo, VO STA STF, 2007

20h45 [CI] CINÉMA JEAN RENOIR

Glorious Exit, Kevin Merz, 75', vidéo, VO STF, 2007 + débat en présence du réalisateur

21h00 [T] CINÉMA LE CYRANO

London, Patrick Keiller, 80', 35mm, 1994

HORS LES MURS

Cinéma 2

12h00 [T]

CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE
Images d'Orient, tourisme vandale, Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, 62', vidéo, VO sans traduction, 1986
An Indian Durbar, Burton Holmes, 10', 35 mm, 1911-1926
Venise n'existe pas, Jean-Claude Rousseau, 10', 16mm, 1984

13h45 [T]

PARC D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES
Bontoc Eulogy, Marlon Fuentes, 57', 16mm, VO STF, 1996
Village noir au Jardin d'acclimatation : Baignade de nègres, Nègres en corvée, Films lumière, 2'
Exposition Universelle : Le vieux Paris : vue prise en bateau, Le Village suisse : Intérieur d'une vacherie, un troupeau suisse, Films Lumière, 3', vidéo
Somewhere 1-4, Cheng Xiaoxing, 20', vidéo, VO STF, 2008

15h45 [SF]

Trois faces, Erik Bullot, 46', vidéo, 2007
L'Empreinte, Guillaume Bordier, 47', vidéo, VO STF, 2007 + débat en présence du réalisateur

18h15 [CI]

Qian men qian, *Dans les décombres*, Olivier Meys, 86', vidéo, VO STF, 2008 + débat en présence du réalisateur

20h30 [CI]

San, Umbrella, Du Haibin, 93', vidéo, VO STA STF, 2007 + débat en présence du réalisateur

13h30 [T]

Shestaya chast mira, *La Sixième partie du monde*, Dziga Vertov, 65', vidéo VO STF, 1926

15h00 [T]

Mon Voyage d'hiver, Vincent Dieutre, 107', 35mm, 2003

18h00 [T]

Moi un voyou, Hubert Knapp et Pierre Desgraupes, 11', vidéo, 1962
Le Détenu, Michel Mitrani, 92', vidéo, 1964

21h00 [T]

La Machine panoptique, Pascal Kané, 17', vidéo, 1979
Optimum, les pionniers du meilleur des mondes, Henry Colomer, 55', vidéo, 2000

MK2

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

San, Umbrella

Du Haibin

Compétition internationale, 93', Chine, 2007
jeudi 13 mars à 20h30, Cinéma 2 + débat

San aurait dû être un portrait de la Chine agricole contemporaine. Mais ce monde traditionnel subit de plein fouet les bouleversements économiques du pays, accélérés par les réformes de ces vingt dernières années. Inchangé en son cœur, il est modifié car vidé de ses forces vives par l'attrait de la ville et de ses offres modernes de travail. Entre la Chine des villes et la Chine des champs, l'écart de richesse se creuse. Du Haibin s'attache à cinq lieux, l'usine, le centre commercial, la caserne, l'école supérieure et la campagne, cinq lieux du travail. Cette construction en cinq sections donne l'impression d'un monde fragmenté et oppressant.

« Ces changements sont les mêmes pour toute la Chine, j'en donne ici une vue en coupe. On peut ainsi distinguer ce qui a changé de ce qui est resté pareil, comme la campagne qui paraît presque une nature morte. Bien sûr, les personnes sont un peu coincées dans leur milieu, mais je voulais surtout montrer les types de changements qui ont pu intervenir dans la vie des gens. Et je préfère laisser au spectateur la liberté de faire le lien. »

Des signes se répondent d'un lieu à l'autre. Ainsi à l'usine, après le travail des ouvrières qui vivent sur place se lavent les cheveux dans les lavabos collectifs. Cette rare scène de la vie quotidienne tranche avec la dureté du travail en atelier.

« En Chine, au départ, tout le monde est paysan. Les grands changements se font ensuite étape par étape, avec des pauses. Le premier pas est la venue en ville. C'est celui que les ouvriers ont franchi, mais ils ne sont pas pour autant devenus des citoyens à part entière. Même s'ils n'ont pas grandi à la campagne, il reste au fond d'eux un héritage de cette vie d'avant. Les jeunes ouvriers sont les sacrifiés du développement économique, leur vie est très dure. La sécurité sociale est pour eux un acquis très récent. Ce qui est sûr, c'est qu'être paysan n'est plus une situation enviable à l'heure actuelle et que tous veulent fuir la terre. »

Dans ce monde moderne, chacun poursuit son but, simple subsistance pour l'ouvrier, richesse pour le commerçant, la bonne place pour l'étudiant, le prestige de l'uniforme pour le soldat. Dans la caserne où la pédagogie est toujours basée sur l'autocritique, on pourrait voir avec malice une forme de management poussée à son extrême.

