



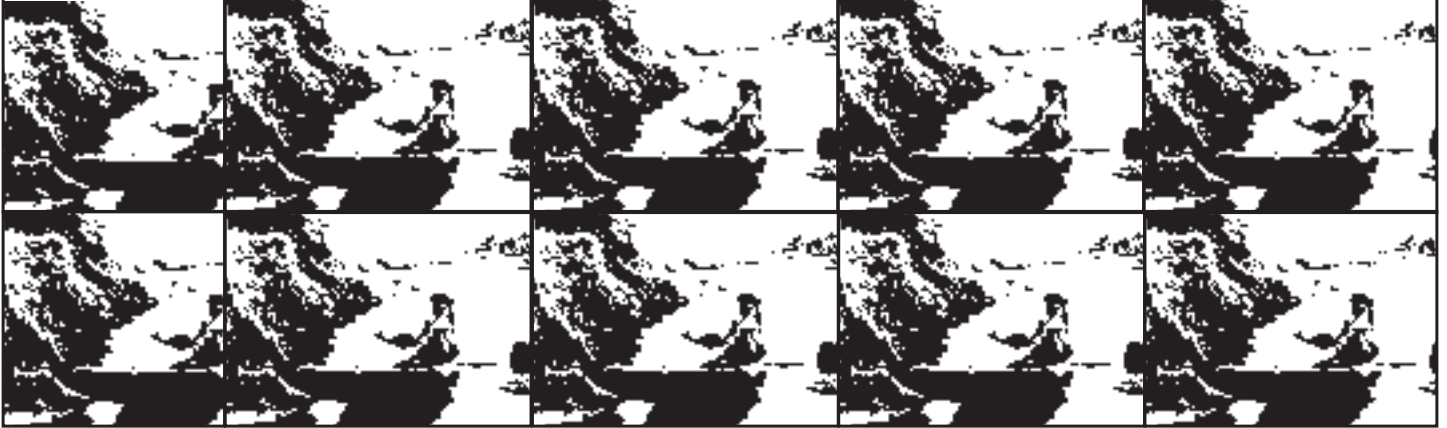
CNRS images /  
Comité du film ethnographique

# Réel 08

Bibliothèque  
Centre  
Pompidou  
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Vendredi 13 mars 2009



## Tjúba Tén / The Wet Season

Brigid McCaffrey, Ben Russell

Compétition internationale, 47', États-Unis, Vendredi 13, 15h45, Cinéma 2 (débat)

## Trypps #6

Ben Russell

Compétition internationale, 12', États-Unis, Samedi 14, 16h, Cinéma 2 (débat)

*Ben Russell parle le saramaccan et semble très bien intégré dans ce village. Il pourrait être un ethnologue-réalisateur mais il est « photographe voyageur ». Quel est votre parcours ?*

Brigid McCaffrey : Ben Russell bouge énormément et son travail s'inspire du voyage. Il a vécu dans ce village de Bendekondre au Surinam pendant deux ans, entre 1998 et 2000, en tant que volontaire Peace Corps (agence américaine dont la mission est de favoriser la paix et l'amitié dans le monde). Mon parcours est semblable : j'ai travaillé comme photographe puis je me suis intéressée aux films documentaires et ethnographiques.

*Quelles étaient vos intentions pour Tjúba Tén ?*

En fait, nous ne cherchions pas à travailler sur une culture en particulier. D'une certaine manière, nous étions comme les autres touristes. Nous savions juste que nous désirions aller dans un endroit vraiment perdu. Il y a quelque chose de très spécial dans le simple fait de passer du temps avec ces gens. Nous n'avions pas une idée précise du film au départ. Nous faisons des visites, traînions à droite à gauche... Avec Ben, nous avons beaucoup parlé de ces idées de participation, de transformation du réel, de prise de conscience de la position de réalisateur. Dans quelle proportion doit-on présenter le réel et qu'est-ce que l'on peut couper... Nous avons décidé de mettre en place un

dispositif qui reconnaisse par exemple les flashes rouges en fin de film, le temps limité de la pellicule, le cadre fermé, qui donne une idée de ce qui manque, de ce qui arrête le plan ou le temps du plan.

