



FESTIVAL INTERNATIONAL  
DE FILMS DOCUMENTAIRES  
15 - 24 MARS 2019

# CINÉMA 41<sup>E</sup> CINÉMA DU RÉEL DU RÉEL

CNRS Images /  
Comité du film ethnographique  
[www.cinemadureel.org](http://www.cinemadureel.org)

Bibliothèque  
Centre publique d'information  
Pompidou

# Votre dose quotidienne de création.



France Télévisions est le 1<sup>er</sup> investisseur et le 1<sup>er</sup> diffuseur de la création audiovisuelle avec près de 8 200 heures de documentaires proposées par an.

● **france•tv**



**« Je suis la dernière  
femme de Barbe bleue,  
celle qui transgresse »**

Marceline Loridan-Ivens  
(*Ma vie balagan*, Robert Laffont, 2008)

# Sommaire du catalogue

ÉDITORIAUX   <i>EDITORIALS</i>	4
LES JURYS   <i>THE JURIES</i>	6
COMPÉTITION INTERNATIONALE   <i>INTERNATIONAL COMPETITION</i>	12
SÉLECTION FRANÇAISE   <i>FRENCH SELECTION</i>	36
KEVIN JEROME EVERSON	59
FABRIQUER LE CINEMA   <i>THE MAKING OF CINEMA</i>	72
FRONT(S) POPULAIRE(S) : QUEL POUVOIR DES IMAGES ?   <i>POPULAR FRONT(S) : WHAT IS THE POWER OF IMAGES?</i>	98
SÉANCES SPÉCIALES   <i>SPECIAL SCREENINGS</i>	116
LE FESTIVAL PARLÉ   <i>FESTIVAL CONVERSATIONS</i>	132
ÉVÉNEMENTS   <i>EVENTS</i>	136
ParisDOC	142
ACTION CULTURELLE   <i>CULTURAL ACTION</i>	146
L'ÉQUIPE   <i>THE TEAM</i>	151
REMERCIEMENTS   <i>ACKNOWLEDGEMENTS</i>	153
PARTENAIRES   <i>PARTNERS</i>	194
INDEX	222



# Cahier du réel

## #1

AVANT-PROPOS	156
<i>Kevin Jerome Everson, l'idéal de l'abstraction</i> – Greg de Cuir Jr	157
<i>Ce(ux) qui fait</i> – Vincent Sorrel	163
<i>Correspondances</i> – Mathieu Macheret	166
« <i>Les femmes se sont emparées de la vidéo</i> » – Carole Roussopoulos	169
<i>Dr. S.</i> – Robert Kramer	172
<i>Démontage d'un montage</i> – Alexandra Mélot, Guillaume Massart	174
<i>Si les images ne sont pas égales</i> – David Faroult	179
<i>Le temps du soupçon</i> – Jean-Louis Comolli	180
<i>Le souvenir de ce qui reviendra</i> – Mariana Otero	182
<i>Un matrimoine audiovisuel résistant et inspirant</i> – Nicole Fernández Ferre	184
<i>Documenter les entraves au droit d'asile</i> – Hind Meddeb	185
<i>On fera de vous « une classe bien sage »</i> – Jérôme Ferrari	190
<i>Yolande Zauberman et Jocelyne Saab</i> – Sélim Nassib	193

# Avant-propos

Pour sa 41<sup>e</sup> édition Cinéma du réel fait peau neuve sous la conduite de sa nouvelle déléguée générale, Catherine Bizern, dont je salue l'arrivée à la tête du festival.

Le cinéma documentaire est depuis l'origine au cœur du projet de la Bibliothèque publique d'information et a contribué à en façonner l'identité atypique et le festival Cinéma du réel est, année après année, le fer de lance d'une action qui ne cesse de se diversifier et de se renforcer.

Constituées depuis 1977, les riches collections de films documentaires consultables dans les espaces de la bibliothèque, trouveront dès début 2020 un nouvel écrin avec l'ouverture d'un espace cinéma dédié. Le catalogue national de films documentaires poursuit quant à lui son déploiement sur internet avec la montée en puissance de la plateforme de vidéo à la demande Les yeux doc, désormais accessible via les bibliothèques de la ville de Paris et un nombre croissant de bibliothèques dans toute la France. C'est ainsi en toute logique que la Bpi a été choisie pour porter le projet de l'incarnation parisienne La cinémathèque du documentaire, une programmation quotidienne de films documentaires dans les salles du Centre Pompidou qui cède avec joie, le mois de mars venu, la place à un festival plus que jamais nécessaire.

Aux avant-postes de la découverte de ce qui se fait de meilleur et de plus innovant dans la production documentaire, lieu de rencontre et de pensée, Cinéma du réel n'endosse pas seulement de nouveaux habits (nouveau site internet, nouvelle plaquette et nouveau catalogue, application pour smartphone) mais réserve cette année à ses spectateurs de bien belles surprises. Des sections compétitives resserrées pour montrer le meilleur du cinéma documentaire international et donner une visibilité élargie au cinéma documentaire français, un « festival parlé » qui réunira professionnels et chercheurs, un volet professionnel renforcé, des séances en partenariat avec le Centre Pompidou... mais aussi des prolongements dans et hors les murs avec la circulation du festival dans les réseaux de Lacinémathèque du documentaire et d'Images en bibliothèque.

Son dynamisme, le festival le puise dans la collaboration réussie entre la bibliothèque et l'Association des amis du Cinéma du réel, association de professionnels passionnés et bien sûr dans l'implication sans faille de son équipe. Et c'est à un festival refondé mais plus que jamais fidèle à lui-même, dans son exigence et dans son audace, que nous sommes aujourd'hui fier de vous convier.

–Christine Carrier

*Directrice de la bibliothèque publique d'information*

L'association Les Amis du Cinéma du réel a été créée en 1984 rien moins que sous la présidence d'honneur de Joris Ivens. Elle soutient depuis lors aux côtés de la Bibliothèque publique d'information l'organisation du festival et compte une centaine de membres issus de la profession du cinéma en France et à l'étranger. Réalisateurs, auteurs, producteurs, distributeurs, exploitants, chargés de programmes à la télévision, partenaires institutionnels clés du monde documentaire, tous partagent le désir de voir se perpétuer un geste documentaire par essence divers et libre, de donner une place à l'émergence de nouveaux talents et de contribuer à irriguer le festival d'une pensée plurielle issue de pratiques expérimentées au quotidien.

Dans un contexte de concurrence accrue de la part des autres festivals en France et à l'étranger, d'intérêt croissant des festivals de type A pour le genre documentaire et de recrudescence des ateliers, résidences, pitchings et autres marchés du film, Cinéma du réel cultive sa singularité. Au plus près des films et de ceux qui les font, il réunit une communauté curieuse de partager et de penser un cinéma fragile mais plus que jamais foisonnant. Tel un « service (au) public » qui ne dit pas son nom, il se construit à travers les âges, dans la droite ligne de ceux qui ont présidé à sa création, comme un lieu de résistance aux côtés des professionnels dont l'engagement est souvent mis à l'épreuve par un contexte économique, culturel et politique à contrecourant.

L'association des Amis du réel se veut une caisse de résonance de ce qui anime notre profession. Ainsi, cette année nous avons collectivement contribué par nos débats à l'évolution de ParisDOC, l'offre au service des professionnels depuis 6 ans en soutenant les propositions de la déléguée générale, Catherine Bizern, pour faire du festival un lieu à l'écoute des jeunes entrants (Pass étudiants) autant que des professionnels expérimentés notamment dans le cadre des Matinales, un lieu d'accueil de la communauté internationale documentaire que nous souhaitons présente en nombre aux Works In Progress mais aussi aux Feedbackpro, nouvelle formule qui, cette année, s'attachera sous forme de retours d'expérience à la question de la diffusion des documentaires en festivals et de la restauration des films de patrimoine. Enfin, cette année encore, le très attendu Forum Public sera le point d'orgue de ce rassemblement professionnel en donnant la place belle aux régions comme piliers incontournables de la production documentaire et se fera ainsi l'écho d'une vitalité et d'une solidarité du monde documentaire, en acte.

–**Julie Paratian**

*Présidente de l'association Les Amis du Cinéma du réel*

# Jury de la compétition internationale

## International Competition Jury

### CARLO CHATRIAN



Journaliste, auteur et programmeur, Carlo Chatrian a travaillé comme critique de cinéma pour diverses revues. Il a publié de nombreux ouvrages et a tenu des séminaires dans plusieurs écoles et institutions. Directeur adjoint du Festival de films d'Alba il a également été membre des comités de sélections du Festival dei Popoli à

Florence et de Visions du Réel à Nyon. Il a été le directeur artistique du Festival de Locarno de 2012 à 2018. Il est nommé directeur artistique de la Berlinale en 2019.

*Journalist, author and programmer, Carlo Chatrian has worked regularly as a film critic for several magazines. He has published numerous essays and monographs on filmmakers and run film courses at various schools and institutions. Deputy director of the Alba Film Festival, he has been a member of the selection committee for the Florence Festival dei Popoli and the Nyon Festival Visions du Réel. He was the artistic director of the Locarno Festival from 2012 to 2018. He was appointed artistic director of the Berlinale in 2019.*

### NINO KIRTADZE



Nino Kirtadze est née à Tbilissi, Géorgie. Pendant les troubles dans le Caucase et la guerre en Tchétchénie, elle travaille comme correspondante de guerre pour l'AFP. Elle est installée en France depuis 1997 et a réalisé entre autres *Dites à mes amis que je suis mort* (Fipa d'or, et Prix Louis Marcorelles à Cinéma du Réel en 2004), *Un dragon dans les eaux*

*pures du Caucase* (Visions du Réel en 2005) et *La Faille* (Festival de Toronto 2014).

*Nino Kirtadze was born in Tbilisi, Georgia. During the turbulences in the Caucasus and the war in Chechnya, she worked as a war reporter for AFP. She has lived in France since 1997 and has directed films such as Tell my friends that I'm dead (Fipa d'or, Prix Louis Marcorelles at Cinéma du réel in 2004), Pipeline Next Door (Visions du Réel in 2005), Don't Breathe (Toronto Film Festival 2014).*

### MAHAMAT-SALEH HAROUN



Mahamat-Saleh Haroun fuit le Tchad en 1980 à cause de la guerre civile. Il fait des études de cinéma à Paris et se forme au journalisme. *Bye bye Africa* reçoit le prix du meilleur premier film au Festival de Venise en 1999, il évoque sous forme de chronique, la disparition du cinéma dans son pays. Mahamat-Saleh Haroun a été ministre du

développement touristique de la culture et de l'artisanat du Tchad en 2017. *Un homme qui crie* (2010) et *Grigris* (2013) lui ont valu sa notoriété internationale.

*Mahamat-Saleh Haroun fled Chad in 1980 because of the civil war. He studied cinema in Paris and trained as a journalist. Bye Bye Africa, which won the Best First Film award at the 1999 Venice Film Festival, chronicles the disappearance of cinema in his home country. Mahamat-Saleh Haroun served as minister of tourism, culture and handicrafts in 2017. A Screaming man (2010) and Grigris (2013) brought him international recognition.*

### MADELEINE MOLYNEAUX



Madeleine Molyneaux est productrice et curatrice, installée entre New York et Los Angeles. Sa société, Picture Palace Pictures, fondée en 2004, collabore avec des vidéastes, plasticiens, cinéastes et musiciens. Elle produit et représente, entre autres, les films de Kevin Jerome Everson. Madeleine Molyneaux a été programmatrice pour le Festival

du Nouveau Cinéma de Montréal de 2005 à 2015 et curatrice pour le Ogden Museum of Southern Art de 2008 à 2010.

*Madeleine Molyneaux is a producer and curator based in New York and Los Angeles. Her company, Picture Palace Pictures, founded in 2004, works closely with emerging and established international visual artists, filmmakers and musicians. She produces and represents the films of Kevin Jerome Everson. Molyneaux was the U.S. programmer for the Festival du Nouveau Cinéma, Montreal from 2005 to 2015, and curator of Film/Video at the Ogden Museum of Southern Art, New Orleans from 2008 to 2010.*

# Jury longs-métrages

## Feature Documentary Jury

### CORINNE CASTEL



Après une formation universitaire (Paris 3 / NYU, EPHE avec Jean Rouch), elle s'investit dès 1990 dans l'art contemporain et se spécialise dans la production de films ou d'installations audiovisuelles. Très intéressée par la singularité des processus de création, elle intervient sur des commandes d'artistes au Centre Pompidou dès 1993 et travaille avec

différentes sociétés de production, dont Anna Sanders Films dès 1998. Elle encourage l'émergence d'un genre hybride entre art et cinéma, tout en privilégiant les approches documentaires. Elle a travaillé notamment avec Stan Douglas, Mona Hatoum, Douglas Gordon, Mike Kelley, Virgil Vernier, Mati Diop, Mohamed Bourouissa...

*After studying cinema and communication at university (Paris 3 / NYU, EPHE with Jean Rouch), Corinne Castel entered the world of contemporary art, specialising in the production of films and installations. Deeply engaged in the singularity of the creative process, she has been involved in artistic commissions for the Pompidou Centre since 1993 and has worked with Anna Sanders Films since 1999, working with Stan Douglas, Mona Hatoum, Douglas Gordon, Mike Kelley... A strong promoter of emerging artists, she has also worked closely with Virgil Vernier, Mati Diop, Mohamed Bourouissa...*

### CLAIRE SIMON



Née à Londres, elle grandit dans le Sud de la France, étudie l'ethnologie, l'arabe et le berbère. Elle apprend le cinéma par le biais du montage, et tourne parallèlement des courts-métrages de manière totalement indépendante. Elle découvre la pratique du cinéma direct aux Ateliers Varan et réalise plusieurs films documentaires, *Les Patients*, *Récréations*, et *Coûte que coûte* qui seront primés dans de nombreux festivals. Elle a réalisé depuis de nombreux films documentaire et de fiction. Son dernier film documentaire *Premières Solitudes* a été présenté au Forum de la Berlinale en 2018. Elle termine une série documentaire, *Le Village*.

*Born in London, Claire Simon grew up in the south of France and studied ethnology, Arabic and Berber. She learnt about filmmaking through editing and made her first shorts as independent productions. She discovered "cinema direct" at Les Ateliers Varan and directed several documentaries. Les Patients, Récréations, and Coûte que coûte have won many festivals awards. She has since directed many documentary and fiction films. Her latest documentary, Premières Solitudes, was screened in Berlin's Forum section in 2018. She is now finishing her documentary series, Le Village.*

### MICHEL LIPKES



Michel Lipkes a étudié au Centro de Capacitación Cinematográfica à Mexico où il enseigne à présent. Il a réalisé son premier long métrage *Malaventura* en 2011, sélectionné au Festival international du film de Rotterdam puis dans une trentaine de festivals internationaux. Michel Lipkes est également co-fondateur de la société de production et de distribution Axolote Ciné. Il est directeur artistique du festival FICUNAM de Mexico depuis 2019.

*Michel Lipkes studied at the Centro de Capacitacion Cinematografica in Mexico, where he is now a teacher. He directed his first feature film Malaventura in 2011. It was selected at Rotterdam and then at about thirty international film festivals. Lipkes is a co-founder of the Axolote Ciné society. He has been the artistic director of the FICUNAM festival in Mexico since 2019.*

### BEATRICE THIRIET



Béatrice Thiriet reçoit en 2001 le Prix Nadia et Lili Boulanger à l'Académie des Beaux-Arts pour la création de son opéra de Chambre : *Nouvelles Histoires d'Elle*. Découverte au cinéma par Pascale Ferran, elle écrit la musique de *Petits arrangements avec les morts*, de *L'Âge des possibles*, de *Lady Chatterley* et de *Bird People*, film pour lequel elle est nommée aux César dans la catégorie Meilleure Musique Originale. Elle travaille avec de nombreux réalisateurs et réalisatrices, au cinéma et à la télévision : Dominique Cabrera, Jacques Deschamps, Radu Miailheanu, Joël Farges, Marc Esposito, Pierre Javaux, Xavier Durringer, Eyal Sivan.

*In 2001, Béatrice Thiriet received the Nadia & Lili Boulanger Prize at Beaux-Arts Academy for her chamber opera Nouvelles Histoires d'Elle. Discovered by Pascale Ferran, she composed the soundtrack for Petits arrangements avec les morts, L'Âge des possibles, Lady Chatterley and Bird People, a feature film for which she was nominated for a César. She collaborates with many cinema and TV directors: Dominique Cabrera, Jacques Deschamps, Radu Miailheanu, Joël Farges, Marc Esposito, Pierre Javaux, Xavier Durringer, Eyal Sivan*



# Jury courts-métrages

## Short-Film Jury

### GEOFFROY DE VOLDER



Naissance en l'absence de son père évanoui précisément cinq cent ans après la mort du peintre primitif flamand Roger van der Weyden. Il conçoit ses films, textes et expositions tels des poèmes d'amour fou pour incendier le soleil une fois pour toutes ! En souriant. Son dernier film, *My Dreams Are Too Intimate To Be Revealed in Public*, (2001-

2017), en douze parties de 135 minutes chacune, a été présenté en son intégralité tel un projet de vie : faire éclore une étoile du chaos.

*As a researcher in the anthropology of emotions, he threw his camera into the ocean near Easter Island, so it could remain with the moai, lying naked forever under the raw sky. It still shines there among the starfish. Since then he dreams awake, intensely in love, and, after so many screams, breathes in silence! These last 18 years, he has made eighty-one films, some visible, other as letters, and others as non-reconciled secrets. He strongly believes in new forms of outrageous desire.*

### HICHAM FALAH

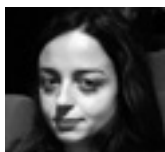


Né à Casablanca en 1970. Réalisateur et chef-opérateur, diplômé de l'école Louis Lumière à Paris. Après deux courts-métrages de fiction : *L'Attention* (France) et *Balcon Atlantico* (Maroc) il a co-écrit le long-métrage *Le Temps des camarades* (Maroc) et une trentaine de documentaires pour différentes chaînes thématiques. La majorité

d'entre eux posent un regard décalé sur les coulisses de la vie politique française. Il est aujourd'hui producteur et collabore à la programmation de différentes manifestations cinématographiques au Maroc et en France. Depuis 2012, il est le délégué général du Festival International de Documentaire d'Agadir.

*Born in Casablanca in 1970. Director and director of photography, he graduated from the school Louis Lumière in Paris. After his short fictions L'Attention (France) and Balcon Atlantico (Morocco), he co-directed the feature Le Temps des camarades (Morocco) and about thirty documentaries for special-interest channels. Most of these films propose a critical point of view of French political life. He is now a producer and collaborates as a programmer in different film events and festivals. Since 2012, he has been the artistic director of the Agadir International Documentary Festival.*

### MURIELLE JOUDET



Murielle Joudet est critique de cinéma. Elle écrit pour *Le Monde*, *Les Inrockuptibles*, participe aux émissions « La Dispute » (France Culture) et « Le Cercle » (Canal+) et anime une émission d'entretiens sur le cinéma, « Dans le film », sur *hors-serie.net*. Elle a publié en 2018 une monographie sur Isabelle Huppert aux éditions Capricci.

*Murielle Joudet is a film critic for Le Monde and Les Inrockuptibles. She takes part in the TV shows, "La Dispute" (France Culture) and "Le Cercle" (Canal+) and presents a series of interviews about cinema on the website hors-serie.net. With Capricci, she published a monograph about Isabelle Huppert in 2018.*

# Le jury des jeunes

## The Young Jury

**LOUISE  
DEVILLARD**

(Université Paris  
Nanterre)

**FLORENTINE  
KEHM**

(EHESS)

**ILIAS  
IAROCHE**

(Collectif  
Tribudom)

**GARANCE  
LE BARS**

(Université  
Paris 8)

**AMANDINE  
NANA**

(CPES –  
Université PSL)

**ARNAUD  
POUZARGUES**

(Université  
Paris 8)

**CATHERINE  
RASCON**



lièrement avec Stéphane Breton, Frédéric Laffont, Claire Simon, Wang Bing...

Chef Monteuse, depuis 1980. Membre des Ateliers Varan, intervenante sur les stages à Paris, au Venezuela, au Vietnam et au Portugal. Administratrice d'Ecole et Cinéma et membre de son groupe de réflexion. Intervenante à la Fémis, au DESS de Lussas et dans diverses rencontres et colloques en France et à l'étranger. Elle travaille réguli-

*Chief editor since 1980. As a member of the Ateliers Varan, she supervises internships in Paris, Venezuela, Vietnam and Portugal. She is an administrator at Ecole et Cinéma and a member of its working group. She collaborates with la Fémis, postgraduate studies (DESS) at Lussas and in various meetings and seminars in France and abroad. She regularly works with Stéphane Breton, Frédéric Laffont, Claire Simon, Wang Bing...*

# Autres jurys

## Other Jury

### LE JURY DES BIBLIOTHÈQUES | THE LIBRARY JURY

**SAAD CHAKALI**

(médiathèque Edouard Glissant)

**NAÏG LYVER**

(bibliothèque Mériadeck)

**NICOLAS KELTCHESKY**

(médiathèque Landowski)

### COMMISSION NATIONALE D'IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES NATIONAL COMMISSION

Composée de bibliothécaires, la commission sélectionne des documentaires récents pour une diffusion dans les bibliothèques. Partenaire de Cinéma du réel, la commission choisit, avec le service audiovisuel de la Bibliothèque publique d'information, des films de la compétition pour une acquisition par l'un des trois catalogues partenaires : Images de la culture - CNC, l'Adav et le Catalogue national de la Bpi - Les yeux doc. Géré par la BPI, ce dernier catalogue constitue une ressource précieuse pour les bibliothèques qui programment et proposent des documentaires en prêt tout au long de l'année.

*Composed of librarians, the commission selects recent documentaries for distribution in libraries.*

### LE JURY DES DÉTENUS DE LA MAISON D'ARRÊT DE BOIS D'ARCY THE BOIS-D'ARCY REMAND CENTRE PRISONERS' JURY

Décernera le Prix des détenus de la Maison d'arrêt de Bois d'Arcy à un court métrage en compétition

*Will award the Bois-d'Arcy Remand Centre Prisoners' Award to a competing short film.*

# Les prix

## The awards

### LE JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE DÉCERNERA :

#### **THE INTERNATIONAL COMPETITION JURY WILL AWARD:**

LE GRAND PRIX CINÉMA DU RÉEL, doté par la Bibliothèque publique d'information (5 000 €) avec le soutien de la Procirep (3 000 €), est décerné à un film de la Compétition internationale.

THE CINÉMA DU RÉEL GRAND PRIX, *funded by the Bibliothèque publique d'information (€ 5,000) and supported by the Procirep (€ 3, 000), is awarded to one film from the International Competition.*

LE PRIX INTERNATIONAL DE LA SCAM, doté par la Scam (5 000 €), est décerné à un film de la Compétition internationale.

THE SCAM INTERNATIONAL AWARD, *funded by La Scam (€ 5,000), is awarded to one film from the International Competition.*

### LE JURY LONGS MÉTRAGES DÉCERNERA :

#### **THE FEATURE DOCUMENTARY JURY WILL AWARD:**

LE PRIX DE L'INSTITUT FRANÇAIS – LOUIS MARCORELLES, doté par l'Institut français (7 000 €), est décerné à un long métrage francophone de la Compétition internationale ou de la Sélection française.

THE INSTITUT FRANÇAIS – LOUIS MARCORELLES AWARD, *funded by the Institut français (€ 7,000), is awarded to a francophone feature documentary film from the International Competition or the French Selection.*

LE PRIX DE LA MUSIQUE ORIGINALE, doté par la Sacem (1 000 €), est décerné par un compositeur à un long métrage issu de la Compétition internationale ou de la Sélection française.

THE ORIGINAL MUSIC AWARD, *funded by the Sacem (€ 1,000), is awarded by a composer to a feature documentary film from the International Competition or the French Selection.*

LE PRIX LORIDAN IVENS – CNAP, doté par CAPI Films (2 500 €), le Cnap (4 000 €), est décerné à un premier long métrage de la Compétition internationale ou de la Sélection française.

THE JORIS IVENS – CNAP AWARD, *funded by Marceline Loridan-Ivens (€ 2,500), the Cnap (€ 4,000) is awarded to a first feature documentary film from the International Competition or the French Selection.*

## LE JURY COURTS MÉTRAGES DÉCERNERA : THE SHORT FILMS JURY WILL AWARD:

LE PRIX DU COURT MÉTRAGE, doté par la Bibliothèque publique d'information (2 500 €) et par Cinécin Vidéo (1 000 € en prestations techniques), est décerné à un court métrage de la Compétition Internationale ou de la Sélection Française.

THE SHORT FILM AWARD, funded by the Bibliothèque publique d'information (€ 2,500) and sponsored by Cinécin Vidéo (€ 1,000 of audiovisual services), is awarded to one of the short films from the International Competition or the French selection.

LE PRIX TENK, doté par Tënk (500 € et achat de droits de diffusion SVOD sur la plateforme Tënk), est décerné à un court métrage réalisé par un cinéaste émergent de la Compétition Internationale ou de la Sélection Française.

LE PRIX TENK, funded by Tënk (€ 500 and acquisition of SVOD broadcasting rights on the platform Tënk), is awarded to one of the short films directed by an emerging filmmaker of International Competition or French selection.

## LE JURY DES JEUNES DÉCERNERA : THE YOUNG JURY WILL AWARD:

LE PRIX DES JEUNES – CINÉMA DU RÉEL, doté par Ciné+ (15 000 € sous la forme d'achat de droits) est décerné à un long métrage issu de la Compétition internationale ou de la Sélection française pour sa distribution en salle.

THE YOUNG JURY AWARD – CINÉMA DU RÉEL, funded by Ciné+ (€ 15,000 as an acquisition of broadcasting rights) is awarded to a feature documentary film from the International Competition or the French Selection.

## AUTRES PRIX : OTHERS AWARDS:

LE PRIX DES BIBLIOTHÈQUES, doté par la Direction générale des médias et des industries culturelles, Ministère de la Culture (2 500 €), est à un film issu de la Compétition internationale ou de la Sélection française. Il s'accompagne d'un achat de droits automatique par la Bibliothèque publique d'information, permettant au film d'intégrer son catalogue national.

THE LIBRARY AWARD, funded by the Direction générale des médias et des industries culturelles, Ministry of Culture (€ 2,500), is awarded to one of the films from the International Competition or the French Selection.

The awarded film is automatically purchased by the Bibliothèque publique d'information for inclusion in the library's national catalogue.

LE PRIX DES DÉTENUÉS DE LA MAISON D'ARRÊT DE BOIS-D'ARCY est décerné par un jury de détenus à un court métrage de la Compétition internationale ou de la Sélection française.

THE BOIS-D'ARCY REMAND CENTRE PRISONERS' AWARD, is awarded to a short film by a jury of prisoners to one of the short films from the International Competition or the French Selection.

LE PRIX DU PATRIMOINE DE L'IMMATÉRIEL, décerné et doté par le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, Ministère de la Culture (2 500 €) à un film issu de la Compétition internationale ou de la Sélection française.

THE INTANGIBLE HERITAGE AWARD, awarded and funded by the Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, Ministry of Culture (€ 2,500) to a film from the International Competition or the French Selection.

# Compétition internationale

---

# *International competition*

Comité de sélection | Selection committee:

Carine Bernasconi,  
Catherine Bizern,  
Olivia Cooper Hadjian,  
Jérôme Momcilovic,  
Antoine Thirion.

Les notes sur les films sont rédigées par |

Film synopses written by:

Clémence Arrivé (C.A.),  
Catherine Bizern (C.B.),  
Olivia Cooper Hadjian (O.C.H.),  
Lorenzo Esposito (L.E.),  
Jérôme Momcilovic (J.M.),  
Antoine Thirion (A.T.)



# ALTIPLANO

## Malena Szlam

Née au Chili, **Malena Szlam** est une artiste et réalisatrice qui travaille à l'intersection du cinéma, de l'installation et de la performance. Elle explore dans sa pratique les relations entre le monde de la nature, la perception, et le processus de l'intuition. Son travail a été exposé dans de nombreux festivals et musées. Elle vit à Montréal.

*Born in Chile, Malena Szlam is an artist and filmmaker working at the intersection of cinema, installation, and performance. Her practice explores the relationship between the natural world, perception, and the intuitive process. Szlam's work has been exhibited in numerous festivals and museums. She currently resides in Montreal.*

L'Altiplano est un vaste plateau de la chaîne des Andes au centre de l'Amérique latine, dominée par des volcans en activité. Cette terre qui s'étend sur près de 1500 kilomètres entre la Bolivie, le Pérou, le Chili et l'Argentine, est soumise de longue date à une exploitation minière intensive pour ses réserves de nitrate, qui a déplacé de nombreuses populations. Employant donc la pellicule – 16mm gonflé en 35mm – Malena Szlam recourt à un certain nombre de procédés formels qui jouent la manière dont la modernité perturbe un ordre ancien. Double exposition, flicker, saturation, inversions, craquements et drones produisent une richesse infinie de couleurs et de textures, suggérant une agitation tellurique de grande ampleur qui se manifeste en phénomènes de calcification, d'étuvage ou de liquéfaction. Décrivant un voyage horizontal du désert aux hautes terres, traversant au passage quelques oasis luxuriantes soufflées par les vents, Szlam rend sensible la multiplicité des strates qui composent ce paysage, des influences gravitationnelles de la Lune aux couches de magma qui mettent ses lacs en ébullition. Horizontal, vertical, linéaire, circulaire : attentive à toute la complexité morphologique, climatique et historique du lieu, Malena Szlam réinvente le film de paysage et fabrique un monde stupéfiant.

–A.T.

*Altiplano is a vast plateau in the Andean Mountains in the centre of Latin America, dominated by active volcanos. This land spanning nearly 1,500 km between Bolivia, Peru, Chile and Argentina has been intensively mined over many years for its nitrate reserves, displacing many communities. Filming in 16mm, blown up to 35mm, Malena Szlam relies on a number of formal processes that reinvent the way in which modernity disturbs the old order. Double exposure, flickering, saturation, inversions, cracking and drones produce an infinite wealth of colours and textures, suggesting a major telluric turmoil that appears in the form of calcification, steaming or liquefaction. Depicting a horizontal journey from the desert to the highlands, crossing a few lush wind-blown oases on the way, Szlam gives a tangible dimension to the multiple strata that make up this landscape, from the Moon's gravitational influences to the layers of magma that set its lakes boiling. Horizontal, vertical, linear, circular: mindful of all the morphological, climatic and historical complexity of the place, Malena Szlam reinvents the landscape film and creates an astonishing world.*

–A.T.

~~~~~ 2018 / Chili, Argentine, Canada / 16 min / Couleur  
 ~~~~~ Langue : Sans dialogue  
 ~~~~~ Image : Malena Szlam  
 ~~~~~ Son : James Benjamin, Mamo Koba, Malena Szlam  
 ~~~~~ Montage : Malena Szlam  
 ~~~~~ Production : Malena Szlam (N/A), Oona Mosna (N/A)  
 ~~~~~ Contact copie : Malena Szlam (Sales & Distribution), szlammalena@gmail.com,  
 ~~~~~ +1 (514) 526 9960 //  
 ~~~~~ Light Cone, rentals@lightcone.org  
 ~~~~~ +33 (0)1 46 59 01 53

# BEWEGUNGEN EINES NAHEN BERGS MOVEMENTS OF A NEARBY MOUNTAIN

## Sebastian Brameshuber



Dans son troisième long-métrage, Sebastian Brameshuber recycle à dessein quelques images d'*Of Stains, Scrap and Tires* (2014), un court tourné en 16mm dans le même garage automobile adossé en contrebas des brumes de l'Erzberg dans les Alpes autrichiennes, plus grand gisement national de minerai de fer dont l'exploitation remonte à l'époque romaine. C'est qu'ici rien ne meurt tout à fait, tout est emploi, récupération et remémoration. Cliff, un mécanicien nigérian, prospecte les parkings à la recherche de véhicules à retaper et à désosser pour les revendre ou les exporter en pièces détachées. Son large hangar à trois pans s'ouvrait autrefois sur un terrain de paintball ; mais ce sont désormais l'Europe de l'Est dont la plupart de ses clients proviennent, et l'Afrique où il écoule modestement ses pièces, qui se profilent à l'horizon. L'observation, l'écoute, l'exploration sereine du travail, des matières, des échanges, des territoires, branchent ce microcosme nigérian sur les rapports économiques de l'Europe et de l'Afrique. Par son approche matérialiste, Brameshuber relie le travail du fer aux esprits telluriques et au contemporain des loisirs. Tandis que la bande-son des forêts nigérianes se superpose aux images des périphéries autrichiennes, le maître du lieu raconte un mythe fondateur qui, sous ses promesses ironiques d'éternité, fait entendre, fin imminente ou recommencements, l'aménagement des ressources telluriques.

-A.T.

*In his third feature, Sebastian Brameshuber purposefully recycles some images from Of Stains, Scrap and Tires (2014), a 16mm short filmed in the same car business nestled at the foot of the Austrian Alps, below the mists of Erzberg, one of the country's largest iron ore deposits mined since Roman times. Here, nothing dies completely, everything is reused, recovered and remembered. Cliff, a Nigerian mechanic, tours car parks looking for vehicles to recondition and break up, which he then sells or exports as spare parts. Formerly, his large three-walled depot opened onto a paintball field; but now most of the customers on his horizon are from Eastern Europe, and Africa, where his parts find a small market. The calm observation, listening and exploration of labour, materials, exchanges and territories are what connects this Nigerian microcosm to economic relations across Europe and Africa. Through his materialist approach, Brameshuber links the exploitation of iron to the earth spirits and contemporary leisure activities. While the sound track of Nigerian forests is superimposed on the images of Austrian peri-urban areas, the owner recounts a founding myth that, underneath its ironic promises of eternity, speaks of the depletion of terrestrial resources, be it an imminent end or new beginnings.*

-A.T

Sebastian Brameshuber a étudié la scénographie à l'Université des Arts Appliqués de Vienne et le cinéma au Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains. Son travail a régulièrement été présenté et primé dans des festivals renommés tels que la Berlinale, la Vienne, le FID Marseille, BAFICI, Karlovy Vary ou Sarajevo Film Festival. Après *Muezzin* en 2009 et *Und in der Mitte, da sind wir* en 2014, *Bewegungen eines nahen Bergs* est son troisième long métrage.

*Sebastian Brameshuber studied scenography at the Vienna University of Applied Arts and cinema at the French audiovisual research center Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains. His work has been regularly presented and occasionally awarded at leading film and media art festivals such as the Berlinale, Vienne, FID Marseille, BAFICI, Karlovy Vary FF, Sarajevo FF among others. Following Muezzin in 2009 and Und in der Mitte, da sind wir in 2014, Bewegungen eines nahen Bergs is Brameshuber's third feature-length film.*

2019 / Autriche, France / 86 min / Couleur

Langues : Allemand, Igbo, anglais, hongrois

Image : Klemens Hufnagl, Jenny Lou Ziegel

Son : Johannes Schmelzer Ziringer,

Matthias Kassmannhuber

Montage : Dane Komljen, Sebastian Brameshuber

Production : Ralph Wieser (Mischief Films),

David Bohun (Panama Film), Sebastian

Brameshuber (Panama Film), (Le Fresnoy -

Studio national des arts contemporains)

Contact copie : Filmgarten,

pefinzi@filmgarten.at, +43 6811 034 0789



# BLUE BOY

## Manuel Abramovich

**Manuel Abramovich** (né à Buenos Aires en 1987) est réalisateur et chef opérateur. Mêlant l'observation et la mise en scène, il remet en question les frontières du cinéma dit documentaire. Ses films ont été montrés dans d'importants festivals comme la Berlinale, Venise, Tribeca, l'IDFA, San Sebastián, Cinéma du Réel, BAFICI et ont été souvent récompensés.

*Manuel Abramovich (born in Buenos Aires, 1987) is a filmmaker and director of photography. Combining observation and staging, he calls into question the norms of what is considered "documentary cinema". His films have been shown at leading festivals (Berlinale, Venice, Tribeca, IDFA, San Sebastián, Cinéma du Réel, BAFICI) and have received numerous awards.*

Sept jeunes hommes isolés dans un bar désert avec, pour seule compagnie, une équipe de tournage et le son de leur propre voix. Le dispositif permet au spectateur de scruter tous les micro-mouvements qui traversent leur visage, et c'est bien tentant : que pense tel garçon lorsqu'il s'entend rejouer la façon dont il racole ses clients ? Que ressent tel autre en entendant son propre récit d'une rencontre avec un homme plus âgé alors qu'il n'avait que seize ans ? Les scènes racontées par ces escort boys nous plongent dans leur réalité secrète, mais une fois de plus, rien n'est plus intime que les visages eux-mêmes. Selon les cas, ils semblent adhérer plus ou moins aux propos entendus, livrés en allemand ou en roumain : ils paraissent tantôt fiers, tantôt amusés, tantôt troublés. Mais quoi qu'ils pensent, nous l'apprenons dès le début, les images appartiennent désormais à la production. En scindant son et image, le cinéaste place ses sujets dans une position inconfortable – il est souvent malaisant d'écouter sa propre voix – et les protège tout à la fois. Métaphore exacerbée de la relation triangulaire entre filmeur, filmé et spectateur, *Blue Boy* est aussi ambigu que les hommes qu'il nous fait rencontrer, oscillant entre la froideur d'un rapport contractualisé et un intérêt bienveillant pour autrui. Mais si Manuel Abramovich magnifie en fin de compte ceux qu'il filme, c'est parce qu'il sait leur rendre toute leur complexité, préserver un mystère qui ne fait que s'épaissir au moment du générique de fin.

– O.C.H.

*Seven young men alone in a deserted bar with a film crew and the sound of their own voices as their only companions. This device allows the spectator to scrutinise the micro-movements that cross their faces, and it is all too tempting: what is one of the boys thinking when he hears the playback of how he touts his clients? What does another feel listening to his own account of meeting an older man when he was only sixteen? The scenes recounted by these escort boys plunge us into their secret reality, but once again, nothing is more intimate than the faces themselves. Each seems to more or less agree with what they hear, expressed in German or Romanian: at times, they seem proud, at times amused, at times troubled. But as we discover from the outset, whatever they think, the images now belong to the film production. By separating sound from image, the filmmaker not only places his subjects in an awkward position – it is often uncomfortable to hear one's own voice – but also protects them. A heightened metaphor of the triangular relationship between the filmer, the filmed and the spectator, Blue Boy is as ambiguous as the men that it shows us, oscillating between a contractual relationship and a well-meaning interest for others. But, while Manuel Abramovich ultimately glorifies those he films, this is because he knows how to render them in all their complexity – which becomes even deeper when we read the end credits.*

– O.C.H.

2019 / Allemagne, Argentine / 19 min / Couleur  
 Langue : Roumain, allemand, anglais, italien  
 Image : Manuel Abramovich  
 Son : Francisco Pedemonte  
 Montage : Cătălin Cristuțiu  
 Production : Manuel Abramovich  
 Contact copie : Manuel Abramovich,  
 cine@manuelabramovich.com

# CAMPO

## Tiago Hespanha



Au premier abord, la base militaire portugaise d'Alcochete apparaît paradoxalement comme un lieu de vie. Puisque des coups peuvent y être tirés, les humains n'occupent ce vaste terrain que dans des conditions très réglées, et la vie sauvage a donc tout le loisir d'y proliférer. Si des hommes en uniforme y effectuent d'étranges rituels, on y élève aussi des abeilles et des moutons, y observe le ciel, y entend mieux qu'ailleurs les orages. S'élevant au-dessus de ce lieu bien particulier, une voix quasi-céleste en ponctue la découverte, contant le destin de l'humanité depuis l'heure de sa création par des dieux en mal de divertissement. Lorsque la voix évoque le moment où les êtres humains se mirent à raconter des histoires, puis à ne plus savoir distinguer les faits de la fiction, la nature du film elle-même se trouve mise en question – il est effectivement difficile de distinguer les entraînements des soldats de scènes qui seraient jouées spécifiquement à l'intention d'une équipe de tournage. Répondant par son ampleur au sens de la démesure des êtres humains, *Campo* ose toucher aux plus grandes questions – l'origine, la fin, et surtout, le sens, comme dans cette scène où un amateur d'astronomie manifestement spinoziste affirme que « la seule chose qui nous distingue d'une pierre, c'est notre mobilité ». Mais les pierres mobiles que nous sommes ne cessent d'être attirées vers le lointain, et la guerre est peut-être le plus parfait symptôme d'un esprit de conquête finalement mortifère.

–O.C.H.

*At first sight, the Portuguese military base of Alcochete seems paradoxically like a place of life. Given that shots can be fired there, humans occupy this land only under strictly controlled conditions, giving wildlife free reign to proliferate. While uniformed men perform strange rituals, people also raise bees and sheep, observe the sky, hear storms more keenly than elsewhere. High above this very special place, an almost celestial voice punctuates our discovery of it, recounting the destiny of humanity from the hour it was created by gods in need of entertainment. When the voice evokes the moment that humans began to tell stories, then were no longer able to distinguish fact from fiction, the nature of the film is called into question – it is hard to distinguish between the soldiers' training exercises and the scenes specifically enacted for a film crew. On a scale that echoes human beings' sense of immoderation, Campo dares to touch on the deepest questions – the origin, the end and, above all, meaning, as in the scene where a clearly Spinozian amateur astronomer asserts that "the only thing that distinguishes us from a stone, is our mobility". But the mobile stones that we are never cease to be attracted by distant horizons, and war may be the most perfect symptom of a spirit of conquest that ultimately proves to be deadly.*

–O.C.H.

Réalisateur et producteur, diplômé en architecture à Coimbra au Portugal, **Tiago Hespanha** a participé à un atelier de réalisation documentaire des Ateliers Varan à Lisbonne en 2006 et obtenu un master en documentaire de création à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. Il a réalisé les documentaires suivants : *Revolução Industrial* (coréalisé par Frederico Lobo, 2014), *Visita Guiada* (2009), *O Presente que Veio de Longe* (2008), *Quinta da Curraleira* (2006).

*Director and producer, Tiago Hespanha graduated in architecture in Coimbra, Portugal, attended a documentary directing workshop held by Les Ateliers Varan in Lisbon in 2006 and holds a Master's in creative documentary from Pompeu Fabra University, Barcelona, Spain. He directed the documentaries: *Revolução Industrial* (co-directed by Frederico Lobo, 2014), *Visita Guiada* (2009), *O Presente que Veio de Longe* (2008), *Quinta da Curraleira* (2006).*

2019 / Portugal / 100 min / Couleur  
 Langues : Portugais, anglais  
 Image : Tiago Hespanha, Rui Xavier, Luisa Homem, Cláudia Varejão  
 Son : Eva Valiño, Adriana Bolito  
 Montage : Francisco Moreira, Tiago Hespanha  
 Production : João Matos, Leonor Noivo, Luisa Homem, Pedro Pinho, Susana Nobre, Tiago Hespanha (TERRATREME FILMES)  
 Contact copie : TERRATREME FILMES,  
 info@terratreme.pt, +351964660699



# DAVID AND THE KINGDOM

## Brian Paccione, Woodrow Travers

**Brian Paccione** a étudié la réalisation à l'Université de Columbia. En plus de ses activités d'écriture et de réalisation pour ses films récompensés dans les festivals, il accompagne des jeunes en difficulté à New York en leur enseignant l'art du documentaire. Il enseigne actuellement la production de films au SUNY Purchase College à New York. **Woodrow Travers** a étudié la réalisation à Vassar College et après avoir suivi le prestigieux DGA Trainee program (programme d'études new-yorkais pour devenir assistant réalisateur), il a travaillé comme producteur et assistant réalisateur.

*Brian Paccione studied directing at Columbia University. In addition to writing and directing his own award-winning work, Brian mentored at-risk youths in NYC by teaching them how to make short documentaries. He currently teaches film production at SUNY Purchase College. Woodrow Travers studied filmmaking at Vassar College and after participating in the prestigious DGA Trainee program (The New York Assistant Director Training Program), has worked as a producer and assistant director.*

David est seul en son minuscule royaume, un coin de forêt du Nord-Est de l'Amérique. Le murmure des arbres, le ciel au-dessus de sa tête, lui suffisent ; et il y a les bêtes, auxquelles il réserve l'amour qu'il n'a pas su donner aux hommes, pas même à son fils. Mais son silence tourmenté, son pas lourd dans les feuillages, son visage sacrifié aux moustiques qu'il ne tue pas, disent d'emblée qu'il n'est pas seulement l'un de ces Robinson volontaires à la Thoreau, venus soulager dans les bois leur mépris de la civilisation. David est là, surtout, pour expier les crimes dont la forêt le sait coupable. Il y a des années de cela, il a tué plus d'animaux qu'il en faudrait pour remplir aujourd'hui son royaume. Des cerfs, des ours, des lynx, des loups, dont les têtes montées en trophées décorent encore sa cabane, pesant au-dessus de lui tout leur poids de pénitence. C'est un royaume d'ombres : le murmure est celui des arbres autant que des fantômes qui tournent dans sa conscience. Et le grain rêche de la vidéo, le silence à la fois pudique et inquiétant que le film laisse se déployer entre les mots rares de David, achèvent de faire de *David & the Kingdom* une fable noire et engourdie, le négatif d'un technicolor Disney : c'est le chasseur de Bambi, condamné par un sort qu'il s'est jeté lui-même à attendre que la forêt, que les moustiques, aient bu pour faire justice sa dernière goutte de vie. A moins que ne le sauve l'amour des élan.

–J.M.

*David is alone in his tiny kingdom, a corner in north-western USA. The murmuring trees and the sky over his head are all he needs; then, there are the animals, to whom he gives the love that he was unable to give to people, not even his son. But his tormented silence, his heavy step in the foliage and his face offered up to the mosquitoes that he does not kill tell us from the outset that he is not simply one of those Thoreau-style Robinson Crusoes who come to the forest to appease their contempt for civilisation. Above all, David is there to atone for the crimes of which the forest knows he is guilty. Years ago, he had killed more animals that would be needed to fill his present kingdom. Stags, bears, lynx, wolves, whose trophy-heads still adorn his cabin and hang heavy above him with their full weight of penitence. It is a kingdom of shadows, the murmuring comes from the trees as much as from the ghosts swirling around in his conscience. And the course grain of video, the discreet and disturbing silence that the film allows to unfold in between David's rare utterances all make David & the Kingdom into a dark and benumbed fable – the negative of a Disney technicolour: he is Bambi's hunter; condemned by a self-inflicted fate to wait until the forest and the mosquitoes have drunk his last drop of life in the name of justice. Unless the love of the elks saves him.*

–J.M.