« On ne peut pas dire que ce soit à l'image de la Chine. Par contre, c'est une réflexion sur ce que nous avons pu vivre avant, l'armée étant le milieu qui a le moins changé depuis 1949. Cette partie produit un effet de contraste avec ce que l'on peut voir par ailleurs. »



Au milieu de cette violence sociale, le parapluie, produit laborieusement par millions, de toutes formes et de toutes couleurs, garde une charge poétique.

« Les scènes comme celle de la petite fille qui essaye de réparer son parapluie sous l'averse ont été tournées au hasard. Elles donnent un espace de liberté et permet d'insuffler une certaine sensibilité au film. J'ai commencé le tournage dans plusieurs usines du sud de la Chine, cela aurait pu être des chaussettes ou des biscuits. Mais la commerçante que je voulais filmer vendait des parapluies, alors lorsque j'ai tourné les autres parties, j'ai cherché les parapluies, même si dans la très aride région du nord où se trouve la caserne, j'avais peu de chance d'en trouver.

À l'usine, nous sommes très proches de cet objet, le spectateur n'a aucun recul. Lorsque l'on s'en écarte, d'autres personnes peuvent alors entrer dans le champ. Le parapluie est plus distant chez les vendeuses du centre commercial et n'est plus qu'un objet de la vie courante pour les étudiants. Il s'éloigne pour revenir dans la séquence finale avec les paysans. Il est à l'image de la construction du film : comme un parapluie la tête en bas, une pyramide sociale à l'envers, les couches de population se superposent. Beaucoup de Chinois deviennent ouvriers, certains font des études ou s'engagent dans l'armée. Mais ce sont les paysans qui sont la pointe et la base de la pyramide, qui font vivre toute la Chine. C'est pour cela que j'ai donné la parole au seul paysan de la fin. Il y a une certaine gloire à être resté à la campagne. D'une certaine façon, les paysans sont les vrais témoins des changements car ils ont pu les observer depuis la même place. »

Propos recueillis par Boris Mélinand. Traduction Chen Zhiheng.

À noter !

Dans le cadre des projections autour des FIGURES DU TOURISME, premières françaises de :

Bontoc Eulogy de Marlon Fuentes et **The Cruise** de Bennett Miller.

Bontoc Eulogy, Marlon Fuentes, Etats-Unis, 1995

En 1904, plus de mille indigènes des Philippines sont « importés » pour être « exposés » à la Foire mondiale de St Louis au Missouri. M. Fuentes dévoile un terrible exemple de zoo humain et nous raconte l'histoire de Markod, guerrier Igorot de Bontoc qui ne rentrera jamais chez lui.

Jeudi 13 mars à 13h45, cinéma 2, vidéo, VO STF, 57'

The Cruise, Bennett Miller, Etats-Unis, 1998

Tim « Speed » Levitch est guide touristique sur les bus à impériale de Manhattan. Son travail : décrire et expliquer aux touristes ce qu'ils voient (ou ne peuvent voir) de la ville. Tim voudrait que tout le monde s'éveille à la gloire de la cité, mais tous les clients n'y sont pas prêts...

Jeudi 13 mars à 21h, petite salle, vidéo, VO STF, 76'

Erratum

Toutes nos excuses : une partie de l'interview du numéro 4 (journal de lundi 10 mars), a été coupée. Voici le texte manquant de Dorine Brun. Traduction Mauricio Montecinos au sujet du film *O Lar, Le Foyer d' Antonio Borges Correia* :

“ Avez-vous mis en scène certaines séquences ?

J'ai peu parlé avec les personnes que je filmais. Je n'ai dicté aucun thème de conversations. Les personnes s'exprimaient au sujet de ce qu'elles voulaient sur leur vie et leur passé. Il est arrivé qu'à un moment, la dame qui est demandée en mariage me prévienne de son intention d'aller parler avec celui qui allait devenir son mari. Mais j'ai suivi une construction à partir de plans fixes comme si c'était de la fiction. Le montage aussi suit les codes de la fiction. ”

Ce journal est réalisé par

Christine André, Dorine Brun, Mariadèle Campion, 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