Mais nous ne savions pas quoi filmer au juste. Alors nous avons demandé aux gens ce qu'ils avaient envie que nous filmions. Nous leur avons dit : « On a une pellicule de trois minutes, qu'est-ce que vous aimeriez qu'on prenne ? ». Ça nous a amené à des situations très réelles mais aussi très jouées, particulièrement avec les femmes. Toutes les prises ont été gardées dans le film, sauf deux qui n'étaient pas bonnes techniquement.

*On a l'impression qu'il y a une demande pour un enregistrement des traditions locales. Et pourtant, vous gardez beaucoup d'informations hors-champ, comme dans la scène du tissage, où la vision de l'objet réalisé reste très partielle, ou dans la danse, que l'on devine seulement ?*

Je n'ai pas vraiment l'impression que les traditions faisaient sens. C'est plutôt qu'ils étaient fiers d'être dans le film. Il y a la femme dans son jardin, par exemple, qui a vraiment beaucoup travaillé pour maintenir la communauté et améliorer les conditions de vie des gens, avec le développement de l'eau potable, la création d'une association d'entraide, différentes choses dans le dessein de conserver un art de vivre – plus que des traditions... Et dans la danse, l'idée, c'est que de toute façon, on ne comprend pas ce qui se passe. Ce mur, c'est parce que nous étions là physiquement, devant lui. Aussi, nous ne nous sentions pas spécialement à l'aise avec la caméra et nous ne voulions pas modifier la scène pour la filmer. C'est un peu la même chose avec *Trypps 6*, c'est une cérémonie mortuaire, mais tout est assez chaotique, à la frontière entre la coutume et le simple jeu festif.

*Vous leur avez montré le film ?*

Oui, nous sommes revenus en octobre, avec un moniteur vidéo. Je crois que c'était la plus importante projection de notre travail. C'était un peu comme montrer un film de famille. Les gens s'amusent à reconnaître untel ou untel, il y avait des moments de simple distraction et puis il y avait quelques réactions intéressantes comme pour la séquence des hommes sur le bateau par exemple, où ils cherchaient à reconnaître le lieu exact du tournage, alors que pour nous, le rivage que l'on passe n'est qu'un rideau de fond, vert et indéfini.

■ Propos recueillis par Sylvestre Meinzer

# La Mort de la gazelle

## Jérémie Reichenbach

Panorama français, 45'

Vendredi 13, 18h45, Cinéma 1 / Samedi 14, 11h, Centre Wallonie-Bruxelles

Nous connaissons plus ou moins les problèmes liés au découpage arbitraire des frontières en Afrique du nord. De ces différents peuples et ethnies naît une volonté de construction nationale, le MNJ. Mais ce Mouvement Nigérien pour la Justice est considéré par le gouvernement comme un groupe de « bandits armés ». En février 2007, la rébellion éclate. Le film est cependant une chronique sur l'incertitude du combat. La précarité de la vie ressemble aux traces de pneus sur le sable, il faut vite voir où elles mènent avant qu'elles ne s'effacent.

Jérémie Reichenbach: Je connais bien la région et dès que j'ai eu l'occasion d'approcher leurs groupes je suis parti. Quand je suis arrivé, il y avait une éventuelle possibilité de négociation entre le MNJ et le gouvernement, c'est pourquoi la situation était calme, les soldats étaient dans l'attente, j'ai alors compris que l'errance faisait aussi partie de la lutte.

Deux éléments ont motivé la réalisation de ce film: quand j'ai su que de très jeunes personnes que je connaissais avaient rejoint le mouvement, j'ai voulu les retrouver car leur jeunesse me touchait. Ensuite il y a eu un reportage télé qui ne montrait qu'une petite partie de leur réalité, aussitôt suivi d'une saga télévisuelle sur deux otages français. Je savais que ces journalistes ne risquaient rien mais la presse ne parlait que de cet événement et la réalité de cette région fut occultée. Je me suis dit qu'il fallait que je fasse un film avec un regard empathique tout en écartant la forme du film partisan.

*Cette attente apporte un aspect psychologique au film. Vous-même, qu'attendez-vous de celui-ci ?*

Je veux que le spectateur s'identifie aux personnes, surtout aux jeunes qui ne comprennent pas vraiment la situation, comme nous.