2018 / États-Unis / 23 min / Couleur  
 Langue : Anglais  
 Image : Brian Paccione  
 Son : Kyle Porter  
 Montage : Max Mooney  
 Musique : David Perlich-Molinari  
 Production : Woodrow Travers,  
 Brian Paccione (Heartlands Productions)  
 Contact copie : Brian Paccione & Woodrow  
 Travers, brpaccione@gmail.com, +1 6315257067



# DIZ A ELA QUE ME VIU CHORAR *LET IT BURN* Maíra Bühler



L'Hôtel Parque Dom Pedro, au centre de São Paulo, héberge des centaines de personnes venant de la rue, souvent atteintes par des problèmes de drogues, issues des communautés les plus défavorisées du pays. Si un passé douloureux se glisse dans les conversations et charge les gestuelles et les regards de ses habitants, c'est tout autre chose qui se joue dans ce lieu. En délaissant la violence qui imprègne le moindre recoin, c'est la tendresse qui guide la cinéaste et fait vriller ceux qu'elle rencontre. D'une chambre à l'autre, les couples se font, se défont et s'arrachent. Dans un huis clos parfois éprouvant, la caméra de Maíra Bühler circule entre les chambres et se saisit d'une intimité offerte par les portes entrouvertes ou planquée dans les cages d'escaliers. La fragilité qui s'exprime est celle de la dépendance des uns aux autres. Ce qui ravage, c'est la peur de la solitude et les amours tumultueuses. Le bâtiment accueille un trafic d'émotions épileptiques. Sur le toit, loin de la rue qui les a fait morfler, peuvent, éloignés de ses vices, chanter en chœur ceux qui la surplombent. Plus bas, complètement possédé, un homme hurle son amour brûlant à une femme lors d'un appel téléphonique halluciné. Dans la chambre d'à côté, un autre entonne un chant d'amour. Plus loin encore, une femme attend, seule dans un dortoir déserté, que celle qu'elle aime revienne. Le film réveille des liens et révèle un groupe rattaché à un abri fragile où les sentiments se tiennent chaud.

—C.A.

*The Parque Dom Pedro hotel in the centre of São Paulo lodges hundreds of street people, who often suffer from drug problems and come from the country's most disadvantaged communities. While a painful past slips into conversations and weighs on the residents' gestures and looks, something else entirely is being played out in this place. Setting aside the violence that pervades each nook and cranny, the filmmaker is guided by a tenderness that sends those she meets beserk. From room to room, couples come together, come undone, tear each other apart. In a sometimes gruelling huis clos, Maíra Bühler's camera wanders between rooms and captures an intimacy seen through half-open doors or hidden in the stairwells. The fragility expressed is that of depending on one another. What is devastating is the fear of loneliness and the stormy love affairs. The building accommodates a constant bustle of epileptic emotions. On the roof, far from the street that harmed them, far from its vices, those who look down from above can sing together. Lower down, a totally possessed man yells out his burning love to a woman in a mind-bending phone call. In the room next door, another strikes up a love song. Further down, a woman waits alone in a deserted dormitory for her beloved to return. The film awakens ties and reveals a group attached to a fragile shelter where emotions keep each other warm.*

—C.A.

**Maíra Bühler** est une scénariste et réalisatrice brésilienne. Elle a obtenu un diplôme universitaire en sciences sociales et un master en anthropologie. Elle a coréalisé les longs métrages documentaires *Elevado 3.5* (2007), meilleur film au It's All True Festival en 2007, *She Dreamed That I Died* (2011), et *I Touched All Your Stuff* (2014), projeté au FID Marseille et qui a remporté de nombreux prix.

*Maíra Bühler is a Brazilian screenwriter and director. She holds a bachelor's degree in social sciences and a master's degree in anthropology. She co-directed the documentary features Elevado 3.5 (2007), best film at It's All True Festival, 2007; She Dreamed That I Died (2011), and I Touched All Your Stuff (2014), premiered at FID Marseille (2014) and winner of numerous prizes.*

2018 / Brésil / 82 min / Couleur

Langue : Portugais

Image : Léo Bittencourt

Son : Juliano Zoppi, Daniel Turini,

Fernando Henna, Henrique Chiurciu

Montage : Alexandre Leco Wahrhaftig

Production : Beatriz Carvalho (Klaxon

Cultura Audiovisual), Rafael Sampaio

(África Filmes), Anna Mulyaert

(África Filmes), Maíra Bühler

Contact copie : FiGa Films,

contact@figafilms.com, +1 323-229-9816



# HAMADA

## Eloy Domínguez Serén

Eloy Domínguez Serén est née en 1985 à Simes en Galice. Avant d'être réalisatrice elle a été critique pour la presse et la radio. En 2012 elle a déménagé en Suède, où elle dirigea son premier court métrage, *Petting*. Son film *No Cow on the Ice* a été projeté à Visions du Réel en 2015 et a gagné plusieurs prix, tandis que ses deux plus récents courts métrages, *Yellow Brick Road* et *Rust*, ont été montrés l'un au Festival de Jihlava et l'autre au FID Marseille. Il a également été sélectionné pour les Talents de la Berlinale en 2017.

*Eloy Domínguez Serén was born in 1985 in Simes (Galicia, Spain). Before debuting as a filmmaker, he worked as a film critic for both radio and press. In 2012 he moved to Sweden, where he made his first short film Petting. His film No Cow on the Ice premiered in 2015 at Visions du Réel and won several awards, while his two most recent short films, Yellow Brick Road and Rust, have premiered at Jihlava IDFF and FID Marseille respectively. He was also selected to participate in Berlinale Talents 2017.*

Hamada désigne, en arabe, des plateaux rocaillieux et désertiques d'altitude dont le sable a été presque entièrement chassé par les vents. Chez les Sahrawis – littéralement « habitants du désert » –, le mot caractérise un état de vide et d'absence de vie. Mais aussi, on le comprend dès l'entame du premier long-métrage d'Eloy Domínguez Serén, leur condition de réfugié depuis que le Sahara occidental, colonie espagnole jusqu'en 1975, a été revendiqué par le Maroc et la Mauritanie. Vivant depuis plus de quarante ans dans divers camps dont celui de Tindouf en Algérie où le cinéaste espagnol a passé plus de huit mois entre 2014 et 2017, ils attendent en vain la tenue d'un référendum pour l'auto-détermination promis par le Maroc en 1991 quand le mouvement de libération Polisario a déposé les armes. Et c'est dans cette attente que Domínguez Serén a imaginé son film en compagnie des jeunes Sahrawis, en particulier Sidahmed et Zaara, l'un tenté par l'affranchissement de l'exil, l'autre par une indépendance plus pragmatique mais non moins pleine d'embûches, tous deux prisonniers d'une vie paradoxale où l'on n'a rien à faire et où pourtant tout est possible. Ce noir tableau laisserait présager un film bien sombre, si Domínguez Serén et ses acteurs n'avaient adopté le parti inverse, de la beauté, de l'ironie, de la complicité et du rire pour partager jour après jour et, bien sûr, sans scénario, l'inventivité d'une génération dite perdue.

–A.T.

*In Arabic, hamada denotes the high stony plateaus where the sand has been almost totally swept away by the winds. For the Sahrawis – literally the “inhabitants of the desert” –, the word designates a state of emptiness and absence of life. But also, as we understand from the start of Eloy Domínguez Serén's first feature documentary, their status as refugees, ever since Morocco and Mauritania both laid claim to the Western Sahara, a Spanish colony until 1975. For over forty years, they have been living in various camps – including Tindouf in Algeria, where the Spanish filmmaker spent more than eight months between 2014 and 2017 – vainly awaiting the referendum on self-determination promised by Morocco in 1991, when the Polisario liberation movement laid down its arms. It is this waiting that Domínguez Serén imagined as the backdrop to his film, along with a group of young Sahrawis, in particular Sidahmed and Zaara. One is tempted by the freedom of exile, the other by an independence that is more pragmatic but no less problematic. Yet, both are prisoners of a paradoxical existence where they have nothing to do, but everything is possible. This sombre picture would have presaged a very bleak film, had Domínguez Serén and his actors not opted for the opposite approach – one of beauty, irony, complicity and laughter so that day after day and, of course, with no scenario they could share the inventiveness of a so-called lost generation.*

–A.T.

~~~~~ 2018 / Suède, Norvège, Danemark / 88 min /  
 ~~~~~ Couleur  
 ~~~~~ Langue : Arabe  
 ~~~~~ Image : Eloy Domínguez Serén  
 ~~~~~ Son : Eloy Domínguez Serén  
 ~~~~~ Montage : Eloy Domínguez Serén, Ana Pfaff  
 ~~~~~ Musique : David Perlich-Molinari  
 ~~~~~ Production : David Herdies, Michael Krothiewski  
 ~~~~~ Contact copie : Deckert Distribution,  
 ~~~~~ info@deckert-distribution.com,  
 ~~~~~ +49 (0)341 2156638

# LABOUR/LEISURE

## Jessica Johnson, Ryan Ermacora



Lieu de repos, lieu de loisir, la vallée de l'Okanagan, au sud-ouest du Canada, accueille les touristes et leur désir de vacance. D'un plan large sur un terrain de golf impeccable à l'autre – une somptueuse villa surplombant des plantations – le film change de focale pour aller voir et mettre en lumière une réalité plus amère. Sous la sérénité bourgeoise des villas, dans les champs, travaille une population immigrée venue d'Amérique du Sud. La caméra s'approche et dévoile l'envers du décor, faisant le constat froid d'un système solide où les tâches ingrates sont toujours données à ceux que l'on accueille dans l'ombre. Les ouvriers agricoles, habitués du voyage, sont à l'œuvre derrière les chaînes de tri, ramassent, scannent, s'activent. Au-delà de leurs gestes c'est le schéma d'un monde qui se répète. Le racisme structurel tient. Le geste est net : Labour / Leisure, la résonance, grinçante, reste en écho. La frontière entre les deux termes ne disparaîtra pas. Ce territoire n'est pas le même pour tous, il offre un cadre large et somptueux pour les uns et un plus resserré et oppressant pour les autres. Depuis la villa surplombant les plantations, les privilèges ne cessent de s'étendre.

–C.A.

*A place of rest, a place of leisure, the valley of Okanagan in southwest Canada welcomes tourists and their appetite for holidaymaking. Moving from a wide-angle shot of an impeccable golf course to another showing a lavish villa overlooking plantations, the film switches focus to visit and shed light on a more bitter reality. Beneath the bourgeois serenity of the villas, in the fields, an immigrant population from South America is at work. The camera moves closer and reveals the flipside of the picture, starkly observing a well-established system in which the thankless tasks are always given to those welcomed in the shadows. The farm workers, used to moving around, are at work behind the sorting lines, picking, scanning, keeping busy. What is being repeated is not simply their gestures but the pattern of a whole world. Structural racism holds firm. The gesture is clear: Labour / Leisure, the grating resonance lingers as an echo. The frontier between the two notions will not disappear. This territory is not the same for all. It offers a broad and sumptuous framing to some, and a tighter and more oppressive one to others. From the villa overlooking the plantations, privileges are constantly expanding.*

–C.A.

Les films de **Ryan Ermacora** ont gagné de nombreux prix. Il vit à Vancouver. Son travail explore les moyens visibles et invisibles par lesquels les humains se sont inscrits dans leur espace naturel; il est marqué par un intérêt pour les représentations expérimentales du paysage. **Jessica Johnson** est une réalisatrice expérimentale reconnue basée à Vancouver. Elle a réalisé des films expérimentaux qui explorent notamment des récits enracinés dans les paysages. Ses films ont été montrés dans des festivals canadiens et également à Edinbourg, Trente, et Leyde.

*Ryan Ermacora is an award-winning filmmaker based in Vancouver, B.C. His work investigates the visible and invisible ways in which humans have engraved themselves into natural spaces and is informed by an interest in avant-garde depictions of landscape.*

*Jessica Johnson is an award-winning experimental filmmaker based in Vancouver, B.C. She has made a number of short experimental films with a focus on the narratives embedded within the landscape. Her films have played at Canadian festivals and internationally, in cities such as Edinburgh, Trento, and Leiden.*

2019 / Canada / 19 min / Couleur

Langue : Espagnol

Image : Jeremy Cox

Son : Dave Pullmer

Montage : Ryan Ermacora, Jessica Johnson

Production : Ryan Ermacora, Jessica Johnson

Contact copie : Ryan Ermacora,  
ryan.ermacora@gmail.com, +1 604 368 2906



# LEARNING FROM BUFFALO

## Rima Yamazaki

**Rima Yamazaki** (née en 1982 à Tokyo), est une réalisatrice indépendante qui réfléchit à l'expression cinématographique de l'art et de l'architecture. Elle travaille seule sur ses films, en assurant la réalisation, la photographie et le montage. Ses films ont été montrés dans différents festivals et événements internationaux. Elle vit et travaille à présent à Brooklyn, New York.

*Rima Yamazaki (born 1982, Tokyo, Japan) is an independent filmmaker who explores cinematic expression in documenting, studying and reflecting on art and architecture. She works as a one-person film crew; all her films are directed, photographed and edited by herself. Her films have been shown at various film festivals and venues internationally. She currently lives and works in Brooklyn, NY, USA.*

Filmer l'architecture est un défi en soi. Rima Yamazaki approche celle de Buffalo par cercles concentriques et parvient à rendre à la fois la majesté d'ensemble et les détails sophistiqués de chefs-d'œuvre tels que le Guaranty Building de Louis Sullivan. Le calme des ambiances sonores et la patience de l'observation invitent à se délecter de ces beautés tridimensionnelles, ici transcrites dans le cadre de l'écran. Mais la quatrième dimension, celle du temps, s'invite bientôt au cœur des images, alors que nous voyageons de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1970, durant lesquelles on ne construit plus des silos à grains, mais des HLM. Mêlant sensualité et factuelité, *Learning from Buffalo* se nourrit de recherches qui permettent de situer les œuvres architecturales dans le contexte qui les a vues naître. Citations et statistiques invitent à les percevoir comme des symptômes de l'histoire d'une ville. S'appuyant également sur des entretiens avec des habitants de deux quartiers différents, et sur des photographies commentées par une archiviste, le film se mue en réflexion sur la fragilité des empires modernes. Chargés de soutenir leur grandeur et d'en témoigner dans le même mouvement, les monuments se trouvent vite délaissés une fois l'heure de gloire passée, comme le sublime Larkin Administration Building de Frank Lloyd Wright, détruit moins de cinquante ans après sa construction, ou cette gare ferroviaire sur laquelle la nature reprend ses droits. Si les humains sont rares dans ces images, ils sont omniprésents en filigrane : derrière un bâtiment abandonné, il y a mille destins contrariés.

–O.C.H.

*Filming architecture is a challenge in itself. Rima Yamazaki approaches Buffalo's architecture in concentric circles, managing to render not only the majesty of the whole, but also the elaborate detail of masterpieces such as Louis Sullivan's Guaranty Building. Peaceful soundscapes and patient observation beckon us to delight in these three-dimensional beauties, transcribed here within the frame of the screen. Yet, the fourth dimension, time, soon appears in the heart of the images, as we voyage from the late 19th century to the 1970s, a decade that saw the construction of social housing rather than grain silos. Blending sensuality and factuality, Learning from Buffalo draws on research that situates the architectural works in the context in which they were first built. Quotations and statistics invite us to perceive them as symptoms of a city's history. Also drawing on interviews with the residents of two different neighbourhoods and on photos commented by an archivist, the film turns into a reflection on the fragility of modern empires. Designed to support and bear witness to their grandeur, monuments are soon forsaken once their hour of glory has passed, like the sublime Larkin Administration Building by Frank Lloyd Wright, destroyed less than fifty years after it was built, or the rail station where nature is reclaiming its rights. Although human beings are rare in these images, they are implicitly present: behind an abandoned building, lie a thousand thwarted destinies.*

–O.C.H.

~~~~~ 2018 / États-Unis / 100 min / Couleur  
~~~~~ Langue : Anglais  
~~~~~ Image : Rima Yamazaki  
~~~~~ Son : Rima Yamazaki  
~~~~~ Montage : Rima Yamazaki  
~~~~~ Production : Rima Yamazaki  
~~~~~ Contact copie : Rima Yamazaki,  
~~~~~ rimayamazaki@gmail.com, +1-917-684-6422

# LOS QUE DESEAN *THOSE WHO DESIRE* Elena López Riera



Deux listes de noms encadrent le film vif et gracile d'Elena López Riera. Par haut-parleur, l'arbitre d'une compétition de colombiculture détaille d'abord les sobriquets plus ou moins fantasques – Ford Fiesta, Festival, I'm Unemployed – des pigeons multicolores qui viennent de s'élancer dans une course fondée non sur la rapidité mais sur le désir ; désigné vainqueur celui qui aura le mieux su approcher la femelle partie avant eux. La seconde litanie, de la voix même de López Riera, s'éteint sur des paysages au crépuscule, ceux du sud de l'Espagne où ces compétitions ont lieu : ce sont les prénoms des propriétaires des pigeons qui, après les avoir préparé à concourir à travers un certain nombre d'étapes que le film énumère en partie, les ont regardé ensemble et en silence pendant deux heures voltiger au-dessus des champs. L'ordre de ces inventaires dit bien la délicatesse et la ruse d'Elena López Riera. Pour observer les hommes de sa région natale d'Orihuela et le pacte tacite qui les lie, il lui faut regarder au préalable dans la même direction qu'eux, où se tourne leur désir. C'est le propre des métaphores que de décoller des choses qu'elles désignent pour voltiger brièvement au-dessus d'elles : sans rien cacher de la brutalité d'un jeu fondamentalement cynégétique, celle-ci en décuple aussi toute la grâce et la beauté.

–A.T.

*Two list of names frame this crisp and lithesome film from Elena Lopez Riera. Over the loudspeaker, the judge of a pigeon-training competition first lists the varyingly fanciful sobriquets – Ford Fiesta, Festival, I'm Unemployed – of the multi-coloured pigeons that have just taken off in a race based not on speed but on desire; the winner will be the pigeon that has managed to come closest to the female that had set off ahead of them. The second litany of names is spoken by Lopez Riera and fades out over the twilight landscapes of southern Spain, where these competitions are held. They are the first names of the pigeon owners who, after several phases of competitive training that are partially mentioned in the film, gather in silence for a two-hour stretch to watch the pigeons fluttering over the fields. The order of these inventories aptly expresses Elena Lopez Riera's finesse and cunning. To observe the men from her home region, Orihuela, and the tacit pact that binds them, you need to first look in the same direction as they do, to where their desire is turned. By definition, metaphors detach themselves from the things that they denote to briefly hover above them: without hiding anything of what is fundamentally a hunting game, she also greatly heightens all its grace and beauty.*

–A.T.

**Elena López Riera** est née en 1982 en Espagne. Elle vit à Genève. Son premier court métrage *Pueblo* a été sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs en 2015. En 2016 son film *Las vísceras* a été sélectionné à Locarno. *Los que desean* a gagné le Pardino d'Oro au Festival de Locarno en 2018. Elena a été programmatrice pour plusieurs festivals de cinéma dont EntreVues Belfort, le Festival du film européen de Séville et Visions du Réel à Nyons.

*Elena López Riera was born in 1982 in Spain. She is based in Geneva. Her first short film Pueblo premiered at the Directors' Fortnight in 2015. In 2016 her film Las vísceras was selected at Locarno. Los que desean won the Pardino d'Oro at Locarno Film Festival in 2018. Elena worked as a programmer for several film festivals including Entrevues Belfort, Sevilla European Film Festival and Visions du réel in Nyons.*

2018 / Suisse, Espagne / 24 min / Couleur

Langue : Espagnol

Image : Philippe Azoury, Elena López Riera,

Giuseppe Truppi

Son : Elena López Riera, Mateo Menéndez,

Marcelo López Riera

Montage : Raphaël Lefèvre

Production : David Epiney (Alina Film)

Contact copie : Alinafilm, info@alinafilm.com,

+41 76 372 21 96



# PARSI

## Eduardo Williams, Mariano Blatt

**Eduardo Williams**, né en 1987 en Argentine a étudié à l'Université de Buenos Aires avant de rejoindre Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains en France. Il a réalisé plusieurs courts et longs métrages qui ont été sélectionnés dans des festivals internationaux.

**Mariano Blatt**, né en 1983 en Argentine est un poète et éditeur de littérature. *Mi juventud unida* (Mansalva, 2015) recueille ses poèmes rédigés entre 2005 et 2015. Il co-dirige Blatt & Ríos, une maison d'édition indépendante.

*Eduardo Williams, born in Argentina in 1987, studied at the Universidad del Cine in Buenos Aires before joining Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains in France. He has directed various short films and a feature, which have been presented at international film festivals.*

*Mariano Blatt, born in Argentina in 1983, is a poet and literary editor. Mi juventud unida (Mansalva, 2015) collects his poems from 2005 to 2015. He co-manages Blatt & Ríos, an independent publishing house.*

Traduit en créole bissau-guinéen, « parece » donne « parsi ». Imaginé à partir du poème cumulatif de son compatriote Mariano Blatt, dont tous les vers commencent par un « parece que » (on dirait, il semble que), le film d'Eduardo Williams en saisit la force d'incitation – littéralement, faire se hâter. Ici un amoncellement d'impressions et d'idées, là, des images qui s'entrechoquent et tournoient à une vitesse étourdissante. Entre elles, aucun rapport d'illustration : Williams tourne loin d'Argentine et des choses familières, intimes, politiques que Blatt désigne, dans une Guinée Bissau qu'il ne connaît pas *a priori* mais qu'un film lui donne l'occasion d'explorer. Cette indétermination essentielle commande d'étendre en retour un rapport fluide de complicité et de sympathie à toutes les personnes impliquées dans la fabrication. Lu off, le texte de Blatt imprime sa précipitation à des plans tournés par les acteurs mêmes qui, comme dans les autres films de Williams, déambulent dans leurs quartiers par tous moyens de locomotion à un rythme de plus en plus effréné, manipulant eux-mêmes la caméra dans un circuit réservant mille surprises. *Parsi* pourrait qualifier l'étonnement que chaque film de Williams suscite : le spectacle d'une constante ébullition d'idées, l'expérience d'une joie simple devant un monde qui s'offre à nous sous une apparence nouvelle, d'un rapport primitif au cinéma où vibre une interrogation quant à la manière dont tout cela a été filmé.

–A.T.

*Translated into Guinea-Bissau creole “parece” (“it seems”) gives “parsi”. Invented on the basis of a cumulative poem by his compatriot, Mariano Blatt, whose lines all begin with “parece que”, Eduardo Williams’ film captures the poem’s driving force – literally, driven to haste. Here is a piling-up of impressions and ideas, images that collide and spin at a staggering speed. With no illustrative relationship interconnecting them: Williams films far from Argentina, he films the familiar, intimate and political things that Blatt points to, in a Guinea-Bissau previously unknown to him but which the film allows him to explore. This fundamental indeterminacy requires in return that a fluid complicity and empathy be extended to all those involved in making the film. Read in voice-over, Blatt’s text imprints its haste on the shots filmed by the actors. As in Williams’ other films, they wander around their neighbourhoods at an increasingly frantic pace using all means of locomotion, handling the camera themselves in a circuit that holds a thousand surprises. “Parsi” could describe the astonishment that each of Williams’ films incites: the spectacle of constantly bubbling ideas, the experience of simple joy in the face of a world that offers itself up in a new light and a primitive relationship to cinema where the question resonates: how all this has been filmed.*

–A.T.

2018 / Argentine, Suisse, Guinée-Bissau /  
22 min / Couleur  
Langue : Anglais  
Image : Ivandro Cá, Vadinho da Costa,  
Edmilson Djú, Alfa Kalido Baldé, Richar Dias,  
Diomedes S Djú, Janaina Casimiro Ié,  
Nadi Ouadé, Brigila Chico Cá  
Son : Simón Apostolou  
Montage : Eduardo Williams  
Production : Nahuel Pérez Bizcayart, María  
Victoria Marotta, Jerónimo Quevedo  
Contact copie : Eduardo Williams

# PART ONE: WHERE THERE IS A JOYOUS MOOD, THERE A COMRADE WILL APPEAR TO SHARE A GLASS OF WINE

## Rosalind Nashashibi



Dans la nouvelle d'Ursula Le Guin *The Shobies' Story*, des scientifiques découvrent un moyen de voyager plus vite que la lumière, mais celui-ci repose sur la suppression de la linéarité. Sans référence temporelle commune, l'équipage du vaisseau envoyé dans l'espace se trouve dans l'incapacité de communiquer, jusqu'à ce qu'un jour, quelqu'un allume un feu. Chacun se met alors à raconter ce qu'il a vécu, redonnant ainsi corps à une communauté humaine. C'est autour d'un verre qu'un groupe de personnes aux relations floues évoquent cette histoire puis discutent des liens entre l'existence du temps, l'aptitude à communiquer et finalement la possibilité d'aimer. Ils semblent en cela confirmer le propos de la nouvelle : c'est en partageant ensemble un même temps, et pas seulement un même espace, que nous pouvons rester liés à autrui. Mais le film ne cesse de s'autocommenter et semble se contredire, puisque le synchronisme des êtres s'y exprime dans une asynchronie permanente – mais d'amplitude variable – entre sons et images. Résolument non-linéaire, il fait voyager les uns par-delà les autres, revient en arrière, fait des boucles. Intérieurs nuit, extérieurs jour : les lieux et les moments se télescopent pour célébrer la possibilité de constituer, ne serait-ce que temporairement, une micro-société au sein de laquelle il serait possible de se comprendre malgré les différences – de nationalités, de générations... À cet effet, l'art semble être un support de choix. Outre la nouvelle de science-fiction, le groupe se réunit autour d'œuvres picturales mais surtout, autour de ce feu que représente le fait de créer un film ensemble.

–O.C.H.

*In Ursula Le Guin's novella, The Shobies' Story, scientists discover how to travel faster than light, but their method depends on eliminating linearity. With no common temporal reference, the crew sent into space finds itself unable to communicate, until one day someone lights a fire. Each of them then begins to talk about what they have experienced, giving body once again to a human community. It is around a drink that a group of people with unclear ties evoke the novella and discuss the linkages between the existence of time, the ability to communicate and, finally, the possibility of loving. What they say seems to confirm the novella's theme: it is by also sharing the same time, and not just the same space, that we can remain connected to others. But the film constantly self-comments and seems to contradict itself, as human synchronism is expressed in a permanent asynchrony – with varying amplitudes – between sound and image. Resolutely non-linear, it has some travel ahead of others, reverses, loops back. Interior night, exterior day: places and moments collide to celebrate the possibility of forming, albeit temporarily, a micro-society in which people understand one another despite differences – of nationality, generation... In this regard, art seems the ideal medium. Apart from the science-fiction novella, what brings the group together is not only pictorial works but, above all, the fire represented here by the fact of creating a film together.*

–O.C.H.

Rosalind Nashashibi est une réalisatrice et peintre basée à Londres. Elle a été nommée pour le Turner Prize en 2017. Ses films décrivent la nature des interactions entre les personnes et leur environnement. Elle mélange des techniques narratives qui mêlent l'observation et des séquences mises en scène se fondant dans la vie réelle, défilé d'images ponctuée d'animation ou de musique, qui facilitent la compréhension du contexte.

*Rosalind Nashashibi is a London based filmmaker and painter. She was nominated for the Turner Prize in 2017. Her films describe the qualities of experience between people and the contexts they inhabit. Nashashibi's films fuse narrative techniques with observational footage, staged scenes flow seamlessly through real life, and the procession of images is interrupted with animation or music to allow a deeper understanding of the context.*

2018 / Royaume-Uni / 23 min / Couleur

Langue : Anglais

Image : Emma Dalesman

Son : Adam Gutch, Philippe Ciompi

Montage : Rosalind Nashashibi, Lucy Harris

Musique : Subjective, Giedrius Pushkunigis

Production : Denna Cartamkhoob

(Denna Cartamkhoob)

Contact copie : Lux, distribution@lux.org.uk,

+44 20 3141 2961



# A ROSA AZUL DE NOVALIS THE BLUE FLOWER OF NOVALIS

## Gustavo Vinagre, Rodrigo Carneiro

**Gustavo Vinagre** a étudié la littérature à l'université de São Paulo et l'écriture de scénario à l'EICTV (Ecole internationale du film et de la télévision) à Cuba et a réalisé plusieurs courts métrages. *Lembro mais dos corvos / I Remember the Crows*, son premier long documentaire a remporté le Prix du premier film à Cinéma du réel 2018 et celui du meilleur film à Indie Lisboa la même année.

**Rodrigo Carneiro** a étudié l'histoire à l'Université de Ouro Preto et le montage à l'EICTV (Ecole internationale du film et de la télévision) à Cuba. Il est le scénariste et réalisateur des courts métrages *Marília*, *Microsieverts* et *Copyleft*. Il a monté plusieurs courts et longs métrages.

*Gustavo Vinagre studied literature at São Paulo University and scriptwriting at the EICTV (Cuba) and directed several shorts. Lembro mais dos corvos / I Remember the Crows, his first documentary feature, won best first film at Cinema du reel 2018 and best film at Indie Lisboa 2018.*

*Rodrigo Carneiro studied history at Ouro Preto University and editing at the EICTV (Cuba). He is the writer and director of the short films Marília, Microsieverts and Copyleft. He has edited several shorts and feature films.*

Marcello, qui occupe l'image d'un bout à l'autre, évoque pêle-mêle : sa passion pour le café, sa séropositivité, ses migraines chroniques, son père homophobe, ses fantasmes où le même père visionne ses ébats avec des amants de passage, l'ardeur de ces amants, sa grand-mère catholique ou son frère incestueux. Ici il se prend pour Gengis Kahn, Novalis ou une courtisane française ; là il évoque Bataille ou ce Saint dont il a oublié le nom et qui, sur l'échafaud, aurait nargué son bourreau d'un trait d'humour inouï. Parmi tout le monologue que Marcello livre à la caméra, c'est peut-être cette histoire-là, celle du Saint qui répond à la douleur par l'humour et la vivacité d'esprit, qui contient la part la plus sincère d'autoportrait. L'exercice de la confession, à la fois masochiste et sadique, et qui a aujourd'hui tellement envahi nos images, Gustavo Vinagre et Rodrigo Carneiro le reprennent, avec Marcello Diorio, là où l'avait laissé Shirley Clarke avec son *Portrait of Jason*. C'est-à-dire en considérant de front sa nature théâtrale, et en riant, du même rire que le Saint face au bourreau, de l'impasse d'un cinéma vérité qui croit pouvoir aller tout au fond des choses exposées à son regard. La provocation, le goût raffiné du blasphème, sont ici moins un moyen de se détourner des exigences de la confession, que celui d'en faire un spectacle baroque, brutalement trivial et tout aussi sacré, arrimé à cette formule de Marcello qui vaut comme morale : « Je suis inutile, comme tout ce qui est important. »

–J.M.

*Marcello occupies the image from beginning to end and talks about a jumble of things: his passion for coffee, his HIV status, his chronic headaches, his homophobic father, his fantasies of having his father watch his lovemaking with passing boyfriends, his lovers' passion, his Catholic grandmother or his incestuous brother. At times, he takes himself for Genghis Kahn, Novalis or a French courtesan; at others, he talks about Bataille or the Saint whose name he has forgotten and who, on the scaffold, is said to have taunted his executioner with a startling sense of humour. In all of the monologues that Marcello delivers to the camera, it is perhaps the story of the Saint responding to pain with humour and lively wit that embodies the most sincere part of the self-portrait. With Marcello, Gustavo Vinagre and Rodrigo Carneiro take up the masochistic-sadistic exercise of confession that has now invaded our images, at the point where Shirley Clarke with her Portrait of Jason had left off. In other words, by viewing its theatricality straight-on and by laughing – much like the Saint facing his executioner – at the impasse of cinéma-vérité, which imagines it can get to the very bottom of all that is exposed to its gaze. Here, provocation, the refined taste for blasphemy, are less a means of deflecting the requirements of a confession than a way of turning it into a baroque spectacle – brutally trivial yet just as sacred, in conjunction with Marcello's formula which serves as a moral. "I'm useless, like everything that is important."*

–J.M.

2019 / Brésil / 70 min / Couleur  
Langue : Portugais  
Image : Bruno Risas  
Son : Rubem Valdés  
Montage : Rodrigo Carneiro  
Production : Rodrigo Carneiro (Carneiro Verde Filmes)  
Contact copie : Rodrigo Carneiro (Carneiro Verde Filmes), rodrigocarneirocine@gmail.com

# SHELTER – FAREWELL TO EDÉN ADIEU EDEN

## Enrico Masi



Récit kaléidoscopique d'une trajectoire, *Shelter – Farewell to Edén* est issu d'une rencontre : celle de Pepsi, transsexuelle philippine élevée au sein du Front Moro islamique de libération. Ayant fui le mouvement, elle passera dix ans en Libye avant que son homosexualité ne la force de nouveau à partir, pour l'Europe cette fois. La voix assurée de Pepsi retrace de façon fragmentaire un trajet qui passa par l'Italie, la France, et s'interrompt plus longuement au Royaume-Uni, mais dont la destination finale reste... « la Lune ». L'invisibilité de son visage n'empêche en rien de saisir le caractère très particulier de son histoire et de son point de vue ; il donne cependant à cette silhouette aux longs cheveux noirs une dimension mythologique, d'autant plus que les images qui abritent sa voix tissent un autre récit. Par des jeux d'écart ou de soudaine coïncidence, elles viennent tantôt appuyer les propos, lorsqu'elles donnent à voir les lieux mêmes de l'odyssée relatée, tantôt les élargir, quand viennent s'y loger ces autres corps, venus en Europe dans des circonstances différentes, mais passés sur les mêmes chemins, sous les mêmes ponts, et que la caméra vagabonde d'Enrico Masi se met parfois à suivre. La concordance de l'image et du témoignage n'est jamais totale, et le film donne ainsi à sentir quelque chose de l'exil, du caractère toujours précaire de cette sécurité enfin atteinte. Débordant les dimensions de l'individu, le film construit à partir de bribes de réel une symphonie qui restitue l'énergie vitale de ceux qui arrivent en Europe par des chemins tortueux.

–O.C.H

*The kaleidoscopic story of a trajectory, Shelter – Farewell to Edén is the fruit of an encounter – with the Filipino transsexual, Pepsi, who was brought up within the Moro Islamic Liberation Front. After fleeing the movement, she spent ten years in Libya until forced to leave again due to her homosexuality, this time for Europe. Pepsi's confident voice retraces fragments of her journey through Italy, France, with a longer pause in the United Kingdom, but her final destination remains... "the Moon". Her face remains invisible but this in no way prevents us from grasping the singular nature of her story and point of view; it also gives a mythical dimension to this silhouette with long black hair; especially as the images that shelter her voice weave another story. Through an interplay of distances or sudden coincidences, they sometimes flesh out her words by showing the places in the odyssey she recounts. And sometimes they open up when other people enter her story – people who have come to Europe in different circumstances but along the same roads, under the same bridges, and who are followed at times by Enrico Masi's vagabond camera. The images and Pepsi's account are never totally concordant and the film thus conveys some aspects of exile, of the continuously precarious character of this finally attained security. Going beyond individual dimensions, the film uses snippets of reality to construct a symphony that renders the vital energy of those who arrive in Europe via tortuous routes.*

–O.C.H.

Après ses études en Lettres modernes et cinéma, Enrico Masi a obtenu un doctorat en sciences de la pédagogie à l'Université de Bologne. Il a fondé la société de production Caucaso en 2004 avec laquelle il a soutenu de nombreux documentaires de création et projets de recherche comme auteur et comme producteur. Il travaille aujourd'hui comme monteur et collabore avec des universités telles que l'Université Polytechnique de Turin ou l'Université de Milan, travaillant sur l'anthropologie visuelle et la phénoménologie.

After his studies in Modern Literature and Cinema, Enrico Masi obtained a Ph.D. in Pedagogical Sciences at the University of Bologna. In 2004, he founded the production company, Caucaso, with which he has produced many creative documentaries and research projects as author and producer. He works in film-editing, visual anthropology, phenomenology of art and architecture, collaborates with various university departments including the Polytechnic University of Turin and the University of Milan.

2019 / Italie, France / 81 min / Couleur  
 Langues : Anglais, français, italien  
 Image : Stefano Croci  
 Son : Jacopo Bonora  
 Montage : Giuseppe Petruzzellis  
 Musique : Fabrizio Puglisi, Laura Loriga, Patrizio Barontini  
 Production : Stefano Migliore (Caucaso), Lois Rocque (Ligne 7)  
 Contact copie : Caucaso Factory,  
 contact@caucaso.info





# LA STRADA PER LE MONTAGNE

## Micol Roubini

**Micol Roubini** (Milan, 1982) a étudié la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Brera et la technologie du son au département de musique de l'École Civique de Milan. Elle est artiste et réalisatrice, ses vidéos, ainsi que ses installations sonores et multimédia ont été présentées dans des expositions personnelles et collectives en Italie et à l'international. Depuis 2010, elle travaille aussi comme monteuse son pour des documentaires et pour des vidéos d'autres artistes. En 2017 elle fonde l'Altauro, pour la production d'œuvres cinématographiques indépendantes.

*Micol Roubini (Milan, 1982) graduated in painting from the Brera Academy of Fine Arts and in audio technology from the music section of the Escuela Civica in Milan. She works as an artist and filmmaker, mainly with video, sound and multimedia installations that have been shown in solo and group exhibitions in Italy and internationally. Since 2010, she has also been working as a sound editor for documentaries and videos made by other artists. In 2017 she founded Altauro, which produces independent films.*

Le petit village de Jamna, dans l'ouest de l'Ukraine. Un long mur contrôlé par des gardes nerveux et armés. Derrière le mur, un sanatorium et une vieille maison en bois. Autour du mur, une réalisatrice et son équipe de tournage – peu nombreuse mais déterminée – à la recherche d'un chemin vers les montagnes. La vieille maison en bois ressemble en tous points à celle apparaissant sur une photo de 1919, retrouvée au milieu de divers objets personnels ayant appartenu à une famille d'émigrés originaires de l'URSS.

Micol Roubini décide de retourner à Jamna afin de donner une réalité à un pays imaginaire – afin d'y trouver une maison en bois qui aurait été construite par son grand-père, puis abandonnée au cours de la Seconde Guerre mondiale.

Micol Roubini semble garder à l'esprit que tout souvenir est une autre forme d'imagination, et que cette photo peut se révéler bien plus réelle que la réalité. Elle poursuit ainsi sa « recherche du temps perdu » dans deux directions. Tout d'abord, elle désire à titre personnel trouver la maison, y pénétrer, et en toucher les murs. Ensuite, elle souhaite engager une recherche plus vaste concernant le passé du village et de ses habitants. Mais le mur qui entoure la maison semble infranchissable, et les villageois bien déterminés à emporter leurs secrets avec eux. Dans son style patient et rigoureux, Micol Roubini mène un combat acharné contre la méfiance des habitants. Aux images vient se greffer la narration lyrique et brechtienne de la réalisatrice.

Comme dans une sorte de « docu-noir », *La strada per le montagne*, sollicitant l'aide d'un ancien résistant et d'un chauffeur de taxi de la région, aborde des questions aussi simples qu'universelles : que reste-t-il du passé dans le présent ? Pourquoi la mémoire collective doit-elle être biaisée pour être réelle ?

–L.E.

*Western Ukraine. The small village of Jamna. A long wall controlled by restless armed guards. Beyond the wall, a sanatorium and an old wooden house. Around the wall, a small but determined film crew and a director attempting to find their way to the mountains. The old wooden house looks exactly like the one depicted in a photo dating back to 1919, which had lain abandoned flat among a pile of personal objects belonging to a family that had migrated from former Soviet Union.*

*Micol Roubini's decided to go back to Jamna in order to make an imaginary land real, find a wooden house supposedly built by her great-grandfather and then abandoned during the World War II.*

*Micol Roubini, who seems well aware that every memory is simply another form of imagination and that a photo may be more real than reality, pursues her recherche du temps perdu in two directions. Firstly, her personal desire to find the house, get inside and touch its walls. Secondly, a broader search for the village's memory. Yet, the wall surrounding the house seems insurmountable, and the villagers intent on keeping their secrets to themselves. Micol Roubini, in her patient and rigorous style, leads a fierce battle to overcome people's suspicion. The images are matched by the filmmaker's own voice-over, Brechtian and lyrical.*

*As if in a sort of "docu-noir", and with the help of an old partisan and local taxi driver, The Way to the Mountains explores simple yet universal questions. What is left of the past in the present? Why does collective memory have to be partial in order to be real?*

–L.E.

2019 / Ukraine, Italie / 84 min / Couleur  
Langues : Ukrainien, italien  
Image : Davide Maldì  
Son : Stefano Grosso, Giancarlo Rutigliano,  
Marzia Cordò  
Montage : Micol Roubini, Davide Minotti  
Production : Fabrizio Polpettini (La Bête),  
Davide Maldì (L'Altauro), Marco Alessi  
(Dugong Films)  
Contact copie : La Bête, fabrizio.  
polpettini@gmail.com

# LOS SUEÑOS DEL CASTILLO

## DREAMS OF THE CASTLE

### René Ballesteros



Qui dicte les rêves, entre les murs du château ? Ledit château est une prison pour adolescents, en pleine campagne, au Sud du Chili. Les cauchemars, qui font crier si fort les détenus que les matons s'en inquiètent, sont peuplés de chevaux noirs, de dragons, parfois se jouent dans les cellules où les dormeurs se croient debout, souvent font revenir les défunts – grands-parents ou victimes des crimes qui ont condamné là les rêveurs. Au fond de leurs cellules, les jeunes détenus se les remémorent pour la caméra, d'une voix intranquille qui dit l'appréhension du prochain rêve. Pourtant il leur arrive encore de réclamer aux matons des histoires qui font peur. Que ces rêves soient le reflet de la condition des rêveurs, *Los sueños del castillo* ne l'ignore évidemment pas, et à ce titre son travail de collecte évoque celui mené dans les rêves des travailleurs par Sophie Bruneau, avec *Rêver sous le capitalisme* – lui-même inspiré par le séminal *Rêver sous le III<sup>ème</sup> Reich* de Charlotte Beradt. Mais l'enfermement, la culpabilité ou l'éloignement des familles, ne sont peut-être pas seuls à hanter les nuits du château. Glissées crescendo entre les témoignages, les images de la campagne alentour viendront doucement rendre, à la trame des rêves, une essence magique qui ne demande qu'à être prise au sérieux. Car à deux pas de la prison dorment dans le paysage les restes d'un ancien cimetière mapuche...

–J.M.

*Who commands the dreams within the castle walls? The said castle is a teenagers' prison deep in the countryside of southern Chile. The nightmares cause the detainees to scream so loudly that the wardens are troubled. The dreams are inhabited by black horses, sometimes play out in the cells, where the sleepers believe themselves to be awake, and often bring back the deceased – grandparents or victims of the crimes for which these dreamers have been sentenced. Deep in their cells, the young prisoners recollect these dreams for the camera in an uneasy voice that reveals their fear of the next dream. Yet, they still occasionally ask the wardens to tell them scary stories. Los sueños del castillo is clearly aware that these dreams reflect the dreamers' situation and, on this count, the task of collecting them evokes Sophie Bruneau's exploration of workers' dreams in *Rêver sous le capitalisme* – itself inspired by the seminal *The Third Reich of Dreams* by Charlotte Beradt. But the confinement, the feeling of guilt and the faraway families may not be the only things that haunt the nights at the castle. Images of the surrounding countryside increasingly slip in between the accounts, and gently weave onto this web of dreams a magical essence that demands to be taken seriously. For, a stone's throw from the prison, lie the remains of an ancient Mapuche cemetery...*

–J.M.

**René Ballesteros** (Chile, 1975). Psychologue, réalisateur et scénariste, il a travaillé avec des enfants de la rue et dans des prisons pour adolescents avant d'étudier le cinéma à l'Université Paris VIII, à la EICTV (Cuba) et au Fresnoy. *La Quemadura*, son premier long-métrage documentaire, obtient en 2010 le prix Joris Ivens à Cinéma du réel. *Los sueños del castillo*, son deuxième documentaire, a reçu le prix du meilleur long-métrage chilien au Festival International de Cine de Valdivia 2018.

*René Ballesteros* (Chile, 1975), a psychologist, filmmaker and screenwriter, worked with street kids and in prisons for adolescents before studying cinema at Université Paris VIII, EICTV (Cuba) and Le Fresnoy (France). *La Quemadura*, his debut feature documentary won the 2010 Joris Ivens award at the 2010 Cinéma du réel. *Los sueños del castillo*, his second documentary won the Best Chilean Feature Documentary award at the Valdivia International Film Festival International in 2018.

2018 / Chili, France / 72 min / Couleur

Langues : Espagnol, sans dialogue

Image : David Belmar

Son : Simon Apostolou

Montage : Johanne Schatz

Musique : Alexandre Del Torchio

Production : René Ballesteros (La Ballesta Films),

Johanne Schatz (La Ballesta Films)

Contact copie : La Ballesta Films,

laballestafilms@gmail.com, +33 0613487332





# TAURUNUM BOY

## Dusan Grubin, Jelena Maksimović

**Jelena Maksimović** est née à Zemun (Belgrade) en Yougoslavie. Elle est diplômée de la Faculté des arts dramatiques de Belgrade, dans la section montage. Elle a monté des films montrés dans des festivals importants et réalisé quelques courts métrages, video clips ou installations audiovisuelles. Elle enseigne à la Faculté des Médias et de la Communication à Belgrade.

**Dušan Grubin** est né en 1985 à Zemun (Belgrade), en Yougoslavie. Il est diplômé de la Faculté des arts dramatiques de Belgrade, dans la section image. Il a travaillé sur de nombreux courts et longs métrages et a réalisé quelques video clips. *Taurunum boy* est son premier film.

*Jelena Maksimović was born in Zemun (Belgrade), Yugoslavia. She graduated from Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, editing department. She has edited films that have screened at major festivals and directed several shorts, music videos, A/V installations. She teaches at the Faculty of Media and Communications in Belgrade.*

*Dušan Grubin was born in 1985, in Zemun (Belgrade), Yugoslavia. He graduated from the Faculty of Dramatic Arts, camera department. He worked on many short and feature projects. He has directed several music videos. Taurunum Boy is his debut film.*

Taurunum était le nom romain de la municipalité de Zemun, aujourd'hui rattachée à Belgrade et très fière de son club de football. Les garçons, eux, sont comme tous les garçons : gueulards, butés, nombreux. Mais ici, où règne la loi des hooligans et à travers eux d'une virilité ancestrale avec laquelle personne n' imagine négocier, ils sont un peu plus garçons encore. C'est-à-dire un peu plus partagés entre les fanfaronnades qu'impose leur imaginaire de caïds, et ce malaise fiévreux qu'ils espèrent cacher sous une apathie surjouée. *Taurunum Boy* saisit magnifiquement ce double visage des garçons de 13 ou 14 ans, guerriers aux joues roses terrifiés par la vie et d'ailleurs absolument pas prêts pour elle. Dušan Grubin et Jelena Maksimović en ont fait l'objet d'un théâtre à deux échelles. La première, très large, film les lieux (bateau abandonné investi pour des jeux, terrains vagues où trouver quelque chose à détruire, tribunes de foot ou cantine scolaire) comme autant d'arènes, puisque les garçons se voient gladiateurs. Le deuxième, près des visages, est celle des confessions, pressées par l'été qui vient et après quoi plus rien ne sera pareil. Le film alterne ces échelles mais dessine aussi une nette montée en puissance, depuis la fascination acquise d'avance pour cette sociabilité de petits hommes, vers le vibrato éternel des adieux à l'enfance.

–J.M.

*Taurunum was the Roman name for Zemun municipality, today attached to Belgrade and very proud of its football club. The boys are like all boys: loudmouthed, stubborn, numerous. But here, under the reign of hooligan law and an ancestral virility that no one dreams of challenging, they are even more boyish. In other words, a little more divided between the bravado that their kingpin imaginary requires of them, and the feverish unease that they hope to hide under an exaggerated apathy. Taurunum Boys magnificently captures this double face of the 13- or 14-year-old boys, these rosy-cheeked warriors terrified by life and in no way prepared for it. Dušan Grubin and Jelena Maksimović have made this into the object of a two-scale theatre. The very wide first scale films places (abandoned boats now taken over for games, wastelands full of things to destroy, football stands and the school canteen), all of them arenas for boys who see themselves as gladiators. The second scale, close to their faces, is that of confessions, hastened by the imminence of a summer after which nothing will be the same. The film alternates these scales but also describes a fast-growing power, shifting from the already acquired fascination for the sociability of little men towards the eternal vibrato of saying goodbye to childhood.*

–J.M.

2018 / Sérbie / 70 min / Couleur  
Langues : Serbo-Croate, serbo-croate  
Image : Dušan Grubin / Son : Jakov Munižaba  
Montage : Jelena Maksimović / Musique : Stefan  
Djurić Rasta / Production : Jelena Angelovski  
Contact copie : Jelena Angelovski,  
lenka.angelovski@gmail.com

# THIS SIDE OF HISTORY

## John Hulsey



Shmuel Gonzales est la preuve vivante de la résilience des communautés immigrées qui ont forgé les États-Unis : ses aïeux Mexicains et Juifs n'ont-ils pas réussi à arriver jusqu'à Los Angeles ? C'est en tout cas ce qu'il se répète pour faire face au traumatisme de se sentir aujourd'hui étranger dans son propre pays – du fait des propos et projets de Donald Trump, mais aussi des transformations de son quartier. Boyle Heights fut jadis le refuge des nouveaux arrivants ; des grues travaillent aujourd'hui à l'aseptiser. Suivant le photographe et historien dans un cimetière ou sur un chantier, John Hulsey semble dérouler les bandelettes d'une ville-momie. Dans les reflets de bâtiments historiques sur les vitrines d'aujourd'hui, il cherche à déceler les traces du cours du temps, passé et à venir, tandis que des images d'archives viennent attester la présence ici-même d'êtres d'une autre époque. Mais comme pour échapper à une vision trop monolithique de l'histoire, le cinéaste présente ces photographies de biais. Elles sont partielles, manipulées, projetées sur des surfaces qui les remodelent et en matérialisent les strates. En interrogeant une femme qui a grandi en Californie après-guerre, qui raconte qu'il lui était naturel à l'époque de se débarrasser d'un « nez juif » de mauvais aloi, le cinéaste met en avant la farouche volonté d'assimilation de communautés qui parviennent à s'acclimater à un environnement hostile, puis, comme par une tragique ironie de l'histoire, se trouvent poussées hors de ce qui avait fini par devenir un chaleureux refuge.

– O.C.H.

*Shmuel Gonzales is the living proof of the resilience of the immigrant communities that forged the United States: didn't his Mexican and Jewish ancestors make it to Los Angeles? In any case, this is what he repeats to himself in order to cope with the trauma of now feeling a foreigner in his own country – due to the remarks and plans of Donald Trump, but also to the transformations in his neighbourhood. Boyle Heights was formerly a refuge for new arrivals; today, cranes are busily sanitising it. Following the photographer-historian into a cemetery or a worksite, John Hulsey seems to be unrolling the bandages of a mummified city. In the reflections of historic buildings in today's shop windows, he tries to uncover traces of passing time, both past and future, while archive images attest to the presence of humans from another age on the very same spot. But as if to avoid an over-monolithic view of history, the filmmaker presents these photographs obliquely. They are incomplete, manipulated, projected onto surfaces that reshape them and make visible their layers of time. Through his interview of a woman who grew up in post-war California and who explains that, at the time, it was natural to get rid of an unseemly "Jewish nose", the filmmaker highlights the fierce determination of communities that manage to adapt to a hostile environment and then, through an ironic twist of history, find themselves pushed out of what had become welcoming refuge.*

– O.C.H.

John Hulsey est artiste et réalisateur. Il a reçu un « Master of Fine Arts » à l'Université de Californie Los Angeles et une maîtrise en cinéma à l'Université de Paris-III Sorbonne Nouvelle. Il termine actuellement un Ph.D. en études visuelles et filmiques à Harvard. Son travail a été montré à l'international dans des lieux tels que le pavillon américain de la Biennale d'architecture à Venise, ou le Carpenter Center for the Visual Arts à Harvard. *This Side of History* est son premier film.

*John Hulsey is an artist and filmmaker. He received a Master's of Fine Arts from the University of California Los Angeles and a maîtrise in Cinema from the University of Paris-III Sorbonne Nouvelle. He is currently completing a Ph.D. in Film and Visual Studies at Harvard University. His work has been shown internationally in venues such as the U.S. Pavilion of the Venice Architecture Biennial, The Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard. This Side of History is his first film.*

2018 / États-Unis / 28 min / Couleur

Langues : Espagnol, sans dialogue

Image : John Hulsey

Son : John Hulsey

Montage : John Hulsey

Musique : Aidan Reynolds

Production : John Hulsey

Contact copie : John Hulsey, john.hulsey@gmail.com



# UNA CORRIENTE SALVAJE A WILD STREAM

## Nuria Ibañez Castañeda

La réalisatrice **Nuria Ibañez Castañeda** (née à Madrid en 1974) a étudié l'écriture de scénario à Mexico. En 2009 son premier documentaire *The Tightrope* a remporté le Prix Regards Neufs à Visions du Réel. Elle a fondé en 2010 avec la réalisatrice Mercedes Moncada la société de production Miss Paraguay Producciones. Son deuxième film *The Naked Room* (2013) a été le documentaire mexicain le plus récompensé en 2014 et a gagné les Prix du meilleur film à Buenos Aires (BAFICI), Mar del Plata (MARFICI), et au FICUNAM.

*Director* **Nuria Ibañez Castañeda** (born in Madrid, 1974) studied screenwriting in Mexico City. In 2009 her first documentary *The Tightrope*, won the *Regards Neufs Award* in *Visions du Réel*. In 2010 she founded, with filmmaker Mercedes Moncada, the production company Miss Paraguay Producciones. Her second film *The Naked Room* (2013) was the most awarded Mexican documentary of 2014 and won Best Documentary at the following film festivals: Buenos Aires (BAFICI), Mar del Plata (MARFICI), FICUNAM.

L'océan, la plage et tout de suite après le désert. Site grandiose, territoire désolé, où deux hommes, Chico et Omar, semblent échoués, survivant grâce à la pêche, solitaires, isolés. Hors du monde, hors du temps, où le jour devient nuit, sans que le temps semble passer, où le paysage semble n'exister que par le vent, la lumière, le ressac de l'eau. Nous sommes ailleurs, nous ne sommes nulle part. Omar est installé dans un camping-car, Chico dans une bicoque sur la plage. A huis clos, dans cet espace ouvert à tous les regards, se jouent entre eux une histoire d'attraction et de sensualité qui n'arrive jamais tout à fait à se cristalliser en amour ni même vraiment en amitié. Pourtant ils ne peuvent se passer l'un de l'autre et de la pêche diurne à la chasse au crabe nocturne, les jours et les nuits se succèdent et s'étirent en longues conversations comme autant de plaisir à se séduire, à être ensemble, à se conforter l'un l'autre dans leur isolement commun et à partager leurs luttes et démons intérieurs. La réalisatrice met en scène ces corps dans l'effort de la pêche, dans le relâchement du repos, avec minutie et insistance, renforçant ainsi une intimité et une tendresse émotionnelle entre les personnages dont le spectateur pourrait même parfois se sentir gêné d'être le témoin. C'est là toute la force du cinéma que de nous placer à cet endroit incertain dont il est impossible de savoir si c'est le paradis ou l'enfer et si toute cette histoire n'existe pas seulement devant l'objectif de la caméra, fruit du seul fantasme de son auteur. Celle-ci pourtant mène à bien son entreprise, celle de nous faire ressentir ce qu'il en est des sentiments humains, désordonnés, bouillonnants et imprévisibles. –C.B.

*The ocean, the beach, and immediately after the desert. A grandiose site, a desolate territory, where two men, Chico and Omar, seem to be stranded, surviving thanks to their fishing, solitary, isolated. Out of this world, out of time, where day turns to night without any passage of time, where the landscape only seems to exist through the wind, the light, the breaking waves. We are elsewhere, we are nowhere. Omar lives in a camping-car, Chico in a small hut on the beach. In this intimate space, open to everyone's gaze, a story of attraction and sensuality unfolds between them, but never crystallises into love, or even real friendship. Yet, they cannot do without each other and from their daytime fishing to night-time crab-hunting, days and nights follow on, stretching out into long conversations – moments to enjoy seducing each other, being together, consoling each other in their common isolation and sharing their struggles and inner demons. With an almost indecent meticulousness and insistence, the filmmaker portrays these bodies toiling to fish, loosening up when at rest. This reinforces the intimacy and emotional tenderness between the two characters, and could at times make the spectator feel like an uncomfortable witness. The whole force of cinema is that it places us in this uncertain place where it is impossible to know whether this is paradise or hell, whether this whole story only exists in the eye of the camera, simply as the product of its author's fantasy. She nonetheless achieves her ambition to make us feel human sentiments, disordered, seething and unpredictable. –C.B.*