Je veux qu'il abandonne sa distance d'Occidental et vive cette absence d'action et d'information, car l'aspect humain fait qu'il se passe toujours quelque chose. Pendant le tournage je souffrais aussi de cette désorientation, nous devons toujours nous tenir sur notre garde. Au montage on a donc décidé d'abandonner le recours aux panneaux explicatifs pour accentuer cette impression. Je ne prétends pas raconter l'histoire du pays car beaucoup de choses nous sont inaccessibles et je respecte cela.

*À un moment une succession de plans indique une légère tension symbolique: la scène de la prise de tension cardiaque, le plan de la cocotte minute qui crache et le plan de la mitraillette qui pend comme une épée de Damoclès. Quelle était votre intention ?*

Au moment du tournage c'était inconscient. Au montage nous avons recréé une chronologie. C'est étonnant comme le non-respect de la chronologie du tournage, la création d'un autre ordre nous permet de retrouver la véritable impression que nous avons sur place. Comme les chaînes de télévision ne nous ont pas soutenu, au montage nous avons pris tout le temps nécessaire à l'observation des rushes, j'ai aimé cette liberté. Même si la narration paraît diluée, nous avons gardé un certain classicisme, notamment avec les changements de lumière et les petits événements de la vie quotidienne.

*Vous capturez des moments humoristiques, je ne citerai pas les plus évidents, mais il y a la scène du puits où l'on voit écrit sur les poulies « un pour tous et tous pour un », et pendant que deux hommes puisent de l'eau on voit des ânes se donner de gros coups de pattes...*

Je mets toujours de l'humour dans mes films, quel que soit la situation, mais je ne me souvenais plus de ce moment-là. Plusieurs ethnies cohabitent, ils apprennent aussi à se connaître. Je veux montrer aussi que ce sont des civils avant d'être des soldats, c'est pour cela que j'avais peur pour certains d'entre eux, la guerre et la mort planent.

*Quand ils lèvent le camp, l'un d'entre eux, qui s'est improvisé marabout, pressent la venue d'un esprit du mal pour un de ces camarades. La scène finale est-elle à voir comme un sacrifice pour éloigner cet esprit ? Est-ce le début de la guerre ?*

Libre au spectateur d'interpréter. Pour moi elle représente la fin de l'innocence, de la mienneté aussi. Certains sont morts aujourd'hui.

■ Propos recueillis par Nina Da Silva



# Autoproduction

Virgil Vernier

Panorama français, 74'

Vendredi 13, 16h30, Cinéma 1 / Samedi 14, 17h15, Petite Salle (débat)

Lundi 16, 16h30, Hôtel de Ville

Paris, un quartier, des présences, dont celle de Nicola Sornaga, cinéaste excentrique qui tente, par le flot de la parole et par l'énergie de son corps, de faire dialoguer les nombreuses et extravagantes âmes qui peuplent son Belleville. Virgil Vernier filme dans le même mouvement, comme un geste de fidélité et de sympathie à l'égard de son protagoniste, il ouvre les portes de ce fol univers qui nous fait souvent sourire et dont personne n'est exclu : ni la passante qui rejette le cinéma, ni la présence rigoureuse d'un pilier du cinéma tel qu'André S. Labarthe, ni Sornaga lui-même, dont l'âpre duel face aux défis de l'autoproduction, au nom du cinéma – encore et toujours – ne peut que nous toucher.

*Qu'est-ce qui vous a conduit à faire un film autour du travail de Nicola Sornaga ?*

Je connais Nicola Sornaga depuis l'enfance. J'ai été assistant sur son premier film, *Le dernier des immobiles*, et en travaillant avec lui j'ai connu l'atmosphère dingue qu'il instaure généralement sur ses tournages. Je trouvais cela très amusant à voir, et par la suite j'ai beaucoup aimé le film qu'il a fait. Plus tard, j'ai réalisé *Chroniques de 2005*, dans lequel je filmais des séances de travail de Nicola avec une de ses assistantes : ils écrivaient ensemble un scénario. C'était très drôle, mais au final je n'ai pas utilisé les séquences tournées. Tous ces événements m'ont fait comprendre qu'il y avait quelque chose qui fonctionnait très bien lorsqu'on le filmait, j'avais appris à l'approcher, et j'avais compris comment me faire oublier, ou ce qui l'énervait. Quand il m'a dit qu'il s'apprêtait à tourner un nouveau film je lui ai proposé de faire une sorte de *making of*, à condition de pouvoir réaliser un film avant tout sur lui, et non pas un ensemble d'interviews de techniciens ou autres. En me concentrant sur sa figure, j'ai essayé de ne pas être trop naïf ni trop fasciné. Car il est vraiment fascinant, mais je ne voulais pas que ce soit uniquement un éloge.

*Comment avez-vous cherché à vous démarquer du simple making of ?*

Je savais qu'étant lui-même baigné de poésie surréaliste, étant lui-même un personnage, je pourrai jouer en permanence sur l'ambiguïté de ce que l'on est en train de voir. Dans mon film précédent, *Flics*, je m'intéressais déjà à cela : les séances de simulation des apprentis policiers suscitaient la même interrogation : est-ce que ce que l'on voit est vrai ou faux ? Surtout avec un réalisateur qui dirige ses acteurs de manière un peu réaliste et improvisée, on peut s'amuser au montage à mettre tout au même niveau, que ce soit de la mise en scène, du documentaire ou des séquences prises sur le vif : tout peut être égalisé et former une sorte de magma : on ne sait plus quel est le registre de ce qu'on est en train de regarder.

*Pensez-vous que le documentaire peut davantage rendre compte de l'absurdité de la réalité, de son étrangeté ?*

Je n'ai pas de théorie générale sur cela, je sais par contre que c'est le cas pour les personnages du film de Nicola. Parce qu'ils sont naturellement délirants, surréalistes, « habités » : se contenter de les filmer



tels qu'ils sont donne un résultat déjà suffisamment étrange. Il n'y a pas besoin d'en rajouter, de les mettre en scène, il faut juste être très patient et attendre le bon moment. Il m'a fallu beaucoup d'heures de rushes.

Pour moi ce travail est un film parallèle à celui de Nicola. Je tournais comme lui, et parfois j'ai même doublé sur un autre axe les scènes qu'il faisait. Néanmoins, cela reste un *making off*, même si je trouve Nicola très bon acteur. Il avait déjà joué dans son premier long-métrage et je pense qu'il aurait dû en faire autant dans celui-ci. La séquence finale de mon film, où on le voit interpréter un rôle, n'a pas été gardée dans son long-métrage *Monsieur Morimoto*.

*Si d'un côté votre film nous montre l'univers et le travail de Nicola Sornaga, de l'autre il illustre les péripéties de l'« autoproduction » : est-ce un sujet qui vous touche particulièrement ?*

Le vrai désir de faire ce film est effectivement né d'une sorte d'empathie totale avec les situations que Nicola se crée. Aujourd'hui ce serait faux de dire que je travaille complètement sans production, mais je connais parfaitement cette panique dans la rue, lorsqu'on essaie d'arrêter les gens, en recommençant une même prise quinze fois et en risquant de tout rater. Mon premier tournage a été fait entièrement dans ces conditions et j'en suis tombé malade par la suite, c'était très angoissant. Ça peut tuer. C'est pour cela que je trouve le travail de Nicola absolument admirable, c'est très beau de voir quelqu'un qui se bat contre tout, dans la rue, pour faire son film, aussi rêveur qu'il puisse être.

*Pourriez-vous nous dire d'où vient cette image en contre-jour de la petite fille à l'épée ? Elle crée un bref mais touchant souffle, comme une suspension dans le film.*

C'est un des seuls moments où je m'autorise à sortir du cinéma direct, pour toucher à un symbole. J'ai filmé cette séquence avec une petite fille qui était sur le tournage. J'ai eu l'impression que c'était vraiment le symbole du film, et de Nicola lui-même. Car il est comme un enfant qui joue avec une épée en plastique, il est contre le monde et il veut le conquérir. Cette image me semblait une métaphore parfaite de son combat pour le cinéma contre le monde entier.