~~~~~ 2018 / Mexique / 75 min / Couleur  
 ~~~~~ Langue : Espagnol  
 ~~~~~ Image : Diego Romero Suárez-Llanos (A.E.C.)  
 ~~~~~ Son : Javier Umpierrez  
 ~~~~~ Montage : Paloma Lopez, Sergi Dies, Omar Guzman  
 ~~~~~ Production : Romy Tatiana Graullera  
 ~~~~~ Contact copie : Tatiana Graullera,  
 ~~~~~ tatiana@milmillones.mx, +5215527374052

# VIVIR ALLÍ NO ES EL INFIERNO, ES EL FUEGO DEL DESIERTO. LA PLENITUD DE LA VIDA, QUE QUEDÓ AHÍ COMO UN ÁRBOL

## Javiera Véliz Fajardo



Totoral est une ville comme un mirage, un Brigadoon en plein désert. Quelques habitants, trop vieux pour partir, résistent au vent pour veiller les arbres et les chèvres. *Vivir allí...* est d'abord un film sur ce vent, qui est le grand architecte de Totoral, et dont il observe, dans de longs plans minutieux, le travail infinitésimal sur le paysage. Ces plans immenses, qui manipulent merveilleusement les distances (sujets lointains, sons au creux de l'oreille), rappellent d'abord combien les nouvelles caméras HD ont réinventé le spectacle du mouvement de la vie. Mais Javiera Véliz Fajardo ne se contente pas de cette ivresse cosmique des détails, qui donne l'impression parfois, devant le tableau burlesque et sisyphéen d'un berger lilliputien nargué par sa chèvre au milieu des dunes, de voir s'animer une luxueuse maquette. Car après tout, que peut le réalisme face à un mirage ? *Vivir allí...* propose, pour répondre, une invention plastique qui est aussi un retour inattendu à Méliès. La présence-absence de Totoral y devient un rigoureux protocole formel, par l'entremise de fonds enchaînés dont l'extrême lenteur fait se diluer les paysages les uns dans les autres, et naître entre eux des visions indues. L'effet est d'autant plus beau qu'on jurerait que c'est sous l'effet du vent lui-même, puissant sortilège, que les plans glissent à la surface du film. Ce n'est pas la moindre des élégances de *Vivir allí...* que d'inventer ainsi son propre genre – quelque chose comme : le documentaire psychédélique d'observation. –J.M.

*The town of Totoral is a like a mirage, a Brigadoon in the middle of the desert. A few residents, too old to leave, defy the wind in order to care for trees and goats. Living There... is above all a film about this wind, the master architect of Totoral. In long detailed shots, the film observes the wind's infinitesimal workings on the landscape. These immense shots, which manipulate distances splendidly (far-away subjects, sounds heard deep in the ear), first remind us of the extent to which new HD cameras have reinvented the spectacle of life's motion. But Javiera Véliz Fajardo does not make do with the cosmic euphoria of detail, which sometimes gives the impression of a lavish mock-up come to life – as in the burlesque and Sisyphian picture of a Lilliputian shepherd taunted by his goat in the middle of the dunes. After all, what can realism do in the face of a mirage? In response, Living There... proposes a plastic invention that unexpectedly revisits Méliès. The presence-absence of Totoral becomes a strict formal device with extremely slow crossfades that dissolve the landscapes into each other and create unwarranted visions. The effect is all the more splendid as we would swear that it is under the powerful spell of the wind itself that the shots slide over the surface of the film. Not the least of the graceful aspects of Living There... is that it invents its own genre – something like: the psychedelic observational documentary.*

–J.M.

Née en 1986 à Copiapó au Chili, **Javiera Véliz Fajardo** a étudié l'art puis le cinéma. En 2009 elle a fondé Pocilga Productions avec Bárbara Pestan. En 2013 elle a étudié à l'EICTV (Ecole internationale du film et de la télévision) à Cuba. En 2015 elle a fait un master de direction de la photo à l'Escac en Espagne. *Vivir...* est son premier documentaire en tant que réalisatrice.

*Born in 1986, in Copiapó, Chile, Javiera Véliz Fajardo studied art and then cinema. In 2009 she founded Pocilga Productions with Bárbara Pestan. In 2013 she studied at EICTV (International School of Film and TV), Cuba. In 2015 she studied for a Master's in Direction of Photography at Escac, Spain. Living There Isn't Hell... is her first documentary as a director.*

2018 / Chili, Brésil / 59 min / Couleur

Langue : Espagnol

Image : Javiera Véliz

Son : Cristián Freund

Montage : Javiera Véliz, Bárbara Pestan

Musique : Francisco San Román

Production : Bárbara Pestan (Pocilga)

Contact copie : Pocilga, Bárbara Pestan, b.pestan.flo@gmail.com, +56974536504





# WALDEN

## Daniel Zimmermann

**Daniel Zimmermann** est artiste, écrivain et réalisateur. Formé à la sculpture sur bois, il travaille sur des films, des installations et des performances artistiques. Il est à l'origine de nombreux projets artistiques dans des musées, des galeries ou des espaces publics. Ses films ont été montrés dans des festivals internationaux reconnus, comme la Berlinale, le Festival International du Film de Rotterdam et le Sundance Film Festival.

*Daniel Zimmermann is an artist, playwright and film director. Originally trained as wood sculptor, he works on film, installation and performance art. He has initiated and realized numerous art projects in museums and galleries as well as in public spaces. His films have been shown at renowned international film festivals, such as Berlinale, International Film Festival Rotterdam and Sundance Film Festival.*

Walden comporte treize panoramiques à 360° de durées semblables, entre sept et dix minutes. Chacun balaie le paysage de gauche à droite ; leur rythme absolument identique permet de les raccorder les uns aux autres en un même mouvement lent et paisible d'une heure et quarante cinq minutes. S'ils ne sont pas sans prendre un caractère hypnotique, les mouvements de caméra automatisés et uniformes, qui placent Walden aux côtés d'autres gestes structurels radicaux comme ceux de Michael Snow dans *La Région centrale* (1971) ou de Walter de Maria dans *Hardcore* (1969), relèvent d'une mécanique de précision inouïe : tout en laissant le temps et la liberté au spectateur d'explorer les signes et les recoins de l'image, ils confèrent également une qualité chorégraphique, soutenue par un montage son élaboré, aux trajets qui entrent dans son champ, en soulignant les incursions imprévues autant que les mouvements qu'elles se destinaient à accompagner : ceux d'un camion ralentissant à l'entrée d'une aire d'autoroute, d'un cargo massif à la sortie d'un port européen, ou d'une pirogue dans les canaux d'une mangrove amazonienne. Car il s'agit bien d'un film narratif, d'une histoire occidentale dont elle adopte d'ailleurs le sens de lecture. Imaginez, pour motiver un trajet d'une forêt autrichienne à une jungle brésilienne, la raison la plus aberrante qui soit : importer du bois – et vous vous ferez une idée de l'humour et de l'éloquence qui habitent le film de Daniel Zimmermann.

– A.T.

*Walden comprises thirteen 360° pan shots of similar duration, ranging from seven to ten minutes. Each one sweeps across the landscape from left to right; their absolutely identical rhythm means they have been cut together in the same slow, peaceful movement that lasts one hour and forty-five minutes. Although not without a hypnotic character, the automated and uniform camera movements – which place Walden alongside other structural gestures akin to those of Michael Snow in *La Région centrale* (1971) or of Walter de Maria in *Hardcore* (1969) – hang on an extraordinarily precise mechanism: while leaving the spectator all the time and freedom to explore the signs and recesses of the image, these movements also have a choreographic quality, heightened by an elaborate sound editing, with journeys that enter its field and underline unexpected incursions as much as the movements that these are meant to accompany: the movements of a truck slowing down at the entrance of a motorway service area, of a massive cargo ship exiting a European port or a pirogue in the canals of an Amazon mangrove swamp. For this is indeed a narrative film, a Western story whose direction of reading it adopts. Just imagine, to justify a journey from an Austrian forest to a Brazilian jungle, the most aberrant reason of all is: importing timber – and this will give you an idea of the humour and eloquence that run through Daniel Zimmermann's film.*

– A.T.

2018 / Suisse / 106 min / Couleur  
 Langue : Sans dialogue  
 Image : Gerald Kerkhertz  
 Son : Klaus Kellermann  
 Montage : Bernhard Braunstein  
 Production : Aline Schmid, Adrian Blaser  
 Contact copie : Beauvoir Films, Aline Schmid,  
 info@beauvoirfilms.ch, +41 78 792 31 22

# WAN MEI XIAN ZAI SHI *PRESENT.PERFECT.* Shengze Zhu



Le streaming en direct a explosé en Chine et est devenu l'une des industries les plus rentables au cours des dernières années. A côté de nombreuses « célébrités de l'Internet », il est devenu un lieu de rassemblement populaire pour des masses de net-citoyens chinois. C'est à ceux-ci que Shengze Zhu s'attache, à ceux qui ne cherchent ni l'argent ni la gloire mais à appartenir à une communauté qui se retrouve, virtuellement, dans un même temps t. Hommes et femmes, ils sont handicapés, socialement déclassés ou vivent éloignés des centres urbains. Rejetés dans la vie réelle, ils cherchent à exister, et plus que tout, à être connectés au monde. Alors ils se filment, se racontent, interagissent en direct, accueillent par un mot de bienvenue ceux qui viennent les regarder... Le désir de contact, de partage et d'expérience sociale de ceux qui sont exclus trouve un exutoire dans ce monde de l'instantané, connecté numériquement. De la galerie de portrait, à la fois poignante et grotesque, que propose le début du film, émerge peu à peu des personnages avec lesquels nous-mêmes spectateurs nous faisons communauté. L'histoire et le destin de chacun se révèlent et se croisent jusqu'à ce qu'émerge un semblant d'esprit de camaraderie. A partir du récit de ces existences solitaires le film fabrique une image cruelle et engagée de la Chine aujourd'hui, une image bien plus désespérée et dramatique que celle que cultive chacun des personnages pour ses « followers » devant son smartphone.

–C.B.

*Live streaming has boomed in China and, in recent years, has become one of the most profitable industries. Alongside the myriad "Internet celebrity anchors", it is now a popular meeting point for masses of Chinese net-citizens. These are the people that Shengze Zhu follows, people who are not searching for money or glory, but rather seeking to belong to a community that gathers them together virtually, all at the same time t. Men and women who are disabled, socially marginalised or living far from urban centres. Rejected in real life, they are trying to exist and, above all, to connect with the world. So they film themselves, talk about their life, interact live, offer a word of welcome to those who come to watch them... These excluded people's desire for contact, sharing and socialising finds an outlet in this world of a digitally connected here-and-now. Out of this moving and grotesque gallery of portraits proposed at the beginning of the film, characters gradually emerge and we find ourselves becoming part of their communities. The history and destiny of each one emerge and cross paths to the point that a spirit of fellowship is formed. Based on the story of these solitary existences, the film creates a cruel and engaged image of contemporary China, a much more desperate and dramatic image than the one each anchor creates in front of their smartphone for their "followers".*

–C.B.

Née en Chine, et vivant à présent à Chicago, **Shengze Zhu** est une réalisatrice et productrice de films documentaires. Son second long métrage documentaire *Another Year* (2016) a obtenu le Prix du meilleur film au Festival international Visions du Réel ; il a également reçu le Grand Prix aux Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal. *Present.Perfect.* est son troisième long métrage

*Born in China, and now based in Chicago, Shengze Zhu is a documentary filmmaker and producer. Her second feature documentary, Another Year (2016), premiered at the Visions du Réel International Film Festival and received the Best Film Award. It also received the Grand Prix at the RIDM Montreal International Documentary Festival. Present.Perfect. is her third documentary feature.*

2019 / États-Unis, R.A.S. chinoise de Hong Kong /   
124 min / Noir & blanc   
Langue : Mandarin Chinese   
Image : N/A   
Son : Aymeric Dupas   
Production : Zhengan Yang (Burn The Film),   
Yang Wang (Tender Madness Pictures)   
Contact copie : Burn The Film,   
burnthefilm@gmail.com 





# YUB MENH BONG KEUNH OUN NHO NHIM LAST NIGHT I SAW YOU Kavich Neang

**Kavich Neang**, réalisateur et chef opérateur, a grandi à Phnom Penh. Ses deux premiers courts métrages, *A Scale Boy* (2010), et *Where I Go* (2013), ont été produits par Rithy Panh. En 2015, il a réalisé deux courtes fictions, *Three Wheels* (première à Busan), and *Goodbye Phnom Penh*. En 2018, *New Land Broken Road*, une autre courte fiction, a fait sa première à Singapour.

*Kavich Neang, director and cinematographer, was raised in Phnom Penh. His first two shorts were documentaries produced by Rithy Panh: A Scale Boy (2010), and Where I Go (2013). In 2015, he directed two short fictions, Three Wheels (premiere: Busan), and Goodbye Phnom Penh. In 2018, his short fiction, New Land Broken Road, premiered in Singapore.*

Il reste quelques temps à ses habitants pour quitter le White building, l'un des derniers bâtiments modernistes de Phnom Penh, réinvesti par une communauté d'artistes et leurs familles, après avoir été déserté en avril 1975 lors de la prise du pouvoir par les Khmers Rouges et la déportation des habitants de la capitale. Récemment, le bâtiment a été racheté par une compagnie japonaise, soutenue par le gouvernement cambodgien. Les étagères se vident, les murs tombent. Derrière les armoires qu'on emporte, les fresques peintes aux murs témoignent d'une longue histoire collective. Quand l'évacuation résonne dangereusement pour certains avec les manières de faire du régime de Pol Pot, on se demande où est le collectif, où est passée la force de lutter. Dans les couloirs, dans les regards, dans leur manière d'habiter le lieu, pourtant, elle est partout. Malgré le mouvement de départ, le film révèle une communauté soudée. Les discussions dans les halls, la façon d'investir les espaces communs ne trompent pas, une histoire de groupe et de partage est inscrite ici.

Le film enregistre un démantèlement et construit un souvenir. Le cinéaste, que le White building a vu grandir, suit sa famille et ceux qui les ont accompagnés pendant qu'ils débarassent les lieux, se remémorent et se racontent. On retrouve des photos, on emporte fenêtres et portes, fragments de ce qui aura permis de circuler et de faire lien. Tout se dissipe, le cinéaste tient ferme jusqu'à ce que la poussière ait rendu l'air irrespirable et que les panneaux de bois aient bouché les ouvertures pour empêcher l'arrivée de nouveaux exclus.

-C.A.

*The residents still have some time leave the White Building, one of Phnom Penh's last modernist building. This apartment block was re-occupied by an artistic community and their families after it had been abandoned in April 1975 when the Khmers Rouges seized power and deported the capital's inhabitants. Recently, the building has been bought by a Japanese firm, with support from the Cambodian government. Shelves are emptied, walls collapse. Behind the cupboards that are removed, wall paintings appear and show a long collective history. For some, the evacuation smacks dangerously of Pol Pot's regime's modus operandi and leaves people wondering where the collective has gone, where the strength to fight has gone. Yet, in the corridors, in people's gazes, in their way of inhabiting the place, this strength is everywhere. Despite the movement of departure, the film reveals a tight-knit community. The discussions in the halls, the way of occupying shared spaces do not deceive – the place is marked by the history of a group and sharing. The film records a dismantling and builds a memory. The filmmaker, who grew up in the White Building, follows his family and other residents as they clear the premises, remember and reminisce. They find photos, carry off windows and doors, fragments of what enabled them to mix and create ties. Everything is dispersed, the filmmaker holds firm until the dust makes it impossible to breathe and wooden panels block the building's openings to prevent more excluded people from entering.*

-C.A.

~~~~~ 2019 / Cambodge, France / 78 min / Couleur  
 ~~~~~ Langue : Khmer  
 ~~~~~ Image : Kavich Neang  
 ~~~~~ Son : Vincent Villa  
 ~~~~~ Montage : Félix Rehm  
 ~~~~~ Musique : Vincent Villa  
 ~~~~~ Production : Davy Chou (Anti-Archive),  
 Daniel Mattes (Anti-Archive),  
 Marine Arrighi de Casanova (Apsara Films)  
 ~~~~~ Contact copie : Anti-Archive,  
 daniel.mattes@antiarchive.com,  
 ~~~~~ +855 77335861

# Sélection française

---

# *French selection*

**Comité de sélection | Selection committee:**

Carine Bernasconi,  
Catherine Bizern,  
Olivia Cooper Hadjian,  
Jérôme Momcilovic,  
Antoine Thirion.

**Les notes sur les films sont rédigées par |**

***Film synopses written by:***

Clémence Arrivé (C.A.),  
Catherine Bizern (C.B.),  
Olivia Cooper Hadjian (O.C.H.),  
Lorenzo Esposito (L.E.),  
Jérôme Momcilovic (J.M.),  
Antoine Thirion (A.T.)



# ALTÉRATIONS / KÔ MUROBUSHI Basile Doganis

**Basile Doganis** est un scénariste-réalisateur gréco-français. Après des études de philosophie, il réalise un documentaire au Japon et travaille en tant que 1<sup>er</sup> assistant réalisateur de Jean-Pierre Limosin sur son documentaire sur la mafia japonaise, *Young Yakuza*. Il réalise ensuite deux courts-métrages de fiction, *Le Gardien de son frère* (2012), et *Journée d'appel* (2014), sélectionné dans plus de 50 festivals en France et à l'étranger. Il vient de terminer son premier long métrage de fiction, *Meltem*.

*Basile Doganis is a Greek-French director-screenwriter. During his studies in philosophy, he spent three years in Tokyo where he made a documentary on a Japanese rap band and was 1st assistant director on Limosin's documentary about the Japanese mafia, Young Yakuza. He then directed two fiction short films, Le Gardien de son frère (2012), et Journée d'appel (2014), which was selected in over 50 festivals worldwide. He has just completed his first fiction feature film, Meltem.*

« Aucune origine, aucun but, nul départ, nulle arrivée, l'heure zéro du corps ». L'image frémissante du film de Basile Doganis accompagne le corps en feu de Kô Murobushi, danseur de butô japonais, pour une lente et longue danse en suspension. D'une image à l'autre, les lumières projetées sur son corps et les vibrations sonores envoûtantes donnent le sentiment d'une traversée se déroulant dans un entre-temps, à la limite entre la vie et la mort. Le corps nu, peint, masqué, terreux ou luisant, et en perpétuelle transformation, le danseur traverse le film où se succèdent et se confondent danses et matières. Entre ces mouvements se déroule un texte, celui du danseur lui-même, une percée dans son rapport à la danse et à la vie. Il y évoque Hijikata, pionnier du butô et professeur, dont les danses se reflètent sur le danseur. Leurs gestes alors se confondent et matérialisent la transmission. Murobushi est parfois une ombre, parfois une projection, présent, absent, il semble être comme au bord d'un gouffre, retenu par les images. Les cadres participent aux altérations du corps du danseur et à son lent réveil vers la mort jusqu'à le faire retrouver sa momie, ténébreuse compagne dont les membres finissent par remplacer ceux de Murobushi. Un film-danse pour accompagner la fin d'une vie et le renouvellement d'un corps - « rien avant rien après, danser ».

-C.A.

*"No origin, no purpose, no departure point, no arrival, the body's zero hour". The trembling image of Basile Doganis' film accompanies the burning body of Japanese butoh dancer Kô Murobushi during a long slow dance in suspension. From one image to another, the lights projected onto his body and the spellbinding sonic vibrations give the feeling of a crossing that unfolds in a suspended out-of-time moment, on the threshold between life and death. With his naked body, painted, masked, earthy or gleaming and in perpetual transformation, the dancer moves through the film where dance and matter follow on and combine. Between these movements, a text unfolds - a text by the dancer himself, an insight into his relationship to dance and life. He evokes Hijikata, a butoh pioneer and teacher, whose dances leave their trace on the dancer. Their gestures merge and give tangible form to transmission.*

*Murobushi is sometimes a shadow, sometimes a projection, present, absent, he seems to be on the edge of a gulf, held back by the images. The framings heighten the deterioration of the dancer's body and his slow awakening towards death, until he meets his mummy, a dark companion whose limbs eventually replace Murobushi's own. A dance-film to accompany the end of a life and the renewal of a body - "nothingness before, nothingness after, dancing".*

-C.A.

- 2018 / France / 49 min / Couleur et Noir & blanc
- Langue : japonais, français
- Image : Basile Doganis
- Son : Basile Doganis, Claire Atherton,
- Simon Apostolou
- Montage : Claire Atherton
- Musique : Osamu Gotô
- Production : Anne-Catherine Witt (Macalube
- Films), Marie Masmonteil (Elzévir Films),
- Denis Carot (Elzévir Films)
- Contact copie : Macalube Films,
- macalubefilms@gmail.com

# AMARA

## Pierre Michelon



C'est dans le désordre que l'Histoire arrive jusqu'au présent. De la même façon, *Amara* prend la forme d'un ruban de Möbius, sans début ni fin. Les temporalités se chevauchent d'ailleurs au sein même de l'image : sur un plan filmé par Pierre chez Fouad apparaît le message qui marqua le début de leur correspondance, quelques années plus tôt. On apprend que le grand-père de Fouad, Amara Mennana, fut envoyé au bagne en Guyane pour avoir tenté de dérober un troupeau de chèvres dans une Algérie que l'on disait alors française. Son fils perdit bientôt sa trace, pour ne jamais la retrouver. Tous deux travaillés par cette histoire, Pierre et Fouad entament des démarches auprès d'institutions diverses afin de connaître enfin le destin d'Amara. Les documents d'archives exhumés et messages échangés, qui nous informent de la progression de l'enquête, se superposent à des paysages filmés dans le Colorado, où réside Fouad, en Guyane, où se rend Pierre, et là où tout commença : en Algérie. Faisant résonner les mots dans ces paysages tous marqués par la colonisation, *Amara* annule pendant 110 minutes les gouffres qui séparent des temps et des lieux distants, tisse une toile à laquelle la présence d'une faune intemporelle confère une dimension cosmique. Les lieux et les animaux sont d'ailleurs crédités au générique au même titre que les êtres humains. Le film apparaît alors comme une archive pour le futur, qui témoignera de l'amitié qui naquit un jour entre un Français et un Algéro-Américain réunis par une même hantise, et par une commune plongée dans l'horreur coloniale.

–O.C.H.

*It is in a disorderly fashion that history winds its way to the present. Likewise, Amara takes the form of a Moibus ribbon, with neither beginning nor end. Moreover, temporalities overlap within the same image: on a shot that Pierre films in Fouad's home, we see a message that marked the start of their correspondence some years earlier. We learn that Fouad's grandfather, Amara Mennana, was transported to the penal colony in French Guiana for trying to steal a herd of goats in an Algeria that, at the time, was said to be French. Amara's son soon lost track of him for good. Pierre and Fouad are both gripped by this story and begin searching in various institutions to finally uncover what happened to Amara. The archives unearthed and messages exchanged telling us about the inquiry's progress are superimposed on landscapes filmed in Colorado, where Fouad lives, in Guiana, where Pierre goes, and in the place where everything began: Algeria. As his words resonate across these landscapes marked by colonisation, Amara wipes out for 110 minutes the gulfs that separate distant times and places, and weave a web that takes on a cosmic dimension through the presence of a timeless animal life. What's more, places and animals are mentioned in the credits alongside human beings. The film appears as an archive for the future, which will bear witness to the friendship that was born one day between a Frenchman and an Algerian American united by the same obsession and a shared immersion in colonial horror.*

–O.C.H.

Pierre Michelon est membre de La Fabrique Phantom et doctorant Sciences Art Création Recherche (SACRe). Ses précédents films ont été présentés dans des festivals et dans le cadre de programmes curatoriaux et culturels. Ces différents espaces qu'il aborde sans les hiérarchiser sont complémentaires à ses yeux et lui ont permis de dialoguer avec des publics variés. En 2019 il présentera une exposition au Musée du Louvre et à l'ex-Espace Khiasma. À l'instar de son film *Amara*, ces événements font suite à ses recherches sur la déportation coloniale et intégreront son doctorat d'arts visuels SACRe.

*Pierre Michelon has been a member of La Fabrique Phantom, Paris, since 2012. He is currently a Ph.D. student in Science, Art, Creation, Research (SACRe) at Paris Sciences et Lettres Université / Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris. In March 2019, Pierre Michelon will be presenting an exhibition at the Louvre Museum (Department of Oriental Antiquities) and an exhibition at the venue of the former Espace Khiasma. These events follow on from his research on colonial deportation and will integrate his visual arts Ph.D. (SACRe).*

2018 / France / 115 min / Couleur

Langues : français, arabe, anglais

Image : Pierre Michelon

Son : Pierre Michelon

Montage : Pierre Michelon

Narration : Fouad Mennana et Pierre Michelon

Production : Olivier Marboeuf, Cédric Walter

Contact copie : Spectre / Phantom Distribution,

diff@lafabrique-phantom.org,

+33 (0)1 42 23 51 03



## BERLIN BASED Vincent Dieutre

Né en 1960, **Vincent Dieutre** a étudié l'Histoire de l'art puis a intégré l'IDHEC. Lauréat d'une bourse de la Villa Médicis hors les murs à New York, il se tourne ensuite vers le cinéma, qu'il enseigne régulièrement à Paris VIII, à la Fémis, au Fresnoy ou à l'ESAV. En 1990 il écrit un mémoire de DEA sur « l'esthétique de la confusion » et participera en tant que critique à la Lettre du Cinéma, Politis et les Lettres Françaises. Documentaires intimistes, autofictions nourries de sa culture et de sa vie (*Rome désolée*, *Leçons de ténèbres*, *Fragments sur la grâce...*), ses films ont reçu plusieurs prix dans les grands festivals internationaux.

*Born in 1960, Vincent Dieutre studied art history, then enrolled at the IDHEC film school. He spent time in New York on a Villa Medicis grant in 1989, then turned to cinema, which he regularly teaches at Université Paris VIII, La Fémis, Le Fresnoy and ESAV. Blending documentary and intimate elements, his films are fictional autobiographies drawing on his culture and life (Rome désolée, Leçons de ténèbres, Fragments sur la grâce...) and have received various awards at leading international festivals.*

Sa lumière, ses bars enfumés, ses terrains vagues : de Berlin, les personnes que nous rencontrons ici chérissent différents aspects. Vincent Dieutre met quelques visages et voix sur la multitude d'artistes qui s'y sont installés depuis la chute du Mur. En interrogeant chacun à la fois sur son arrivée et sur un potentiel départ, il dépeint la façon dont Berlin s'inscrit dans des histoires personnelles, qui se trouvent en retour imprégnées par l'histoire d'une ville. Ce que chacun raconte, avec ses mots et sa sensibilité propres, c'est aussi ce qu'elle lui a appris – le vocabulaire des sentiments de la langue allemande, la force de vivre dans le froid ou dans la précarité. Comme par clin d'œil à la structure des guides touristiques, le cinéaste avance de quartier en quartier. Sa voix, qui nous guide, s'exprime avec un recul qui permet l'analyse, mais ne se prétend en rien extérieure à son sujet : Vincent Dieutre est aussi de ceux qui ont régulièrement posé leurs valises à Berlin. L'« autre » de ce récit, ce ne sera donc pas lui, mais Helke, une « vraie » Berlinoise qui a vu ces étrangers plus ou moins bohèmes arriver dans sa ville et influencer sur son cours avant de repartir – non sans avoir contribué à faire flamber les prix de l'immobilier. Apparaissant comme un spectre dans les rues et les appartements, elle apporte un contrepoint silencieux aux paroles des expatriés, comme si elle incarnait cette ville affectée, pour le meilleur et pour le pire, par des dynamiques globales aussi intenses que changeantes, caractéristiques de notre époque.

– O.C.H.

*Its light, its smoky bars, its vacant land: the characters that we meet here treasure different aspects of Berlin. Vincent Dieutre puts faces and voices on some of the many artists who have settled there since the collapse of the Wall. Questioning each one about their arrival and possible departure, he depicts how Berlin has become part of the personal stories that have, in turn, been infused with a city's history. What each artist recounts with their own words and sensitivity is also what the city has taught them – the vocabulary of the sentiments in German, the strength to live in the cold or in precarious conditions. Like a playful wink to the tourist guide format, the filmmaker travels from district to district. Guiding us, his voice conveys a distance that permits analysis but in no way purports to be external to his subject: although Vincent Dieutre is among those who regularly spend time in Berlin, the "other" in this story is not him but Helke, a "true" Berliner who has seen these variously bohemian foreigners arrive in her city and leave their influence on it before departing – not without having contributed to the dramatic real-estate price hikes. Appearing like a ghost in the streets and flats, she brings a silent counterpoint to these expatriates' words, as if embodying a city impacted for better or worse by the intense and changing global dynamics that typify our times.*

– O.C.H.

- 2019 / France, Allemagne / 91 min / Couleur
- Langue : français, allemand
- Image : Arnold Pasquier
- Son : Jean-Marc Schick, Arnold Pasquier
- Montage : Mathias Bouffier
- Musique : Nils Frahm, Camille de Toledo
- Production : Stéphane Jourdain (La Huit), Stéphane Jourdain
- Contact copie : La Huit, [distribution@lahuit.fr](mailto:distribution@lahuit.fr)



# LE BON GRAIN ET L'IVRAIE

## THE GOOD GRAIN AND THE CHAFF

### Manuela Frésil



En 2015, Manuela Frésil rencontre les familles qui vivent à la rue à Annecy. Elle filme une année durant la vie des enfants qui vivent là leur vie d'enfants tandis que les parents silencieux et inquiets tentent de préserver un semblant de vie de famille. Les conditions de vie sont rudes et plus encore quand sur décision du préfet le Centre qui les héberge ferme. L'hôtel social, le square au centre-ville, l'appartement prêté, toutes les nuits il faut trouver où dormir. Et pour ces enfants se raconter une normalité entre l'école et le foyer. Même lorsque c'est l'hiver, lorsqu'il neige dehors et que la gare est le seul refuge pour la journée, personne ne songe à rentrer au pays. Ce pays n'est souvent déjà plus que celui de leurs parents pour ces enfants qui manient la langue française comme s'ils étaient nés là.

Pour la première fois, Manuela Frésil réalise un film seule, avec une caméra, un micro et une voiture. Elle le réalise seule, c'est-à-dire sans équipe, mais en vérité seule elle ne l'est jamais. Elle est avec ces enfants, elle les regarde autant qu'ils la regardent, ils lui racontent leur quotidien, leur espoir, les peurs, ce qu'ils comprennent aussi de situations qu'ils ne comprennent pas. Ils jouent pour elle, ils jouent avec elle. La cinéaste ainsi est tirée à l'intérieur de son film, hors cadre mais dans un contre-champ omniprésent que l'on se figure aisément. En filmant ces enfants auxquels l'état français refuse l'asile, Manuela légitime leur présence autant à nos propres yeux qu'aux leurs, ils sont sur le devant de la scène. Face à la caméra, ils vivent, s'amusent, bavardent, ils existent aux yeux de tous, ils sont à leur place ici et maintenant.

–C.B.

*In 2015, Manuela Frésil met families living in the streets of Annecy. Over the course of a year, she films the life of children living out their childhood, while their silent and worried parents try to preserve some semblance of family life. Living conditions are harsh and become even more so when the Prefect decides to close the centre that lodges them. The hostel, the city-centre square, the flat on loan, every night they have to find somewhere to sleep. And for the children's sake, they act as if all were normal between school and home. Even in winter, when snow is falling and the only daytime shelter is the train station, no one thinks of returning to their home country. For these children, who handle French as if they were born here, this home country is often no more than where their parents come from.*

*For the first time, Manuela Frésil has made a film alone, with a camera, a microphone and a car. She has made it alone without a crew but, in fact, she is never alone. She is with these children, watching them as they watch her and talk about their daily life, their hopes, fears, also about what they understand of situations they do not understand. They play for her, play with her. The filmmaker is drawn into her film, offscreen but in an omnipresent reverse shot that we can easily imagine. By filming these children who have been refused asylum by the French government, Manuela has legitimised their presence, not only in our eyes but also in theirs, they are centre stage. Facing the camera, they live, have fun, chatter, they exist in everyone's eyes, they are there for all to see, they belong here and now.*

–C.B.

Après une licence de philosophie, **Manuela Frésil** entre comme stagiaire au montage au Comité du Film Ethnographique auprès de Jean Rouch puis intègre la Fémis. Avec ses « camarades de promo » Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet, Pascal Goblot, elle réalise *Terre-neuvas* (Prix du public à Visions du réel - Nyons en 1993). Entre 2007 et 2011 elle réalise *Entrée du personnel* qui remporte le Grand prix de la compétition française au FID Marseille et est sélectionné par de nombreux festivals.

*After a BA in philosophy, Manuela Frésil worked as an editing intern with Jean Rouch at the Comité du Film Ethnographique, then entered La Fémis. With her "classmates" Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet and Pascal Goblot, she co-directed Terre-neuvas (Audience Award at Visions du réel, Nyon, in 1993). Between 2007 and 2011, she made Entrée du personnel, which won the Grand Prix in the French competition at FID Marseille and has screened at many festivals.*

2018 / France / 94min / Couleur

Langues : français, albanais

Image : Manuela Frésil, Jean-Pierre Mechin

Son : Manuela Frésil

Montage : Daquin Marc

Musique : Jean Sibelius

Production : Gaël Teicher (La Traverse),

Christian Lelong (Cinédoc Films)

Contact copie : La Traverse,

nostraverses@gmail.com, +33 (0)1 49 8 03 57





# BRISE-LAMES RISING FROM THE TSUNAMI

Hélène Robert,  
Jeremy Perrin

Festival Cinéma du Réel 2019

**Hélène Robert** est diplômée des Beaux-Arts. Photographe documentaire, elle collabore avec la presse écrite et l'édition. Son travail de l'image investit différents champs du réel : surveillants de prisons, vierges consacrées ou chasseurs corses.

**Jeremy Perrin** est formé en sciences politiques. Il se forge à l'écriture au sein de projets culturels et produit notamment des objets radiophoniques. Leur désir documentaire s'est forgé autour de leur premier film *A praga, La plaie*, une traversée de Porto à partir de ses légendes animales.

*Helene Robert is a documentary maker and photographer trained in Fine Arts, collaborating also with journals and publishing. Her visual work explores various real-life scopes : prison guards, consecrated virgins, and Corsican hunters.*

*Jeremy Perrin is qualified in Political Sciences and started writing for cultural projects such as radio broadcasts.*

*Their wish to make documentaries came about during the making of their first film A Praga, La Plaie, a study of Porto through its animal legends.*

Depuis une étrange forêt lumineuse, un homme raconte qu'une jeune femme de la région est régulièrement visitée par des morts emportés par le tsunami qui a ravagé la baie il y a quelques années. Sur les images d'arbres qui accompagnent son récit, se sur-impriment de petites méduses translucides. Fantômes et eaux profondes ont envahi le territoire. Traversant un littoral décharné qui semble avoir été recouvert d'une immense bâche, comme une dépouille que l'on doit déplacer, les cinéastes récoltent des témoignages. En s'engouffrant ici, le tsunami a ouvert une brèche, l'au-delà s'est infiltré. Des survivants racontent que sur un pont de la ville, des âmes errantes se promènent et que certains les ont vus. Les victimes du tsunami, dit-on, sont des morts contrariés, leur départ est repoussé. Ces morts-là sont en sursis ou peut-être est-ce le sort des vivants, en attente dans cette zone désolée où il ne reste rien. Les rescapés naviguent entre les villes provisoires élevées après la catastrophe et les villes en reconstruction. Un pied dans le passé, un autre vers l'avenir, ils se rassemblent, témoignent et prient pour s'apaiser pendant que sur la côte se dressent des brise-lames, d'immenses digues de béton conçues pour retenir les prochaines vagues. Ces barrages contre le Pacifique défigurent le paysage, et au souvenir qu'ils incarnent se mêle une attente sinistre. Murs colossaux supprimant l'accès à la mer où certains continuent de disperser les cendres de leurs morts, à côté de ceux qui continuent de chercher les disparus. Les digues ne repoussent pas les morts, il faut cohabiter dans ce temps en suspens.

-C.A.

*From a strange luminous forest, a man recounts that a young local woman is regularly visited by the dead who were swept away by the tsunami that devastated the bay some years ago. On the images of trees accompanying his story, small translucent jelly fish are superimposed. Ghosts and deep waters have invaded the territory. Crossing an emaciated beach that seems to be covered by an enormous tarpaulin, like a cadaver that needs taking away, the filmmakers gather eye-witness accounts. When the tsunami engulfed the place, it opened a breach through which the afterlife has now seeped. Survivors say that wandering souls walk over a bridge in town, and that some people have seen them. The tsunami victims, so they say, are the thwarted dead, their departure has been delayed. These dead are in suspension, which is also perhaps the fate of the living, waiting in this desolate area where nothing remains. The survivors navigate through the makeshift towns erected after the catastrophe and the towns being rebuilt. One foot in the past, the other in the future, they come together, bear witness and pray to find peace, while, on the coast, breakwaters, huge concrete dykes to hold back the next waves, are being constructed. These breakwaters against the Pacific disfigure the landscape, and the memory they embody mingles with an ominous waiting. Colossal walls cutting off access to the sea, where some still scatter the ashes of their dead, while others continue to look for the missing. The breakwaters do not reject the dead and everyone has to live together in this suspended time.*

-C.A.