■ Propos recueillis par Lucrezia Lippi

# Preparativi di fuga

## Preparative To Escape

### Tommaso Cotronei

Compétition internationale 40', Vendredi 13, 14h45, Cinéma 1

« La famille procure des fins sous forme d'enfants à élever. Mais à moins qu'on n'espère pour eux une autre condition - et par la nature des choses de telles ascensions sociales sont nécessairement exceptionnelles - le spectacle d'enfants condamnés à la même existence n'empêche pas de sentir douloureusement le vide et le poids de cette existence. Ce vide pesant fait beaucoup souffrir. Il est sensible même à beaucoup de ceux dont la culture est nulle et l'intelligence faible. Ceux qui, par leur condition, ne savent pas ce que c'est ne peuvent pas juger équitablement les actions de ceux qui le supportent toute leur vie. Il ne fait pas mourir, mais il est peut-être aussi douloureux que la faim. Peut-être davantage. Peut-être il serait littéralement vrai de dire que le pain est moins nécessaire que la remède à cette douleur »

Simone Weil

Votre film se caractérise par une ambiance très particulière, son aspect le plus mystérieux découlant en grande partie du montage. Comment l'avez-vous travaillé ?

J'ai tourné ces images il y a dix ans, à cette époque je n'étais pas très dégourdi avec la caméra, j'ai donc été souvent contraint par le fait qu'il me manquait des images. Le montage semble un peu extravagant, mais c'est également ma façon d'être, je parle de manière désorganisée. J'aime cette composition mais parfois j'aurais voulu faire différemment, j'aurais souhaité des plans plus longs et je ne les avais pas. C'est la même chose avec la musique : j'aurais préféré en mettre moins mais je l'ai utilisée pour camoufler des erreurs techniques. Aujourd'hui je me débrouille mieux. Dans le film, à mes yeux, il y a tout de même un récit : on peut avoir l'intuition d'une histoire, d'un contexte, de personnages intéressants et profonds.

Des personnages qui ne dialoguent pas vraiment entre eux.

Ils ne parlent pas parce qu'ils n'ont pas de langage. Ils ne connaissent pas la rhétorique, ils ont l'honnêteté de comprendre qu'avec les moyens dont ils disposent ils ne pourront pas exprimer pleinement leurs pensées profondes. Alors ils gardent le silence. Ce silence parvient à ceux qui savent le décoder et peut être très révélateur.

Il y a aussi un tabou autour du langage, qui en soi est quelque chose qui donne du plaisir, et dans un contexte de souffrance sourde, le plaisir est presque un péché. Vous voyez toutes ces figures de saints et de Sainte - Vierge dont sont entourés les habitants du village, elles racontent que la vie n'est que pénitence et souffrance.

Un fil narratif peut être identifié le long de votre film, mais il n'est pas déterminant : on peut également considérer ce film comme un ensemble fragmentaire de regards sur ce coin de Calabre. Avez-vous joué sur cet aspect, et aviez-vous écrit un scénario auparavant ?

Je n'ai rien écrit. Simplement, je vais là-bas et je filme. C'est une sorte de cahier intime, presque une cure psychologique pour soigner mes angoisses. J'ai essayé de raconter mes tourments.

Il s'agit du lieu où je suis né, je suis né dans ces images, dans ces visages. Les personnes qu'on voit sont mes amis, les plus âgés m'ont vu grandir. C'est pourquoi ils m'accordent leur confiance. Le plus important pour moi c'est qu'ils ont été émus par le film et surtout qu'ils se

sont sentis « vengés ». Ils ont compris que je ne venais pas en voyeur, comme beaucoup de documentaristes.

Vous êtes très critique vis-à-vis des cinéastes qui vont filmer dans les régions du sud de l'Italie.

Je l'avais déjà dit à De Seta <sup>1</sup>, et aujourd'hui encore il y a de nouveaux cinéastes, qui gagnent même des prix à Cannes, qui font des discours qui ne disent rien. Ils font des films qui paraissent révolutionnaires mais qui perpétuent les choses comme elles sont. C'est la classe dirigeante qui a installé ces nouveaux cinéastes rhétoriques. Bien sûr, on ne change pas le monde avec un film, mais ces personnes qui viennent d'ailleurs ne connaissent pas de l'intérieur les problèmes des désespérés. Ils ne sont pas de mauvaise foi, ils ne peuvent simplement pas savoir de quoi il s'agit. Ils se font les voyeurs d'un mal-être superficiel, alors que la vraie souffrance des pauvres tient autant à des besoins matériels qu'à la condition de leur âme. On pense souvent que seules les personnes ayant étudié sont tourmentées ; je crois plutôt que tous ceux qui ont un bagage culturel peuvent freiner leur désespoir, les autres au contraire se noient. Les choses changeront vraiment quand les pauvres pourront être intellectuels, cinéastes, écrivains, philosophes, politiciens.

Votre personnage principal tente plusieurs fois de partir, mais il revient toujours sur ses pas. Qu'est-ce qui empêche l'accomplissement de la « fuite » ?

L'incapacité à partir est liée à plusieurs facteurs. Il y a une certaine culpabilité à l'idée de quitter tout le monde, les parents, les amis. Mais il y a également beaucoup de peur. On se demande où on peut aller, on a l'intuition que le monde extérieur est trop complexe. Le personnage passe juste à côté du village sans jamais le toucher. La simple vision de l'autoroute impressionne, même si elle est fascinante. Les gens ne sont pas tous courageux, cela m'attendrit. La société est construite autour de l'idée que la chance aide les audacieux, mais je ne comprends pas pourquoi on culpabilise ces gens : il faudrait plutôt les encourager et les aider. Il y a un manque total d'action politique et culturelle pour pallier à cette situation.

■ Propos recueillis par Lucrezia Lippi

<sup>1</sup> Vittorio de Seta, dont Tommaso Cotronei a été l'assistant.





# Le Marcheur

## Jean Noël Cristiani

Compétition internationale, 29<sup>e</sup>, France

Vendredi 13, 16h30, Cinéma 1 / Samedi 14, 17h15, Petite Salle (débat)

*Le Marcheur, ou lorsque le mouvement se fait discours...*

Le principe était de partir marcher avec une caméra, de laisser les choses m'attirer et de capter leur énergie. Je ne voulais surtout pas perturber la marche par la réalisation du film. Si par prudence j'avais tourné plusieurs prises d'un même plan, je m'apercevais au montage que la première était la bonne et que les autres étaient ordinaires à force d'avoir voulu bien faire.

*Pourquoi dissimuler le visage du marcheur qui n'est autre que le vôtre ?*

Je préfère être derrière la caméra. Et j'aime les ombres, les silhouettes qui ont pour moi plus d'existence, déclenchent plus de mystère et d'imagination que si je filme frontalement la personne qui marche. Quand je marche je suis de moins en moins le centre. La transformation du personnage central en silhouette et ombre révèle la transmutation qui s'opère en moi dans la marche et dans l'acte de filmer.

*Quelles sensations la marche vous procure-t-elle ?*

Les premiers jours, ce sont les ratiocinations, le bruit de fond mental de la vie quotidienne qui m'occupent, comme une espèce d'agression. Puis tout à coup, le ressassement disparaît pour un grand vide, un silence. Et arrivent des souvenirs, des pensées, des songeries involontaires. La cohérence de la marche consiste à entrer dans des éléments plus vastes que nous, beaucoup plus larges, dans une vastitude qui

# Bombhaye Porteghali

## Orange Bombs

Majed Neisi

Compétition internationale, 19<sup>e</sup>, Iran

Vendredi 13, 18h, Cinéma 2 (débat) / Samedi 14, 17h15, Cinéma 1

Cueillir des oranges et des bombes. Tel est le quotidien de ce couple libanais de Sofar qui n'a rien connu d'autre que la guerre. Des bombes à fragmentation parsemées dans leur jardin jonchent le sol, se mélangent allègrement aux fruits et pendent innocemment aux branches des orangers et au-dessus de leur tête, telles des épées de Damoclès. Ce mélange explosif est annoncé d'emblée par le titre, *Orange Bombs*, dont le probable sous-entendu établit un parallèle avec « l'agent orange », utilisé pendant la guerre du Viêt Nam et qui a détruit des hectares de récoltes. Mais peu importe la couleur car leur impact est destructeur, leurs éclats infinis et leur empreinte éternelle.