SÉLECTION FRANÇAISE | FRENCH SELECTION

- 2019 / France, Allemagne / 68 min / Couleur
- Langue : japonais
- Image : Hélène Robert
- Son : Jeremy Perrin
- Montage : Laurent Leveneur
- Musique : ÉLG
- Contact copie : La Société des Apaches
- (Jean-Baptiste Fribourg) admin@lasocietede-
- sapaches.com, +33 (0) 4 28 29 75 12

# CAPITAL RETOUR

## Léo Bizeul



Un discours de la célèbre cinéaste transgenre Lana Wachowski, samplé et remonté par Burial dans le morceau « Come Down to Us », résonne dans la B.O. sophistiquée de *Capital Retour* au moment où sa protagoniste, devant sa webcam et nue sur une fausse fourrure, offre une « brève vue générale » d'elle-même : 1m82, 70kg, née dans les années 80 « mais pas plus sage pour autant » ; strasbourgeoise, allemande dans ses papiers mais française dans sa culture ; omnisexuelle et intergenre – c'est-à-dire refusant de se laisser enfermer dans l'habituelle alternative binaire. « Ce monde que nous imaginons ici dans cette pièce, peut servir d'accès à d'autres pièces, d'autres mondes, inimaginables auparavant. » Ce passage, Léo Bizeul le retient pour principe structurel de son premier long-métrage, en ne cessant de contrarier la logique de l'égo-portrait désormais si prégnante, via selfies et webcams, dans le cinéma contemporain. Ce qui aurait pu être un nouveau portrait de camgirl devient autre chose de plus étrange et de plus ample qui touche – la précision formelle et le goût pour l'indétermination de Bizeul en témoignent – à l'histoire de l'art : un rapport sans fard au grotesque (aux grottes : les chambres d'où nous proviennent ces images y font penser) qui évoque le champ théorique parcouru par Hal Foster dans son célèbre essai « Obscène, abject, traumatique » et qui représentait selon l'historien d'art, via Mike Kelley ou Cindy Sherman, l'une des modalités possibles d'un retour du réel.

–A.T.

*A speech by the famous transgender filmmaker Lana Wachowski, sampled and re-edited by Burial for their piece "Come Down to Us", resonates in the sophisticated soundtrack of Capital Retour, as its protagonist lies naked on fake fur in front of her webcam and offers a "brief overview" of herself: 1m82, 70kg, born in the 1980s "but no wiser for that"; a German from Strasbourg according to her papers, but French when it comes to culture; omniseual and intersex – meaning the refusal to be imprisoned in the usual binary alternative. "This world that we imagine in this room might be used to gain access to other rooms, Other worlds, previously unimaginable." Léo Bizeul takes this passage as the structuring principle for his first feature documentary, constantly contradicting the logic of the ego-portrait currently so widespread in contemporary cinema via selfies and webcams. What might have been a new portrait of a camgirl becomes something more curious and far-reaching that touches on art history – as visible in Bizeul's formal precision and taste for the indeterminate: a frank relationship with the grotesque (with grottos: the rooms from which the images come remind us of these), which evokes the theoretical field covered by Hal Foster in his famous essay "Obscene, Abject, Traumatic" and which, in the art historian's view, represented through the likes of Mike Kelley or Cindy Sherman one of the possible ways for a return of reality.*

–A.T.

Léo Bizeul, artiste et cinéaste indépendant. Né en 1994 à Pabu. Vit et travaille à Strasbourg. Ses courts métrages autoproduits furent présentés dans des lieux tels que le Casino Luxembourg, le festival Côté court de Pantin, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Kaskadenkondensator Basel, le CRAC Alsace, le Syndicat Potentiel, Vidéo Les Beaux Jours ou les Beaux-Arts de Paris.

*Léo Bizeul, independent artist and filmmaker. Born in 1994 in Paris. Lives and works in Strasbourg. His self-produced short films have been screened at the Casino Luxembourg, Côté court festival in Pantin, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Kaskadenkondensator Basel, CRAC Alsace, Le Syndicat Potentiel, Vidéo Les Beaux Jours or the Beaux-Arts de Paris.*

2018 / France / 69 min / Couleur ●●●●

Langues : français, anglais ●●●●

Image : Léo Bizeul ●●●●

Son : Augustin Soulard, ●●●●

Charlotte Cheric, Léo Bizeul ●●●●

Montage : Léo Bizeul ●●●●

Production : Léo Bizeul ●●●●

Contact copie : Léo Bizeul ●●●●

contact@leobizeul.com +33 (0)670926291 ●●●●



# DANS L'ŒIL DU CHIEN *THE DOG'S EYE* Laure Portier

Laure Portier est née en 1983 dans les Deux-Sèvres. Après une licence de Lettres Modernes à Toulouse et une année à l'ESAV, elle intègre l'INSAS à Bruxelles en section Image. Diplômée, elle devient assistante caméra et accompagne des longs métrages de fiction. *Dans l'œil du chien* est son premier court-métrage.

*Laure Portier was born in 1983 in the Deux-Sèvres region. After studying modern literature at Toulouse University and a year at ESAV, she entered the Image department at INSAS in Brussels. Since graduating, she has worked mainly as camera assistant on feature-length fiction films. Dans l'œil du chien is her first short film.*

La grand-mère, qu'un premier plan sans fard montre assise sur son canapé dans un ronron de frigo, voûtée sous le regard têtu du film, chassant de rares mouches pour soulager le malaise que lui coûte la caméra, la grand-mère, donc, est malade. C'est une maladie qui lui mange le visage : comme si, petit à petit, elle s'effaçait. Et si la petite-fille filme, c'est évidemment pour embaumer dans l'image la grand-mère qui va mourir. Mais d'une façon qui donne l'impression que le film voudrait lutter contre la maladie à armes égales, en cannibale. C'est un portrait littéralement dévorant, qui va chercher au fond des draps et des pèlerines l'odeur chaude de la vie persistante, toucher par la main de la petite fille celle de la grand-mère à la peau quasi-translucide, regarder à s'user l'œil le visage dont la blessure, à force de regard, s'oublie. Cette blessure est pour la cinéaste une question entêtante, et la mort à travers elle une énigme charnelle, dans laquelle il faut plonger les deux mains. C'est ce que dit, avec autant de brutalité que de noblesse, une scène admirable où Eustache revient deux fois (par la grand-mère, par le cochon), Eustache auquel on pense ici presque autant qu'à Pialat. Car tous deux savaient, comme le sait Laure Portier face à sa grand-mère, qu'il faut être cru pour aimer, et qu'on ne réussit un geste d'amour comme *Dans l'œil du chien* qu'à la condition de ne pas retenir la cruauté de son regard. Prince, le chien, n'a pas cette chance : dans son œil fidèle, la mort est la plus aveuglante des énigmes. -J.M.

*The grandmother shown in the candid opening shot is seated on her sofa to the humming of a refrigerator, hunched under the film's obstinate gaze, swatting the odd fly to ease the discomfort caused by the camera. The grandmother is in fact ill. A disease is eating away her face as if she were gradually disappearing. And if the granddaughter is filming, it is clearly in order to embalm her dying grandmother in images. But the way she goes about it gives the impression that the film wants to fight the disease on equal terms, as a cannibal. This literally devouring portrait seeks the warm odour of persistent life under sheets and capes, uses the granddaughter's hand to touch the grandmother's hand and its almost translucent skin, relentlessly watches the face whose wound is forgotten by dint of looking. For the filmmaker, this wound is a compelling question and, through it, death becomes a physical puzzle into which you need to plunge both hands. This is what is said, with as much brutality as nobility, in an admirable scene twice revisited by Eustache (via the grandmother, via the pig), who comes to mind here almost as much as Pialat. Both of them knew, as does Laure Portier facing her grandmother, that you have to be raw to love, and a gesture of love like *Dans l'œil du chien* can only succeed if the cruelty of one's gaze is not restrained. Prince, the dog, is not as lucky: in his faithful eye, death is the most blinding of all puzzles. -J.M.*

●●●● 2019 / France, Belgique / 38 min / Couleur  
●●●● Langue : français  
●●●● Image : Laure Portier  
●●●● Son : Zied Mokaddem  
●●●● Montage : Julie Brenta  
●●●● Production : Gaëlle Jones (Perspective Films),  
●●●● Julien Sigalas (Stempel)  
●●●● Contact copie : Perspective Films,  
●●●● contact@perspectivefilms.fr, +33 973646087

# FORBACH SWING

## Marie Dumora



A New-York où, au milieu du film, Samson Schmitt vient de se produire sur une scène de jazz, un producteur enthousiaste lui dit voir une parenté entre le *bluegrass* américain et la musique manouche que, depuis Forbach, Samson est venu jouer ce soir. Cette scène parmi d'autres, dans un film à l'humeur parfaitement égale, éclaire quelque chose du regard de *Forbach Swing*. Car il est évident qu'on ne verrait pas un film très différent si Marie Dumora l'avait tourné à Nashville, d'un honkytonk à l'autre, plutôt qu'à Forbach où Samson, Mike, et les autres, perpétuent l'héritage de Django Reinhardt et de Dorado Schmitt - le père de Samson. Si le film est ancré ferme dans un territoire et une culture (tous les personnages/musiciens sont manouches, et Forbach est à deux pas des lieux où Dumora avait tourné, avec des Yéniches, ses précédents films), il dessine une communauté qui est avant tout celle de ses personnages, celle des journées passées à jouer ensemble et du bonheur qu'ils trouvent à le faire, chez eux comme à New York, ou dans le restaurant d'un hôtel Mercure où les plus jeunes font de délicates reprises du répertoire des *crooners* des années 40/50 - l'Amérique, encore. Ce cap est celui que Marie Dumora tient de film en film, c'est celui des personnages, auxquels sa caméra discrète et scrupuleuse se dévoue entièrement, ici sur un versant d'allégresse qui rappellera les mots du critique Jacques Lourcelles au sujet du *Hatari!* d'Howard Hawks, et de son ambition d'« offrir au public une représentation crédible du bonheur. »

– J.M.

*In New-York, where, mid-film, Samson Schmitt has just given a jazz performance, an enthusiastic producer tells him that he sees a link between American bluegrass music and the gypsy music that Samson, from Forbach, has come to play that same evening. In this even-tempered film, this is one of the scenes that sheds light on the intention of Forbach Swing. Because, clearly, we would not have seen a very different film had Marie Dumora shot it in Nashville, in one honkytonk after another, rather than in Forbach, where Samson, Mike, and the others, are carrying on the legacy of Django Reinhardt and Samson's father, Dorado Schmitt. The film is firmly rooted in a territory and a culture (all the characters/musicians are gypsies and Forbach is a stone's throw from the places where Dumora had shot her previous films in the Yénish). Yet, it depicts a community that coalesces above all through its characters, through a community of days spent playing together and their joy in doing so. They are equally at home in New York or the Mercury Hotel restaurant where the younger members play from the repertoire of 1940s and 1950s crooners – America, yet again. The course stayed by Marie Dumora from one film to another is that of the characters who are the sole focus of her discreet and scrupulous camera. Here, in a joyful vein reminiscent of what film critic Jacques Lourcelles said about Howard Hawks' Hatari!, and its ambition to "offer the audience a credible representation of happiness".*

– J.M.

Marie Dumora tourne tous ses films dans l'est de la France, à quelques arpents de terre les uns des autres, où elle s'est créé un territoire de cinéma. Le personnage d'un film l'amène vers le suivant comme un fil d'Ariane, si bien qu'il n'est pas rare de les retrouver quelques années plus tard d'un film à l'autre. Tous ses films ont été sélectionnés ou récompensés dans de nombreux festivals : la Berlinale (ouverture Panorama), Cannes (Acid), La Vienne, Indie Lisboa, Mostra du Festival International de Sao Paulo, Entrevues Belfort, FID Marseille, Cinéma du réel, Amiens...

*Marie Dumora films all her documentaries in the east of France, all within a few acres of each other. She thus creates a cinematic territory on which the character in one film leads on to next, like Ariane's thread. And it is not uncommon to find them several years later from one film to another. All her films have been screened and won awards in many festivals: Berlinale, Cannes (Acid), Viennale, Indie Lisboa, Entrevues Belfort, FID Marseille, Cinéma du réel, Amiens...*

2019 / France / 120 min / Couleur

Langues : français

Image : Marie Dumora

Son : Aline Huber

Montage : Catherine Gouze

Production : Jérôme Dopffer

(Les Productions Balthazar)

Contact copie : LES PRODUCTIONS BALTHAZAR,

distrib@balthazarprod.com,

+33 (0)6 69 19 52 89





# GREEN BOYS

## Ariane Doublet

**Ariane Doublet** est née en 1965. Très tôt elle s'intéresse à la photographie. Elle suivra ensuite des études de montage à la Fémis. La cinéaste poursuit, depuis une vingtaine d'années, un travail en profondeur sur le monde rural et ses bouleversements : paysans dans *Les Terriens*, vétérinaires dans *Les Bêtes*, ouvriers dans *Les Sucriers de Colleville*, filateurs chinois dans *La Pluie et le Beau Temps*, ou syriens réfugiés dans *Un village normand*.

*Ariane Doublet was born in 1965. She first focused on photography, before studying at La Fémis film school. For 20 years, Ariane Doublet has continued an in-depth exploration of the countryside and its changes. Farmers in Les Terriens; vets in Les Bêtes; workers in Les Sucriers de Colleville; Chinese spinners in La Pluie et le Beau Temps or Syrian refugees in Les Réfugiés de Saint-Jouin.*

C'est une histoire de rencontre, une histoire d'amitié. Au milieu des champs de lin et des pâturages avec vue sur la mer, dans le Pays de Caux, Louka 13 ans et Alhassane 17 ans jouent au foot, pêchent à l'épuisette, montent aux arbres, se donnent des leçons de choses. Alhassane vient de loin, Louka est d'ici mais tous deux semblent être apparus là dans le paysage instantanément, chacun à sa manière réincarnation du petit prince de Saint-Exupéry. Jour après jour ils s'approprient et au rythme de l'amitié qui se noue, construisent une cabane. La cabane c'est celle que l'on bâtit en Guinée, le pays d'Alhassane, et plus que le refuge de leur enfance, elle est comme un bout d'Afrique posée là à flan de colline. Les promeneurs qui passent sur le chemin semblent y venir en voyage. Dans la cabane, Alhassane ne veut pas dormir la nuit. Il a peur des diables. Louka lui n'y croit pas. Mais ce qui les sépare les lie tout autant que ce qui les réunit. Cette histoire de petits princes, l'un à l'orée de l'adolescence l'autre au bord de l'âge adulte, est une histoire mise en scène avec douceur, cadres ouverts sur l'horizon, plans qui s'étirent dans le décor paisible d'une ruralité qui semble échapper à toute violence. Moment précieux, filmée comme hors du temps, cette amitié qu'Ariane Doublet conte avec délicatesse, n'est pas tant porteuse d'espoir, elle apparaît plutôt comme une parenthèse enchantée.

–C.B.

*This is a story of an encounter, a story of friendship. In the middle of flax fields and pastureland overlooking the sea, in the Pays de Caux, 13-year-old Louka and 17-year-old Alhassane play football, fish with dip nets, climb trees, give each other object lessons. Alhassane comes from afar, Louka is local, but both seem to have appeared instantaneously in the landscape – each in his own way a reincarnation of Saint-Exupéry's little prince. Day after day, they learn how to be together and, as their friendship grows, they build a hut. The hut resembles those built in Guinea, Alhassane's country, and looks more like a bit of Africa deposited on the hillside than their childhood hideout. The ramblers passing by on the path seem to arrive there as if on a voyage. Alhassane is reluctant to sleep in the hut at night. He is scared of devils. Louka does not believe in them. But what separates them binds them together as much as what unites them. This story of little princes, one on the brink of adolescence, the other on the threshold of adulthood, is a story told through a gentle mise-en-scène, with framings open onto the horizon, shots that stretch out into the peaceful setting of a rural world seemingly devoid of all violence. Like a precious moment filmed as if outside of time, the friendship that Ariane Doublet sensitively portrays is not so much a source of hope, but rather an enchanted interlude.*

–C.B.

●●●● 2019 / France, Allemagne / 72 min / Couleur  
 ●●●● Langue : français, malinché  
 ●●●● Image : Ariane Doublet  
 ●●●● Son : Michaël Lheureux  
 ●●●● Montage : Sophie Mandonnet, Ariane Doublet  
 ●●●● Production : Juliette Guignon (Squaw),  
 ●●●● Patrick Winocour (Squaw)  
 ●●●● Contact copie : Squaw,  
 ●●●● prod@squawproductions.com

# ICI JE VAIS PAS MOURIR

## HERE, I WON'T DIE

### Edie Laconi, Cécile Dumas



Ici, c'est la « salle de consommation à moindre risque », la salle de shoot, qui a ouvert en octobre 2016 dans un bâtiment de l'hôpital Lariboisière, à Paris. C'est un lieu dont le film ne sort pas, sinon quelques secondes sur un bout de trottoir, aux portes du générique. Un plan ou deux suffisent à désigner l'extérieur, pour rappeler l'hostilité d'une partie des riverains – un panneau « Non à la salle de shoot », entr'aperçu, ficelé à une fenêtre. Et c'est à ces riverains qu'il faudrait montrer  *Ici je vais pas mourir*  en premier lieu, les guérir de leur peur par la fraternité doucement dessinée par le film, leur donner surtout à entendre cet usager aux yeux embués par la fatigue et qui explique, simplement : « Nous-mêmes on fait du mal à nous, on va pas faire du mal à quelqu'un ». Le lieu est blanc hormis quelques meubles fonctionnels, et sa neutralité un peu aveuglante est presque pour le film celle d'un white cube, un lieu effacé pour en laisser voir un autre, sans contours et bâti seulement par les mots auxquels Cécile Dumas et Edie Laconi donnent libre cours : celui de la défonce comme maison, comme pays, de ceux qui sont à la rue et à qui la salle offre repos, soins et considération. Le minuscule port d'attache de la salle de shoot devient ainsi pour le spectateur une précieuse salle d'écoute, pour comprendre que ce pays lointain où se sont perdus Bilal, Janusz ou Hervé, ne lui a en vérité pas grand-chose d'étranger. –J.M.

*Here is the "lower-risk consumption room", the drug injection room that opened in October 2016 in a building at Lariboisière Hospital in Paris. A place that the film never quits, except for a few seconds out on a stretch of pavement, as the credits open. One or two shots are enough to establish the exterior and remind us of the hostility of some nearby residents – the glimpse of a board tied to a window: "No to the drug injection room". In fact, Ici je vais pas mourir should be shown first of all to these residents, so that the film's softly portrayed fraternity can cure them of their fears and, above all, to have them hear the drug user who explains, simply, his eyes brimming with fatigue: "It's ourselves we hurt, we're not going to hurt anyone". The place is white except for some functional items of furniture. Its rather blinding neutrality is like a white cube for the film, a place that fades away to make another one visible, with no contours and built solely from the words to which Cécile Dumas and Edie Laconi give free reign: a place where getting high is a home, a country, for those living in the streets and who find there rest, care and respect. This tiny home port offered by the drug injection room becomes a precious room for the audience, as it enables them to lend an ear and understand that this far-off country, where Bilal, Janusz or Hervé have lost themselves, does not in truth have much that is foreign.*

–J.M.

**Cécile Dumas,**  
auteure de documentaires  
pour France 5 et Arte, journaliste  
à « Look at Sciences ».  
*Ici je vais pas mourir*  
est sa première réalisation.

**Edie Laconi,**  
auteur-réalisateur :  
*Champ de batailles ;*  
*Les petites mains ; L'Esquimaude ;*  
*Les perdants n'écrivent*  
*pas l'Histoire*, co-réalisé  
avec Frédéric Fichet...

**Cécile Dumas**  
is a documentary  
film author for France 5  
and Arte, and a journalist  
at « Look at Sciences ».  
Here, I'm not gonna die  
is her first film as a director.  
**Edie Laconi**  
is a film author and director.  
*Champ de batailles ;*  
*Les petites mains ;*  
*L'Esquimaude ; Les perdants*  
*n'écrivent pas l'Histoire,*  
*co-directed with*  
*Frédéric Fichet...*

2019 / France / 71 min / Couleur

Langues : Français

Image : Edie Laconi

Son : Cécile Dumas

Montage : Charlotte Tourres

Production : Vincent Gaullier (Look at Sciences)

Contact copie : Look at Sciences,

Vincent@lookatciences.com,

+33 660 42 56 22





# L'IMMEUBLE DES BRAVES BUILDING OF THE BRAVES

## Bojina Panayotova

**Bojina Panayotova** est née en Bulgarie. A la chute du mur, elle suit sa famille qui émigre en France. Après des études de philosophie à l'Ecole Normale Supérieure et de cinéma à La Fémis, elle repart en Bulgarie et se lance dans la fabrication de films « sauvages ». En 2014, elle rencontre le collectif de réalisateurs-producteurs Stank avec qui elle développe depuis ses projets. Elle collabore également avec le réalisateur Boris Lojkine, en tant que scénariste et scripte. Son premier long-métrage documentaire *Je vois rouge*, en sélection au Panorama à la Berlinale sort en salles au printemps 2019.

*Bojina Panayotova was born in Bulgaria. After the Berlin wall fell, she emigrated with her family to France. After studying philosophy at the Ecole Normale Supérieure and cinema at La Fémis, she returned to Bulgaria and began to make "wild" films. She also works with director Boris Lojkine as screenwriter and script consultant. Her first feature documentary, I See Red People, screened in the Berlinale Panorama section will be theatrically released in spring 2019.*

« À Sofia, les habitants d'un immeuble mythique avaient été expulsés. Je venais y faire des repérages pour un film ». Ce qui rend cet immeuble bulgare mythique, pourquoi ses habitants en ont été expulsés, et comment un travail de repérage est devenu un film, nous l'apprendrons, après ce bref carton introductif, comme Bojina Panayotova semble l'avoir vécu : à la manière d'un emballement soudain qui fait basculer le réel dans l'irréel plein d'action d'un thriller paranoïaque. Il suffit d'un coup de fil à un homme rencontré au préalable : « occupé à sauver le monde à sa manière » en ramassant des escargots sur la barrière d'une bouche de métro, il se présente trois petites minutes plus tard devant l'immeuble pour jeter des bouts de saucisse par les fenêtres de l'immeuble condamné en criant les noms d'un chat et de deux chiens semble-t-il prisonniers de l'habitation délabrée. Mais bientôt le gardien de l'immeuble se gare, interdit l'entrée et la caméra, menace de casser la gueule d'Ivan dont Panayotova suit les pérégrinations affolées dans le quartier, invectivant voisins à leur fenêtre, commerçants dans leurs boutiques ou chauffeurs de bus au volant. Qu'est-il advenu des chiens ? Ces « chers communistes », le chenil Éco-équilibre, quelque mafia arabe ou une « sauvagerie bulgare sans limites » seront les suspects provisoires de ce documentaire rocambolesque, lancé dans une fuite en avant dont la mécanique digressive l'apparente aux meilleures fictions. -A.T.

*"In Sofia, the residents of a mythical building had been evicted. I had come to hunt for film locations." After this brief introductory title card, we discover what makes this Bulgarian building mythical, why its residents were evicted and how location-hunting turned into a film, as Bojina Panayotova seems to have experienced it: like a sudden burst of enthusiasm that tips reality into the action-packed irreality of a paranoid thriller. It only needs a phone call to a man met beforehand: "busy saving the world in his own way" by gathering snails off the railings of a subway entrance, he appears three minutes later in front of a building throwing bits of sausage through the windows of the condemned building, calling out the names of a cat and two dogs seemingly imprisoned inside the run-down dwelling. But soon the building's caretaker drives up, forbids entry, bans the camera, and threatens to beat up Ivan. Panayotova follows Ivan's distraught wanderings around the district, as he insults neighbours at their window, tradespeople in their shops or bus drivers at the wheel. What has become of the dogs? Those "dear communists", the Eco-Balance dog kennels, some Arab mafia or other, or "boundless Bulgarian savagery" are the potential suspects in this outlandish documentary, which launches into a spiral whose digressive workings create similarities with some of the finest fiction films. -A.T.*

- 2019 / France / 23 min / Couleur
- Langue : bulgare
- Image : Bojina Panayotova
- Son : Pierre Bariaud, Samuel Aïchoun
- Montage : Xavier Sirven, Bojina Panayotova
- Musique : Emilian Gatsos
- Production : Vincent Le Port (Stank)
- Contact copie : Stank, contact@stank.fr
- +33 (0)6 70 37 04 82

# MADAME BAURÈS

## Mehdi Benallal



Une balade à travers les actuelles communes de Vincennes et de Saint Mandé où a vécu et lutté Madame Baurès, femme, communiste. En off, la voix du cinéaste rapporte son souvenir du récit que Raymonde lui a confié. Sa petite histoire fragmentée tente de se recoudre à la grande : l'histoire des banlieues parisiennes, le travail à l'usine, le monde ouvrier, l'arrivée des HLM, les élans collectifs, les bagarres personnelles. Sur ce récit, le film laisse le présent s'infiltrer, des résonances se font, des coïncidences se créent. La caméra est discrète, elle enregistre les passants de ces communes transformées, les promeneurs du Bois de Vincennes, intercepte des voix. Et sur la difficulté d'exister d'une femme, le cinéaste, lui, affronte l'impossibilité de porter un regard. On lui demande s'il a le droit d'être là pour filmer, pour qui il travaille, s'il a des autorisations. Apparaît la crainte que l'histoire soit oubliée et reste figée dans les statues qui témoignent des luttes du passé et ne semblent plus faire corps avec leur paysage. Finalement, le présent échappe, Madame Baurès bascule et le film la suit. Pour corps il y aura les statues, mémoriaux enfin revitalisés par le souvenir. Pour voix, il y aura un écho fragile de l'Internationale. L'adresse change, le « elle » devient un « vous ». Une dernière lettre, un adieu à une femme et à son monde. Un film pour aider, recenser « les petites gens » et raconter peut-être l'histoire d'une femme qui tient, et celle de l'idée d'une commune qui meurt.

-C.A.

*A stroll through the present-day municipalities of Vincennes and Saint Mandé, once home to Madame Baurès, a woman and Communist. The filmmaker's voice-over recounts the memory of the story that Raymonde had entrusted to him. Her own fragmented story attempts to stitch itself onto a wider history: the history of the Paris suburbs, factory work, the world of workers, the arrival of social housing, collective movements, personal clashes. The film allows the present to seep into this story, resonances emerge, coincidences happen. The camera is discreet, it records passers-by in these transformed towns, walkers in the Bois de Vincennes, it intercepts voices. And the filmmaker confronts the impossibility of exploring a woman's struggle to exist. He is asked if he has the right to be there filming, who he is working for, if he has the authorisations. The fear that history be forgotten appears and remains fixed in the statues that bear witness to past struggles and no longer seem to be part of the landscape. Eventually, the present escapes, Madame Baurès disappears and the film follows her. For her body, there are statues, memorials finally brought back to life by memory. For her voice, there is an echo of "The Internationale". She is no longer addressed as "she", but "you". A final letter, an adieu to a woman and her world. A film to help, to identify "ordinary people", and perhaps tell the story of a woman who held fast, and the story of the notion of a dying municipality.*

-C.A.

Mehdi Benallal réalise à la Fémis le documentaire *3 2 1 (Trois deux une)* et plusieurs courts métrages de fiction. Son essai documentaire *Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu* (2011), qui doit son titre à un poème surréaliste, est sélectionné à Cinéma du réel en 2011. *Bois d'Arcy*, documentaire autobiographique, est en compétition à Cinéma du réel 2013. Il a ensuite réalisé *La Main bleue*, un court métrage de fiction et *L'Épimoderniste*, une fantaisie burlesque.

*As a student at the La Fémis film school, Mehdi Benallal directed his documentary, 3 2 1 (Trois deux une) (2011), and several short fiction films. His documentary essay To the dreamers all the trump cards in your hands was shown at the 2011 Cinéma du réel. His short autobiographical documentary, Bois d'Arcy, screened at the 2013 Cinéma du réel. He then directed The Blue Hand, a short fiction film, and The Epimodernist, a burlesque fantasy.*

2019 / France / 18 min / Couleur

Langues : français

Image : Mehdi Benallal

Son : Marlène Laviale, Pierre Bompy

Montage : Mehdi Benallal

Production : Guillaume Massart (Triptyque Films), Pierre Bompy (Triptyque Films)

Contact copie : Triptyque Films,

contact@triptyquefilms.com,

+33 (0)6 31 04 17 24



# NIBLOCK'S SOUND SPECTRUMS - WITHIN INVISIBLE RIVERS

## Thomas Maury

Festival Cinéma du Reel 2019

**Thomas Maury** est né à Sarlat en 1986. En 2009, il obtient son DNSEP en design graphique, spécialisé en illustration, à la Haute École des Arts du Rhin de Strasbourg. Après plusieurs expositions et publications en France, en Belgique, en Allemagne et en République Tchèque, il étend son travail sur l'image à travers le cinéma. En 2010, il démarre un projet de film documentaire avec Phill Niblock, un des principaux compositeurs minimalistes américains.

*Thomas Maury was born in Sarlat, France, in 1986. In 2009, he graduated with higher national diploma from the Haute École des Arts du Rhin de Strasbourg, specialised in illustration. After several publications and exhibitions in France, Germany, Belgium and the Czech Republic, he has continued his visual research with cinema. In 2010, he began a film on Phill Niblock, a major American minimalist composer.*

La première vertu du film est d'accorder à la musique de Phill Niblock le temps requis par son écoute. Âgé aujourd'hui de 85 ans, Niblock est l'un des plus infatigables ambassadeurs de la musique minimaliste américaine, tendance stase psychoactive (La Monte Young, Charlemagne Palestine), plutôt qu'hypnose arithmétique (Steve Reich, Philip Glass). Ses longues étendues de son, toujours semblables mais toujours changeantes, sculptent le temps comme Warhol, Akerman ou Benning l'ont fait avec le secours supplémentaire de l'image. Niblock est d'ailleurs lui-même cinéaste, ayant observé dès 1973, aux quatre coins du monde et sous le patronage des Lumière, la mécanique des gestes du travail - *The Movement of people working*. Ses images comme ses interminables accords creusent dans l'œil et dans l'oreille une profondeur qui explique, peut-être, sa singulière quiétude entre les quelques mots qu'il offre ici à Thomas Maury. D'autres (Eliane Radigue, Jim O'Rourke, Alan Licht), plus loquaces, ont beaucoup à dire à son sujet. Mais *Niblock's sound spectrums*, quand il n'offre pas le lit de ses propres images aux rivières sonores de Niblock, est aussi, lui-même, un film sur le travail. La concentration monacale du sculpteur de son, dans l'atelier où il cisèle une note unique en compagnie de son héritier Stephen O'Malley, dit mieux que tous les mots la beauté de ce modeste et précieux artisanat de la transe.

-J.M.

*The main virtue of the film is to afford Phill Niblock's music the necessary listening time. Now aged 85, Niblock is one of the most tireless ambassadors of American minimal music, in the vein of psychoactive statics (La Monte Young, Charlemagne Palestine), rather than arithmetic hypnosis (Steve Reich, Philip Glass). His long stretches of sound, always similar but constantly changing, sculpt time much like Warhol, Akerman or Benning have done with the additional help of images. Moreover, Niblock is a filmmaker. In 1973, in the four corners of the world and under the auspices of the Lumière brothers, he observed the mechanics of work gestures in *The Movement of People Working*. His images like his endless chords bore deep into the eye and ear, which could well explain his singular quietude in between the few words he offers up to Thomas Maury in the film. Others (Eliane Radigue, Jim O'Rourke, Alan Licht), more talkative, have much to say about him. But *Niblock's Sound Spectrums*, when it is not offering the bed of its own images to Niblock's rivers of sound, is also a film about work. The monastic concentration of this sound sculptor in his workshop, as he carves out a single note in the company of his successor, Stephen O'Malley, speaks louder than words of the beauty of this modest and precious crafting of trance.*

-J.M.

- 2019 / France / 110 min / Couleur
- Langue : anglais, français
- Image : Thomas Maury
- Son : Thomas Maury
- Montage : Thomas Maury
- Musique : Phill Niblock
- Production : Thomas Maury
- Contact copie : Thomas Maury

SÉLECTION FRANÇAISE | FRENCH SELECTION

# NOFINOFY

## Michaël Andrianaly



« Coiffeur, c'est un des plus beaux métiers : tu touches la tête d'un autre être humain. » Ce faisant, Roméo semble en extraire aussi des peurs, des colères, et ces rêves qui donnent leur titre au film. Huis-clos itinérant, *Nofinofy* suit cet artisan qui cherche à trouver enfin un lieu digne où exercer son art, et se déplace en attendant d'un quartier de Tamatave à un autre, de cabane en cabane. Ce qui ne change pas, au fil des mois, c'est que le salon de coiffure de Roméo reste un lieu de vie où des hommes (principalement) se retrouvent, boivent un verre, se racontent des blagues ou discutent très sérieusement de l'avenir de Madagascar. Car le dehors pénètre ce cocon, à travers les discours d'hommes politiques entendus à la radio, que les clients décorâtiquent en se demandant pourquoi ils se laissent piétiner. La précarité géographique du salon de coiffure reflète celle de ces êtres qui se demandent comment se situer dans une société corrompue et injuste, où travailler ne suffit pas à gagner sa vie. Les spectres des addictions et de la délinquance hantent le film, menaçant de faire basculer des situations déjà fragiles. Au détour d'une conversation avec son jeune fils, témoin de la violence ambiante, on apprend que Roméo a lui-même connu la prison. Au fil du temps, le cinéaste se laisse un peu découvrir lui aussi, s'immisce discrètement dans le cadre pour offrir sa tête à Roméo, et rendre à son ami un peu de l'écoute et de l'attention que celui-ci offre quotidiennement à ses clients.

–O.C.H.

*"Hairdressing, is one of the finest trades: you touch the head of another human being." When doing so, Romeo also seems to encounter fears, anger and the dreams that lend the film its title. An itinerant huis clos, Nofinofy follows this artisan as he searches for a decent place to practice his art, as he moves around Tamatave from one neighbourhood to another, from one shack to another. Over the months what does not change is that Romeo's hairdressing salon is a place of life where (mainly) men meet, drink, tell jokes or very seriously discuss their country's future. Because the outside world penetrates this cocoon through politicians' speeches on the radio, which his customers dissect wondering why they let themselves be trampled on. The geographic precariousness of the salon reflects their own precarious existence as they ask themselves how they can find their place in a corrupt and unjust society, where a job does not earn you a living. The ghosts of addiction and delinquency haunt the film, threatening to upend already fragile situations. During a conversation with his young son, witness of the ambient violence, he incidentally learn that Romeo himself has been in prison. As time passes, the filmmaker gradually reveals a little about himself, slips discreetly into the frame to offer his head to Romeo and give his friend the ear and attention that he offers every day to his customers.*

–O.C.H.

**Michaël Andrianaly** est né en 1978. Il est réalisateur, monteur et photographe et vit à Tamatave, Madagascar. Après des études universitaires en commerce international et en gestion des entreprises, il s'est orienté ces dernières années vers le montage vidéo. Il a réalisé en 2013 son premier film documentaire, *Todisoa et les pierres noires*.

Il a participé en mai 2014 à la formation de producteurs de films documentaires de création organisée à Tamatave par l'association Docmonde et a créé sa propre société de production, Imasoa Film.

*Michaël Andrianaly (born July 1978) is a director, editor and photographer living in Tamatave, Madagascar. After studying international trade and management at university, in recent years he has turned to video editing, special effects and the field of visual communication. In 2013, he made his first documentary, Todisoa et les pierres noires. Nofinofy is his third documentary film.*

2019 / Madagascar, France / 73 min / Couleur

Langues : Malagasy

Image : Michaël Andrianaly

Son : Wilfried Andrianjara

Montage : Denis Le Paven

Musique : Nonoh Ramaro

Production : Sylvie Plunian (Les Films de la pluie), Michaël Andrianaly (Imasoa Film)

Contact copie : Les Films de la pluie, c

ontact@lesfilmsdelapluie.fr

+33 (0)6 31 88 97 14





# PARIS STALINGRAD

## Hind Meddeb, Thim Naccache

Réalisatrice de documentaires, **Hind Meddeb** travaille entre l'Europe, l'Afrique du Nord et le Moyen Orient. Citoyenne des deux rives de la Méditerranée, elle a étudié toute la complexité de la jeunesse arabe. Entre 2011 et 2013, Hind Meddeb a réalisé *Electro Chaabi* et *Tunisia Clash*, deux films qui observent les révolutions arabes à travers les yeux de la jeunesse dans les quartiers des classes populaires.

**Thim Naccache** a appris la réalisation à l'Université Européenne du Film au Danemark où il a réalisé son premier court métrage *Breaking In*. Il a réalisé *A Nation Journey*. Il a ensuite travaillé comme monteur et chef opérateur sur des films documentaires, des courts métrages de fiction et des films expérimentaux.

*Documentary filmmaker,*

**Hind Meddeb** currently works between Europe, North Africa, and the Middle East. Citizen of both sides of the Mediterranean, she has explored the complexity of Arab youth. Between 2011 and 2013, Hind Meddeb directed *Electro Chaabi* and *Tunisia Clash*, two films observing the Arab revolutions through the eyes of young people in working-class neighbourhoods.

**Thim Naccache** studied filmmaking at the European Film College in Denmark, where he directed his first short, *Breaking In*. He then directed *A Nation Journey*. He has worked as an editor and director of photography on documentaries, shorts and experimental films.

Été 2016, Paris, des personnes réfugiées campent quartier Stalingrad dans l'attente de régulariser leur situation. Hind Meddeb et Thim Naccache sont là, comme de nombreuses personnes, en soutiens, en voisins, et dessinent le quotidien et la géographie de Stalingrad, espace - frontière au cœur de Paris. Un labyrinthe physique se mêle au labyrinthe administratif déjà en place, la ville refoule. Contrôles, nasses, évacuations, grillages. Comment faire lieu, faire collectif, comment habiter un espace qui empêche d'exister ? Le film cartographie le calvaire : points d'eau, coins d'ombres, parcs isolés, tables de pingpong pour cuisiner. Aux abords des terrains de tennis, les réfugiés se reposent tout près des joueurs qui continuent de s'exercer et se réveillent avec les joggeurs qui s'étirent. Les corps s'intègrent difficilement mais un collectif naît et une coexistence s'installe. Du groupe, s'élève la voix de Souleymane, jeune exilé du Darfour dont les poèmes viennent cohabiter avec la voix off de la cinéaste. Souleymane circule, erre, se perd, resurgit et raconte. A mesure que le film trace les itinéraires dans Paris, un autre trajet se dessine : les témoignages éclatés évoquent la Libye, Vintimille, Calais. Echos d'une route commune alors que Paris repousse et disperse. De Stalingrad à La Chapelle, du jardin d'Eole aux maréchaux, les camps sont démantelés, les corps échouent, isolés, au bord de la ville. Souleymane s'en sort, la caméra le suit, l'échappée est solitaire. Le collectif éclate, disparaît du cadre, mais le film vient faire mémoire d'un lieu, Stalingrad, où il aura été question de survivre ensemble.

-C.A.

*Summer 2016, Paris, refugees are camping in the Stalingrad district while waiting to regularise their situation. Like many others, Hind Meddeb and Thim Naccache are there as support people, as neighbours, and film the daily life and geography of Stalingrad, a frontier-space in the heart of Paris. A physical labyrinth added to the bureaucratic labyrinth already in place - the city turns away. Controls, round-ups, evacuations, fencing. How to make room, be collective. How can you live in a space that prevents you from existing? The film maps out the ordeal: water points, dark corners, isolated parks, ping-pong tables to cook on. Just next to the tennis courts, the refugees take a rest while the players continue training, and awake as nearby joggers exercise. It is difficult for the bodies integrate but a collective emerges and a coexistence settles in. From out of the group, we hear the voice of Souleymane, a young refugee from Darfour whose poems mingle with the filmmaker's voice-over. Souleymane walks around, wanders off, gets lost, re-appears and talks. As the film tracks the itineraries in Paris, another journey takes shape: fragmented stories evoke Libya, Vintimille, Calais. Echoes of a shared journey, whereas Paris repels and divides. From Stalingrad to La Chapelle, from the Jardins d'Eole to the city ring-roads, bodies end up isolated on the city outskirts. Souleymane leaves the group, the camera follows him, a solitary escape. The collective breaks up, disappears from the frame, but the film exists as the memory of a place, Stalingrad, where it was a matter of surviving together.*

-C.A.

- 2019 / France / 88 min / Couleur
- Langue : arabe, anglais, français
- Image : Thim Naccache, Hind Meddeb
- Son : Damien Tronchet
- Montage : Sophie Pouleau
- Production : Sylvie Brenet
- Contact copie : Les Films du Sillage,
- sylvie.b@lesfilmsdusillage.fr,
- +33 (0)1 84 25 67 15



# PAY-LESS MONUMENT

## Théodora Barat



Le laboratoire de Thomas Edison, une ancienne base militaire, le local d'une association d'ufologues... Dans ces différents lieux, des orateurs louent le génie et l'esprit de conquête américains, avec un art consommé du storytelling. Mais *Pay-Less Monument* se raconte autant dans les interstices qui séparent chaque séquence que dans les séquences elles-mêmes. Tous les lieux de mémoire et de fantasmes que nous découvrons ici sont, en quelque sorte, des monuments au rabais, comme ces pierres tombales bon marché auxquelles renvoient le titre du film. Tous se situent dans le New Jersey, territoire périphérique par essence, coincé entre New York et Philadelphie. À travers les récits quasi-mythologiques qu'ils livrent, ses habitants semblent tenter d'exister dans la grande histoire : celle des progrès scientifiques, des épisodes historiques, de la Vie (on a trouvé ici des ossements de dinosaures), et même de l'univers (une plaque explique que tel tas de fer fouillé fut jadis une antenne qui recueillit des traces du Big Bang). Face à ces discours, le minéral fait office à la fois de motif récurrent et de témoin impassible. Les images de Théodora Barat ne cessent de revenir sur ce moment où l'inerte s'illumine, des ampoules électriques d'Edison aux minéraux fluorescents sous la lumière ultraviolette, en passant par les bombes nucléaires... Entre les discours orientés des humains et la présence intemporelle du minéral, un texte de Robert Smithson vient faire le lien : le paysage semi-urbain du New Jersey, avec ses bâtiments aux larges baies vitrées, ne possède-t-il pas des qualités cristallines ?

–O.C.H.

*Thomas Edison's laboratory, a former military base, the premises of a ufology association... In these different venues, orators extol the American genius and spirit of conquest, with the consummate art of storytelling. But Pay-Less Monument tells its story as much in the interstices separating each sequence as in the sequences themselves. All of the places of memory and fantasy that we discover are, in some way, "discount" monuments, like the cheap gravestones referred to in the film title. All are located in New Jersey, an intrinsically peripheral state wedged between New York and Philadelphia. Through the almost mythological stories they tell, its residents seem to be trying to claim a place in national history: the history of scientific progress, historical events, life sciences (dinosaur bones have been found here), and even of the universe (a plaque explains that a jumbled heap of metal was formerly an antenna that found traces of the Big Bang). Faced with these discourses, minerals often serve as a leitmotif and impassive witness. Théodora Barat's images repeatedly return to the moment when the inert bursts into light, be it Edison's light bulbs, fluorescent minerals under ultraviolet light or nuclear bombs... Between humans' biased discourse and a timeless mineral presence, a text by Robert Smithson forges links: surely, the semi-urban landscape of New Jersey, with its large bay-windowed buildings, displays crystalline qualities?*

–O.C.H.

**Théodora Barat**, a étudié au Fresnoy et à l'École supérieure des Beaux-Arts de Nantes. Elle a obtenu en 2016 le prix Audi talents. Son travail a été présenté à la Friche la Belle de Mai (Marseille), à Glassbox (Paris), à La Fabrique (Toulouse), au Contemporary Art Center (Vilnius, Lituanie), ou encore à LABoral (Gijón, Espagne) ; et en programmation vidéo au Palais de Tokyo, au Centre Pompidou, à la Villa Médicis ainsi que dans de nombreux festivals internationaux.

*Théodora Barat studied at Le Fresnoy and the École supérieure des beaux-arts in Nantes. She won the Audi Talents award in 2016. Her work has screened at La Friche la Belle de Mai (Marseille), Glassbox (Paris), La Fabrique (Toulouse), the Contemporary Art Centre (Vilnius, Lithuania), and LABoral (Gijón, Spain); and in a video programme at the Palais de Tokyo, Centre Pompidou, the Villa Médicis and many international festivals.*

2018 / France / 45 min / Couleur

Langues : anglais

Image : Julien Guillery

Son : Arno Ledoux

Montage : Cécile Perliès

Production : Bertrand Scalabre

Contact copie : Théodora Barat,

theodora.barat@gmail.com,

Nuit Blanche Productions,

bertrand@nuitblancheprod.fr



# LA PLAGE D'ESMERALDAS THE ESMERALDAS BEACH

## Patrice Raynal

Après des études en sciences sociales et en composition musicale, **Patrice Raynal** se tourne vers le documentaire de création. Il réalise un premier film au Burkina Faso auprès d'un cinéma itinérant qui sensibilise les populations rurales au sida. Après cette expérience il poursuit sa formation au Créadoc d'Angoulême et obtient un Master en réalisation documentaire à Bordeaux. Il co-fonde et anime pendant dix ans l'association Tourné Monté Films qui œuvre dans la promotion du documentaire et de l'éducation à l'image.

*After studying social science and musical composition, **Patrice Raynal** turned to creative documentary. His first film was made in Burkina Faso on a travelling cinema that was raising rural communities' awareness of HIV/AIDS. After this experience, he resumed training at Créadoc in Angoulême and graduated from Bordeaux with a Master's in documentary filmmaking. He co-founded the association Tourné Monté Films, which he ran for ten years, promoting documentaries and providing training on images.*

●●●● 2019 / France / 58 min / Couleur  
 ●●●● Langue : espagnol  
 ●●●● Image : Patrice Raynal  
 ●●●● Son : Patrice Raynal  
 ●●●● Montage : Jean-Christophe Ané  
 ●●●● Production : Fabrice Marache  
 ●●●● (l'atelier documentaire)  
 ●●●● Contact copie : l'atelier documentaire,  
 ●●●● contact@atelier-documentaire.fr,  
 ●●●● +33 (0)9 53 89 23 84

À peine arrivé à Esmeraldas, en Équateur, Patrice Raynal se trouve submergé par le tumulte d'un carnaval. La musique et la danse, phénomènes plus équivoques qu'il n'y paraît, serviront de fil conducteur à son récit à la première personne. Car si elles apparaissent au premier abord comme la fière revendication d'un héritage africain, la reconnaissance de surface dont bénéficient ces pratiques artistiques permet finalement de mieux ignorer la situation des Afro-descendants. *La Plage d'Esmeraldas* entreprend de remédier à cette invisibilisation, de participer à la contre-histoire de l'Équateur établie au fil des ans par Juan García, protagoniste central du film. Les seuls Afro-descendants représentés dans les manuels scolaires locaux sont associés à un marimba et un ballon de foot. Patrice Raynal, lui, met en lumière une série de figures ayant lutté contre l'oppression. L'assassinat en 1999 du premier ministre Jaime Hurtado, premier Noir à occuper un tel poste, vient réveiller la mémoire de combattants historiques, tels ces 23 esclaves qui, en 1553, s'emparèrent des armes de leurs maîtres pour fonder la République des Zambos. Au fil de son parcours, de villages isolés en bidonvilles péri-urbains, le cinéaste rencontre moins la continuation de la résistance que la persistance de l'oppression. La violence semble aujourd'hui plus insidieuse : elle est toujours physique, mais surtout politique, économique, géographique, environnementale. Revenir sur le temps de l'esclavage permet alors de mettre en évidence ses ramifications contemporaines, pour mieux faire renaître le courage des rebelles défunts.