Le matin, Zeinab et Habib les repèrent, les ramassent et les désamorcent avec calme et savoir-faire. L'après-midi, ils cueillent les fruits

nous dirige. Parce qu'on se met dans des forces qu'on ne maîtrise pas - le temps, le climat, les pentes, l'existence ou non d'abris, le hasard - on se décentre. Et je trouve que cinématographiquement il y a correspondance : chaque fois que je fais un tournage, j'ai eu beau réfléchir, préparer, travailler, passer des mois à écrire, je suis toujours dépassé, j'ai l'impression d'être sur un bateau et que le vent se lève, que le mât casse, que le gouvernail est fêlé et qu'il ne reste plus qu'à sauver le rafiote. Le plus surprenant c'est que ça marche. Randonner, comme filmer, font apparaître une autre façon d'être et de penser. Langlois a dit que le cinéma était l'art du sommeil, or quand je marche, j'ai l'impression de dormir debout, ce n'est plus moi qui gère, qui régis, qui dirige mes rêves. De plus, quelques soient les difficultés, les phases de la vie, il y a une façon formidable de faire le point, de remettre les choses à leur juste place : c'est poser un pied devant l'autre, entrer dans l'espace.

*Vous arrive-t-il d'envisager la marche comme un défi sportif ?*

Bien sûr il y a cette énergie dans la marche, de la ténacité, une certaine patience parce qu'on avance lentement et qu'il faut avancer. Quand ça monte on est fatigué, on se dit qu'on ne va pas y arriver puis on s'aperçoit que les limites physiques sont souvent artificielles. Pour moi marcher, n'est pas un exploit, les exploits, ça ne m'intéresse absolument pas. Là on met un pied devant l'autre, c'est à portée de tout le monde. J'aime bien marcher en France parce que ce n'est pas dangereux, je ne joue pas ma vie. Ce n'est pas une marche de désespoir, je dirais presque qu'une des raisons pour lesquelles je fais de la marche c'est que je fais de bonnes siestes. Quand il fait beau, les siestes sur l'herbe sont formidables pour rafraîchir la pensée. Et puis il y a quelque chose de l'enfance dans la marche : des choses fondamentales comme ne pas être mouillé, avoir faim, être fatigué, avoir besoin de faire un feu pour se sécher, un abri pour se protéger. Il y a une jubilation à être seul dans une cabane ou dans les petits gîtes de montagne. C'est assez extraordinaire, c'est tout petit, c'est à bas flanc, on peut y faire un feu, comme dans les cabanes de l'enfance.

■ Propos recueillis par Maroussia Dubreuil

avec amour, butin qu'ils vont vendre en ville. Désamorcer une bombe et éplucher un fruit : c'est pratiquement le même geste, du moins fait avec la même expertise.

L'ONU ne se préoccupe pas de ces vestiges de la Guerre des 33 jours entre le Liban et Israël, en juillet 2006. Pour ce couple, ils ne font que s'ajouter aux traces laissées par les guerres successives et qui recouvrent le long sentier de leur vie commune. De 1967 - la Guerre des Six Jours - à 2007 : « Nos enfants étaient près de nous, c'est notre bonheur. Nous ne parlons que de la guerre entre nous. Toute notre vie tourne autour de la guerre. Ça fait 40 ans, depuis notre mariage, que nous vivons comme ça : nous avons eu des enfants pendant la guerre, nos enfants ont grandi pendant la guerre, notre mémoire est faite de la guerre. »

Malgré cette tragédie journalistique, ils continuent à emprunter ce sentier. La guerre a beau s'implanter jusqu'au plus profond de la terre et faire pourrir tout ce qu'elle touche ou effleure, elle a beau s'immiscer partout, Zeinab et Habib parviennent à se construire un havre non pas de paix mais d'amour. La caméra les filme foulant le sol de ce jardin des délices : Eden et enfer qui renferme à la fois ce qui leur permet de vivre et ce qui, déclenché par un pas malencontreux, peut les tuer. Il s'agit de cohabiter avec cet intrus. Pour ce faire, il faut marcher prudemment, ouvrir grand les yeux, enjamber les coins dangereux signalés par un ruban rouge, et la vie continue.

Ils veillent l'un sur l'autre; la complicité qui les unit est flagrante. Ils fixent sans trop de gêne la caméra, se contredisent, se complètent, s'approuvent. Elle est très fière de tirer à la carabine mieux que lui; il en rigole. Il est très fier de lui éplucher une orange qu'il lui offre comme un cadeau qu'elle apprécie et qu'elle croque à pleines dents. Le fruit n'est pas leur chute mais au contraire leur salut. Ils le dégustent et le sourient aux lèvres, ils racontent la difficulté, la tristesse, la douleur d'une vie qui n'en est pas une.

Discrétion et modestie caractérisent ce film dont les images simples suffisent amplement à capturer la réalité de cet endroit et de ces vies. Le réalisateur s'efface derrière une caméra qui suit, montre, grossit ce qu'elle cueille. Et en l'espace de dix-neuf minutes, le spectateur recueille le récit de ces vies dont la leçon de courage et d'amour est magistrale. ■ Lydia Anh et Eva Markovits



## Cinéma 1

13:30 **SP**

*Der Lauf der Dinge / Le Cours des choses*

Peter Fischli, David Weiss

Suisse, 30', Sans dialogue

**Entrée libre**

14:45 **CI**

*Alle Kinder bis auf eines / Tous les enfants sauf un*

Andreas Bolm, Noëlle Pujol

Allemagne, 40', VO STA STF

*Preparativi di fuga / Preparative to escape*

Tommaso Cotronei, Italie, 40', Sans dialogue

16:30 **CI PF**

*Le Marcheur*

Jean-Noël Cristiani, France, 38', VOF

*Autoproduction*

Virgil Vernier, France, 74', VOF

18:45 **PF**

*La Mort de la gazelle*

Jérémie Reichenbach, France, 45', VO STF

*J'ai tant aimé...*

Dalila Ennadre, France, Maroc, 52', VO STF

21:00 **CI**

*Bagatela*

Jorge Caballero, Colombie, 74', VO STA STF

## Cinéma 2

14:00 **XD + débat**

*Vertical Air* 28', sans dialogue

*Meditations on Revolution Part I : Lonely Planet*

12', sans dialogue

*Meditations on Revolution II : The Space in Between*

8', sans dialogue

*Meditations on Revolution Part III : Soledad*

15', sans dialogue

Robert Fenz, États-Unis

15:45 **CI + débat**

*Nora*

Alla Kovgan, David Hinton

États-Unis-Mozambique-Grande-Bretagne, 35', VO STA STF

*Tjúba Tén / The Wet Season*

Ben Russell, Brigid McCaffrey, États-Unis, 47', VO

STA STF

18:00 **CI + débat**

*Bombhaye porteghali / Orange Bombs*

Majed Neisi, Iran, 19', VO STF

*A People in the Shadows / Un peuple dans l'ombre*

Bani Khoshnoudi, Iran, 90', VO STF

20:45 **NF**

*Par desmit minutem vecaks / Ten Minutes Older /*

*Dix minutes de vie*

Herz Frank, U.R.S.S., 10', sans dialogue

*Muzigais Meginajums / Perpetual Rehearsal*

Herz Frank, Lituanie, Israël, 102', VO STA STF

## Petite Salle

13:30 **PF + débat**

*Une ombre au tableau*

Amaury Brumauld, France, 52', VOF

*Le Reflet*

Jérôme Amimer, France, 47', VO (russe) STF

16:00 **CI + débat**

*Seishin / Mental*

Kazuhiro Soda, Japon, 135', VO STA STF

19:00 **SP**

Débat CulturesFrance, 60'

« *Les documentaires ont des ailes* »

*la circulation internationale*

*des documentaires*

**Entrée libre**

20:30 **ML**

*Border*

Laura Waddington, 27', VO STF

*Des graines dans le vent*

Robert Kramer, France, 28', VO STF

*Which Side Are You On ?*

Kenneth Loach, 53', VO STF

**CI** Compétition Internationale

**HA** Hommages et Ateliers

**ML** Mille Lieux

**NF** News From

**PF** Panorama Français

**SP** Séances Spéciales

**TV** La Télévision à l'avant-poste

**XD** Exploring Documentary