–O.C.H.

*On arriving in Esmeraldas, Ecuador, Patrice Raynal finds himself immersed in the tumult of a carnival. The music and dancing – more ambiguous phenomena than first appears – provide the through-line for his first-person narrative. Although these artistic activities initially come across as the proud assertion of an African heritage, the superficial recognition they enjoy makes it easier in the end to disregard the situation of Afro-descendants. The Esmeraldas Beach sets out to rectify this manufactured invisibility and add to the counter-history of Ecuador that the film's central protagonist, Juan García, has developed over the years. The only Afro-descendants shown in local schoolbooks are portrayed next to a marimba and football. Patrice Raynal highlights a series of figures who have struggled against oppression. The 1999 assassination of Prime Minister Jaime Hurtado, the first Black to hold this office, awakens memories of historical combatants, such as the 23 slaves who in 1553 seized their masters' weapons to found the Republic of the Zambos. On his journeying from remote villages to peri-urban slums, the filmmaker encounters not so much continued resistance as persistent oppression. Today, the violence seems more insidious: it is still physical, but primarily political, economic, geographic, environmental. Returning to the age of slavery thus helps to highlight its contemporary ramifications, and better rekindle the courage of the deceased rebels.*

–O.C.H.

# PRESQUE UN SIÈCLE ALMOST A CENTURY

## Pascale Bodet



Quiconque s'aventure à filmer les très vieux (la grand-mère de Pascale Bodet a 99 ans, presque un siècle) court le risque de voir l'œil du spectateur ne retenir que le pittoresque du dernier âge. Pire : qu'on trouve le film « cocasse », « tendre », « touchant ». Si *Presque un siècle* est un film (très) drôle et (infiniment) émouvant, ce n'est pas tant, ou pas seulement, en raison de la drôlerie de ses personnages (Pierre, l'ami de la grand-mère, qui planifie son propre enterrement comme on organise un gala) ou de l'attention avec laquelle Pascale Bodet saisit les gestes endormis et le timbre vibronnant d'une très vieille dame dont la vie se maintient sur un périmètre minuscule – petits efforts, petites plaintes, petits agacements. C'est parce qu'avec une innocence symétrique à celle de son personnage, il n'en finit pas de s'interroger autant sur ce grand âge que sur la possibilité même d'en faire un film. Cela commence avec les yeux et les oreilles, comme pour s'assurer qu'il y aura bien à voir et à entendre : la grand-mère s'inquiète pour les yeux de la petite-fille, et la cinéaste en retour l'implore de bien vouloir mettre à ses oreilles ses prothèses. Derrière la caméra, la cinéaste dit « mamie », mais c'est autant une parole de petite fille que de cinéaste aux prises avec son personnage et avec son film, tous trois mis à égalité jusqu'à la douce capitulation d'un « oui mamie » en parfait point final. –J.M.

*Anyone who ventures to film the very old (Pascale Bodet's grandmother is 99, almost a century) runs the risk of seeing the spectator's eye caught by the picturesque side of very old age. Worse still: the film is found to be "comical", "tender", "touching". Although Presque un siècle is a (very) funny film and (infinitely) moving, its is not simply, or uniquely, due to the humorous side of its characters (Pierre, the grandmother's friend, who plans his own funeral as if organising a gala) or to the attention with which Pascale Bodet films the sluggish movements and wavering timbre of a very old lady whose life holds on inside a tiny perimeter – small efforts, small complaints, small annoyances. It is also because, with an innocence symmetrical to with that of its character, the film constantly questions not only this great age but also the actual possibility of making it into a film. It begins with eyes and ears, as if to be assured that there will indeed be something to see and hear: the grandmother worries about her granddaughter's eyes and the filmmaker, in turn, begs her to put in her hearing aid. Behind the camera, the filmmaker says "granny", but this is as much a granddaughter's expression as that of a filmmaker in contact with her character and her film – all three of them on equal footing until the gentle capitulation of a "yes, granny" comes as a perfect close. –J.M.*

Pascale Bodet a réalisé, entre autres, *Complet 6 pièces* et *Manutention légère*, deux variations burlesques sur le monde du travail, *L'Art*, le portrait d'un jardinier amateur, *L'Abondance*, celui d'un pêcheur de palourdes, *Le Carré de la fortune*, celui de Michel Delahaye. En compétition française au FID 2018, *Porte sans clef* est une fiction sur les modes d'accueil possibles.

*The films Pascale Bodet has directed include Six-Piece Suit and Light Handling, two wry variations on the world of work, and three portraits: The Art, on an amateur gardener, Abundance, on a clam fisherman, and Le Carré de la fortune, on the writer and actor Michel Delahaye. Presented in the French competition at the FID Marseille festival in 2018, No Key is a fiction feature on the various forms of welcome.*

2019 / France / 53 min / Couleur

Langues : Français

Image : Pascale Bodet

Son : Benjamin Laurent

Montage : Ariane Mellet et Pascale Bodet

avec la participation de Serge Bozon

Production : Michèle Soullignac

Contact copie : Les films du Carry,

contact@lesfilmsducarry.com,



# SALESSE

## Geoffrey Chambord

**Geoffrey Chambord**

est né à Limoges.

Il collabore à la revue en ligne « Débordements ».

Constitué d'images tournées en 2014, *Salesse* est son premier court-métrage montré en festival.

*Geoffrey Chambord was born in Limoges. He contributes to the online review « Débordements ». Edited with images shot in 2014, Salesse is the first film he has presented in festivals.*

Les hirondelles et le vent chantent comme s'il n'y avait plus personne à Salesse. Pourtant sous eux quelqu'un s'affaire, un ogre. Il y a beaucoup à faire dans les broussailles, devant la bâtisse plantée là comme un monumental vestige. L'ogre est au travail, boitant d'une tâche à l'autre, rondins de bois à ranger, herbes à faucher. L'ogre râle, maugrée, son patois est pour les rondins et les herbes. L'ogre a un nom, et d'ailleurs ce n'est pas un ogre : Damien est un ancien commis de ferme, qui n'a pas cessé d'habiter ce grand domaine de Salesse, en Limousin. Sa vie entière, on le suppose, tient dans ces quelques travaux qu'un matin il a offerts (mais en lui tournant le dos) à la caméra de Geoffrey Chambord; ses grommellements sont la musique qu'il se joue pour accompagner son travail, une litanie sans autre objet que de tenir compagnie au bruit âcre de sa faux. C'est une vie et une musique a priori connues : la campagne française, et ces vieux qui seront peut-être les derniers à marmonner sous les hirondelles. Mais le Salesse réinventé par la caméra de Geoffrey Chambord est une terre étrangère et mythologique, un pays de pierres et de géants sur une terre penchée et sous une lumière indécise, proche à cet égard de celui qu'avait inventé Pedro Costa à Fontainhas, dans la banlieue de Lisbonne (*En avant, jeunesse !*)

—J.M.

*The swallows and wind sing as if there were no one left in Salesse. Yet, beneath them someone is busy... an ogre. There is a lot to do in the undergrowth, in front of the building standing there like some monumental vestige. The ogre is at work, hobbling from one task to another, logs of wood to set in order, grass to be cut. The ogre grouses and grumbles, his patois is for the logs and grass. The ogre has a name and, besides, he is no ogre. Damien is a former farmhand who still lives on the large Salesse estate, in the Limousin region. We surmise that his whole life depends on these small jobs that, one morning, he offered (but turning his back) to Geoffrey Chambord's camera; his mutterings are the music he plays for himself while working, a litany whose sole purpose is to keep the rasp of his scythe company. This life and music are supposedly well-known; the French countryside and the elderly who may well be the last to mutter below the swallows. But the Salesse that Geoffrey Chambord's camera reinvents is an alien and mythological territory, a country of stones and giants on a sloping land under a wavering light, akin to that invented by Pedro Costa at Fontainhas in the Lisbon suburbs (Colossal Youth)*

—J.M.

- 2018 / France / 18 min / Couleur
- Langue : Sans dialogue
- Image : Geoffrey Chambord
- Son : Geoffrey Chambord
- Montage : Quentin Bernard
- Production : Geoffrey Chambord
- Contact copie : Geoffrey Chambord,
- g.chambord@laposte.net

# SANKARA N'EST PAS MORT

## SANKARA IS NOT DEAD

Lucie Viver



Quand Thomas Sankara est assassiné en 1987, Bikontine n'a que cinq ans. C'est sa génération qui se soulèvera des années plus tard pour renverser enfin son successeur, Blaise Compaoré. Mais une fois la vague d'espoir retombée, la question devient lancinante : que reste-t-il du « pays des hommes intègres » ? Faut-il migrer ou rester ? Dans ce « Route One : Burkina », c'est un poète qui part à la rencontre de ses compatriotes pour redécouvrir son propre pays, en suivant le tracé d'une voie ferrée. Et c'est une étrangère qui l'accompagne et en fait son personnage. Bikontine porte bien son prénom, qui signifie « enfant adulte ». C'est d'ailleurs dans une école qu'il entame son voyage, cahier et stylo bille en poche. On y apprend que les trois couleurs du drapeau burkinabè renvoient à l'agriculture, à la lumière et au sang versé par les ancêtres. Bikontine rencontre effectivement quelques travailleurs de la terre au fil de son périple, mais aussi des balayeuses, chercheurs d'or, médecins... Avec curiosité et ouverture, il entame la conversation avec tous, jusqu'à déceler le sentiment de chacun face à une société insatisfaisante. Le sang des ancêtres apparaît sous la forme d'un pont, construit en 1932 sur ordre des français, mais certainement pas de leurs propres mains. Sankara serait quant à lui la lumière qui éclaire la route de Bikontine. C'est cet homme, dont le visage ne cesse d'apparaître sur écrans, livres et t-shirts, qui fit prolonger la ligne de chemin de fer burkinabè jusqu'à Kaya. Arrivé au terminus, le poète devra poursuivre sa route seul, dans un présent qui ne demande qu'à s'écrire.

–O.C.H.

*When Thomas Sankara was assassinated in 1987, Bikontine was only five. It was his generation that rebelled years later to finally overthrow his successor, Blaise Compaoré. But after the wave of hope subsided, the question remains: what is left of the "country of honest men"? Should people emigrate or stay? In this "Route One: Burkina", a poet sets out to meet his compatriots and rediscover his own country by following the route of a railway track. And a foreigner accompanies him and turns him into the film's main character. Bikontine suitably bears his given name, which means "adult child". In fact, he begins his journey in a school, a notebook and ballpoint in his pocket. We discover that the three colours of the Burkinabe flag denote agriculture, light and the blood shed by the ancestors. Indeed, on his journey, Bikontine meets workers on the land, but also street sweepers, gold-diggers, doctors... Curious and open-minded, he starts up conversations with everyone, until he uncovers how each one feels about an unsatisfying society. The blood of the ancestors appears in the form of a bridge, built in 1932 on the orders of the French, but certainly not with their own hands. Sankara is the light that illuminates Bikontine's path. This is the man, whose face constantly appears on screens, in books and on T-shirts and who had the Burkinabe railway extended to Kaya. On his arrival at the terminus, the poet must now continue his journey alone, in a present that is just waiting to be written.*

–O.C.H.

Après des études d'histoire et de philosophie, **Lucie Viver** a travaillé comme assistante de production, puis assistante de réalisation. Elle a notamment collaboré aux films d'Otar Iosseliani, de Mia Hansen-Love, de Mati Diop et de Rabah Ameur-Zaïmèche. En 2013, elle est sélectionnée pour suivre l'Atelier Scénario de La Fémis. *Sankara n'est pas mort* est son premier film.

*After studying history and philosophy, Lucie Viver worked as an assistant director. She has worked on movies by Otar Iosseliani, Mati Diop and Rabah Ameur-Zaïmèche. In 2013, she was admitted to La Fémis Screenplay workshop. Since then, she has developed several documentary and fiction film projects. Sankara n'est pas mort is her first film.*

2019 / France / 110 min / Couleur ●●●●

Langues : Dioula, Moré ●●●●

Image : Lucie Viver ●●●●

Son : Lucie Viver, Dominique Vieillard ●●●●

Musique : Rodolphe Burger ●●●●

Montage : Nicolas Milteau ●●●●

Production : Eugénie Michel-Villette ●●●●

(Les Films du Bilboquet) ●●●●

Contact copie : Les Films du Bilboquet, ●●●●

contact@lesfilmsdubilboquet.fr, ●●●●

+33 (0) 6 60 54 90 68 ●●●●





# TOUT CE QUI A UNE FORME EST APPELÉ À DISPARAÎTRE *EVERY EXISTING THING IS BOUND TO VANISH* Pierre Carniaux

Festival Cinéma du Reel 2019

Né en 1979 à Paris, **Pierre Carniaux** est réalisateur, photographe et acteur. Son premier film *Les Orages*, a été sélectionné en Compétition Labo au Festival de Clermont-Ferrand 2005. Lauréat de la Bourse Louis Lumière en 2007, son premier long-métrage *Last Room* a été présenté au FID Marseille 2011. Le diptyque composé de *Last Room* et *Dépli*, œuvre interactive de Thierry Fournier, a été coédité par Shellac et Pandore en 2013.

*Pierre Carniaux is a filmmaker, photographer and actor born and raised in Paris. His first short film, Les Orages, was selected at the Clermont-Ferrand international film festival in 2005. His second film, the feature Last Room, competed in FID Marseille national competition in 2011. The diptych composed by Last Room and Dépli, an interactive work by Thierry Fournier, was published in a dvd box by Shellac and Pandore in 2013.*

Au sud du Japon, le volcan en éruption Sakurajima domine et menace de dévaster les villes avoisinantes. De là, Pierre Carniaux demande à son ami Yusuke Oba ce qui lui manquerait le plus si tout venait à disparaître. Se déploie alors la rêverie brumeuse d'un homme nostalgique d'une disparition annoncée. Sur la ville encore en mouvement, sous des regards témoins, se surimprime l'éruption, la lave. L'image brûle et prévient de l'effacement. Sous le feu, sous l'eau, la silhouette fantomatique de Yusuke accompagne la traversée d'une ville qui se dissipe, coincée entre un passé à venir et un futur déjà irradié par l'impermanence des choses. La voix vague et le visage vaporeux, le film le prend comme au réveil à la fois d'un monde en déliquescence et d'un renouveau.

« Les livres, lire, les amants, la mer » la voix lointaine de Yusuke énumère lentement les manques et élargit l'érosion. La lave s'étend, la destruction s'accroît, atteignant les rues de Tokyo et tout ce qui semble édifier sa vie, « arbres, jardin, odeurs, le ciel, pollution, famille, amis ». La crête d'une vague trace un dernier chemin et engloutit la ville. Reste « le sentiment du néant » et la nostalgie d'une forme.

-C.A.

*In southern Japan, the erupting Sakurajima volcano dominates and threatens to devastate nearby towns and cities. From there, Pierre Carniaux asks his friend Yusuke Oba what he would miss most if everything were to vanish. A hazy reverie then unfolds from a man who expresses nostalgia for a disappearance foretold. The eruption and its lava are superimposed over the city still in motion, before eye-witnesses. The image burns and heralds obliteration. Under fire, under water, Yusuke's ghostly silhouette accompanies the journey across a city that is disintegrating, trapped between a past yet to come and a future already irradiated by the impermanence of things. His voice vague and his face hazy, the film depicts Yusuke as being at the dawn of a decaying world, but also a renewal.*

*"Books, reading, lovers, the sea" Yusuke's distant voice slowly lists what he would miss and widens the erosion. The lava spreads, the destruction grows, reaching the streets of Tokyo and everything that seems to compose his life "trees, garden, odours, the sky, pollution, family, friends". The crest of a wave marks out a final path and engulfs the city. What remains is "the feeling of nothingness" and the nostalgia for a form.*

-C.A.

SÉLECTION FRANÇAISE | FRENCH SELECTION

●●●● 2019 / France / 16 min / Couleur  
●●●● Langue : japonais  
●●●● Image : Pierre Carniaux  
●●●● Son : Pierre Carniaux  
●●●● Montage : Pierre Carniaux  
●●●● Production : Lorenzo Bianchi,  
●●●● Anthony Lapia (Société Acéphale)  
●●●● Contact copie : Société Acéphale,  
●●●● Lorenzo Bianchi et Anthony Lapia,  
●●●● contact@societeacephale.com,  
●●●● +33 (0)6 81 49 61 62 / +33 (0)6 28 22 34 27

# TSUMA MUSUME HAHA

## Alain Della Negra, Kaori Kinoshita



Comment se débrouillent les hommes japonais depuis que les femmes ont disparu ? Un postulat de fiction commande tacitement la documentation de rapports amoureux contemporains qu'Alain Della Negra et Kaori Kinoshita ont entreprise depuis plusieurs années. Si une spéculation si déconcertante peut exister, c'est parce que plusieurs phénomènes sont là pour l'accréditer. D'abord, bien sûr, l'amour sincère que des humains portent, partout dans le monde mais de manière particulièrement prononcée au Japon, à des représentations d'humains – objets inanimés (love dolls, dakimakura), avatars virtuels (popstars numériques, personnages de jeux vidéos) ou physiques (cosplay, kigurumi, zentai). Mais aussi une inquiétude diffuse quant à l'avenir : dans un Japon frappé par les catastrophes naturelles, ébranlé dans ses structures économiques et sociales, hanté par la décroissance voire la disparition de sa population, où le désir trouvera-t-il un ancrage solide ? Âpre mais drôle, extravagant mais jamais ironique, le film de Kinoshita et Della Negra invente une forme documentaire nouvelle, joyeusement compensatoire, née de toutes les fictions par lesquelles se repeuple un réel aussi inquiet que vivant.

–A.T.

*How are Japanese men coping since women disappeared? A fictional premise tacitly undergirds Alain Della Negra and Kaori Kinoshita's several-year-long documenting of modern-day love relationships. If such a disconcerting speculation exists, it is because several phenomena are there to substantiate it. First, of course, the sincere love that humans give – everywhere in the world but very markedly in Japan – to human representations: inanimate objects (love dolls, dakimakura), virtual avatars (digital popstars, video game characters) or body costumes (cosplay, kigurumi, zentai). Then there is also a diffuse concern about the future: where can desire find a sound anchor in a Japan struck by natural disasters, its economic and social structures shaken, haunted by the decline or even disappearance of its population? Caustic yet comic, extravagant but never ironic, the film of Kinoshita and Della Negra invents a new documentary form, a joyful counterbalance created out of all the fictions able to repopulate a disquieting and vibrant reality.*

–A.T.

Kaori Kinoshita naît à Tokyo en 1970, Alain Della Negra en France en 1975. Ils se rencontrent au Fresnoy, Studio d'art contemporain. Ils travaillent ensemble depuis une dizaine d'années, mêlant expositions vidéos et cinéma : leur travail, à la frontière entre le documentaire et la fiction, interroge les identités virtuelles notamment à travers les communautés numériques et appréhende les nouvelles pratiques (jeux vidéos, jeux de rôle, Internet) comme une réponse à la solitude contemporaine. Leur premier long métrage *The Cat, the Reverend and the Slave* sort en France en 2010. Tout en collaborant avec des lieux tels que le Centre Pompidou ou le Palais de Tokyo, ARC, le Haifa Museum of Art, ils réalisent en 2016 le film *Bonheur Académie*.

Kaori Kinoshita was born in Tokyo in 1970, where she studied sculpture. She came to France in 1997 to study art video at the Beaux-Arts in Dijon, before entering Le Fresnoy Contemporary Art Studio. There she met Alain Della Negra, who was born in France in 1975 and had studied at the Beaux Arts in Strasbourg. For the past ten years, they have now been working together in Paris on the relationship between personal identity and avatars: virtual characters, masks and disguises, community events...

2019 / France / 30 min / Couleur

Langues : Japonais

Image : Ryuichi Shimokawa,

Alain Della Negra et Kaori Kinoshita

Son : Osao Hori, Gen Takahashi, Mikaël Barre

Montage : Fred Piet, Alain Della Negra  
et Kaori Kinoshita

Production : ecce films Emmanuel Chaumet

Contact copie : Ecce Films, rinaldi@eccefilms.fr

+33 (0)6 16 31 29 52

# Kevin Jerome Everson

Dédié à *Dedicated to*  
DeCarrio Antwan Couley (1984-2010)

Kevin Jerome Everson, cinéaste prolifique – plus de 144 films d'une durée d'une minute à huit heures depuis la fin des années 90 – vit, travaille et enseigne à Charlottesville. Son cinéma a en commun avec celui de ses aînés du nouveau cinéma afro-américain des années 70, né dans les ateliers de l'Université de Californie à Los Angeles (1), de s'élaborer loin du spectaculaire et de toute intention dramatique, en prenant le contrepied de toute convention narrative et des clichés de la représentation des noirs au cinéma. Les faits et gestes des travailleurs noirs américains dans leur quotidien de labeur et de loisir sont la matière autant que le sujet cinématographique de l'œuvre du cinéaste. Il donne forme à ces instants de réalité par des interventions chorégraphiées, orchestrées en une pratique presque obsessionnelle du plan-séquence, pratique qui accentue, tout comme la trace matérielle du tournage dans le film (désynchronisme, mise au point, amorce de pellicule) le caractère performatif et esthétique de son œuvre. Son attention aux processus qui dominent la vie de ses personnages fait écho à l'obsession de son propre travail cinématographique et le lien dynamique entre la forme et ce qui est filmé distingue sans doute le travail du cinéaste, tel un artisan il fabrique à hauteur de ceux qu'il filme une œuvre qui tend à l'abstraction plutôt qu'à la représentation politique. Il s'agit pour Everson de permettre au réel d'émerger du motif, du rythme, du mouvement, de la lumière, du cadre, de la répétition, de la durée. Au spectateur alors de se rendre perméable à ce qui, au delà de la surface du plan, vient rendre compte des conditions de vie. Autant qu'il enregistre des actions, le cinéaste expose non seulement les conditions sous-jacentes à ces scènes filmées mais aussi les histoires sociales, économiques, politiques qu'elles contiennent.

Dans chacun des films d'Everson il faut guetter le surgissement d'une révélation, d'une vérité, d'un effet, de quelque chose de l'ordre de la reconnaissance, avec quoi faire récit. Non pas à la manière de la fiction, ni peut-être même du documentaire traditionnel mais dans un rapport à l'expérience directe du monde dans laquelle le spectateur doit prendre sa part.

–C.B.

(1) que nous ont permis de découvrir la rétrospective « Rebelles à Los Angeles » et l'hommage à Charles Burnett orchestrés par Marie-Pierre Duhamel Muller lors du Cinéma du Réel 2017

*Kevin Jerome Everson, a prolific filmmaker – with over 144 films lasting from one minute to eight hours since the late 1990s – lives, works and teaches in Charlottesville. The common point between his cinema and that of his elders active in the 1970s new Afro-American cinema, which emerged out of the University of California Los Angeles <sup>(1)</sup> workshops, is that they both developed far from any spectacular or dramatic intention, taking the opposite path to all narrative conventions and stereotyped cinematic representations of Blacks. The experience and gestures of black American workers in their daily labour or leisure are not only the material but also cinematographic subject of the filmmaker's oeuvre. He gives form to these fragments of reality through choreographed interventions, orchestrated in an almost obsessive practice of the sequence shot that lays emphasis on the performative and aesthetic character of his work, as do the physical traces of the shoot visible in the film (de-synchronism, focus, film leaders).*

*In each of Everson's films, we need to watch out for the sudden emergence of a revelation, a truth, an effect, something resembling recognition, with which to build a story. Not in the manner of fiction, nor even perhaps of traditional documentary, but in a relationship to the direct experience of the world in which the spectators must take part.*

*–C.B.*

<sup>(1)</sup> Which we discovered through the retrospective "L.A. Rebellion" and the tribute to Charles Burnett curated by Marie-Pierre Duhamel Muller at Cinéma du réel 2017.



2005 / États-Unis / 68 min / Couleur et Noir & blanc  
 Langues : Anglais  
 Image : Kevin Jerome Everson  
 Son : Lin Qiu  
 Montage : Lin Qiu  
 Musique : Derek Bermel, David Reid  
 Production : Picture Palace Pictures  
 Contact copie : Picture Palace Pictures,  
 picturepalacesale@yahoo.com



# SPICEBUSH

*Spicebush* est un long-métrage expérimental entremêlant différents fragments d'histoires relatifs à l'éducation, aux paysages, à l'obtention et à la perte d'un emploi, ou encore au temps qui passe.

Certains passages possèdent une dimension clairement symbolique, quand d'autres proposent des formes plus traditionnelles de fiction ou de documentaire. Le film contient de rares et magnifiques séquences d'archives provenant d'une multitude de sources : le goût et la vision s'associent pour créer une étonnante unité au sein de ces éléments disparates. Le motif de la fillette habillée différemment en différents endroits constitue un motif récurrent. Selon le réalisateur, elle joue le rôle du chœur dans la tragédie classique, c'est-à-dire celui de commenter la scène tout en restant à l'écart. Dans ce style remarquable qui lui est propre, Everson se penche sur l'histoire souvent méconnue des noirs américains. Si le film est politique, le réalisateur évite cependant la forme traditionnelle du documentaire réaliste. Il cherche manifestement à accentuer certains aspects exigeant une approche plus complexe et, en somme, plus poétique. Le titre du film est ainsi inspiré par le nom du papillon de l'État du Mississippi, le « *spicebush swallowtail* ». Dans le film, le Mississippi est un lieu des origines : le papillon au nom poétique va alors représenter l'innovation et le renouvellement.

– Gertjan Zuillhof, International Film Festival Rotterdam

*Spicebush is an experimental feature film that interweaves various fragmentary narratives concerning education, landscapes, gaining and losing a job, and the passage of time.*

*Some parts are clearly symbolic, while others offer more usual forms of drama or documentary. The film contains beautiful and unusual archive material from a variety of sources. Taste and vision combine to form a beautiful unity in this diversity. One returning motif is a little girl in different disguises and different places. According to the film maker, she has the role of the chorus in a classical drama, providing an aloof commentary. In his unique and idiosyncratic way, Everson looks at the often-unknown history of black Americans. A political film, but the director obviously shuns the traditional form of the realistic documentary. Apparently he wants to emphasise aspects that demand a more complex and basically poetic approach. The title of the film is derived from the butterfly of the State of Mississippi, the « *spicebush swallowtail* ». In the film, Mississippi is a place of origin. The butterfly with the beautiful name stands for innovation and starting afresh.*

– Gertjan Zuillhof, International Film Festival Rotterdam



2006 / États-Unis / 71 min / Couleur  
Langue : Anglais  
Image : Kevin Jerome Everson  
Son : Bruce Johnson, Alex Stockwell  
Montage : Lin Qiu  
Musique : Judith Shatin  
Production : Picture Palace Pictures  
Contact copie : Picture Palace Pictures,  
picturepalacesale@yahoo.com

Festival Cinéma du Reel 2019

KEVIN JEROME EVERSON

# CINNAMON

La routine inflexible d'un caissier de banque et d'un mécanicien lors de leurs préparatifs en vue d'une course de dragster. Le film compare leur relation à celle existant entre un compositeur et un musicien, dans laquelle le mécanicien est le compositeur, et le conducteur l'interprète.

Ce quotidien semble enregistré avec une telle désinvolture que la fiction y paraît fortuite. En fait, pour rendre justice aux qualités intrinsèques du film, il faudrait inverser le processus – c'est-à-dire considérer le film comme un documentaire agencé avec tant de maîtrise et de subtilité qu'il en acquiert une dimension fictionnelle. [...] Le film dresse le tableau impressionniste d'une famille afro-américaine dans laquelle le père John et la fille Erin se consacrent entièrement à la course de dragster (des véhicules de course construits par des amateurs). Le soin affectueux qu'ils portent à leur bolide bleu, aussi bien entretenu qu'un cheval de course, a été filmé avec tout autant d'affection par le réalisateur. Le film est essentiellement constitué d'observations : par moments, Everson semble même s'approcher de son sujet sans se faire remarquer afin de ne pas perturber le cours naturel des événements.  
–GjZ, IFFR

*The consistent routine of a bank teller and a mechanic as they prepare for the sport of drag racing. The film portrays their relationship as similar to that of a composer and a musician, in which the mechanic is the composer and the driver interprets the music.*

*Everyday life is recorded with such apparent casualness that the drama looks to be coincidental. But it would do more justice to the special quality of the film to look at it the other way round. In that case, you would see the film as a documentary that has been manipulated with such control and subtlety that it evokes the appearance of fiction. The drama is then created less by accident. [...] The film provides an Impressionist image of an Afro-American family in which father John and daughter Erin are totally dedicated to drag-racing, racing home-built vehicles. The loving approach to their blue racing monster, as well tended as a thoroughbred racehorse, has been equally lovingly recorded by the film maker. The film is mainly built up of observations. Occasionally, Everson even seems to creep up on his subject in order to avoid disrupting the natural course of events.  
–GjZ, IFFR*

2010 / États-Unis / 81 min / Noir & blanc  
 Langue : Anglais  
 Image : Kevin Jerome Everson  
 Son : Fernando Alvarez  
 Musique : Zoe Scruggs, Mario Dade  
 Production : Picture Palace Pictures  
 Contact copie : Picture Palace Pictures,  
 picturepalacesale@yahoo.com



# ERIE

Sept scènes filmées à Buffalo, à Cleveland, à Mansfield et aux chutes du Niagara présentent des personnages chargés de réaliser une activité pendant une durée de onze minutes – l'exposition en temps réel d'un rouleau entier (122m) de pellicule 16mm.

S'il s'agit à première vue d'un portrait de la vie quotidienne dans la région du désigné comme tel « Grand Lac », *Erie* expose dans sa deuxième séquence l'anti-spectacle warholien d'une jeune fille filmée en plan moyen devant un triste mur en béton et fixant une bougie en silence pendant un peu plus de dix minutes. En intégrant cette scène directement après l'intertitre initial, Everson prépare efficacement les attentes et les sensibilités des spectateurs à ce qui va suivre : une série de vignettes décontextualisées dans lesquelles les plaisirs abstraits (telles que la méditation sur le temps qui passe et l'étude de l'évolution de notre silhouette sur de longues périodes) précèdent tout éventuel contenu explicatif. Hormis une scène où trois anciens employés d'une usine de General Motors discutent des conditions relatives à leur métier, *Erie* se garde de tout commentaire sur les structures sociales spécifiques aux lieux choisis, qui vont des chutes du Niagara à une banlieue quelconque de l'Ohio. En revanche, le film se focalise de façon hypnotique sur le sujet de la persévérance quotidienne au sein de la communauté noire, que ce soit à travers l'étude prolongée d'un homme tentant d'ouvrir, par des mouvements énergiques, la portière coincée de sa voiture, ou la séquence virtuose, filmée dans une salle municipale, où la caméra alterne entre deux musiciens s'entraînant à jouer une ballade au piano et un groupe de break-dancers répétant leur chorégraphie avec vigueur : de ces signaux sonores antagonistes, la caméra vagabonde d'Everson fait à la fois ressortir chaos et harmonie. –Harvard Film Archive

*Seven scenes filmed in Buffalo, Cleveland, Mansfield and Niagara Falls feature characters tasked with performing an activity for a duration of eleven minutes – the real-time exposure of a 400-foot roll of 16mm film.*

*Ostensibly a portrait of daily life around the perimeter of the titular Great Lake, Erie offers as its second shot the Warholian anti-spectacle of a young girl, framed in medium shot in front of a dreary concrete wall, silently staring at a candle for just over ten minutes. In placing this scene directly after the film's opening title card, Everson effectively calibrates a viewer's expectations and sensitivities for what's to come: a series of decontextualized vignettes in which abstract pleasures—such as meditating on the passage of time and studying the evolution of figures across long durations—precede any potential expository content. With the exception of one scene in which three former employees of a General Motors plant discuss the conditions surrounding their field of work, Erie scarcely illuminates the particular social fabrics of its chosen settings, which range from Niagara Falls to anonymous suburban Ohio. What it does offer is a hypnotic fixation on the subject of quotidian perseverance within the Black community, whether through a sustained study of a man tirelessly attempting to shimmy open his locked car door or a virtuosic sequence in a community auditorium that finds the camera shuffling between a pair of musicians rehearsing a piano ballad and a group of break-dancers emphatically practicing their routines, with Everson's roving camera finding both chaos and harmony in their competing sonic signals.*

–Harvard Film Archive



2011 / États-Unis / 71 min / Noir & blanc  
Langue : Anglais  
Image : Kevin Jerome Everson  
Son : Dominique Brown, Kahlil Pedizisai  
Montage : Kevin Jerome Everson  
Production : Picture Palace Pictures  
Contact copie : Picture Palace Pictures,  
picturepalacesale@yahoo.com



## QUALITY CONTROL

*Quality Control* a pour sujet le travail méticuleux des employés d'une grande entreprise de nettoyage à sec à Pritchard, en Alabama.

Annonçant les durées extrêmes de *Park Lanes*, *Quality Control* est une description du quotidien au sein d'une grande entreprise de nettoyage à sec en Alabama, en six séquences qui s'étalent sur la totalité d'un rouleau de pellicule de 122m. Cependant, contrairement à une analyse du travail ouvrier plus résolument formaliste (comme c'est le cas de *Lunch Break* de Sharon Lockhart), Everson choisit de tourner caméra à l'épaule, en rappelant constamment aux spectateurs la présence d'un réalisateur toujours conscient de son environnement. Everson fait de ces blocs de temps réel un terrain d'observation et d'écoute : la routine inébranlable des travailleurs, le mouvement contrapuntique des vêtements qui passent au premier plan, les conversations des employés et le bruit d'un transistor en fond sonore – tous ces éléments se greffent au rythme imperturbable des machines. L'impression générale qui s'en dégage, renforcée par de courts passages tournés hors de l'usine venant interrompre une structure rigide, n'est pas celle d'un dur labeur mécanisé, mais plutôt celle d'un univers plein de vie et d'entrain, où les ouvriers profitent de leurs journées tout en exerçant un travail qu'ils maîtrisent depuis longtemps.

–Harvard Film Archive

*Quality Control* represents the careful labour of workers on the production line of a large-scale dry cleaning operation in Pritchard, Alabama.

*Anticipating the durational extremes of Park Lanes, Everson's Quality Control describes life at an Alabama dry-cleaning factory over six takes that each span the totality of a 400-foot film magazine. Unlike a more staunchly formalist examination of bluecollar labor such as Sharon Lockhart's Lunch Break, however, Everson shoots handheld, never letting the audience forget the presence of a filmmaker actively aware of his surroundings. Within these slabs of real time, Everson finds much to observe and listen to: the ingrained routines of the laborers, the contrapuntal movement of clothing as it carriages across the foreground, the chatter of the employees and the background rhythms of an FM radio, all juxtaposed against the relentless hum of the machinery. The overall impression, strengthened by short montages of silent footage around the factory that interrupt the otherwise rigid structural framework, is not of mechanized drudgery but rather a lively, spirited ecosystem, one where workers make the most of their time while plying skills long ago mastered.*

–Harvard Film Archive

2013 / États-Unis / 65 min / Couleur  
 Langue : Anglais  
 Image : Taka Suzuki, Lindsey Arturo  
 Son : Elizabeth Webb, Rachel Lane  
 Musique : Bonnie Gordon  
 Production : Picture Palace Pictures  
 Contact copie : Picture Palace Pictures,  
 picturepalacesale@yahoo.com



# THE ISLAND OF ST. MATTHEWS

La ville de Columbus, dans le Mississippi, ainsi que le quartier de Westport, où vit une partie de la famille d'Everson, ont été frappés par de nombreuses inondations catastrophiques au cours des quatre dernières décennies. Le désastre de 1973 a eu un tel impact qu'il s'en ressent encore aujourd'hui. *The Island of St Matthews* met à l'honneur des habitants qui ont traversé ces calamités et dont les objets de famille, les archives photographiques, les vêtements, les équipements et les êtres chers portent la trace. Au milieu de ces biographies en mouvement, Everson se livre à de discrets interludes lyriques : de longues contemplations de la rivière Tombigbee et du barrage mécanique local, des épisodes récurrents se concentrant sur les tentatives répétées d'un skieur nautique pour garder l'équilibre, des scènes où des groupes d'adolescents réalisent des baptêmes improvisés dans l'eau, ainsi qu'une vignette où un carillonneur entreprend sa tâche avec la même énergie tonitruante que le fou à la fin de *Sátántangó* de Bela Tarr. Par l'accumulation systématique de ces motifs de persévérance, le film fait de Westport le lieu d'une renaissance perpétuelle, tout en rappelant constamment les énormes pertes personnelles, collectives et historiques subies par la région.

—Harvard Film Archive

*The city of Columbus, Mississippi, and the neighborhood of Westport, home to some of Everson's family, has fallen victim to numerous catastrophic floods over the past four decades, and one particular disaster from 1973 made an impact that resonates into the modern day. The Island of St. Matthews spotlights the weathered townfolk whose family heirlooms, photographic archives, clothing, amenities, and loved ones have been whisked away by these calamities. Amidst these running biographies, Everson weaves discrete lyrical interludes, such as lengthy contemplations of the Tombigbee River and the town's mechanically operated dam, recurring episodes focusing on a water-skier's persistent attempts to keep balance, scenes with a group of teens who perform impromptu baptisms in the water, and one vignette featuring a bell-ringer who fulfills his duty with the same resounding force applied by the madman at the end of Bela Tarr's *Sátántangó*. In its steady accumulation of these motifs of perseverance, the film frames Westport as a place of constant rebirth while always reminding of the region's overwhelming personal, collective, and historical losses.*  
 —Harvard Film Archive



co-réalisé par | co-directed by: Kahlil I. Pedizisai  
2016 / États-Unis / 480 min / Couleur  
Langue: Silent  
Image: Kevin Jerome Everson  
Son: Kevin Jerome Everson  
Production: Picture Palace Pictures  
Contact copie: Picture Palace Pictures,  
picturepalacesale@yahoo.com

Festival Cinéma du Réel 2019

# 8903 EMPIRE

*8903 Empire* est librement inspiré d'*Empire*, le film en noir et blanc d'Andy Warhol tourné en 1964, qui dure également huit heures. *L'Empire* de Warhol se résumait à un seul plan fixe de l'Empire State Building. Kevin Jerome Everson et son collaborateur Kahlil I. Pedizisai (qui officie comme réalisateur adjoint sur de nombreux films d'Everson) filment ici les allées et venues des gens devant une maison de vendeurs de crack située dans la rue d'Empire Street à Cleveland.

*8903 Empire is loosely inspired by the 1964 black-and-white Andy Warhol film Empire, which also runs for eight hours. Warhol's Empire consists of a single unchanging shot of the Empire State Building in New York City. Kevin Jerome Everson and his collaborator Kahlil I. Pedizisai (who serves as assistant director on many of Everson's films) filmed the comings and goings in front of a trap house on Empire Street in Cleveland, Ohio.*

KEVIN JEROME EVERSON



2017 / États-Unis / 86 min / Couleur  
 Langue : Anglais  
 Image : Jack Doerner, Anthony Restivo  
 Son : Sandy Williams IV  
 Production : Picture Palace Pictures  
 Contact copie : Picture Palace Pictures,  
 picturepalacesale@yahoo.com



# TONSLER PARK

Ce film a été tourné dans quatre différents bureaux de vote à Charlottesville (Virginie), dont celui de Tonsler Park, un quartier afro-américain nommé en l'honneur de Benjamin Tonsler, le directeur noir d'une école locale pendant la période de la ségrégation, qui avait continué à accepter les élèves afro-américains. Le film s'ouvre sur l'image de fonctionnaires (essentiellement afro-américains) prêtant le serment d'allégeance, une partie de leur devoir étant d'« éviter la fraude, la tromperie ou l'abus d'autorité ». Il est important de noter que le film met les afro-américains sur le devant de la scène, dans un processus démocratique qui a systématiquement cherché à les exclure. [...] En regardant le film aujourd'hui, on songe à la manifestation d'extrême droite à Charlottesville en août 2017, aux troubles qui ont suivi, ainsi qu'au refus stupéfiant, de la part de Donald Trump, de condamner la violence des suprémacistes blancs. Ces événements capitaux semblent à des années-lumière de Charlottesville telle qu'on la voit dans le film, où des personnes ordinaires se rassemblent autour des bureaux de vote, dans le bruit de fond rassurant des discussions, pendant que l'on explique les instructions et que l'on répond aux questions.

–Helen de Witt, BFI

*Shot in four different polling stations in Charlottesville, Virginia, one of them being Tonsler Park, an African-American neighbourhood that was named after Benjamin Tonsler, a local black school director who continued to teach African-American pupils during segregation, the film opens with the mainly African-American public officials swearing the oath of allegiance, part of their duty being "to prevent fraud, deceit and abuse". Importantly, the film puts African-American people to the fore in a democratic process that has systematically sought to exclude them. [...] Watching the film now, we also remember Charlottesville for the Unite the Right rally in August, its tumultuous aftermath and Trump's astounding refusal to condemn the white supremacist violence. These world-shaking events seem a million miles from the Charlottesville of the film, in which ordinary people mill around the polling station amid the reassuring buzz of chatter as instructions are explained and questions answered.*

–Helen de Witt, BFI

## Installation au Forum -1.

du 15 au 24 mars

Courtesy the artist ; Trilobite-Arts DAC, Charlottesville, VA ;

Picture Palace Pictures, NY

2015 / États-Unis / 480 min / Couleur

Langue : Anglais

Image : Kahlil Pedizisai, Kevin Jerome Everson,  
Michelle Lee, Rachel Lane, Jack Doerner,  
Nicole Chakeris

Son : Nicole Chakeris, Rachel Lane

Montage : Kevin Jerome Everson

Production : Picture Palace Pictures

Contact copie : Picture Palace Pictures,  
picturepalacesale@yahoo.com

Festival Cinéma du Réel 2019

KEVIN JEROME EVERSON

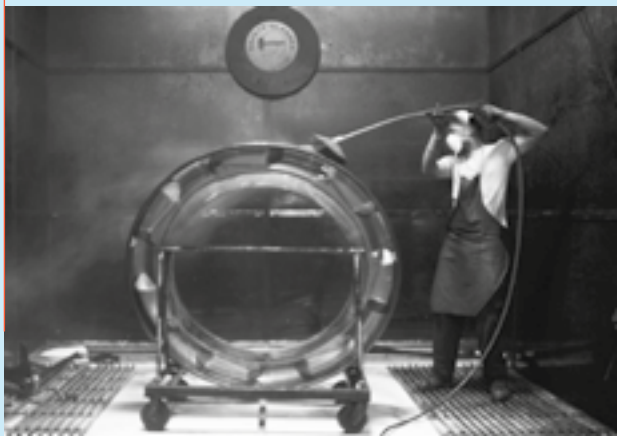
# PARK LANES

Il faut du temps pour acquérir du savoir-faire – et il va donc de soi qu'il faut du temps à une personne extérieure pour apprécier ce savoir-faire. C'est une idée qui imprègne *Park Lanes* : ce film de Kevin Jerome Everson, d'une durée de huit heures, constitue la plus rigoureuse et la plus éprouvante expérimentation qu'il ait réalisée sur le temps et le processus cinématographiques. *Park Lanes* adopte la structure exacte d'une journée de travail moyenne d'un Américain : sa durée est déterminée par les différentes tâches effectuées par des ouvriers spécialisés, dans une cavernieuse usine métallurgique consacrée à l'assemblage d'éléments destinés à des salles de bowling – un détail qu'Everson n'expose jamais clairement, préférant se focaliser de façon obsessionnelle sur les détails les plus infimes, pour peu à peu révéler une vision d'ensemble. Dans ce cadre, si chaque employé – essentiellement des afro-américains, bien qu'Everson se concentre aussi de façon plus inhabituelle sur les asiatiques et les blancs – se distingue par la maîtrise impeccable de procédures extrêmement spécialisées, l'absence d'un contexte plus large concernant leur métier fait ressortir le caractère impitoyable de cet univers industriel. Tourné sur plusieurs jours mais habilement monté afin d'évoquer l'organisation d'une journée typique, *Park Lanes* cherche à honorer et valoriser les compétences personnelles qui sont à la base de la production de masse... et le film ne prend pas de raccourcis pour y parvenir.

–Harvard Film Archive, Fév. 2018

*Expertise takes time to accrue, and so it's only natural that it would take time to appreciate as an outsider. This idea infuses the eight-hour Park Lanes, Everson's most severe and challenging experiment with cinematic time and process. Adopting the exact parameters of an average American work day, Park Lanes' duration is comprised of the various specialized procedures undertaken around a cavernous metalwork factory devoted to the assembly of bowling-alley parts—a detail that Everson never clarifies through exposition, preferring instead to obsessively fixate on the micro until it gradually reveals the macro. Within this framework, individual employees—many African-American, though Everson puts an uncharacteristic spotlight on Asian- American and white workers as well—stand out for their impeccable mastery of highly niche processes, yet the absence of a larger context around their work draws attention to the impersonal ruthlessness of such an industrial ecosystem. Shot over the course of a few days but craftily compressed to suggest one typically regimented day, Park Lanes recognizes and elevates some of the personal craft influencing mass production, and takes no shortcuts in doing so.*

–Harvard Film Archive, Feb. 2018



Une sélection parmi les courts métrages  
les plus récents de Kevin Jerome Everson

*A selection of several Kevin Jerome Everson  
recent short films*

# COURT MÉTRAGES

## SHORT FILMS

### Programme 1

Production : [Picture Palace Pictures](#)  
Contact copie : [Picture Palace Pictures](#),  
[picturepalacesale@yahoo.com](mailto:picturepalacesale@yahoo.com)



**Ears, nose and throat** 2  
2016 / 11 min / Couleur



**Fe 26** 5  
2014 / 8 min / Couleur



**Eason** 3  
2016 / 15 min / Couleur



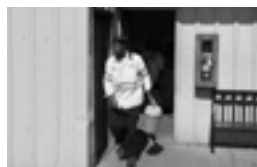
**Sound That** 6  
2014 / 12 min / Couleur



**IFO** 1  
2017 / 10 min / Noir & blanc



**R-15** 4  
2017 / 6 min / Couleur



**Workers Leaving The Job Site** 7  
2013 / 7 min / Couleur

### Programme 2

Production : [Picture Palace Pictures](#)  
Contact copie : [Picture Palace Pictures](#),  
[picturepalacesale@yahoo.com](mailto:picturepalacesale@yahoo.com)



**A Good Fight** 1  
2018 / 2 min / Noir & blanc



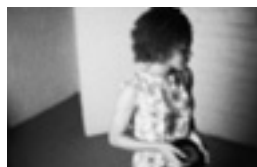
**Round Seven** 2  
2018 / 19 min / Couleur



**Fastest Man in the State** 3  
(co-réalisation : Claudrena N. Harold)  
2017 / 10 min / Noir & blanc



**The Release** 4  
2013 / 5 min / Couleur



**Travelling Shoes** 5  
2019 / 7 min / Noir & blanc



**How can I ever be late** 6  
(co-réalisation : Claudrena N. Harold)  
2017 / 5 min / Noir & blanc



**Black Bus Stop** 7  
(co-réalisation : Claudrena N. Harold)  
2019 / 9 min / Couleur



**Music from the Edge of  
the Allegheny Plateau** 8  
2019 / 7 min / Couleur

## Programme 1

1 Une évocation, à travers les souvenirs, les reportages et les gestes, des apparitions d'ovnis dans le ciel de Mansfield.

*Historic UFO sightings over Mansfield are evoked through memory, report and gesture.*

2 Au cours d'un examen ORL, Shadeena Brooks raconte un évènement horrible dont elle a été témoin.

*During an ENT examination, Shadeena Brooks recounts a horrible event she eye-witnessed.*

3 Court-métrage librement inspiré de la vie de James Walker Eason (1886-1923), un orateur originaire de Caroline du Nord.

*Loosely based on the life of James Walker Eason (1886-1923), a North-Carolina born orator.*

## Programme 2

1 Un homme se remémore le déroulé exact du combat de boxe de 1978 entre Sugar Ray Leonard et Art McKnight, un boxeur local de Mansfield (Ohio).

*A gentleman recalls the play-by-play of the 1978 boxing match between Sugar Ray Leonard and Art McKnight, local prizefighter from Mansfield, Ohio.*

2 Round Seven s'intéresse à d'étranges apparitions survenues dans la ville de Mansfield et ses alentours.

*Round Seven centres on mysterious occurrences in and around the city of Mansfield, Ohio.*

3 Reconstitutions historiques d'athlètes pratiquant différents sports à l'université de Virginie.

*Historical reenactments of athletes performing various sports at the University of Virginia.*

4 Des étudiants du California Institute of Arts exécutent les combinaisons classiques du football américain.

*Classic American football moves are interpreted by students at the California Institute of Arts.*

5 Un documentaire basé sur le hit des Brown Singers, un groupe de gospel d'Ohio.

*Based on the hit record by the Ohio-based gospel group, The Brown Singers.*

6 Des étudiants afro-américains de l'Université de Virginie accueillent le groupe Sly and the Family Stone à l'aéroport de Charlottesville en 1973.

*African-American students at the University of Virginia greet the band Sly and the Family Stone at the Charlottesville airport in 1973.*

4 Un professionnel de l'isolation distribue du R-15, un matériau permettant de conserver la chaleur du foyer en hiver et de protéger de la chaleur en été.

*An insulator doles out R-15, a material that keeps homes warm in the winter months and cool in the summer.*

5 Deux hommes échangent sur les tenants et aboutissants de la vente illégale de métaux à Cleveland.

*Two gentlemen share the ins and outs of hustling metal in Cleveland.*

6 Des employés du Département des Eaux du le comté de Cuyahoga utilisent des outils d'accordeur pour déceler d'éventuelles fuites dans les infrastructures de Cleveland.

*Employees of the Cuyahoga County Water Department use sonic tuning devices to hunt for leaks in the infrastructure in Cleveland.*

7 Le tout premier – et historique – film des frères Lumière se voit réinventé sur un chantier de Columbus (Mississippi).

*The Lumière Brothers' now-iconic first film is reimagined at a job site in Columbus, Mississippi.*

7 « Un lieu sacré. Un espace transcendant, de communion, où les jeunes écoutent de la musique, parlent politique, dansent, flirtent, vivent intensément. Ce film rend hommage au Black Bus Stop, un lieu de rassemblement aussi officieux qu'emblématique pour les étudiants noirs du campus de l'université de Virginie à Charlottesville dans les années 80 et 90. Aujourd'hui, au clair de lune, les membres des fraternités et des sororités viennent reprendre possession de ces terres sacrées en chantant et en dansant aux rythmes et souvenirs du passé. – Claudrena N. Harold

*“Sacred ground. A transcendent space of communion where young people could be found listening to music, talking politics, dancing, flirting, living in their fullness. This film pays tribute to the Black Bus Stop, an informal yet iconic gathering spot for black students on the campus of the University of Virginia, Charlottesville in the eighties and nineties. Young people could be found there listening to music, talking politics, dancing, flirting. Today, under the glare of the moonlight, black fraternity and sorority members reclaim these hallowed grounds as they chant and sway to the rhythms and memories of the past. – Claudrena N. Harold*

8 Des rappers et des chanteurs de gospel, filmés dans la rue et chez eux : différentes générations de communautés afro-américaines de Mansfield partagent ici leurs passions à travers la musique et les gestes.

*Rappers and gospel singers, on the streets and in their homes—different generations from the African American communities of Mansfield, Ohio, sharing their passions through music and gesture.*



**Fabriquer  
le cinéma**

---

***The making  
of cinema***



« *Il n'y a rien à ressasser disait mon père. Il n'y a rien à dire, disait ma mère et c'est sur ce rien que je travaille* »<sup>(1)</sup>. Ce rien sur lequel Chantal Akerman dit travailler c'est quand même quelque chose, une table, un geste, un regard, la posture d'un personnage ou la lumière qui vacille dans le vent. Le cinéaste au travail est en prise avec la réalité qui l'entoure, en harmonie ou en combat avec les éléments, avec le matériel, avec l'humain, avec lui-même. Regarder les cinéastes au travail c'est être au plus près du concret de l'action et parfois de son empêchement.

Ces variations autour du making off que sont notamment les films de Laurent Achard sur Paul Vecchiali et Jean Claude Brisseau, de Virgil Vernier sur Nicola Sornaga, de Chris Marker sur Akira Kurosawa, de Mark Peranson sur Albert Serra ou de Douglas Gordon sur Jonas Mekas, disent aussi combien le cinéma documentaire est un cinéma romanesque quand il s'attarde sur un détail, un mouvement, un instant. Comme le romancier qui prend le temps de décrire le quotidien de ses personnages, c'est dans le plan et dans la durée de ce plan que surgit à la fois quelque chose du cinéma et quelque chose du réel, c'est-à-dire quelque chose comme une vérité. Pour cela il faut croire en la magie du cinéma, en sa force révélatrice. C'est sans doute cette croyance qui a rendue mythique l'émission de Claude Ventura, Michel Boujut et Anne Andreu « Cinéma Cinémas » programmée entre 1981 et 1992 sur Antenne 2 et les lettres de cinéastes qui ont été produites et diffusées dans ce cadre. Dans ces lettres, chacun des réalisateurs se prête au jeu de se représenter, de se représenter cinéaste aux prises avec le monde et aux prises avec le processus de création. Le geste du cinéaste cultive la singularité d'une relation au monde. « Fabriquer le cinéma » propose des œuvres qui non seulement rendent visibles les manières de faire mais aussi ce geste du cinéaste. Des films qui permettent de dépasser le mythe de la création – celle du pouvoir de l'inspiration de l'auteur – mais pas son secret sinon son miracle. Le cinéma advient toujours comme un moment fugace, un animal furtif dont l'apparition est pourtant instantanément reconnue entre toutes.

–C.B.

---

“There’s nothing to keep on about, my father would say. There’s nothing to say, my mother would say and it’s on this nothing that I work”<sup>(1)</sup>. *This nothing that Chantal Akerman says she works on is, however, something – a table, a gesture, a look, a character’s posture, or the light flickering in the wind. The filmmaker at work is in contact with the reality surrounding her, in harmony or in combat with the elements, with what is material, what is human, with him(her)self. Watching filmmakers at work is being up close to concrete action, and sometimes to what stymies it.*

“*The Making of cinema*” proposes films that not only give visibility to how they are made, but also to the filmmaker’s gesture. Films that take us beyond the myth of creation – the creation of the power stemming from the author’s inspiration, but not his secret or his miracle. Cinema always emerges as a fleeting moment, an elusive creature, whose appearance is nonetheless recognised by all.

–C.B.

---

(1) Dans « Autoradio portrait », France Culture 25 mars 2007 la citation m'a été soufflée par Vincent Sorrel que je remercie ici.

(1) From “Autoradio portrait”, France Culture 25 March 2007... my thanks go to Vincent Sorrel who gave me the quote.

# Laurent Achard

2016 / France / 52 min / Couleur  
Langues : Français  
Image : Jordane Chouzenoux  
Son : Emmanuelle Villard  
Montage : Thomas Glaser  
Production : La Traverse  
Contact copie : La Traverse,  
nostraverses@gmail.com, +33 (0)1 49 88 03 57

## UN, PARFOIS DEUX



C'est une maison à la campagne où se tourne un, parfois deux films. De la mise en place des plans, du cadre et de la lumière, et des répétitions aux prises, des problèmes à leurs solutions. Tout ce qui, au moment du tournage, reste hors du champ de la caméra : et toute une équipe tendue vers ce qu'il y a dans ce champ. Pour Laurent Achard, peut-être plus que pour d'autres – à en juger d'après ses propres films, parmi lesquels les longs métrages *Plus qu'hier, moins que demain* (1998), *Le Dernier des fous* (2007), *Dernière Séance* (2011) – la fiction est une affaire de hors-champ, force qui produit le sens, aussi précis qu'indéfinissable, de chaque plan. On dit en général (c'est un peu un cliché) du hors-champ qu'il « travaille » le film. Ici, l'équipe travaille à un film qui reste hors champ, qu'on reconstitue par bribes, et qui vient « travailler » en retour la petite histoire de ces gens qui font un film. Or, cette histoire de tournage n'est pas derrière le film en train de se faire, ni devant lui, mais toujours à côté. [...] Les plans longs et larges de Laurent Achard cherchent ce qui se fait à côté : comment, pour la régie dans la cuisine, faire du café pendant que ça tourne dans l'autre pièce (sans faire de bruit), ou comment, pour les acteurs dans le plan, être seulement deux dans une pièce pleine de gens. Il y a cette très bonne scène où Catherine Deneuve apparaît et disparaît entre les membres de l'équipe, contre-pied absolu au plan frontal qu'ils sont en train de saisir.

–Luc Chessel (*Libération*, 2 décembre 2016)

*This is a country home where one and sometimes two films are made. The shot, framing and lighting set-ups, from rehearsals to shooting, from problems to their solutions. Everything that remains outside the camera's eye at the moment of shooting; and a whole team focused on what exists within this field of view. For Laurent Achard – perhaps more than others to judge from his own films including his features *More Than Yesterday* (1998), *Demented* (2007), *Last Screening* (2011) – fiction is a matter of offscreen, a force that gives each shot a precise albeit indefinable meaning. It is often said (in rather clichéd terms) that the offscreen dimension “works” the film. Here, the crew works on a film that remains offscreen, which we reconstitute little by little (in snippets) and which, in turn, “works” the incidental story of these people making a film. Yet, the story of the shoot is not behind the film being made, or in front of it; but always on the side... Laurent Achard's long wide-angle shots are searching for what happens on the side-lines: how the set crew make coffee in the kitchen while filming is in progress in the other room (without a sound), or how the actors manage to be just two in the frame in a crowded room. There is a very fine scene where Catherine Deneuve appears and disappears among the crew members, in total contradiction to the straight-on shot they are recording.*

–Luc Chessel (*Libération*, 2 December 2016)



2018 / France / 55 min / Couleur  
 Langue : Français  
 Image : David Grinberg  
 Son : Emmanuel Le Gall  
 Montage : Thomas Glaser  
 Production : La Traverse  
 Contact copie : La Traverse,  
 nostraverses@gmail.com, +33 (0)1 49 88 03 57



## BRISSEAU, 251 RUE MARCADET

Laurent Achard et son équipe ont choisi de faire parler Jean-Claude Brisseau chez lui, dans sa salle à manger garnie d'ouvrages, le laissant évoquer à bâtons rompus sa passion de jeunesse pour les salles obscures, ses goûts et déceptions cinématographiques, ses aspirations et ses révoltes.

Quand Laurent Achard lui propose de le filmer pour *Cinéma de notre temps*, Jean-Claude Brisseau délimite un territoire précis, qui est le sien : sa maison, sa parole. Parce qu'il est de ces cinéastes qui convoquent le cinéma chez eux – il tourne et monte chez lui, y a bâti une salle de cinéma, y possède des milliers de films sur tous les supports possibles – et de ces cinéastes qui parlent de cinéma, à toute heure, en toute circonstance. En s'installant « chez Brisseau », comment ne pas se soumettre au film d'entretien, comment rester sur ce territoire tout en y créant un autre espace, comme une enclave, et un autre temps que celui du discours brissaldien ? Laurent Achard invente alors un dispositif où la parole n'est que l'une des matières de ce film de conversation : le temps se suspend, les fantômes se croisent, les verres dansent en un ballet burlesque, les chats furtifs traversent le plan, le cinéma se loge où l'on ne l'attend pas et soudain la maison contient le monde, la scène inclut les coulisses, l'unité de lieu et de temps multiplie les visions et Achard brosse le portrait drôle et fin d'un cinéaste de notre temps, Jean-Claude Brisseau.  
 – Gaël Teicher (Entrevues Belfort, 2018)

*Laurent Achard and his crew chose to converse with Jean-Claude Brisseau at home in his book-littered dining room, in a free-rolling reminiscence of his early passion for film theatres, his cinematographic tastes and disappointments, his aspirations and rebellions.*

*When Laurent Achard suggests filming him for *Cinéma de notre temps*, Jean-Claude Brisseau marks out a precise territory, one that is his own: his flat and his words. Because he is one of those directors who bring the cinema into their homes – he films and edits at home, has built a film theatre there with thousands of films on all types of media. One of those directors who talk about cinema at any hour of the day, in any circumstance. Settling down “chez Brisseau”, how can one avoid the interview format, stay on this territory yet create another space, a sort of enclave, and a time other than that of Brisseau’s discourse? Laurent Achard invents a device whereby the spoken word is but one of the components of this conversational film: time is suspended, phantoms cross paths, glasses dance in a burlesque ballet, cats sneak in and out of the frame, cinema is found in unexpected places and suddenly the house contains the world, the set encompasses a backstage, the unity of place and time multiplies viewpoints and Achard paints an amusing and subtle portrait of a filmmaker of our times, Jean-Claude Brisseau.  
 – Gaël Teicher (Entrevues Belfort, 2018)*

1985 / France, Japon / 70 min / Couleur  
 Langues : Anglais, japonais  
 Image : Franz-Yves Marescot  
 Son : Junichi Shima  
 Montage : Chris Marker  
 Musique : Tôru Takemitsu  
 Narration : Juju Gosselin  
 Production : Greenwich Film Productions (France),  
 Herald Ace (Japon)  
 Contact copie : Tamasa Distribution,  
 clara@tamasadistribution.com



## A.K. Chris Marker

Chris Marker brosse un portrait d'Akira Kurosawa sur le tournage de *Ran*. Il découpe son reportage en une succession de petits chapitres aptes à mieux faire comprendre le travail et les thèmes de prédilection du cinéaste. Discret derrière sa caméra, il est comblé, dit-il, par le bonheur évident de « s'approprier une beauté qui n'était pas la sienne ».

Serge Silberman, le producteur français de *Ran* d'Akira Kurosawa (1985), avait demandé à Chris Marker de réaliser un portrait du grand cinéaste japonais dans les coulisses du tournage de son film, au pied du Mont Fuji. Marker appartient à une génération de réalisateurs de films documentaires qui sont passés du documentaire « objectif » à une forme plus subjective, ce dont témoignent ici les commentaires de Marker en voix off. Les documentaires sur le making-of d'un film étaient rares à cette époque : Marker – dont l'amour du cinéma s'était exprimé à travers de fervents hommages adressés à Andreï Tarkovski, Sergueï Eisenstein et Alfred Hitchcock – a ici abordé le genre d'une manière personnelle, faisant d'*A.K.* une exploration introspective et poétique de l'œuvre de Kurosawa. Il en résulte une œuvre d'art ayant pour sujet la réalisation d'une œuvre d'art, une ode à Kurosawa où ce sont essentiellement les détails qui attirent l'attention de Marker. Sous son regard, les figurants qui essaient leurs costumes de samouraï, les longues périodes d'attente, et même la météo sont sources de méditations sur l'art du cinéma. *A.K.* se divise en chapitres (*Battle, Patience, Faithfulness, Speed, Horses, Rain, Lacquer & Gold, Fire, Fog et Chaos*) représentant chacun un thème que Marker a identifié dans l'œuvre de Kurosawa.

–International Documentary Filmfestival Amsterdam

*Chris Marker paints a portrait of Akira Kurosawa during the shoot of Ran. He divides his reportage into a series of small chapters that give us better insight into the filmmaker's work and favourite themes. Unobtrusive behind his camera, he is overwhelmed, as he says, by the obvious happiness of "appropriating for himself a beauty that was not his own".*

*Serge Silberman, the French producer of Akira Kurosawa's Ran (1985), asked Chris Marker to make a behind-the-scenes portrait of the great Japanese director on the set of the film at the foot of Mount Fuji. Marker was one of a generation of documentary filmmakers who exchanged the «objective» documentary for a more subjective form, as is demonstrated by the voice-over he wrote. Making-of documentaries were unusual in those days, and Marker (whose love of cinema had previously led to loving homages to Andreï Tarkovsky, Sergueï Eisenstein and Alfred Hitchcock) gave the genre his own twist by making A.K. a poetic, self-reflexive exploration of Kurosawa's oeuvre. The result is a work of art on the making of a work of art – an ode to Kurosawa in which it is principally the details that attract Marker's attention. In Marker's hands, the extras trying on their samurai costumes, the endless waiting and even the weather become ruminations on the nature of filmmaking. A.K. is divided into the chapters «Battle», «Patience», «Faithfulness», «Speed», «Horses», «Rain», «Lacquer & Gold», «Fire», «Fog» and «Chaos», all themes that Marker saw throughout Kurosawa's work.*

–International Documentary Filmfestival Amsterdam





2018 / France / 74 min / Couleur  
Langue : Français  
Image : Virgil Vernier  
Son : Virgil Vernier  
Montage : Virgil Vernier, Pascale Hannoyer  
Production : Virgil Vernier  
Contact copie : Mas films,  
info@mas-films.com, +33 (0)1 79 25 55 98



## AUTOPRODUCTION Virgil Vernier

Heurts et cahots d'un tournage indépendant... Virgil Vernier suit Nicola Sornaga sur son deuxième long-métrage, *Monsieur Morimoto* (sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs-Cannes 2008), où un japonais de soixante ans qui ne parle pas français croise la faune du quartier de Belleville. Ou comment faire un film envers et contre tout.

Le client d'une prostituée qui n'a qu'un désir, dormir, quand elle lui propose des gâteries, une nymphe qui sort d'un vase, une furie qui a son mot à dire sur l'authenticité, une jeune fille habillée en mariée pour rencontrer l'heureux élu parmi les touristes du Parvis de Notre-Dame, un Japonais errant affublé d'un monumental béret basque, des passants réquisitionnés pour la figuration, des techniciens qui en veulent toujours plus, un auteur qui au nom de la liberté travaille sans argent, un cinéaste qui poursuit mille idées à la fois et que personne n'écoute, un comédien qui assassine le metteur en scène sous l'œil bienveillant de la technique et, dans ce tourbillon, André S. Labarthe fulminant contre les raccords qui n'en sont pas – le tournage du dernier film de Nicola Sornaga, *Monsieur Morimoto*, racontant les aventures d'un Japonais de 60 ans perdu dans Paris sans parler un mot de français, est un film en soi, burlesque et cacophonique, tout comme jadis le making of de *Fitzcarraldo* par Les Blank qui coûta à Werner Herzog une mémorable paire de chaussures. Mais un pari est un pari. Curieusement ici, alors que toutes les séquences carburent à l'improvisation la plus débridée, ce sont les scènes jouées qui sont les plus « vraies », les plus réalistes, alors que les séquences du tournage proprement dites (la direction des acteurs, les répétitions, le choix des figurants, le découpage des prises de vues) sont les plus surréelles.

–Yann Lardeau (catalogue Cinéma du réel, 2009)

*The bumps and knocks of independent shooting... Virgil Vernier follows Nicola Sornaga on her second feature film, Monsieur Morimoto (selected for the Directors' Fortnight, Cannes 2008), in which a Japanese sexagenarian who speaks not a word of French meets the locals in the Paris district of Belleville. Or how to make a film against all odds.*

*A prostitute offering her delights to a client whose only desire is to sleep, a nymph emerging from a vase, a fury who has her word to say about authenticity, a young girl in a bridal dress meeting the lucky man among a crowd of tourists on Notre Dame esplanade, a wandering Japanese man with a colossal Basque beret, passers-by requisitioned as extras, technicians who always want more, an author working for free in the name of liberty, a filmmaker who tracks a thousand ideas all at once and who nobody listens to, an actor who kills the director under the technical crew's approving gaze and, in this whirlwind, André S. Labarthe fuming against botched cuts. The shooting of Nicola Sornaga's last film, Monsieur Morimoto, which recounts the adventures of a Japanese sexagenarian is a film in itself, burlesque and cacophonous, as was the making of Les Blank's Fitzcarraldo, which cost Werner Herzog a memorable pair of shoes. But a wager is a wager. Curiously enough, although all the sequences thrive on unbridled improvisation, it is the acted scenes that are the most "authentic". The shooting sequences in the strict sense (direction of actors, rehearsals, choice of extras, the cutting) are the most surreal.*

–Yann Lardeau (catalogue Cinéma du réel, 2009)

1982 / États-Unis / 92 min / Couleur  
 Langues : Anglais, espagnol, allemand  
 Image : Les Blank  
 Son : Maureen Gosling  
 Montage : Maureen Gosling  
 Musique : Tôru Takemitsu  
 Narration : Candace Laughlin  
 Production : Les Blank Films, Flower Films  
 Contact copie : Les Blank Films Inc,  
 lesblankfilmsinc@gmail.com, +1 510 525 0942



# BURDEN OF DREAMS

## Les Blank

Les Blank s'est fait connaître en s'affirmant comme le cinéaste par excellence des chanteurs de blues, de la musique populaire (qu'il s'agisse du tex-mex ou de la polka) et de la cuisine populaire (*Garlic Is As Good As Ten Mothers*). Lorsqu'il avait réalisé *Werner Herzog Eats His Shoe*, ses intérêts culinaires avaient rencontrés les intérêts moraux et spirituels d'Herzog (assumer les conséquences d'un pari). Plus récemment, il s'est fait une place dans un autre genre, d'abord en réalisant *Poto and Cabengo* avec Gorin, puis, avec *Burden of Dreams*, en revenant aux activités spirituelles d'Herzog. Ce documentaire porte sur le tournage de *Fitzcarraldo* : il aborde ainsi deux rêves devenus réalité en dépit d'énormes obstacles. En effet, le projet d'Herzog était de filmer, en remontant l'Amazone, une œuvre d'art portant sur le projet de Fitzcarraldo – qui était de bâtir, après avoir remonté l'Amazone, l'opéra dont il rêvait.

Ce documentaire devient peu à peu un film sur Herzog réalisant un film (et les difficultés qu'il rencontre, bien qu'auto-imposées, n'en sont pas moins impressionnantes), pour finalement devenir un film sur deux cultures qui glissent l'une à côté de l'autre, s'utilisent l'une l'autre, mais sont incapables d'entrer en contact. En dehors du contraste entre autochtones et Européens, différentes visions du monde se frôlent ici.

Alors que les bulldozers poursuivent leur travail de façon erratique, on réalise que, pour pouvoir filmer le bateau de profil, il a fallu qu'Herzog défriche bien plus d'arbres que ce qui était nécessaire pour tirer le bateau à vapeur – comme si voir, c'était détruire. En fait, le discours d'Herzog sur la jungle est bien plus éloquent – et dérangeant – que les plans grandioses de *Fitzcarraldo*. De sa voix merveilleusement triste et sérieuse, il nous avoue sa terreur philosophique face à la jungle dans toute sa profusion et sa voracité : « c'est l'harmonie du meurtre le plus accompli, le plus écrasant ». À un moment, Blank repère avec sa caméra (ou bien lors du montage) une fourmi s'évertuant à tirer une énorme plume rouge. Mise en valeur de la sorte, elle devient une métaphore pour... quoi, au juste ? Herzog tirant son bateau à vapeur ? Présentant fièrement son film ?

–Raymond Durnat, Wellington Film Society

*Les Blank has made a name for himself as the cineaste par excellence of blues singers, folk music from Tex-Mex to polkas, and folk cuisine (Garlic Is As Good As Ten Mothers). When he filmed Werner Herzog Eats His Shoe, his culinary interests met Herzog's moral-spiritual ones (honoring a bet). And he's been easing over into another bracket, first shooting Poto and Cabengo with Gorin, and, with Burden of Dreams, returning to Herzog's spiritual activities. Its a documentary of Herzog shooting Fitzcarraldo and its subject is a double dream coming true against all the odds. Herzog's vision is of shooting, up the jungle river, a work of art about Fitzcarraldo's vision, of staging, up the jungle river, the operas he loves. Gradually a film about Herzog making the film (against difficulties no less impressive for being self-imposed) shades over into being a film about two cultures sliding past one another, using one another, but unable to make contact. Apart from the contrast between native and Europeans, many other visions shuffle and rub past one another.*

*As Herzog's bulldozers work (erratically) away, you realize that to shoot the steamboat in profile, he had to clear a much wider area of jungle than was needed to haul the steamboat. It's as if to see is to destroy. Actually, Herzog's talk about the jungle is much more uncomfortable, and persuasive, than the visual grandeur of Fitzcarraldo. In his beautifully sad, serious voice he confesses his philosophical terror at the jungle's fecundity and rapacity: 'it's the harmony of perfected and overwhelming murder'. And Blank's camera (or editing-bench) spots an ant toiling under an enormous red feather. Emphasized like this it becomes a metaphor for – well, one hardly knows what for: Herzog hauling his steamboat? flaunting his film?*

–Raymond Durnat, Wellington Film Society



1996 / France / 93 min / Couleur  
Langue : Français  
Image : Françoise Etchegaray, Xavier Tauveron  
Son : Pascal Ribier, Frédéric de Ravignan  
Montage : Martine Bouquin  
Production : Compagnie Eric Rohmer  
Contact copie : Compagnie Eric Rohmer,  
compagnie.eric.rohmer@gmail.com



# LA FABRIQUE DU CONTE D'ÉTÉ

## Jean-André Fieschi, Françoise Etchegaray

Sur la plage de Dinard un dimanche, en plein juillet. Dans la torpeur ordinaire, un groupe de jeunes gens et de jeunes filles s'affaire énergiquement. Leur activité est de celles qui attirent généralement les regards. Mais personne ne semble leur prêter attention. On voit bien que ce sont des amateurs, diagnostiquera même un spécialiste, au passage. Ces jeunes gens sont flanqués d'un étrange intervenant, nettement plus âgé mais toujours en alerte ou en action. Nosferatu à la plage ? Il est protégé du soleil par d'ingénieuses constructions de tulle ou de paille, et il veille à tout : c'est lui qui actionne la claquette d'annonce à chaque plan. On le voit régir avec efficacité la circulation, écarter le flot des passants à l'avancée de la caméra. Aussi retirer alertement du champ une poubelle fâcheusement disposée, ou reculer promptement la plage de Saint-Lunaire à marée basse avant la prise. Ou encore passer de la crème solaire dans le dos de la jeune actrice. Il ne hausse jamais le ton, semble parfois très hésitant. Mais sa rapidité de décision peut aussi s'avérer foudroyante. Aucune posture de maîtrise dans tout cela, bien au contraire. Aucun cinéma. (Mais on verra que tout se tient, dans cette économie.) Personne sans doute parmi les estivants inattentifs ne soupçonne que l'un des cinéastes les plus admirés, les plus célébrés, les plus commentés au monde, l'un des plus jeunes aussi, opère devant ses yeux distraits. Transparent, invisible. *La Fabrique du Conte d'été* est un voyage dans le film et dans ce qui tisse le film à la robe sans couture de la réalité, selon la formule canonique, mais toujours fraîche, de Saint-Bazin de Nogent. Qu'est-ce que la mise en scène ?

—Jean-André Fieschi

*On Dinard beach, one Sunday in the heat of July. In the usual summer torpor, a group of young men and women are bustling with activity. What they are doing normally catches the eye, but no-one seems to be paying them any attention. They are obviously amateurs, as one expert passer-by will diagnose. These young people are flanked by a curious participant, clearly much older, yet always alert or active. Nosferatu at the beach? He is shaded from the sun by some ingenious tulle or straw contraptions and is surveying everything: it is he who operates the clap before each shot, manages the flow of people and keeps passersby away from the camera as it advances. He slyly removes an ill-placed waste bin from out of the camera field, and promptly scours the Saint-Lunaire beach at low tide just before the shoot. Or again, there is he rubbing sun lotion onto a young actress's back. He never raises his voice, sometimes seems very hesitant. Yet, the speed of his decisions can be stunning. No pretence of total control in all that, quite the contrary. No cinema. (But one will discover that everything hangs together in this economy). Doubtless, none of the inattentive holiday-makers suspects that, under their distracted gaze, one of the most admired, the most famous, the most internationally reviewed and also one of the «youngest» filmmakers is at work. Transparent, invisible. La Fabrique du Conte d'été is a journey into film and what a film weaves for «reality's seamless robe», to quote the canonical, yet ever fresh formula of Saint-Bazin of Nogent. What indeed is mise en scène?*

—Jean-André Fieschi



2018 / France / 55 min / Couleur et noir &amp; blanc

Langue : Français

Montage : Paul Grivas

Musique : Tôru Takemitsu

Production : Petit à Petit productions

Contact copie : Petit à Petit productions



# FILM CATASTROPHE

## Paul Grivas

En 2010, *Film Socialisme* de Godard explore le naufrage des idéaux politiques en Europe. En 2012, le Costa Concordia, qui avait servi de plate-forme allégorique à Godard, coule devant les caméras des passagers et du monde entier. En 2018, *Film Catastrophe* de Paul Grivas, regarde des images de la catastrophe pour revisiter l'usine de cinéma.

–Nicole Brenez

*Film Catastrophe* vient habiter les interstices de *Film Socialisme*, pour en révéler l'architecture, en préciser les enjeux, pour en exposer les siens propres. Le film ouvre des espaces entre les images (écrans de vidéo-surveillance, écran de télévision, photographies), entre les espaces sonores. Dans la duplication généralisée des images et des sons qui constitue le réel du paquebot, *Film Catastrophe* met en jeu ses propres récits théoriques quant à l'image, quant à la mise en abîme du cinéma par la photographie, quant à la mise en question du récit lui-même. [...]

Contre-reportage et envers du décor, le film confronte sa construction faite de lapsus d'images et de langage, à la rhétorique des reportages télévisuels du naufrage du Costa Concordia. Le film qui repose sur les figures de l'ellipse, du fragment, préfère la chorégraphie, la mise en œuvre d'actions en pointillés au bavardage et à l'insistance de narrations convenues.

–Pascale Cassagnau

*In 2010, Film Socialisme by Godard explores the shipwreck of political ideals in Europe. In 2012, the Costa Concordia, which had served Godard as an allegorical platform, sinks in front of the cameras of passengers and the whole world. In 2018, Film catastrophe by Paul Grivas, looks at images of the disaster to revisit the film factory.*

–Nicole Brenez

*Film Catastrophe comes to inhabit the interstices of Film Socialisme, reveal its architecture and clarify the stakes in order to expose its own. The film opens up the spaces between the images (video-surveillance screens, television screens, photographs), the spaces between sounds. With the extensive duplication of images and sounds that makes up the liner's reality, Film Catastrophe brings into play its own theoretical narratives about images, the mise en abyme of cinema by photography, and challenges the story itself....*

*As a behind-the-scenes counter-reportage, the film confronts its own construction – built from lapses of images and language – with the televised reports of the sinking of the Costa Concordia. The film, which relies on the devices of ellipsis and fragmentation, prefers choreography and sketchily deployed actions to the jabber and insistence of conventional narratives.*

–Pascale Cassagnau



2016 / Allemagne / 100 min / Couleur et noir & blanc

Langue : Anglais

Image : Douglas Gordon

Son : Frank Kruse

Montage : Ninon Liotet

Musique : Tōru Takemitsu

Narration : Candace Laughlin

Contact copie : Centre National des Arts Plastiques,  
ruth.peer@culture.gouv.fr, +33 (0)1 46 93 02 50



## I HAD NOWHERE TO GO Douglas Gordon

Raconter l'histoire de Mekas, le fondateur de l'Anthology Film Archives à New York, c'est réfléchir sur l'histoire du cinéma d'avant-garde – dont Mekas est une figure clé – et confronter aux impératifs de ce cinéma les propres décisions esthétiques de Gordon : refus de la narration linéaire, de la correspondance constante entre image et son, ainsi que de la censure du noir entre les photographies. [...] Du point de vue historique, les extraits de journaux intimes lus dans le film nous décrivent la vie de Mekas adolescent lors de l'occupation de la Lituanie durant la Seconde Guerre mondiale. En se concentrant sur des souvenirs de la guerre racontés par un narrateur invisible, l'œuvre de Gordon soulève la question de la possibilité (ou de l'impossibilité) de représenter cette catastrophe que fut la guerre, tout en s'inscrivant dans le débat cinématographique initié par *Shoah* de Claude Lanzmann (réalisé en 1985), qui privilégiait l'utilisation de témoignages oraux. [...] Après *Zidane : un portrait du 21<sup>e</sup> siècle* (co-réalisé avec Philippe Parreno), *I Had Nowhere To Go* voit Gordon s'affirmer en tant que portraitiste novateur, voire iconoclaste. Cependant, alors que Zidane déconstruisait le personnage par le biais de l'hyper-visibilité, ce portrait cinématographique y parvient par une forme de sous-visibilité, en masquant les apparitions à l'écran, mais également en questionnant le sens de l'identité et de l'intégrité chez le spectateur : les différences entre histoire et phénoménologie, entre individualité et altérité, s'estompent alors.

– Ory Dessau ([www.documenta14.de](http://www.documenta14.de))

*Telling the story of Mekas, the founder of Anthology Film Archives, in New York, means to reflect on the history of avant-garde cinema in which Mekas is a key figure, and introduce Gordon's own aesthetic decisions to its imperatives – the rejection of linear narrative, persistent sound/image correspondence, suppressing the darkness that lies between the frames. As such, the work reflects the historical position of Gordon's own œuvre. [...] In historical terms, the diaristic passages read in the film describe Mekas's life as a teenager in occupied Lithuania during World War II. Focusing on the memory of the war as told by a bodiless voice enables Gordon's work to raise the question regarding the (un)representability of the catastrophe of the war, and furthermore, to participate in the cinematic discussion initiated by Claude Lanzmann's 1985 film Shoah, which avoided using archival images of World War II in favor of spoken testimonies. [...] Following Gordon's (and Philippe Parreno's) Zidane: A 21<sup>st</sup> Century Portrait (2006), I Had Nowhere To Go also continues the artist's practice as an innovative, and to some extent iconoclastic, portraitist. Yet, while Zidane dismantled the persona by means of over-visibility, Gordon's current film portrait does so by means of under-visibility, which not only obscures appearance on the screen but also questions the viewer's sense of self and integrity, rendering the differences between history and phenomenology, selfhood and otherness, indiscernible.*

– Ory Dessau ([www.documenta14.de](http://www.documenta14.de))



2012 / France / 99 min / Couleur  
 Langue : Français  
 Image : Sylvie Ballyot, Annette Dutertre  
 Son : Béatrice Wick  
 Montage : Annette Dutertre  
 Production : Andolfi  
 Contact copie : Andolfi, contact@andolfi.fr,  
 +33 09 50 65 23 05



## JOURNAL D'UN MONTAGE

### Annette Dutertre

Suivre un film en cours de montage, dans ce moment d'écriture très particulier où le film trouve lentement sa forme et son rythme, sa musique, se discute et sort des limbes. En 1994, on montait encore sur pellicule, avant l'arrivée de l'Avid or, c'est-à-dire du montage numérique. Jacques Comets est de tous les plans, à la table de montage, gai et plein d'humour, heureux de travailler dans une totale complicité avec Christine Pascal. Annette Dutertre est son assistante monteuse. Par jeu, ils ont pris le parti de se filmer, sans que cela ne modifie en rien leur attitude et leurs gestes. Ces images sont restées pendant longtemps dans une boîte, jusqu'à ce que Annette Dutertre décide d'en faire un film.

La salle de montage à Joinville est une sorte de caverne, on y vit dans le noir ou la pénombre, pour le film et par le film. Le dehors n'existe pas. C'est l'ancre du cinéma. Sans hors champ. Ça fume beaucoup, ça rit et ça rêve, et le film peu à peu trouve sa langue propre. Christine Pascal est radieuse, elle rit, elle rit, son rire est à répétition, elle charme et l'actrice transparait souvent derrière la réalisatrice. Elle est d'une beauté stupéfiante. Moment magique : un matin elle arrive à la salle de montage fatiguée car elle n'a pas beaucoup dormi de la nuit. Tandis que Jacques Comets se met à sa table de montage, elle s'allonge sur un lit de camp et s'endort. C'est un moment absolument bouleversant, d'abandon total (le film peut se faire sans elle, il est dans de bonnes mains).

*Adultère, mode d'emploi* parlait du sexe et ce de manière osée. Au cours du montage, Christine Pascal s'amuse de l'avoir fait, et en même temps, on sent qu'elle en a peur. Jusqu'où aller, que peut-on montrer et que ne peut-on pas montrer ? Et les acteurs, comment les amener à faire des choses qu'ils n'osent pas faire ? C'est aussi pour cela qu'elle s'endort, qu'elle se retranche durant un moment du montage et du monde des adultes. Mutine et rieuse, adorable d'intelligence et de sincérité, on a du mal à croire qu'elle n'a plus que quelques mois à vivre. –Serge Toubiana (blog, 13 octobre 2012)

*Following a film in the editing phase – that very special moment of writing when the film slowly finds its form, its rhythm, its music, is subject to discussion and emerges from limbo. In 1994, editing still involved celluloid film, before the advent of Avid or, in other words, digital editing. Jacques Comets appears in every shot, at the editing table, joyful and full of humour, happy to be working in total complicity with Christine Pascal. Annette Dutertre is his assistant editor. They playfully decided to film themselves, without this causing any change in their attitudes and gestures. For many years, these images remained in a box, until Annette Dutertre decided to turn them into a film.*

*The editing room at Joinville is a sort of cavern, you live in darkness or semi-darkness for the film and because of it. The outside world ceases to exist. It is the cinema's burrow. With no offscreen. There is a lot of smoking, laughter and dreaming, and little by little the film finds its own language. Christine Pascal is radiant, she laughs and laughs, her laughter is endless, she charms and the actress in her often shows through the film director. She is stunningly beautiful. A magical moment: one morning, she arrives at the editing room exhausted after a sleepless night. As Jacques Comets sits down at the editing table, she lies down on a camp bed and falls asleep. A deeply moving moment, of total abandonment (the film can be made without her, it is in good hands).*

*Adultère, a User's Guide talks about sex, and daringly so. During the editing, Christine Pascal revels in having made it but, at the same time, we feel that she is scared. How far can she go, what can be shown and what cannot be shown? How can the actors be led to do things that they don't dare? This is also why she falls asleep, withdraws from a moment of editing and the adult world. Rebellious and full of laughter, adorable in her intelligence and sincerity, it is hard to believe that she only has a few months of life left to live.*

–Serge Toubiana (blog, 13 octobre 2012)



2010 / France / 52 min / Couleur  
Langue : Français  
Image : Fred Poulet, Hugues Poulain, Isabelle Adjani  
Son : Fred Poulet  
Montage : Fred Poulet  
Musique : Fred Poulet  
Narration : Candace Laughlin  
Contact copie : De Gaulle Fleurance & Associés,  
contact@dgfla.com, +33 (0)1 56 64 00 00



## MAKING FUCK OFF Fred Poulet

Un jour, je vais voir *Aaltra*, je crains une pochade, je vois du cinéma, je sens une fraternité – facile à dire après – une *Avida* qui enfonce le clou ; je réalise *Substitute*, un film en super 8 pendant la Coupe du monde, ils reconnaissent quelque chose – facile à dire après – ils viennent me voir « on va faire *Mammuth*, un film avec Gérard Depardieu, viens avec nous ». Je fais un film sur leur film. C'est la vie.  
–Fred Poulet

Le tournage de notre film *Mammuth* s'annonçait très compliqué : en seulement six mois écrire le scénario, convaincre des acteurs comme Gérard Depardieu, Isabelle Adjani ou Yolande Moreau, trouver un producteur, trouver l'argent, vivre un tournage à l'arraché avec des monstres sacrés du cinéma... Autant d'étapes difficiles qui auraient pu faire capoter le film. Prenant l'exemple sur *Lost in la Mancha*, nous décidons de demander à Fred Poulet de tourner un documentaire sur les à-côtés d'un film en devenir, qu'il nous reste au moins un souvenir de cette aventure de fous. Et puis non, notre bonne étoile ne nous a pas lâchés. *Mammuth* s'est fait de façon fluide, dans une forme d'inspiration générale inouïe. Ironie du sort, même s'il se faisait oublier, Fred Poulet était tout de même là, avec sa petite caméra super 8. Et son film est encore plus beau que s'il s'était agit de la catastrophe annoncée.

–Benoît Delépine et Gustave Kervern

*One day, I went to see *Aaltra* in a theatre, I was afraid to look at a thumbnail sketch, I saw cinema, I felt a fraternity – easy to say afterward – an *Avida* which go deep into life, I made *Substitute*, a film with a Super 8 camera during the Football World Cup, they understand and identify something – easy to say afterward – they came to me “We are going to make *Mammuth* a picture with Gérard Depardieu, go with us”. I made a movie on their film. That's life.*

–Fred Poulet

*The shooting of our picture *Mammuth* was quite hard from the beginning: in only six months, writing the script, persuading actors like Gérard Depardieu, Isabelle Adjani or Yolande Moreau, finding a producer, find the cash, living a shooting from scratch with movie moguls... As many difficult steps as you can imagine, which could have jeopardized the film. And there, in the emergency of *Mammuth*, an outside look was suddenly necessary. We thought about *Lost in La Mancha*... We decided to ask to Fred Poulet to shoot a documentary film on the aside aspects of a film in progress as *Mammuth* was at the time... At least, we would got a memory of this crazy adventure. And there, finally, our lucky star was still shining. *Mammuth* was done smoothly, in a free general and unbelievable inspiration spirit. As fate would have it, event if Fred Poulet tried to get invisible, he was here, no matter what, with his little Super 8 Camera. And his movie is even more beautiful that it would have been in telling the story of a predicted disaster.*

–Benoît Delépine and Gustave Kervern

2001 / Portugal / 104 min / Couleur  
 Langues : Français, italien  
 Image : Pedro Costa, Jeanne Lapoirie  
 Son : Matthieu Imbert, Branko Neskov  
 Montage : Dominique Auvray, Patricia Saramago  
 Production : AMIP, ARTE, INA  
 Contact copie : Les Bookmakers,  
 contact@les-bookmakers.com,  
 +33 (0)1 84 25 95 65



# OÙ GÎT VOTRE SOURIRE ENFOUI ?

## Pedro Costa

Pedro Costa filme Danièle Huillet et Jean-Marie Straub dans le cadre d'un atelier qu'ils ont animé au Fresnoy, Studio national des arts contemporains. Danièle Huillet est aux manettes. Jean-Marie Straub arpente la salle de montage. Tous deux discutent et commentent, dans un va-et-vient constant entre théorie et artisanat, le travail méticuleux qu'ils sont en train d'opérer sur trois ou quatre séquences de *Sicilia* !

Chez les Straub-Huillet, (...) les textes sont interprétés comme des partitions musicales, les acteurs priés de mettre l'accent sur telle ou telle syllabe. Ici, la matière vivante (les acteurs, la lumière, la nature) n'est plus directement là. Reste une matière filmique à travailler jusqu'à la moelle, jusqu'à ce que naisse « la Forme » : « *Il y a d'abord l'idée, puis la matière, puis la forme* », déclare solennellement Straub, comme s'il s'agissait d'un engagement politique. Une phrase qui résonne comme une maxime bressonienne, avant que ne soit rajouté : « *Le reste, c'est de la sauce*. » Les voix bourruées des deux partenaires, apposées sur les images malaxées par la table de montage, résonnent aussi dans l'espace sombre de leur salle de travail. La fixité des plans (marque stylistique de Costa) se fait le prolongement visuel et temporel de leur rigueur et de leur patience. S'inscrit dans le cadre un autre point d'attention que le moniteur : Straub, dans l'ouverture de la porte, fait son show. Les deux formes d'écran voisinent et, dans cette chambre noire, décor familier au réalisateur portugais, se dessinent un très beau plan de travail et un superbe portrait de cinéastes. A la fois dans la proximité (on a le nez sur la matière filmique) et dans la distance (notamment humoristique : « *Taisez-vous Straub !* »), dans l'unité du couple et dans la confrontation, cette « comédie du remontage » se calque sur la persévérance des cinéastes pour, dans la durée, faire émerger une forme, un sourire dans des yeux, et soulever la véritable nature de l'émotion cinématographique.

–Amélie Dubois (*Les Inrockuptibles*, Janvier 2003)

*Pedro Costa chose to film Danièle Huillet and Jean-Marie Straub during a master class they gave at Fresnoy, the French national research centre for contemporary art. Danièle Huillet sits at the editing machine. Jean-Marie Straub strides around the editing room. In a constant toing and froing between theory and craftsmanship, the two discuss and comment on the work that they are doing on three or four sequences from Sicilia !*

*In the work of Straub-Huillet...texts are interpreted as musical scores, the actors are asked to emphasize certain syllables. Here, the living material (actors, light, nature) is no longer directly present. What remains is a filmic material to be worked on through to its core, until "Form" is born: "First comes the idea, then the material, then the form", Straub solemnly declares, as if it were a matter of political commitment. A sentence that resonates like a Bressonian aphorism, before he adds "The rest is just filling". The two partners' gruff voices, appended to the images kneaded by the editing table, resonate in the dark space of their workroom. The fixity of the shots (Costa's stylistic hallmark) is like a visual and temporal prolongation of their rigour and patience. In the image, something other than the monitor draws our attention: in the door frame, Straub puts on his show. The two frames are close together and, in this dark room – which is a familiar setting for the Portuguese director – a magnificent work area and a superb portrait of the filmmakers emerge. In proximity (our nose is up against the filmic material) and at a distance (full of humour: "Be quiet, Straub!"), in the couple's unity and confrontation, this "comedy of re-montage" closely follows the filmmakers' perseverance to gradually bring about a form, with a smile in their eyes, and reveal the true nature of cinematographic emotion.*

–Amélie Dubois (*Les Inrockuptibles*, Janvier 2003)



1983 / Allemagne / 65 min / Couleur

Langue : Allemand

Image : Ingo Kratisch

Son : Klaus Klingler

Montage : Rosa Mercedes

Production : Harun Farocki Filmproduktion,

Large Door (London), Westdeutscher

Rundfunk (WDR), Köln

Contact copie : Filmmuseum München,

filmmuseum@muenchen.de,

+49 (0)89 233 22348



# ARBEITEN ZU KLASSENVERHÄLTNISSE TRAVAUX SUR RAPPORTS DE CLASSES

## Harun Farocki

Harun Farocki filme Jean-Marie Straub et Danièle Huillet au travail durant le tournage de *Klassenverhältnisse* (*Amerika, rapports de classes*), film basé sur *Amerika*, le roman inachevé de Kafka, dans lequel Farocki lui-même joue le rôle de Delamarche. Le film est à la fois un hommage au travail des deux cinéastes qui se définissaient eux-mêmes comme « artisans » en réaction contre l'industrie cinématographique et, comme il le dit, un autoportrait: au travail sous la direction du couple il répète incessamment comme un ouvrier et jusqu'à l'épuisement les gestes et le texte.

« À l'époque, les Straub habitaient chez moi. Ils faisaient des recherches ici parce qu'ils voulaient tourner à Berlin *Amerika-Rapports de classes* (*Klassenverhältnisse*). Au début, nous avons fait des repérages, nous avons cherché des lieux pour filmer, etc. Ils ont commencé à faire des essais et on a décidé que je pourrais aussi contribuer en jouant le rôle de Delamarche dans ce film. Comme il me fallait apprendre tous les textes et être présent aux essais, j'ai alors demandé à une chaîne de télévision si un film sur les Straub l'intéressait. À ce moment, on pouvait faire des petits films sur les productions d'art et essai, aujourd'hui ce serait impossible, j'en suis sûr. Ainsi, j'ai décidé de filmer les répétitions et plus tard le tournage à Hambourg, mais seulement quelques petites parties pour pouvoir comparer, pour voir les différences entre les études préparatoires et le tournage. »

– Harun Farocki (entretien avec Alice Malinge pour la revue 201, n° 1, novembre 2008)

*Harun Farocki films Jean-Marie Straub and Danièle Huillet «at work» during the shooting of *Klassenverhältnisse* (Class Relations), a film based on Kafka's unfinished novel, *Amerika*, in which Farocki himself plays the character, Delamarche. The film is both a tribute to the work of the two filmmakers, who define themselves as "artisans" in reaction against the film industry, and as he says, a self-portrait: at work, directed by the couple, he endlessly repeats his gestures and lines, like a worker up to the point of exhaustion.*

*"At the time, the Straubs lived at my house. They were doing research here because they wanted to shoot Class Relations (Klassenverhältnisse) in Berlin. At first, we hunted for locations, looked for places to film, etc. They began to do some tests and we decided that I could also help out by playing the role of Delamarche in the film. As I had to learn all the lines and be present at the film tests, I asked a television channel if a film on the Straubs would interest them. At the time, you could make short films on arthouse productions, today it would be impossible, I'm sure. So I decided to film the rehearsals and later the shooting in Hamburg, but only a few small bits to compare, to see the differences between the preparatory studies and the actual shoot".*

– Harun Farocki (interviewed by Alice Malinge, 201 review, november 2008)

1994 / France / 90 min / Couleur  
 Langue : Français  
 Image : Jean Renoir  
 Son : Joseph de Bretagne  
 Montage : Alain Fleischer  
 Production : Les Films du Panthéon  
 Contact copie : Forum des Images



# UN TOURNAGE À LA CAMPAGNE

## Alain Fleischer

Un documentaire établi à l'initiative de la Cinémathèque française par Alain Fleischer d'après les rushes non utilisés du film de Jean Renoir, *Une partie de campagne*. Ce montage permet de mieux comprendre la personnalité des acteurs principaux du film, ainsi que les caractéristiques des personnages qu'ils incarnent. Un éclairage sur Jean Renoir, maître de la direction d'acteur.

On va vérifier, avec *Un tournage à la campagne*, que le film achevé commence à l'arrivée à la campagne, et non par le voyage depuis Paris, début de la nouvelle de Maupassant. Des plans tournés qui respectaient la nouvelle de l'écrivain sont ainsi abandonnés, certains un peu plats, la charette, l'homme sur le vélocipède, les enfants avec les animaux sauvages. (...) Le génie de Renoir est de construire des plans où les lignes ne sont jamais frontales – tout un jeu d'obliques qui ne figent jamais, serpentine ou sinusoïdale – et de faire que jamais un cadre ne soit fini, qui conserve une part d'inachevé, une capacité de surgissement, d'entrées et de sorties par la caméra, le fond, la droite la gauche. Tout fait surprise, même un goulot de bouteille qui surgit au premier plan, à l'occasion d'un contrechamp. Le cadre sert non pas à piéger le monde, mais à le capturer en flagrant délit de surprise. C'est le « comme si » de Renoir, comme si la caméra n'était pas là, comme s'il n'y avait pas de travail, en quoi consiste précisément tout son travail. Les acteurs y trouvent leur liberté, à travers le filmage d'une espèce de vibration ou, pour utiliser une expression de Renoir, « d'air du temps », sensation qu'il est le seul cinéaste à procurer. Attentif dans la direction d'acteurs, il ne laisse pas passer une seule faute, mais ce qui lui importe, c'est d'obtenir ce ton faux d'artifice théâtral qui, mêlé à un dialogue direct, sonne comme la vérité. S'il est vrai qu'on ne filme qu'une idée et plus généralement la pensée, Renoir fonde son cinéma sur la formule shakespearienne. Nous sommes dans le monde comme s'il était une scène, en train d'y jouer un rôle qui est quelquefois, mais rarement, notre rôle. Improvisation apparente, spontanéité apparente, vérité apparente : telle est la vie, où toute vérité est vraie à un instant, et mensongère à l'autre.

–Jean Douchet (catalogue Entrevues Belfort, 1996)

*A documentary by Alain Fleischer, at the initiative of the Cinémathèque française, is compiled from the out-takes of Jean Renoir's film A Day in the Country. This editing gives us a greater understanding of the personalities of the film's main actors, and the traits of the characters they play. This document gives us a wonderful insight into Jean Renoir, a master of directing actors.*

*With Un tournage à la campagne, we discover that the finished film starts with the arrival in the countryside and not with the journey from Paris, which begins Maupassant's short story. The filmed shots that followed the author's story were abandoned, some a little dull, the cart, the man on a velocipede, the children with wild animals...*

*The genius of de Renoir is to construct shots in which the lines are never straight-on – a whole interplay of meandering or sinusoidal obliques that are never fixed – and to ensure that the frame is never complete, that it keeps a unfinished part, a capacity for sudden appearances, entrances, exits via the bottom edge of the frame, the background, from the right or left. Everything surprises us, even the neck of the bottle that appears in the foreground in a shot/reverse shot. The frame does not serve to trap the world but to catch its surprises red-handed. It is Renoir's "as if", as if the camera were not there, as if there were no work – which is exactly what all his work involves. The actors find their freedom there, through the filming of a kind of vibration or, to use Renoir's words, "the spirit of the times", a feeling that he is the only filmmaker to have seized. Mindful of how actors are directed, he allows no errors. What matters to him is to achieve this false tone of theatrical contrivance that, when mixed with live dialogue recording, sounds like truth. While it is true that what is filmed is only an idea and more generally thought, Renoir bases his cinema on the Shakespearian formula. We are in the world as if on a stage, acting a role that is sometimes, but rarely, our own. Apparent improvisation, apparent spontaneity, apparent truth: such is life, where all truth is true at one moment and false at another.*

–Jean Douchet (catalogue Entrevues Belfort, 1996)





2008 / Canada, Espagne / 1.05 min / Couleur  
Langues : Catalan, espagnol, hébreu, anglais  
Image : Mark Peranson  
Son : Marc Benoit  
Montage : Mark Peranson  
Production : Cinema Scope Productions  
Contact copie : Mark Peranson,  
markperanson@gmail.com



## WAITING FOR SANCHO

### Mark Peranson

Une enquête ontologique en un lieu où le cinéma devient plus que du cinéma. Peranson joue dans le film de Serra *Le Chant des oiseaux* et l'observe en train d'accoucher un film jusque-là à peine esquissé sur le papier, et découvrant, quasiment en temps réel, l'essence même de son film.

« Bon, s'il y a une chose que je voulais dire, une chose que j'ai comprise en observant [Albert Serra] pendant une journée et puis en le filmant – et j'espère que c'est ce que les gens retireront du film –, c'est que la frontière entre le film et ce qui n'est pas le film est extrêmement floue et perméable. C'est ce que j'ai voulu montrer dans mon film : ça parle de cinéma de façon concrète (comment on réalise un film), mais aussi, dans un sens, de la création d'un univers propre. Ce style – cette façon de diriger les personnes, l'ambiance sur le tournage, le fait que toutes ces personnes proviennent de la même petite ville hors d'Espagne –, cela lui permet, selon moi, de faire advenir quelque chose d'unique à l'écran. Et dans mon film, on voit comment même le film *Le Chant des oiseaux* devient en quelque sorte une chronique de sa propre réalisation. La scène où nous marchons dans la montagne et où lui et Sancho échangent des propos sur les nuages, et sur le fait d'être au-dessus des nuages – eh bien juste après on voit [les Rois] qui, assis, parlent d'être au-dessus des nuages. En un sens, l'expérience du tournage finit par devenir le projet réalisé en lui-même. [...]

Cette similarité est d'autant plus intéressante que j'ai monté la première version de mon documentaire avant même d'avoir vu son film. Concernant le dernier plan, celui avec le soleil, je ne savais pas qu'il utiliserait un plan similaire dans son film. Et je ne pensais pas que ce serait aussi drôle, franchement. Enfin, pas mal de personnes trouvent ça drôle – et moi aussi... [Les deux films possèdent] chacun des moments similaires : de longs moments où il ne se passe rien, et puis des dialogues cocasses, et puis à nouveau de longs moments... Et ensuite, un changement de décor – et puis à la fin ils vont voir Marie et Joseph, et après on se dit au revoir. [Cette similarité] est assez drôle, car c'est une coïncidence. Peut-être qu'on est sur la même longueur d'ondes, je ne sais pas...»

–Interview de Mark Peranson par Alan McInnis, 3 octobre 2008, [www.alienatedinvancover.blogspot.com](http://alienatedinvancover.blogspot.com)

*An ontological exploration is where cinema becomes more than cinema. Peranson features in Serra's film *Birdsong* and watches him giving birth to a film that, until then, was barely sketched out on paper, and discovers almost in real time the very essence of his film.*

*«Well, the one thing I was going to say – the one thing I understood based on observing him for a day and starting to shoot, and what I hope people get out of the film – is how the line between the film and not-the-film is extremely porous and loose. In my film, this is what I tried to show: it is about filmmaking, with the concrete making-of-a-film, but also about how he makes his own world, in a way. That style – the way he directs people, the environment on the set, the way that all these people are from the same small town outside of Spain – it allows him to do something which, I think, translates onto the screen as something unique. But in my film, you see how even the film *Birdsong*, in a way, becomes a chronicle of its own making. The scene where we're walking on the mountain and him and Sancho are talking back and forth about the clouds, and being above the clouds – the next thing you see is (the Kings) sitting there, talking about being above the clouds. In a sense, the experience of making it is translated into the actual finished project. [...]*

*That similarity, too, is very interesting, because I edited my film – the first cut – before I saw his film at all. So that last shot of the sun, I didn't know he'd have a shot like that in the film. And I didn't know it would be so funny, actually. Well, a lot of people think it's funny, and I do, too... [The two films have] the same sort of moments – long moments where nothing happens, and then dialogue moments that are funny, and more long moments... And then different settings, and then they get to Mary and Joseph at the end, and then they say goodbye. [The similarity is] pretty funny, coincidental. But maybe we were on the same wavelength, I don't know...»*

–Mark Peranson interviewed by Alan McInnis, October 3<sup>rd</sup> 2008 (<http://alienatedinvancover.blogspot.com>)

# Jean-Luc Godard

1982 / France / 54 min / Couleur  
Langues : Français  
Image : Kevan Debonnaire  
Son : Wouter van Herwerden  
Montage : Brian Wiseman  
Production : Large Door Ltd, Channel Four

## SCÉNARIO DU FILM PASSION



JLG réalise, pour la télévision suisse-romande, ce *Scénario du film Passion* où, la plupart du temps en ombre chinoise et face à un écran lumineux il explique le cheminement qu'il a emprunté pour aboutir au scénario-film *Passion*.

En fait, le principe serait de faire intervenir les scènes de tournage de la superproduction comme autant de gros plans purement émotifs dont les scènes de l'action réelle seraient presque privées, tant les personnages se contiennent et gardent leurs sentiments à l'intérieur d'eux (surtout que c'est la fin de l'automne et qu'il commence à faire froid). Ou comme s'il s'agissait de voir les moments de passion eux-mêmes, comme une averse ou un coup de vent, avant et après qu'ils aient traversé les âmes et les corps, les courbant dans l'adversité, ou les redressant dans l'espoir.

–Jean-Luc Godard, *Passion, Introduction à un scénario*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Ed. Cahiers du cinéma, 1985

*JLG made Scénario du film Passion for the Télévision Suisse Romande. Most of the time he is silhouetted against a bright screen explaining the path he took to construct the screenplay for Passion.*

*In fact, the principle was to have scenes shot for the super-production intervene as purely emotional close-ups which, in the original scenes, are almost private insofar as the characters hold back and keep their feelings to themselves (especially as it is autumn and the cold is setting in). Or as if it were a matter of seeing the moments of passion themselves as a shower or a gust of wind, before and after they have crossed through souls and bodies, bending them in adversity or lifting them up again in hope.*

–Jean-Luc Godard, *Passion, Introduction à un scénario*, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Ed. Cahiers du cinéma, 1985



2006 / France / 46 min / Couleur

Langue : Français

Image : Jean-Luc Godard

Avec : Jean-Luc Godard  
et Anne-Marie Miéville



## REPORTAGE AMATEUR (MAQUETTE EXPO)

Jean-Luc Godard, filmé par Anne-Marie Miéville, effectue une visite dans la maquette de l'exposition « Collages de France », qui deviendra « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard 1946-2006 ». « On entre ici, le titre de l'exposition est « Collages » parce qu'on a utilisé beaucoup de colle. La salle 1 est le Mythe, la salle 2 l'Humanité, la salle 3 la Caméra, la salle 4 les Films, la salle 5 l'Inconscient, la salle 6 les Salauds, la salle 7 le Réel, la salle 8 le Meurtre et la salle 9 le Tombeau, et puis on ressort par là où on est entré. »

–J.-L. G.

*Jean-Luc Godard, filmed by Anne-Marie Miéville, visits the maquette of the “Collages de France” exhibition, which was later to become “Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946-2006”. “You enter here, the title of the exhibition is “Collages” because we’ve used a lot of glue. Room 1 is The Myth, room 2 Humanity, room 3 The Camera, room 4 Films, room 5 The Unconscious, room 6 The Bastards, room 7 Reality, room 8 Murder and room 9 The Tomb, and then you exit the way you came in.”*

–J.-L. G.



Co-réalisation : Anne-Marie Miéville

1986 / France, Royaume-Uni / 52 min / Couleur

Langue : Français

Avec : Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville

Production : Deptford Beach Prod., J.L.G. Films, Channel Four



## SOFT AND HARD

Vidéo personnelle dont l'intimité tient autant aux détails qu'à l'atmosphère qui s'en dégage, filmée dans la propriété de Godard et Miéville dans la campagne suisse et structurée par leurs activités routinières, *Soft and Hard* se transforme peu à peu en une conversation et une méditation sur les différences entre la télévision/vidéo (le « doux ») et le film (le « dur »). La transition du documentaire personnel à l'enquête épistémologique s'opère avec tant de subtilité et sur tellement de niveaux différents qu'il est difficile de déterminer à quels moments précis elle a lieu.

–Jonathan Rozenbaum, *The Chicago Reader*,  
17 novembre 1995

*An intimate home video in most of its details and ambience – taped in and around Godard and Miéville's home in rural Switzerland and built around their normal daily activities – Soft and Hard gradually turns into a discussion of and meditation on the differences between TV/video (“soft”) and film (“hard”). The transition from domestic documentary to epistemological investigation is accomplished so subtly, on so many different fronts, that one can't always pinpoint when and where it takes place.*

–Jonathan Rozenbaum, *The Chicago Reader*,  
November 17<sup>th</sup> 1995

# LETTRE D'UN CINÉASTE :

## UNE CORRESPONDANCE FILMÉE DANS LES COLLECTIONS DE L'INA

À l'occasion de la programmation « Fabriquer le cinéma », l'Ina s'associe au Festival du Cinéma du réel pour présenter une sélection de Lettre(s) d'un cinéaste, courts métrages issus de l'émission « Cinéma cinémas » (1982-1991).

Le dispositif narratif des *Lettres*, en prenant le prétexte de la relation épistolaire, invite réalisateurs et réalisatrices à livrer leurs secrets de fabrication, sous une forme singulière, parfois onirique, toujours intimiste. Ces récits de « *faiseurs de film* », sous-titre de la lettre de Luc Moullet, s'étirent ainsi du carnet de voyage filmé à la confidence cinématographique.

En Super 8, c'est sous l'apparence trompeuse du documentaire que Raoul Ruiz colorise ses souvenirs de Santiago du Chili, remplis de rêves en noir et blanc et d'où le rose est étrangement absent. Vision d'une ville également pour le Géorgien Otar Iosseliani dont la lettre prend la forme d'un croquis filmé de Paris et des Parisiens. Paris toujours pour Serge Gainsbourg, sur fond de *Rhapsody in blue*, mais pour une lettre dédiée aux souvenirs d'enfance. Souvenirs déclinés sur une journée pour Chantal Akerman, qui signe sa lettre d'un évocateur « Mon père voulait un fils, pour le nom, alors signons Akerman, pour lui faire plaisir... ».

« Mystère » aux airs d'ovni pour Jean-Pierre Mocky dont la lettre, tournée à la Maison des Arts de Créteil, met en scène le cinéaste à l'occasion de la présentation de ses films. Ciné-confidence enfin d'Henri Verneuil, qui, assis dans sa salle de montage, propose d'esquisser dans sa lettre une « histoire d'amour où le verbe aimer n'a pas besoin d'une béquille pour se tenir debout... ».

Nombreux sont les cinéastes à avoir exercé leur talent à travers des documentaires, politiques, historiques, artistiques ou des œuvres de fiction, disponibles dans les collections de l'Ina, et accessibles sur Ina premium.

Créé en 1975, l'Institut national de l'audiovisuel, entreprise publique audiovisuelle et numérique, collecte, sauvegarde et transmet le patrimoine audiovisuel français. L'Institut est dépositaire de près de 18 millions d'heures de radio et de télévision.

Dans une démarche d'innovation tournée vers les usages, qui permet à l'Ina de valoriser ses contenus pour les partager avec le plus grand nombre : sur le site [ina.fr](http://ina.fr) pour le grand public, sur le site [inamediapro.com](http://inamediapro.com) pour les professionnels, à l'InaTHÈQUE pour les chercheurs. Ce fonds est aussi mis au service de la production, de la diffusion, de l'édition, de la recherche, de l'éducation, de la formation et de l'animation culturelle. L'Ina concentre également des compétences d'expertise, une vocation d'observatoire des médias, au service de l'excellence et de l'innovation.

En savoir plus sur [www.institut-national-audiovisuel.fr](http://www.institut-national-audiovisuel.fr)



LETTRE D'ALAIN CAVALIER (1982)



SERGE GAINSBURG (1982)



JEAN-PIERRE MOCKY (1983)

Chantal Akhman (1985)  
Alain Cavalier (1982)  
Serge Gainsbourg (1982)  
Otar Iosseliani (1982)  
Jean-Pierre Mocky (1983)  
Luc Moullet (1983)  
Raoul Ruiz (1983)  
Henri Verneuil (1983)

## LETTRES DE CINÉASTES

Tirées de l'émission *Cinéma Cinémas*, produite par Anne Andreu, Michel Boujut, Claude Ventura et Antenne 2.

Entre janvier 1982 et novembre 1991, une émission de télévision créée par Michel Boujut, Claude Ventura et Anne Andreu, diffusée sur Antenne 2 (l'ancêtre de France 2), rompt avec les sempiternels plateaux de débats et d'entretiens avec lesquels la petite lucarne avait l'habitude de « traiter » l'actualité du grand écran. *Cinéma, cinémas* parle du cinéma à partir de sa forme même, c'est-à-dire de cette notion fondamentale qu'est la mise en scène : montage, cadre, lumière, point de vue constituent les axes cardinaux d'un programme qui réunit, par le truchement d'une voix-off tout droit sortie d'un polar, des entretiens, making-offs, reportages, extraits de films et autres documents photographiques. Au sein de ce magazine fait avec les outils même du cinéma, il était naturel que s'ouvre un espace dévolu aux cinéastes eux-mêmes, qui prendrait la forme brève, spontanée et légère d'une lettre filmée. Apparurent ainsi, de façon sporadique, les *Lettre d'un cinéaste*, série de quatorze courts-métrages rassemblés dans cet esprit de collection qui fut longtemps celui du service public, commanditaire des cinéastes via ses organes du Service de la Recherche de l'ORTF, puis de l'INA, ou les diverses unités de production affiliées aux chaînes. Avec son principe simple et sa forme ouverte, *Lettre d'un cinéaste* demeure sans doute l'une des plus belles, mais aussi des plus cohérentes anthologies jamais produites par la télévision publique, d'une liberté d'approche et de ton rarement égalée.

—Mathieu Macheret, extrait du texte « Correspondances », publié dans le Cahier du réel, page 166.



En collaboration avec  
le Centre Wallonie- Bruxelles

1933 / Belgique / 28 min / Noir & blanc  
Langues : Français  
Image : Joris Ivens, François Rents,  
Henri Storck, actualités de l'époque  
Son : Version musicale 1983  
Musique : André Asriel  
Narration : Voix d'André Thirifays  
pour la sonorisation de 1963.  
Production : EPI Éducation populaire  
par l'image, Club de l'écran  
Contact copie : Fonds Henri Storck



## MISÈRE AU BORINAGE

### Henri Storck

Début des années 1930, la crise économique et sociale touche l'Europe. Des usines sont fermées, abandonnées. Des millions de prolétaires ont faim! C'est sur ces mots de manifeste et de révolte que s'ouvre ce film fondateur du cinéma belge et une des références les plus importantes du film documentaire *Misère au Borinage*, réalisé par Joris Ivens et Henri Storck en 1933.

En 1932 une grande grève avait paralysé les charbonnages de Wallonie et la réponse patronale et policière avait été sans pitié, le tout dans la sous-information et l'indifférence de la majorité du pays. Aidés par un médecin et un avocat, avec très peu d'argent, devant se cacher de la police mais soutenus par toute la population, le tournage se passa dans des conditions difficiles et exaltantes. Le film a donné à la classe ouvrière des images fortes de son histoire et de ses luttes. Parmi elles: les expulsions, l'entassement des enfants dans les maisons taudis, leurs visages émaciés et absents, le ramassage du mauvais charbon sur les terrils à l'aube, le mineur mendiant etc...

Après la vision à l'INSAS du film de Storck et Ivens, Patric Jean décide de retourner au Borinage, lieu de son enfance, pour écrire une lettre-film à Henri Storck à propos de la misère sociale qui s'est perpétuée soixante-six ans plus tard. Faux candide, il découvre dans les quartiers les plus pauvres, les conséquences les plus ignobles de l'horreur économique : *Les Enfants du Borinage – Lettre à Henri Storck*.

Jour après jour, la lettre fait découvrir une réalité de plus en plus brutale, parfois insoutenable. Elle tente de lever le voile sur un système social et économique qui justifie la misère totale ou, pire, la dissimule. La juxtaposition des images de 1933 et de 1999 surprend.

Henri Storck a été très touché et révolté en découvrant la lettre-film du jeune Patric Jean qui garde encore toute son acuité et actualité.

## LES ENFANTS DU BORINAGE, LETTRE À HENRI STORCK

### Patric Jean

1999 / Belgique / 54 min / Couleur  
Langues : Français  
Image : Guy Mazelle  
Son : Jean-Jacques Quinet  
Montage : Nathalie Delvoe

Production : Centre Vidéo de Bruxelles (CVB),  
RTBF Liège, Wallonie Image Production (Wip),  
avec l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel  
de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le soutien  
de la Cocof, la Wallonie et la Loterie Nationale.  
Contact copie : Centre Vidéo de Bruxelles (CVB)



# Robert Kramer

Etre et créer est-ce la même chose ? Il semble que filmer pour Robert Kramer c'était toujours se mettre face à la réalité, et toujours se poser la question de lui-même face à cette réalité. Toujours ces deux questions : que faire et comment faire ? Toutes ses interrogations, qu'il n'hésitait jamais à poser dans ses films comme lors de rencontres, en prenant autant le risque du doute que celui de la posture, avaient un effet salvateur et faisaient vaciller les certitudes sinon les idées reçues sur le cinéma, le documentaire et la place du cinéaste au travail, en prise avec le monde. Aujourd'hui, 20 ans après sa disparition, Robert manque, il manque à ses amis, il manque au cinéma. Il manque aux jeunes générations. Il manque au monde.

—C.B.

*Is being and creating the same thing? For Robert Kramer, it seems that filming always involves placing himself face to face with reality and always questioning himself vis-à-vis this reality. Always these two questions: what to do and how to do it? All these questions, which he never avoided asking in his films – in the encounters that posed the risk of both doubt and posturing –, had a redeeming effect. They upended certainties, or at least the conventional wisdom on cinema, the documentary and the place of the filmmaker at work, in contact with the world. Today, 20 years after his death, Robert's absence is felt, his friends miss him, cinema misses him. The young generations miss him. The world misses him.*

—C.B.



1991 / France, Royaume-Uni / 100 min / Couleur  
 Langues : Anglais  
 Image : Stephen Dwoskin, Robert Kramer  
 Montage : Keja Ho Kramer  
 Production : Les Films d'ici, La Sept  
 Contact copie : Documentaire sur Grand Ecran,  
 hmasson@documentairesurgrandecran.fr,  
 + 33 (0)1 40 38 04 00



## VIDEOLETTERS

Entre février et juin 1991, Robert Kramer et Steve Dwoskin échangent plusieurs vidéolettres (quatre de Kramer, trois de Dwoskin), réalisées en Hi8. Celles de Kramer, intitulées pour les trois premières «Hi, Steve» et pour la quatrième «Robert to Steve», sont datées respectivement du 18 février (15 min.), du 23 février (19 min.), du 1er avril (12 min.) et du 5 juin (21 min.). Les trois de Dwoskin, intitulées «Dear Robert», sont datées du 28 février (14 min.), du 7-13 mars (20 min.) et d'avril-juin (23 min.).

La complicité de Robert Kramer avec Stephen Dwoskin, exprimée dans ces quatre lettres, correspond à l'esprit de recherche que le cinéaste a gardé tout au long de son œuvre.

« [...] Les vidéo lettres à Steve, c'était épatant. Je ne me rappelle pas comment nous avons commencé. J'étais dans l'ombre du film de Berlin [Berlin 10/90]. J'aime l'idée de tourner sans monter, de réaliser dans la caméra. J'ai l'impression que si on y devient bon, on a tellement le sens de ce qu'on fait que les autres étapes sont moins nécessaires. Quand on décrit le processus – tourner sans en avoir trop, monter et réunir toutes les pièces, aller vers un montage de plus en plus fragmenté afin de redécouvrir ce qu'il y a là –, je ne suis pas sûr que ça se passe vraiment comme ça. [...] »

– Robert Kramer in *Points de départ* de Bernard Eisenschütz - Ed. de l'image, 2001

*Between February and June 1991, Robert Kramer and Steve Dwoskin exchanged several video-letters (four from Kramer, three from Dwoskin), in Hi8 format. Those from Kramer – the first three entitled “Hi, Steve” and the fourth “Robert to Steve” – are dated the 18 February (15 min.), 23 February (19 min.), 1 April (12 min.) and 5 June (21 min.) respectively. The three from Dwoskin, entitled “Dear Robert”, are dated 28 February (14 min.), 7–13 March (20 min.) and April–June (23 min.).*

*Robert Kramer's complicity with Stephen Dwoskin, as expressed in these four letters, corresponds to the spirit of research that the filmmaker maintained throughout his œuvre...*

*«The video-letters to Steve, that was great. I don't remember how we started doing it. It was in the shadow of Berlin (Berlin 10/90). I like this idea of shooting without editing, of making it in the camera. I have the impression that if you become good, you sense what you're doing so much that the other steps are not as necessary. When you describe the process – shooting without filming too much, editing and putting all the bits together, tending towards an increasingly fragmented editing to re-discover what you have there –, I'm not sure that really happens like that.»*

– Robert Kramer in *Points de départ* de Bernard Eisenschütz - Ed. de l'image, 2001



1984 / Allemagne, France / 114 min / Couleur

Langue : Allemand

Image : Robert Kramer

Son : Olivier Schwob

Montage : Scheherezad Saadi

Musique : Barre Phillips

Production : Wieland Schultz-Keil,

Quasar Film, Reass Films

Contact copie : Keja Ho Kramer, keja8@gmail.com



## UNSER NAZI OUR NAZI NOTRE NAZI

*Notre Nazi* (1984) filme en vidéo le tournage du film de cinéma *Wundkanal*, de Thomas Harlan, redoublant le dispositif de ce dernier (un véritable ancien responsable de la Gestapo, Filbert, y est employé pour jouer un ancien nazi enlevé par une organisation terroriste) en s'attardant sur Harlan et les membres de son équipe. *Notre Nazi*, d'abord sous-titré par Harlan et Kramer « Feed Back », fait partie des films vidéo de Kramer directement liés à un autre de cinéma et qui en fournissent un décalage ou une critique – à ce titre, l'un des films les plus proches de *Notre Nazi* est peut-être *Dear Doc* ; à ce titre encore, il est possible de voir *Berlin 10/90* comme un ultime retour critique sur le dispositif d'isolation de *Wundkanal*. Mais *Notre Nazi* est plus encore un exercice d'affrontement avec un corps-image, Filbert : bloc d'histoire indécomposable, opaque, placé au centre de l'espace noir du tournage et des attentions de tous. La vidéo permet de se glisser dans les entre-deux du tournage d'Harlan pour approcher au plus près le corps et le visage de Filbert : « *Je voulais goûter à cet homme-là* », dira quelque part Kramer. C'est le heurt cadavérique d'un corps historique dans le bleu de la vidéo : « d'entre les corps », Filbert le mort-vivant ne dit rien, trébuche, les gros plans le transforment en un monstre de pierre autour duquel les autres parlent, s'acharnent, projettent, se déchirent.  
–Cyril Béghin, Catalogue FID Marseille, 2008

*Our Nazi (1984) is a video documentary made during the shooting of Thomas Harlan's movie, Wundkanal. It doubles up Harlan's device (Filbert, a real-life former Gestapo officer, plays an ex-Nazi kidnapped by a terrorist organisation) by studying Harlan and the members of his crew. Our Nazi, first subtitled Feed Back by Harlan and Kramer, is one of the video films that Kramer linked directly to other films to give a distanced or critical view of them – in fact, one of the closest films to Our Nazi is probably Dear Doc. Berlin 10/90 may also be considered as the ultimate critical return to Wundkanal's device of isolation. Our Nazi is above all an exercise in confronting an image-body, Filbert: an unbreakable and opaque block of history, at the centre of the dark space of the shoot and everyone's attention. The video manages to slide into the interstices of Harlan's shooting and come within a hair's breadth of Filbert's body and face: "I wanted to taste that man", Kramer said somewhere. It is the cadaveric clash of a historical body against the blueness of the video: "in-between bodies", Filbert the living-dead man says nothing, stumbles, while the close-ups transform him into a stone monster around which people talk, launch attacks, make projections and tear each other apart.*

–Cyril Béghin, Catalogue FID Marseille, 2008



1990 / France / 35 min / Couleur  
Langues : Français  
Image : Robert Kramer  
Son : Robert Kramer

Production : Les Films d'ici, La Sept  
Contact copie : Documentaire sur Grand Ecran,  
hmasson@documentairesurgrandecran.fr,  
+ 33 (0)1 40 38 04 00



1990 / France / 60 min / Couleur  
Langues : Français  
Image : Robert Kramer  
Son : Robert Kramer

Production : T.N.D.J. Châteaullon,  
Picador Art Production  
Contact copie : Keja Ho Kramer,  
kejaho8@gmail.com





# DEAR DOC

Robert Kramer s'adresse ici à son complice Paul McIsaac, alias Doc, le personnage principal de *Doc's Kingdom* et de *Route One/USA*. Cette lettre-vidéo, écrite, tournée et composée à la fin du montage de *Route One/USA*, exprime toute la force et la densité d'une amitié de longue date, qui a su trouver un ancrage définitif dans la création de deux films.

« J'ai toujours eu peur de ce qu'on peut appeler le syndrome de Jonas Mekas qui veut dire : « J'embrasse totalement ma subjectivité ». J'avais décidé d'aller jusqu'au bout, j'allais tout dire. Tout montrer, pour une fois. Et puis, il y a toutes les manières de ne même pas montrer ce qu'on croyait qu'on allait montrer. J'avais très envie d'atteindre un autre niveau. Je voulais y arriver en travaillant vingt-quatre heures sur vingt-quatre. On pourrait aussi appeler ça le syndrome Chris Marker. J'allais m'y plonger complètement. Je ne répondrais pas au téléphone, je ne rentrerais pas chez moi, et je verrais ce qui arriverait. Ce qui est arrivé, c'est *Dear Doc*. »

–Robert Kramer

*Here, Robert Kramer talks to his accomplice, Paul McIsaac, alias Doc, the main character in Doc's Kingdom and Route One/USA. This video letter, written, filmed and composed once Route One/USA had been edited, expresses all the strength and density of a long-standing friendship that was to become enduringly steadfast through the creation of two films.*

*"I've always been frightened of what you might call the Jonas Mekas syndrome, which means: 'I totally embrace my subjectivity'. I had decided to go to the very end, I was going to say everything. Show everything, for once. And then, there's every way to not even show what you thought you were going to show. I really wanted to reach another level. I wanted to do this by working twenty-four hours a day. You could also call it the Chris Marker syndrome. I was going to plunge into it completely. I wasn't going to answer the phone, go home, and I'd see what would happen. What did happen is Dear Doc.»*

–Robert Kramer

# MAQUETTE

Robert Kramer filme les répétitions d'une compagnie de danse à Châteauvallon mais également quelques figures culturelles locales : un peintre, un écrivain, un joueur de rugby.

« J'ai tourné à Châteauvallon avec un groupe de danse nommé Artefact. Il existe un premier montage, *Maquette*, qui est tout ce qui en est jamais sorti. J'essayais d'aborder le rapport entre la culture sur la colline et la ville de Toulon, ce qui est intéressant par rapport à ce qui est arrivé là-bas. C'est, dans une certaine mesure, une des raisons qui m'a empêché de devenir un participant utile dans les attaques contre le Front National. Un de mes cauchemars était l'image de ce centre culturel, au sommet de la colline, construit dans une sorte d'hommage aux traditions égyptiennes et grecques, regardant de haut cette ville qui grouillait de conflits et de malaises, indépendamment des intentions de ceux qui le dirigeaient. J'ai regretté de ne pas finir ce film. »

–Robert Kramer in *Points de départ* de Bernard Eisenschitz - Ed. de l'image, 2001

*Robert Kramer films the rehearsals of a dance company in Châteauvallon, but also some local cultural figures: a painter, a writer, a rugby player.*

*«I filmed in Châteauvallon with a dance troupe called Artefact. There is a first cut, Maquette, which is all that ever came out of it. I tried to address the relationship between the culture on the hill and the city of Toulon, which is interesting in terms what happened down there. To some extent, it's one of the reasons that prevented me from becoming a useful participant in the attacks against the Front National. One of my nightmares was the image of this cultural centre, on top of the hill, built in a kind of tribute to Egyptian and Greek traditions, looking out over this city that was teeming with conflict and unease, regardless of the intentions of those who were managing it. I regret not having finished this film.»*

–Robert Kramer in *Points de départ* de Bernard Eisenschitz - Ed. de l'image, 2001

Kramer

**Front(s)  
populaire(s)**

---

***Popular  
Front(s)***



# QUEL POUVOIR DES IMAGES ?

Dans une tribune publiée dans *Le Monde* le 2 octobre dernier « Images-pouvoir ou images-désir » Georges Didi-Huberman revenait sur le pouvoir des images et opposait « à leur inquiétant pouvoir d'aliénation leur faculté d'inquiéter le pouvoir même », prônant « l'imagination comme « interface » de l'intelligible et du sensible, de la raison et de l'émotion, de l'universel et du singulier, « l'imagination comme ouverture des possibles et, au bout du compte, comme faculté politique par excellence... ». Ces phrases pourraient sonner comme un manifeste à cette programmation Front(s) populaire(s), une programmation qui revendique la capacité du cinéma documentaire à nous rendre clairvoyant, en active la portée politique, et peut-être aussi ses qualités d'« activiste ». Et si pour Didi-Huberman « Certaines images ouvrent grande leur gueule » le cinéma documentaire en se fabriquant, tant par sa forme que dans sa pensée, à partir de l'événement autant que du possible, peut aussi s'appréhender comme un Cinéma de combat<sup>(1)</sup>.

Nous connaissons l'idée – chère à nos aînés Eisenstein et Vertov – que les images seraient un outil d'agitation sociale. Nous savons aussi le désir et l'urgence des cinéastes à témoigner, à révéler le présent d'une réalité pour la comprendre autant que pour l'expérimenter, et d'en partager l'expérience jusque dans ses incertitudes. Entre les deux, nous nous interrogeons : quel est le pouvoir des images ou comment les images de lutte participent-elles de celles-ci ?

De l'esthétique de l'émotion militante comme principe d'espoir jusqu'à l'ingérence assumée dans le réel par la mise en scène et la construction d'un récit, l'enjeu varie : depuis donner corps à une cause populaire, jusqu'à rendre compte de violences politiques. Quelle est la « bonne » distance vis-à-vis de l'événement, qui permette à la fois d'affirmer une exigence artistique et de s'engager totalement ? Peut-on tirer parti d'une situation dramatique au nom d'une nécessité artistique quand bien même celle-ci serait documentaire ? Entre le tangible et le rêve, la vérité et la magie, comment se rejoignent les ambitions politiques et les ambitions artistiques ?

Et aujourd'hui, quelles images « dignement produites, dignement regardées »<sup>(2)</sup> porteuses de mémoire autant que de futur nous permettront-elles d'inventer les nouveaux récits de notre représentation du monde et de le légèrer ?

–C.B.

---

*In the article "Images-pouvoir ou images-désir" published in Le Monde 2 October 2018, Georges Didi Huberman revisits the power of images and opposes their "disquieting power of alienation to their capacity to disquiet the powers that be", advocating the "imagination as an 'interface' of intelligibility and the sensory world, reason and emotion, the universal and particular"; "imagination as an opening onto possible futures and, ultimately, as a political faculty par excellence...". These sentences could well resonate as a manifesto for this Popular Front(s) programme, which asserts the documentary cinema's capacity to make us clairvoyant, mobilise its political reach and perhaps also its "activist" qualities.*

–C.B.

(1) D'après l'expression contenue dans le texte de Jean-Louis Comolli, « Le Temps du soupçon », publié dans *le Cahier du réel*, page 180

(2) « Images-pouvoir ou images-désir », Georges Didi-Huberman, *Le Monde des livres*, 2 octobre 2018

## Séance #1 : La mise en scène du film de guerre

2018 / Liban, France, Allemagne / 123 min / Couleur  
 Langues : Arabe, anglais  
 Image : Abed Al Rahman Al Najjar, Saeed Al Batal, Rafat Bearam, Ghit Beram, Milad Amin, Ghiath Ayoub, Tim Siofi, Soleiman Al Naaeb  
 Son : Pierre Armand  
 Montage : Raya Yamisha, Qutaiba Barhamji  
 Production : Bidayyat for Audiovisual Arts (Liban), Films de Force Majeure (France), Blinker Filmproduktion (Allemagne)  
 Contact copie : Arizona Distribution, contact@arizonafilms.net



# STILL RECORDING

## Ghiath Ayoub, Saeed Al Batal

En 2011, Saeed et Milad décident de quitter Damas pour rejoindre Douma (Ghoutha Orientale) et participer à la révolution syrienne. Les événements se précipitent : Douma est libérée par les rebelles, l'enthousiasme révolutionnaire gagne la jeunesse, puis c'est la guerre, le siège, la famine... Pendant plus de 4 ans, ils ont filmé la vie à Douma, depuis l'euphorie des débuts jusqu'à la détresse et au désenchantement qui se sont installés au fil des années.

Lorsque je me suis impliqué dans la révolution comme photographe et cameraman, je me posais constamment les mêmes questions : pour qui est-ce que je filme ? Quel est le public de mes images ? Quel est l'usage de l'art dans cette réalité violente ? Quelle est son utilité par rapport aux gens plus simples et modestes qui m'entourent, qui font la révolution et qui sont dans la guerre, face à la mort ? [...]

Ce film est une observation de ce qui s'est passé pour nous, pour toute ma génération, celle qui a cru à la Révolution. Une réflexion avec un œil tranquille, afin d'essayer d'apprendre les leçons perdues ou oubliées, de rendre hommage ou bien encore, faire quelques excuses.

Pour moi le film porte avant tout un désir de compréhension. C'est à la fois une tentative de comprendre les contradictions en jeu dans la situation exceptionnelle de la guerre, et également une recherche de définition du mot artiste, et sa position dans la société : qu'est-ce l'art dans la révolution, dans la guerre, dans la mort ?

–Saeed Al Batal

*In 2011, Saeed and Milad decide to leave Damascus for Douma (in Eastern Ghouta) to take part in the Syrian revolution. Events move fast: Douma is liberated by the rebels, the revolutionary enthusiasm spreads among the young, then comes war, siege, famine... They filmed life in Douma for more than four years, from the initial euphoria to the distress and disenchantment that settled in over the years.*

*“When I got involved in the revolution as a photographer and cameraman, I constantly asked myself the same questions: who am I filming for? What audience will my images have? What use is art in this violent reality? What is its utility for the more simple modest people surrounding me, who are making the revolution and fighting, in the face of death?..”*

*This film is an observation of what happened for us, for all my generation – one that believed in the Revolution. A reflection from a calm perspective, in an attempts to learn lost or forgotten lessons, pay tribute or make some excuses.*

*For me, the film conveys above all a desire to understand. It is both an attempt to understand the contradictions at play in the exceptional situation of war, and a search to define the word “artist”, and his or her position in society: what is art in a revolution, in war, in death?”*

–Saeed Al Batal



## Séance #2 : Cinéma direct, filmer avec

2013 / France, Pologne / 105 min / Couleur

Langues : Français, polonais

Image : Lech Kowalski

Son : Emmanuel Soland

Montage : Lech Kowalski

Production : Revolt Cinema

Contact copie : Revolt cinema,

kingoutlaw@noos.fr



# HOLY FIELD HOLY WAR

## Lech Kowalski

Partout dans le monde, les petits agriculteurs sont menacés. Leur lutte pour survivre se fait loin des caméras et des médias. En Pologne, un pays où plus de 60% de la surface est occupée par l'agriculture, de nouveaux acteurs sont en compétition pour s'accaparer les terres.

Réunis dans la salle communale, les villageois sont priés d'assister à l'exposé Powerpoint du dirigeant de Chevron en Pologne. Quand bien même les vibrations des camions chargés de forer le sol ont déjà craquelé les murs des maisons et causé la souillure de l'eau des sources, l'homme, entouré d'un traducteur et de la maire, entame son exposé en assurant que tout est sous contrôle et qu'il n'y a pas lieu de s'inquiéter. Les normes sont respectées – la preuve, comme le montre le slide, Chevron a signé un « engagement ». [...] La confrontation qui s'engage met à nu deux dynamiques : celle de la communication contre celle de la politique. Dans la première, un corps accepte de ne plus être que le maillon d'une chaîne de discours sans origine, sans responsable. Représentation de la représentation de la représentation, corps-écran comme on le dit d'une société : discours de tout le monde et de personne, discours-logo (et il est si facile d'en changer), impersonnalité radicale. La seconde dynamique est celle, toujours magnifique et triomphante quand bien même elle aboutirait à une défaite, animant ceux qui, d'abord spectateurs, se font acteurs. Et, davantage encore, corps politique. C'est bien cela qui s'invente et se constitue sous nos yeux, dans la parole qui lie un corps à un autre, une existence à une autre, et fait sujets d'une histoire collective des individus condamnés jusqu'alors à subir.

–Raphaël Nieuwjaer, Débordements.fr, 26 mars 2014

*Everywhere in the world, small farmers are under threat. Their struggle for survival unfolds far from the cameras and media. In Poland, a country where agriculture occupies over 60% of the territory, new actors are competing to grab the land.*

*Gathered in the community hall, the villagers are invited to attend a PowerPoint presentation by the director of Chevron Poland. Even though the vibrations of the drilling vehicles have already cracked house walls and dirtied the spring water, the man, flanked by a translator and the mayor, begins his presentation by assuring them that everything is under control and there is no cause for concern. The standards are being met – the proof, as his slide shows, is that Chevron has signed a “commitment”.... The clash that follows lays bare two dynamics: that of communication versus that of politics. In the first, a body agrees to be no more than a link in a chain of discourse that has no origin, no one accountable. The representation of representation of representation, a shell-body, as is said of a company: a discourse for everyone and no one, a logo-discourse (and so easy to change), radical impersonality. The second dynamic, always magnificent and triumphant even though it leads to defeat, is one that drives those who are initially spectators, but who then become actors. And, even more, a political body. This is what is being invented and built under our eyes, through the words that link one body to another, one existence to another, and which transform individuals formerly condemned to submission into the agents of a collective history.*

–Raphaël Nieuwjaer, Débordements.fr, 26 mars 2014



## Séance #3 : L'événement

2014 / Ukraine / 139 min / Couleur  
Langues : Ukrainien  
Image : Sergei Loznitsa, Serhiy Stefan Stetsenko,  
Mykhailo Yelchev  
Son : Vladimir Golovnitski  
Montage : Sergei Loznitsa, Danielius Kohanauskis  
Production : Atoms & Void  
Contact copie : ARP, dc@arpselection.eu,  
+33 (0)1 56 69 26 00



# MAÏDAN MAIDAN Sergei Loznitsa

Dès novembre 2013, c'est à Maïdan, place centrale de Kiev, que des citoyens de tous âges et de toutes les confessions se rassemblent pour protester contre le régime du président Ianoukovitch. Il sera contraint à la démission, fin mars. De novembre à mars, Sergei Loznitsa a filmé Maïdan.

Chaque plan de *Maïdan* recèle la subjectivité – le cadre, le choix d'un point de vue à l'intérieur du lieu-titre, et la durée du plan décidée au montage – du cinéaste tout en rendant libre celle d'un regard du spectateur. Le cadre fixe ne fige pas le sens, il le met, au contraire, en mouvement, l'ouvre. Cette façon – lacunaire et fragmentaire – d'appréhender le lieu et l'événement nécessite évidemment un spectateur volontaire et actif, au travail, cheminant dans et entre ces fragments, le regard invité à une reconstruction des événements – et non à une reconstitution ou à une narration (il n'y a pas d'autre personnage que la foule). *Maïdan* élabore en ce sens une circulation foisonnante entre image, regard et pensée, ainsi qu'une passionnante proposition théorique quant à la représentation d'un événement en cours. Le spectateur n'est pas informé, mais son regard (s') informe en étant placé en situation de co-présence avec des images et des sons. Impossible de déclarer à la sortie du film que l'on sait tout, il l'est tout autant de dire que l'on n'a rien vu de/à Maïdan.

–Arnaud Hée, juin 2014, Critikat.com

*In November 2013, it was in Maidan (Independence) Square in the centre of Kiev that citizens of all ages and confessions gathered to protest against the regime of President Yanukovych, who was forced step down in late March. From November to March, Sergei Loznitsa chronicled Maidan.*

*Each shot in the film harbours the filmmaker's subjectivity – the framing, the choice of point of view within the square, and the shot durations decided on during editing. Yet, at the same time, it gives freedom to the spectator's own subjective view. The fixed frame does not fix the meaning but, on the contrary, sets it in motion, opens it out. This incomplete and fragmentary way of apprehending the place and event obviously requires that a determined and active spectator get down to work, moving within and among these fragments, his gaze invited to a reconstruction of events – not a re-enactment or narration (the only character is the crowd). In this sense, Maidan lays the ground for a vibrant circulation between the image, gaze and thought, as well as an exciting theoretical proposal on how to represent an ongoing event. The spectator is not informed but his gaze, being placed in the co-presence of images and sounds, gleans information itself. At the end of the film, it is impossible to say that we know everything, but equally impossible to say that we have seen nothing of/at Maidan.*

–Arnaud Hée, juin 2014, Critikat.com



## Séance #4 : Bilan critique

1968 / France / 104 min / Couleur

Langue : Français

Image : William Lubtchansky, Jean-Luc Godard

Montage : Jean-Luc Godard

Production : Anouchka film

Contact copie : Gaumont, classic@gaumont.com



# UN FILM COMME LES AUTRES A FILM LIKE ANY OTHER Jean-Luc Godard

Une discussion à bâtons rompus entre « deux personnes de Flins et trois personnes de Nanterre que je connaissais qu'on a filmées n'importe comment », discussion dans laquelle Godard lui-même intervient souvent.

La nature de la discussion, sur le bilan de Mai, explique largement le titre du film : de telles conversations étaient fréquentes pendant et après les événements, comme on le voit dans de nombreux films de l'époque. Celui-ci en fait son matériau central. Tous les participants partagent des positions révolutionnaires, ont pris part au mouvement, et s'interrogent sur les suites à lui donner. [...]

Godard, ainsi, se place dans une parole spontanée, presque quelconque, mais tout de même militante, telle qu'elle s'est librement déployée en mai. [Il] prolonge le mouvement privilégié de cette libération de la parole dans la fabrication de son film, film qui doit lui-même inciter les spectateurs à la prolonger par mimétisme.

– David Faroult, *Godard, Inventions d'un cinéma politique*, Les Prairies ordinaires - Éditions Amsterdam, Paris, 2018

*An informal discussion between “two people from Flins and three people from Nanterre who I knew and whom I filmed indiscriminately”, a discussion in which Godard himself often intervenes.*

*The nature of the discussion, on the outcomes of May 68, largely explains the film's title: such conversations were frequent during and after the events, as seen in many of the films from that time. This film uses them as its core material. All the participants share revolutionary positions, took part in the movement, and wonder what the next steps should be...*

*Godard places himself in this spontaneous, almost ordinary albeit militant conversation as it freely unfolded in May. [He] extends the privileged movement that liberates words into the making of his film, a film that should itself prompt the spectators to prolong this same liberation.*

– David Faroult, Godard, *Inventions d'un cinéma politique*, Les Prairies Ordinaires – Éditions Amsterdam, Paris, 2018.

## Séance #5 : Le cinéma moteur de la lutte

2012 / Argentine, France / 99 min / Couleur  
 Langue : Espagnol  
 Image : Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini  
 Son : Agustín Alzueta  
 Montage : Catherine Rascon  
 Musique : Pablo Gignoli  
 Production : Les Films d'ici  
 Contact copie : Daniele Incalcaterra,  
 danieleincalcaterra@gmail.com, +41 787712399



# EL IMPENETRABLE

## Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini

À la mort de son père, Daniele hérite d'un petit lopin de terre au milieu de la forêt paraguayenne, cinq mille hectares de nature sauvage coincés entre les concessions des groupes pétroliers, les champs de soja transgénique du riche propriétaire terrien Favero et les maigres réserves indiennes. Parti à la découverte de ce patrimoine insolite avec pour compagnon de route son vieil ami ornithologue Jato et la ligne de fuite des routes rectilignes et poussiéreuses du Chaco, Daniele n'est pas au bout de ses peines. [...] Dans le Chaco, Far-West paraguayen où les criminels prospèrent pour le malheur des autochtones et de la faune sauvage, Daniele, Don Quichotte devant l'injustice, apprend à composer avec les coutumes locales : les routes barrées par des gardes lourdement armés, la redoutable bonhomie du mafieux Favero et les indémêlables imbroglios administratifs. L'accompagnant dans ce jeu de pistes qui tient moins de la quête mystique d'un Aguirre que d'une leçon d'histoire caustique sur l'héritage empoisonné du colonialisme et de la dictature paraguayenne, la caméra de Fausta Quattrini offre une présence amicale, tandis qu'en voix-off, Daniele narre les rebondissements de son aventure kafkaïenne dans les méandres administratifs et politiques de l'histoire paraguayenne.

–Alice Leroy, Critikat.com

*On his father's death, Daniele inherits a small patch of land in the middle of the Paraguayan forest, 5,000 hectares of unspoiled nature stuck between oil company concessions, fields of transgenic soybean owned by the rich landowner, Favero, and the meagre Indian reserves. In the company of his old ornithologist friend, Jato, and the vanishing points of the Chaco's dusty rectilinear roads, Daniele sets out to discover this unusual inheritance. And his troubles are far from over... In the Chaco, a Paraguayan far-west where criminals thrive to the bane of the local communities and wildlife, Daniele is like a Don Quixote battling injustice. He learns to cope with local customs: roads blocked by heavily armed guards, the formidable bonhomie of the mafia-style Favero and the inextricable bureaucratic imbroglios. On this treasure hunt, which smacks less of the mystical quest of an Aguirre and more of a caustic history lesson on the poisonous heritage of colonialism and the Paraguayan dictatorship, Fausta Quattrini's camera offers a friendly presence, while Daniele's voice-over recounts the twists and turns of his Kafkaesque adventure inside the administrative and political meanders of Paraguay's history.*

–Alice Leroy, Critikat.com



## Séance #5 : Le cinéma moteur de la lutte

2018 / Argentine / 110 min / Couleur

Langues : Italien, espagnol

Image : Cobi Migliora

Montage : Fausta Quattrini, Marzia Mete

Musique : Luciano Zampar

Production : Elefant films, Daniele Incalcaterra

Contact copie : Daniele Incalcaterra,  
danieleincalcaterra@gmail.com, +41 787712399



# CHACO

## Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini

Après *El Impenetrable*, le réalisateur Daniele Incalcaterra, avec la co-réalisatrice Fausta Quattrini, expose une nouvelle fois les enjeux et problèmes liés aux 5 000 hectares de forêt vierge du Chaco dont il a hérité de son père. Incalcaterra essaie obstinément de rendre cette terre aux Guarani-Ñandevas, les propriétaires légitimes de la forêt, et d'empêcher un projet de déforestation destiné à la production industrielle de soja transgénique et de viande. Mais certains n'apprécient pas son action. Débute un combat amer et intransigeant contre les intérêts financiers et bureaucrates. Incalcaterra espère, en se basant sur un décret du président Fernando Lugo, créer une réserve naturelle appelée Arcadia et un observatoire scientifique pour étudier les effets dévastateurs de la déforestation.

*After El Impenetrable director Daniele Incalcaterra, with co-director Fausta Quattrini, again tackle the issues and problems of virgin forest in the Paraguayan Chaco: each day 2 000 hectares of forest are destroyed. Connected with the 5 000 hectares of forest, inherited by Daniele from his father, Incalcaterra explores every avenue possible to return the land to the Guarani Ñandevas, the rightful owners. This would impede a deforestation project that would turn the land into an industrial transgenic soya and meat farm. Not everyone, though, is pleased with his mission. An embittered and ruthless battle against fraudulent bureaucracy and financial interests begin. Incalcaterra hopes, with the help of a decree by president Fernando Lugo, to create a nature reserve called Arcadia and a scientific observatory to study the devastating effects of deforestation.*

## Séance #6 : Braquage de réalité

Festival Cinéma du Réel 2019

1992 / Allemagne / 107 min / Couleur  
Langue : Allemand  
Image : Harun Farocki, Andrei Ujică  
Montage : Egon Bunne  
Production : Harun Farocki Filmproduktion  
Contact copie : Harun Farocki Filmproduktion,  
mail@harunfarocki.de



# VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION VIDÉOGRAMMES D'UNE RÉVOLUTION

## Harun Farocki, Andrei Ujică

*Videogramme einer Revolution* (1992) est un film, à l'image de ce qui y arrive au régime de Ceausescu, renversant. Difficile à définir, on pourrait tenter l'appellation de thriller historique documentaire réflexif. Composé de séquences vidéo amateur ou professionnelle (plus de 125 heures d'enregistrement), ce film focalisé sur la période du 21 à 25 décembre 1989 pourrait n'être qu'un très instructif documentaire sur la chute du « Danube de la pensée » ; c'est aussi et surtout un inépuisable objet de pensée à propos du rapport entre image et pouvoir. Les réalisateurs offrent à notre regard, souvent dans leur durée, ces images d'une révolution comme un avertissement et un appel à la vigilance envers elles. Il s'agit aussi d'un questionnement quant à la possibilité d'une mise en image démocratique du réel, d'une révolution en l'occurrence. [...] Harun Farocki et Andrei Ujică rendent visible la propension inévitable de l'image à la mise en scène. Les questions sont abyssales. Rendre quelque chose visible, le faire entrer dans un dispositif, n'est-ce pas l'aliéner à une idéologie ? Une image peut-elle être visible et authentique ?

–Arnaud Hée, mars 2009, Critikat.com

*The film, Videogramme einer Revolution, is astounding – as is what happened to the Ceausescu regime. Although hard to define, we could venture to call it a reflexive historical documentary thriller. Compiled from amateur and professional video sequences (over 125 hours of footage), the film focuses primarily on the stretch from 21 to 25 December 1989, and could simply be a highly instructive documentary on the downfall of the “Danube of Thought”; but it is also and above all an inexhaustible object of reflection on the relationship between image and power. The filmmakers offer us these often drawn-out images of a revolution both as a warning and a call to treat them with vigilance. The film also questions whether it is possible to democratically film reality, in this case, a revolution... Harun Farocki and Andrei Ujica show how images inevitably tend towards a mise-en-scène. The questions are abyssal. Does making something visible, incorporating it into a filmic device, mean handing it over to an ideology? Can an image be both visible and authentic?*

–Arnaud Hée, mars 2009, Critikat.com





## Séance #7 : Cinéma de catharsis

1999 / Belgique / 90 min / Couleur

Langue : Français

Image : Nathalie Sartiaux

Son : Marc Dautrepoint

Montage : Nathalie Sartiaux

Production : Transatlantic films, De Smet films

Contact copie : Jan Bucquoy,

bucquoyjan@gmail.com



# FERMETURE DE L'USINE RENAULT À VILVOORDE

## Jan Bucquoy

En février 1997, Louis Schweitzer, P.D.G. bien portant de Renault, décide unilatéralement de fermer l'usine de Renault Vilvoorde, d'une façon irrévocable et dans un délai de trois mois. Aussitôt les ouvriers de Renault Vilvoorde débraient et votent la grève au finish. Et Jan Bucquoy de se lancer dans la bagarre, soutenu par Nathalie Sartiaux qui, caméra à l'épaule, suit au jour le jour les rencontres électriques de Bucquoy avec des groupes d'ouvriers qui, de Belgique en France, appellent à la solidarité et tentent de défendre ce qui pour eux est toute leur vie : leur travail. C'est filmé trash, monté clash et ça fait mouche bien souvent pour notre plus grand plaisir car Bucquoy ne fait pas dans le détail. Il va à l'urgence, à cette rage d'aujourd'hui, à cette question primordiale : que faire ici et maintenant pour qu'advienne la révolution ?

Radioscopie effrayante d'une fin de siècle crépusculaire, il nous transbahute de syndicats mous et réformistes en politiciens vendus et démagos, de force de l'ordre serviles et robotisées en ouvriers prêts à tout mais n'allant jamais jusqu'à l'acte radical de dire non. Ce refus, ce non, face à l'échec de la grève de Renault Vilvoorde, à cette désespérante acceptation de la défaite, Bucquoy va lui donner un sens, celui du terrorisme cher à Baader et autre Action directe.

– Philippe Simon, Cinergie.be, juin 1998

*In February 1997, Louis Schweitzer, Renault's thriving CEO, unilaterally decided on the irrevocable shut-down of the Renault factory in Vilvoorde, giving only three months' notice. The Vilvoorde workers immediately walked out and voted to strike to the finish. And Jan Bucquoy decided to step into the fray, supported by Nathalie Sartiaux, whose hand-held camera followed Bucquoy's electrifying day-to-day meetings with the workers. From Belgium to France, the workers called for solidarity and tried to defend what, for them, was their whole life: their job. It was filmed trash, edited clash and, to our great delight, very often hits its target, as Bucquoy does not do things by halves. He goes straight to what is urgent, to today's rage, to this crucial question: what can be done here and now to bring on the revolution?*

*In a terrifying x-ray of a century's twilight close, he hauls us around between spineless and reformist trade unions, sold-out and demagogical politicians, servile and robotic police force, and workers ready to do anything but never going as far as the radical act of saying no. To this refusal, this no, faced with the failure of the Renault Vilvoorde strike and the dreadful acceptance of defeat, Bucquoy gives meaning – that of the terrorism dear to Baader and other Action directe-style groups.*

– Philippe Simon, Cinergie.be, June 1998

## Séance #8 : La vidéo outil de prise de parole

France / Noir & blanc  
Image : Carole Roussopoulos  
Son : Carole Roussopoulos  
Montage : Carole Roussopoulos



# Carole Roussopoulos

« Il faut rester très modeste. Je pense que les mouvements, les changements de société, se font parce que des gens convaincus, chacun dans son propre domaine, ont fait ce qu'ils devaient faire. C'est ce que le féminisme nous a appris. Dans le mouvement, il y avait des filles qui faisaient des chansons, des juristes, des juges, des députées, des activistes...

Moi j'essayais de faire des bandes vidéo avec d'autres. Chacune faisait ce qu'elle savait faire, toutes ensemble et en même temps. Des intellectuelles écrivaient et formulaient des théories. Moi, je n'ai jamais été capable de formaliser une idée d'avant-garde et de la documenter intellectuellement. Je ne pense pas du tout qu'il faille mystifier le rôle des images dans les avancées sociales. Elles font partie intégrante de la lutte, point à la ligne. »

Carole Roussopoulos, entretien avec Hélène Fleckinger, in *Nouvelles Questions Féministes*, volume 28, n°1, 2009

*“You have to remain modest. I think that movements, societal changes, happen because people with convictions, each in their own field, have done what they had to do. This is what feminism has taught us. In the movement, there were women who created songs, jurists, judges, deputies, activists... As for me, I tried to make video tapes with others. Each did what she knew how to do, all together and at the same time. Intellectuals wrote and formulated theories. Me, I've never been capable of formalising any avant-garde idea or documenting things intellectually. I really don't think that we should mystify the role of images in social progress. They are an integral part of the struggle, full stop.”*

Carole Roussopoulos, interview with Hélène Fleckinger, in *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 28, no.1, 2009

Lire l'interview de Carole Roussopoulos dans le Cahier du Réel. page 169

1971 / 26 min  
 Production : Video Out  
 Contact copie : Centre audiovisuel Simone de Beauvoir,  
 archives@centre-simone-de-beauvoir.com, +33 01 53 32 75 08



## LE F.H.A.R. (FRONT HOMOSEXUEL D'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE)

Des images de la première manifestation homosexuelle à l'intérieur du traditionnel défilé du 1er mai et la discussion qui a lieu, quelques semaines plus tard, à l'Université de Vincennes, dans le cadre d'un séminaire de philosophie. Parmi les militant-e-s du tout nouveau Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, on retrouve la féministe Anne-Marie Fauret et Guy Hocquenghem.

*Images of the first homosexual demonstration filmed inside the traditional May 1 parade and the discussion a few weeks later at Vincennes University in a philosophy class. Among the activist men and women from the recently created Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, we find feminist Anne-Marie Fauret and Guy Hocquenghem.*

1971 / 26 min  
 Production : Video Out  
 Contact copie : Centre audiovisuel Simone de Beauvoir,  
 archives@centre-simone-de-beauvoir.com, +33 01 53 32 75 08

## Y'A QU'À PAS BAISER

Alternance d'images de la première grande manifestation féministe qui a lieu à Paris le 20 novembre 1971 et des images d'un avortement illégal pratiqué selon la méthode Karman.

*Alternating images from the first large feminist demonstration in Paris on 20 November 1971 and the images of an illegal abortion using the Karman method.*



1971 / 26 min  
 Production : Video Out  
 Contact copie : Centre audiovisuel Simone de Beauvoir,  
 archives@centre-simone-de-beauvoir.com, +33 01 53 32 75 08

## LIP : MONIQUE

A Besançon, après l'occupation de l'usine LIP par les forces de l'ordre, une ouvrière, Monique Piton, raconte leurs quatre mois de lutte, souligne la place décisive des femmes dans le Comité d'Action et dénonce le rôle joué par la télévision.

*In Besançon, after the LIP factory was occupied by the forces of law and order, one worker, Monique Piton, talks about their four-month struggle, highlights the women's decisive role in the Action Committee, and denounces the role played by television.*



1971 / 26 min  
 Production : Video Out  
 Contact copie : Centre audiovisuel Simone de Beauvoir,  
 archives@centre-simone-de-beauvoir.com, +33 01 53 32 75 08

## S.C.U.M. MANIFESTO

Lecture mise en scène d'extraits de *S.C.U.M. Manifesto* (Society for Cutting Up Men) de Valerie Solanas, édité en 1967 et alors épuisé en français. Delphine Seyrig en traduit quelques passages à Carole Roussopoulos qui les tape à la machine. En arrière-plan, un téléviseur diffuse en direct des images du journal télévisé dont on entend par moments les nouvelles apocalyptiques.

*The staged reading of excerpts from the S.C.U.M. Manifesto (Society for Cutting Up Men) by Valerie Solanas, published in 1967 and now out of print in French. Delphine Seyrig translates a few passages for Carole Roussopoulos, who types them out. In the background, a television set broadcasts live images from the daily news, of which we sometimes hear some apocalyptic snippets.*



## Séance #9 : Et aujourd'hui que peut le cinéma ?



Philippe Garrel a filmé 68 grâce à des chutes de Godard, Patricio Guzman *La Bataille du Chili* grâce à l'envoi de bobines 16 mm par Chris Marker, et les étudiants de l'Idhec sortaient en douce matériel et pellicule pour aller filmer par exemple *La Reprise du travail aux usines Wonder*. C'est ce qu'on aime croire de ce temps d'avant où trouver le matériel pour filmer était au cœur de la problématique du cinéma<sup>(1)</sup>. Il n'était pas interdit de filmer mais il fallait s'en donner les moyens... Il fallait aussi tromper la censure. Le réseau des comités d'entreprise, des syndicats et des organisations politiques jouaient pleinement leur rôle de caisse de résonance et organisaient des projections sauvages de films interdits et militants, tandis que les canaux de la télévision étaient directement contrôlés par le Ministère de l'intérieur.

Aujourd'hui, tourner des images, enregistrer des sons, et même monter ces images et ces sons est accessibles à tous. La camera stylo rêvée par Alexandre Astruc<sup>(2)</sup> est désormais avec le téléphone portable entre toutes les mains. Avec les réseaux sociaux, Instagram et Youtube, ces mêmes images sont à disposition de tous. Il ne serait donc plus interdit de filmer, plus non plus interdit de diffuser (si l'on excepte les filtres automatiques et souvent grotesques mis en place par Facebook et consorts).

Et pourtant, dans ce contexte, il n'est pas plus facile pour les cinéastes de travailler sur le terrain de l'actualité et pour nous d'avoir accès à leur regard sur l'Histoire qui se déroule sous nos yeux. Il y a le manque de réactivité et la friolité des systèmes de financements qui jouent

comme une machine centrifète pour ceux qui tentent d'y avoir accès. Il y a aussi les menaces des forces de l'ordre de plus en plus pressantes, les interpellations<sup>(3)</sup>, les blessures<sup>(4)</sup>.

Enfin, dans le fatras des images qui se bousculent sur internet, où elles se chassent les unes les autres dans leur viralité, n'apparaissent jamais d'emblée celles qui s'éloignent de l'image choc et de l'instantané. Les films courts des « Yeux de Marianne » tournés durant Nuit debout ou ceux tournés depuis les manifestations sur la loi travail jusqu'au mouvement des gilets jaunes par « Le Doc du Réel » ne sont finalement portés qu'à la seule connaissance de communautés d'initiés connectés entre eux via quelques sites de prédilection.

Le programme de cette dernière séance Front(s) Populaire(s) se fabrique à partir de ces constats et de notre désir de proposer une programmation en mouvement afin de confronter les regards et les paroles, c'est pourquoi elle est toujours en *work in progress*. Autour des mobilisations sociales qui nous occupent aujourd'hui – mais qui en fait se succèdent sans discontinuer depuis longtemps –, nous adjoignons à la question « Quel pouvoir des images ? » celle-ci : Quelles images des luttes ? Lesquelles nous importent ? Que nous disent-elles ? et *in fine* Quelles images pour la lutte ?

Le contenu de la séance et le nom de nos invités est à retrouver sur le site internet du festival et les réseaux sociaux ([www.cinereel.org](http://www.cinereel.org) @cinemadureel #cinemadureel).

(1) *Mais ce ne sont peut-être que des ouï-dire*

(2) « Naissance d'une nouvelle avant-garde », L'Écran français, 30 mars 1948

(3) *Mariana Otero interpellée en juillet 2016, Lech Kowalski en garde à vue en septembre 2017, Camille (Le Doc du Réel) en garde à vue avec confiscation de son matériel lors de la mobilisation étudiante en juillet 2018...*

(4) *Florent Marcie blessé par un tir de flashball le 5 janvier 2019 lors de l'Acte VIII des gilets jaunes, comme de nombreuses autres personnes depuis le début du mouvement.*

# Yolande Zauberma

«Expressionniste», le mot – utilisé par Jacques Mandelbaum dans son article du Monde au sujet de *M*, en juillet 2018 – caractérise précisément l'œuvre documentaire de Yolande Zauberma et sans doute toute sa démarche, tant dans ses films, la valeur de la représentation réside dans l'intensité de l'expression. Depuis *Classified People* (1987) chaque film en train de se faire se construit dans une confrontation à la réalité du tournage, à ses difficultés autant qu'à l'énergie qu'il déclenche. Il donne la force à Menahem de se confronter aux siens dans *M*, engage Sélim Nassib à se raconter comme pour la première fois dans *Un juif à la mer*, recueille l'expérience de Robert face à la violence de l'apartheid dans *Classified People*, fait émerger le non-dit des barrières et du désir dans *Would You Have Sex With An Arab ?*. La volonté farouche de la cinéaste à filmer ici et maintenant dans un face à face affirmé avec le présent libère la parole et fait émerger de situations singulières et sensibles, des récits plus encore qu'universels, des récits essentiels. Yolande Zauberma utilise le cinéma pour enfreindre les règles, les règles de la convenance, du sujet documentaire et celles du cinéma. A partir d'une tradition de cinéma direct, elle concentre, condense, fabrique des précipités de réel qui en amplifient la portée réflexive et émotionnelle. Son geste de cinéaste est un geste joyeux, intense, libérateur, porteur tout à la fois d'une dimension politique et d'une puissance d'imagination.

–C.B.

*"Expressionist", the word – used by Jacques Mandelbaum in his article on M written for Le Monde in July 2018 – fittingly characterises Yolande Zauberma's documentary oeuvre and, certainly, her overall approach, where the value of representation in her films lies in the intensity of expression. Since Classified People (1987), each film in the making is built around a confrontation with the reality of shooting and its difficulties as much as the energy it unleashes. It gives Menahem the strength to face his community in M, encourages Selim Nassib to talk about himself as if for the first time in Jew in the Water, documents Robert's experience in face of the violence of apartheid in Classified People, and reveals what remains unspoken about barriers and desire in Would You Have Sex With An Arab?. The filmmaker's fierce determination to film the here-and-now in a firm face-to-face with the present liberates the spoken word and reveals unique and sensitive situations, stories that are essential even more than universal. Yolande Zauberma uses cinema to break the rules, the rules of decorum, of a documentary subject, and the rules of filmmaking. Drawing on a tradition of direct cinema, she concentrates, condenses and produces precipitates of reality that amplify its reflexive and emotional significance. Her cinematic gesture is joyful, intense, conveying both a political dimension and the power of imagination.*

–C.B.





1987 / France / 56 min / Couleur  
 Langue : Anglais  
 Image : Dewald Aukema  
 Son : Tony Bensuzan  
 Montage : Jean-François Naudon  
 Musique : Eddie Harris  
 Production : Obsession, Ina, France 3  
 Midi-Pyrénées Languedoc-Roussillon  
 Contact copie : Institut français,  
 christine.houard@institutfrancais.com



## CLASSIFIED PEOPLE

En 1948, une loi de classification raciale est proclamée en Afrique du Sud. Robert est jugé métis par le tribunal administratif, alors que sa femme et ses enfants sont classés blancs et le rejettent. Avec Doris, sa femme, noire, avec qui il vit depuis 25 ans, il raconte la violence de l'apartheid.

«Ce film est fondateur pour moi à différents niveaux. J'aimais beaucoup le cinéma néo-réaliste et je me disais que les cinéastes néo-réalistes avaient filmé dans les ruines des villes et que moi j'allais essayer de filmer dans les ruines des mémoires. Tout le monde savait ce que c'était que l'apartheid et je savais que ce que j'allais filmer allait se superposer à ce savoir qu'on a tous. Pour moi un film est une image qui se superpose à une autre image, celle qu'on a dans la tête. J'ai posé une question à ces gens qui était celle de toute ma démarche : comment vit-on quand on est désigné d'une certaine manière ? Ils m'ont répondu, ce qui a été fondamental pour le reste de ma vie, qu'ils résistaient à tout ça par la dignité. Ils avaient construit quelque chose que personne n'a pu leur prendre et qui était l'amour qu'il y avait entre eux. Ils m'ont apporté quelque chose qui m'a permis de vivre. Ce n'est pas rien.»

–Yolande Zauberman, entretien avec Philippe Piazza, novembre 2008, Universcine.com

*In 1948, a racial classification law was enacted in South Africa. Robert is declared coloured by the administrative tribunal, while his wife and children are classified as white and reject him. With Doris, his black wife of 25 years, he talks about the violence of apartheid.*

*“This film is foundational for me at different levels. I loved neo-realist cinema and said to myself that the neo-realist filmmakers had filmed in the ruins of cities and that I was going to try and film in the ruins of memories. Everyone knew what apartheid was and I knew that what I was going to film would be superimposed on the knowledge held by everyone. For me, a film is an image that is superimposed on another image, the image we have in our mind. I asked these people a question that underpinned my whole approach: how do you live when you have been designated in a certain way? They replied – and this became fundamental to the rest of my life – that they resisted all of that through dignity. They had built something that no one could take from them and which was the love they shared. They gave me something that helped me to live. That is not nothing.”*

–Yolande Zauberman, entretien avec Philippe Piazza, novembre 2008, Universcine.com



2005 / France / 65 min / Couleur  
Langue : Français  
Image : Yolande Zauberman  
Son : Yolande Zauberman  
Montage : Yolande Zauberman  
Production : Les Films du Poisson  
Contact copie : Les Films du Poisson,  
contact@filmsdupoisson.com



Festival Cinéma du Réel 2019

## UN JUIF À LA MER JEW IN THE WATER

Il est un peu le « Zelig » de Woody Allen au Moyen-Orient, juif parmi les juifs, arabe parmi les arabes, libanais parmi les palestiniens, syrien pour les syriens, féministe avec les femmes, masqué parmi les masques, iranien avec le Hezbollah, français en France. On dormait sur une terrasse à Jaffa, c'était l'été, je le filmais, il n'y croyait pas du tout, on s'engueulait, il parlait pour me calmer, je lui avais demandé de me raconter concrètement toutes ses rencontres avec les palestiniens. C'est dans ce chaos que s'est déroulé le conte de ses histoires à la Lord Jim, les aventures d'un homme à l'identité compliquée qui entre partout parce que chacun le prend pour l'un des siens et qui se retrouve à jouer sur l'un des toits du monde.

–Yolande Zauberman

*“He’s a little like Woody Allen’s ‘Zelig’ in a Middle Eastern setting, a Jew among Jews, an Arab among Arabs, a Lebanese among Palestinians, Syrian for the Syrians, a feminist with women, masked among masks, Iranian with the Hezbollah, French in France. We slept on a terrace in Jaffa, it was summer. I was filming him, he didn’t believe in it at all, we argued, he spoke in order to calm me. I had asked him to tell me specifically about all of his meetings with the Palestinians. It’s from within this chaos that his tale unfolds: the adventures of a man with a complicated identity who goes anywhere, since everyone takes him to be one of their own. We delve into his depths, going beyond that which exceeds us, this story, which causes us to scratch our head for such a long time, becomes clear, we follow him, we take the plunge with him.”*

–Yolande Zauberman

FRONT(S) POPULAIRE(S) | POPULAIR FRONT(S)

# Zauberman

2012 / France / 77 min / Couleur  
 Langues : Anglais, hébreu, arabe  
 Image : Yolande Zauberman  
 Son : Ferdinand Bouchara, Bruno Elhinger  
 Montage : Basile Belhiri, Idith Bloch  
 Production : Screenrunner, Jean-Luc Ormières, Phobics,  
 Studio 37, Motek Power, Film Factory (Israël), Commune  
 Image Media, Les Films du Cherche-Midi, Lorette Production  
 Contact copie : Urban Distribution, sales@urbangroup.biz



## WOULD YOU HAVE SEX WITH AN ARAB?

La volonté d'aborder une société par le biais de l'intime n'est pas neuve dans le cinéma de Yolande Zauberman, c'est même une constante depuis son premier long-métrage, *Classified People* (1987), tourné en Afrique du Sud. La réalisatrice s'intéresse cette fois à une forme d'apartheid plus sournoise en interrogeant des Israéliens issus de la majorité juive ou de la minorité arabe (un Israélien sur cinq), sur la possibilité pour eux d'envisager une relation extra-communautaire. Interrogation qui prend la forme de la question-titre, ou de son corollaire, « would you have sex with an Israeli Jew ? ». [...] Comme le « êtes-vous heureux ? » par lequel Marceline Loridan interpellait les passants parisiens dans *Chronique d'un été*, la question indiscreète de Yolande Zauberman prend les noctambules par surprise. Plus que ne l'aurait fait une question directement politique, elle les force à révéler très nettement quelque chose d'eux-mêmes – ne serait-ce que par ce qui naît soudain dans leurs regards ou par leurs attitudes corporelles. [...] Le conflit que la plupart d'entre nous, spectateurs français, ne connaît que de façon assez abstraite prend soudain corps dans les histoires que les un(e)s et les autres confient à la caméra.

–Olivia Cooper-Hadjian, septembre 2012, Critikat.com

*The aim of exploring a society through the prism of intimacy is nothing new in the cinema of Yolande Zauberman. It has even been a constant since her first feature, Classified People (1987), filmed in South Africa. This time the filmmaker focuses on a more insidious form of apartheid by questioning Israelis from both the Jewish majority and Arab minority (one in five Israelis) on whether they could envisage having a relationship with someone from outside their community. A question that echoes the question of the film's title, or its corollary, "would you have sex with an Israeli Jew?"...*

*Like the "are you happy?" used by Marceline Loridan to question passers-by in Paris in her Chronique d'un été, Yolande Zauberman's indiscreet question takes the night-owls by surprise. More than a directly political question would have done, she forces them to very clearly reveal something of themselves – if only through what suddenly appears in their eyes or body language..The conflict that most of us, French spectators, know only in rather abstract terms is suddenly fleshed out in the stories that the respondents confide to the camera.*

–Olivia Cooper-Hadjian, septembre 2012, Critikat.com

# Première Fenêtre

Après le 16mm, la vidéo, la camera DV et aujourd'hui le téléphone mobile, l'accessibilité et la légèreté des outils du cinéma permet une pratique cinématographique en dehors des lieux consacrés, ou plutôt à côté. A la fac, dans les écoles d'art, ou dans le cadre d'ateliers de réalisation « amateur », on s'empare du médium, on expérimente, on fait un premier film, quelque chose comme de la peinture à l'eau avant de passer à la peinture à l'huile, à la manière dont Claire Simon qualifiait la vidéo dans les années 90. En présentant de tous premiers gestes documentaires, Cinéma du réel se tient un peu comme une vigie exploratoire qui regarderait les signes de ce qui est au devant de sa trajectoire.

Cette première fenêtre s'ouvre sur la tentative, l'essai, la surprise, l'incertitude et le risque : c'est aussi de cela qu'advient les signes de pratiques émergentes, c'est aussi de cela qu'est fait le cinéma. Et il y a une jubilation certaine à découvrir dans les balbutiements d'une première fois et la fragilité de gestes incertains, la promesse d'un cinéaste en devenir ou l'assurance d'une présence singulière derrière la caméra. C'est à cette découverte que nous invitons les spectateurs, c'est à la rencontre avec le public en salle que nous invitons les réalisateurs de ces films, tandis qu'ils seront également présents sur la toile en accès gratuit sur le site de Médiapart, partenaire du festival.

-C.B.

*A theatre screening and first-ever encounter with audiences – offered to the very first documentary steps of young filmmakers in apprenticeships, art schools, university film studies, various filmmaking workshops or outside of any structure.*

*In parallel, their films will be put online during the festival on Médiapart's website, where the public will be able to vote for their favourite film.*

## PREMIÈRE FENÊTRE 1

→ *Romé, le chant des briquets* (Mohammed Boubidar, France, 3')

Retour dans son quartier ponctué d'images d'archive, une première rencontre loupée propulse Mohamed Boubidar à la rencontre de lui-même.

→ *J'suis pas malheureuse* (Lais Decaster, France, 45')

Depuis son arrivée à l'université, Lais a filmé le petit groupe de copines qui était le sien, dans leur quotidien.

→ *Pourquoi tordu ?* (Charlotte Cherici, France, 17')

Procession chrétienne, rituel mystérieux enfantin et séance de chamanisme...

→ *See You Soon* (Andrei Rautu, Roumanie, 10')

Dans ce petit village roumain, le réalisateur a construit un petit cercle autour de lui, sa camera et ses personnages.

→ *Venant des hauteurs* (Pierre Brisson, Suisse, 15')

Au cœur du Lesotho, les hommes semblent posés au bord de paysages grandioses, attendent, philosophent.

→ *L'Homme du sous-sol* (Valentin Henault, France, 14')

La Défense, la gare, les tunnels, au bord de la ville. C'est là qu'il dort, c'est là qu'il vit, c'est là qu'il chemine.

→ *Désirée* (Elo S. Mytilène, France, 5')

Pour briser la loi du silence il faut parfois tout dire, dans l'urgence, vite à coup de stylo à bille.

## PREMIÈRE FENÊTRE 2

→ *Le même bateau* (Damien Salama, France, 33')

Ils habitent tous le même immeuble, ils ont tous une histoire à raconter. Il leur porte à chacun la même attention.

→ *7 moments of Dance* (Esther Laurent-Baroux, France, 24')

Sept musiques, sept décors, sept invitation à danser devant la camera.

→ *Dès le réveil* (Hassiba Boudieb, France, 21')

Elle est son amie, elle est la « winneuse » de son équipe de Volley, mais pas seulement, il y a aussi les enfants, l'école et la maison...

→ *Version 3 minutes* (Clara Lemerrier, France, 3')

Statues vivantes dans un jardin, peintures animées, clair obscur...

→ *Suori Family and the Snow Leopard* (Druk Kyab, Préfecture autonome tibétaine golog, 28')

Quand les léopards des neiges descendent de la montagne ils déciment les troupeaux sans que la famille Suori n'y puisse rien, ni le cinéaste qui filme, démuné.

→ *Qui fout le zbeul ?* (El Mahdi Lyoubi, France, 13')

Dernier fragment de la lutte des exilé.e.s et des étudiants solidaires au sein de l'université Vincennes-Saint-Denis Paris 8.



En partenariat avec **MEDIAPART**

Séances  
spéciales

---

*Special  
screenings*







# Film d'ouverture

2018 / France / 106 min / Couleur ××××  
Langue : Yiddish ××××  
Image : Yolande Zauberman ××××  
Son : Sélim Nassib, ××××  
Philippe Deschamps, Xavier Thieulin ××××  
Montage : Raphaël Lefèvre ××××  
Production : CG Cinéma, Phobics Films ××××  
Contact copie : New Story, ××××  
contact@new-story.eu ××××

## M Yolande Zauberman

Tourné en yiddish, *M* voyage au cœur de Bnei Brak, la capitale mondiale des haredim, les ultra-orthodoxes juifs, les « Craignant-Dieu » en hébreu. Cette ville, Menahem Lang y a grandi. Il y était connu pour sa gentillesse, son assiduité à l'école talmudique et surtout sa voix d'or qui a fait de lui un chanteur réputé de chants liturgiques. Mais à vingt ans, il rompt avec cette vie pieuse et s'installe à Tel-Aviv car l'enfant au sourire clair cachait un secret: il avait été violé pendant des années par des membres de cette communauté qui l'adulait. Menahem réussit l'exploit d'ouvrir la porte de ce monde interdit. Si c'est un retour sur les lieux du crime, c'est aussi un retour sur les lieux qu'il a aimés, un chemin initiatique parsemé de rencontres inouïes, de rituels retrouvés, une réconciliation. Comme aimantés, ceux qui ont vécu ce qu'il a vécu se révèlent, osant parler, éloignant la hantise du « gal-gal », ce cercle vicieux qui transforme depuis la nuit des temps les violés en violeurs.

*Filmed in Yiddish, M is a journey to the heart of Bnei Brak, world capital of the Haredim, the ultra-Orthodox Jews, "God-fearing" in Hebrew. This is where Menahem Lang grew up. He was known for his kindness, his commitment to Talmud school and especially his golden voice, which made him a renowned performer of liturgical chants. At the age of twenty, however, he broke with this pious life and moves to Tel Aviv, for the child with the bright smile was hiding a secret: for years, he was raped by members of the community that worshipped him. Menahem succeeds in opening the door to this forbidden world. This return to the scene of the crime is also a return to the places he loved, a path of initiation sprinkled with incredible encounters, recovered rituals, a reconciliation. As though drawn towards a magnet, those who experienced the same ordeal as him reveal themselves and dare to speak, driving away the haunting of the "galgal", the vicious circle that has transformed victims of rape into rapists since the dawn of time.*

# Hommage à Jocelyne Saab



xxxx 1976 / Liban / 10 min / Couleur  
 xxxx Langues : arabe libanais  
 xxxx Image : Hassan Naamani  
 xxxx Son : Jocelyne Saab  
 xxxx Montage : Philippe Gosselet  
 xxxx Production : Jocelyne Saab  
 xxxx Contact copie : amicale.jocelynesaab  
 xxxx @gmail.com/m.rouxel@hotmail.fr

## LES ENFANTS DE LA GUERRE

Quelques jours après un massacre dans un bidonville proche de Beyrouth, la réalisatrice retrouve les enfants qui y ont survécu. Un lien se crée entre eux. Ils la laissent filmer leurs jeux, guerriers et violents : ils répètent les scènes d'horreur qu'ils ont vues se dérouler sous leurs yeux...



xxxx 1978 / Liban / 52 min / Couleur  
 xxxx Langues : arabe libanais  
 xxxx Image : Olivier Guenneau  
 xxxx Son : Mohamed Awad  
 xxxx Montage : Philippe Gosselet  
 xxxx Production : Jocelyne Saab  
 xxxx Contact copie : amicale.jocelynesaab@gmail.com/  
 xxxx m.rouxel@hotmail.fr

## RISSALA MIN BEIRUT LETTRE DE BEYROUTH

Trois ans après le début de la guerre civile, la réalisatrice revient dans sa ville pour quelques mois. À cheval entre un pays en guerre et un pays en paix, elle éprouve du mal à se réadapter à la vie. Remettant en marche un bus, alors que les transports en commun ne fonctionnent plus, elle provoque un sursaut de normalité dans la ville en guerre : des gens montent dans le bus, où ils voient un espace de sécurité.





2018 / Pays-Bas / 125 min / Noir & blanc ××××  
Langue : Russe ××××  
Son : Vladimir Golovnitshi ××××  
Montage : Sergei Loznitsa, ××××  
Danielius Kohanauskis ××××  
Production : ATOMS & VOID, Wild at Art ××××  
Contact copie : ATOMS & VOID, ××××  
contact@atomsvoid.com ××××

Festival Cinéma du Réel 2019

# PROCESS THE TRIAL Lech Kowalski

Sergei Loznitsa travaille à nouveau à partir de documents d'archives, comme il l'avait fait dans *The Event* ou encore l'éprouvant *Blockade*. La similarité du titre avec le roman de Franz Kafka *Le Procès* n'est sûrement pas une simple coïncidence : comme pour le chef d'œuvre de l'auteur, le procès de l'époque stalinienne présenté par le documentaire est absurde et surréaliste compte tenu des moyens extrêmes employés pour légitimer le gouvernement soviétique de l'époque.

Loznitsa a découvert les images du procès d'un groupe d'économistes et ingénieurs haut placés dans l'Union Soviétique des années 1930 alors qu'il travaillait sur un film un peu différent consistant en un assemblage de séances de différents procès afin de démontrer comment l'engrenage soviétique de la terreur fonctionnait. Les archives étonnantes qu'il a découverts, un film de propagande, était en prise de son directe, une rareté à l'époque, et le spectacle que le gouvernement de Staline voulait utiliser pour asseoir le pouvoir de son régime totalitaire a été reconstitué étape par étape.

–Tina Poglajen, Cineuropa, septembre 2018

*Sergei Loznitsa returns to working with archive material, as previously seen in films like The Event or the harrowing Blockade. The likeness of the film's English title to the name of the novel by Franz Kafka is probably not completely coincidental: as in the Bohemian author's fictional masterpiece, the Stalin-era show trial that the documentary depicts is absurd and surreal in its extreme measures to legitimise the Soviet government of the time. Loznitsa discovered the footage of the trial of a group of high-ranking economists and engineers in the 1930s Soviet Union while attempting to make a somewhat different film, a collage of footage from several different court proceedings in order to show how the Soviet terror machine was established. The unique footage he found, a propaganda film, featured original sound, a rare treat at the time, and the spectacle intended by Stalin's government as a demonstration of the power of his totalitarian regime was reconstructed step by step.*

–Tina Poglajen, Cineuropa, september 2018

SÉANCES SPÉCIALES | SPECIAL SCREENINGS

×××× 2018 / France / 115 min / Couleur  
 ×××× Langues : Français, anglais  
 ×××× Image : François Décréau,  
 ×××× Claire Duguet, Julia Fabry  
 ×××× Son : David Chauhier, Alan Savary  
 ×××× Montage : Agnès Varda, Nicolas Longinotti  
 ×××× Production : Ciné-Tamaris, Arte France, HBB26,  
 ×××× Scarlett Productions  
 ×××× Contact copie : mk2 Films, intl@sales@mk2.com



# VARDA PAR AGNÈS

## Agnès Varda

Agnès Varda nous fournit des éclaircissements sur son œuvre en utilisant des extraits de ses films pour illustrer – davantage par association d'idées que de façon chronologique – sa vision artistique. Elle commence par expliquer sa « période analogique », au cours de laquelle c'est la réalisatrice qui est au premier plan : la jeune femme qui avait décidé de réinventer le cinéma, ouverte à toutes les opportunités, prête à saisir la moindre occasion de documenter, même dans le cadre de la fiction, et qui changeait de style narratif à chaque nouveau film. Dans la deuxième partie, Agnès Varda se concentre sur les années 2000 à 2018, expliquant comment son exploitation du numérique lui permet d'observer le monde d'une façon si unique, si personnelle. Qu'elle soit devant ou derrière la caméra, Agnès Varda est une conteuse visuelle qui échappe aux conventions et aux prescriptions propres à la fiction. Main dans la main avec certains de ses compagnons de voyage, elle emmène le spectateur dans un périple à travers son monde d'images non conformistes.

*Agnès Varda offers insights into her oeuvre, using excerpts from her work to illustrate – more associatively than chronologically – her artistic visions and ideas. Firstly, she elucidates her 'analogue period' from 1954 to 2000, in which the director is in the foreground. This was the young woman who set out to reinvent cinema, someone who was always open to chance and to moments of documentary, even in fiction; who, with every new film, changed her narrative style. In the second part, Agnès Varda focuses on the years from 2000 to 2018, and shows how she uses digital technology to look at the world in her own, unique way.*

*Whether in front of the camera or behind it, Agnès Varda is a visual storyteller who eschews convention and prescribed approaches to drama. Together with some of her fellow travellers, she takes the audience on a journey through her world of unorthodox images.*

## Séance CNAP-FID-Réel

Cette séance s'inscrit dans le cadre du partenariat croisé initié en 2018 entre le CNAP, le FIDMarseille et le Cinéma du réel. Montrer le prix CNAP du FIDMarseille au Cinéma du réel et le prix Loridan-Ivens CNAP du Cinéma du réel au FID est une façon pour les deux festivals d'entrer en conversation, sinon en résonance.

La programmation du prix CNAP du FIDMarseille 2018, *Backyard* de Khaled Abdulwahed, est l'occasion d'accueillir à ses côtés Joana Hadjithomas et Khalil

Joreige, artistes et cinéastes, prix Marcel Duchamp 2017, et dont les films ont été montrés dans l'un et l'autre des deux festivals. Leur « film perdu » et *Backyard* sont comme deux odes à la puissance magique du cinéma, à son pouvoir d'imitation et sa capacité à retenir ce qui inexorablement échappe.

La séance en présence des cinéastes sera présentée par Pascale Cassagnau, Responsable de la collection audiovisuel, vidéo et nouveaux médias au CNAP.

## EL FILM EL MAFKOUND LE FILM PERDU Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

xxxx 2003 / Liban, France / 42 min / Couleur  
xxxx Image : Joana Hadjithomas, Khalil Joreige  
xxxx Son : Khalil Joreige, Joana Hadjithomas  
xxxx Montage : Tina Baz Legal  
xxxx Production : Idéale Audience, About Productions  
xxxx Contact copie : Centre National des Arts Plastiques,  
xxxx ruth.peer@culture.gouv.fr, +33 (0)1 46 93 02 50



Tout commence par un e-mail : le 22 mai 2000, une copie du premier long-métrage des cinéastes, « *Autour de la maison rose* », disparaît au Yémen dans des circonstances étranges. C'était un jour historique, le jour du dixième anniversaire de la réunification du Sud et du Nord du pays. En tant que cinéastes libanais, ils font des films dans une partie du monde qui se soucie peu de cinéma et sont donc très surpris par cet événement. Quelqu'un au Yémen a pu s'intéresser à leur premier long-métrage au point d'en voler la copie... Un an après, pour le 11e anniversaire de la réunification, les cinéastes prennent l'avion pour Sanaa et suivent les traces de leur film.

## BACKYARD Khaled Abdulwahed

2018 / Allemagne / 26 min / Couleur  
Image : Khaled Abdulwahed  
Son : Khaled Abdulwahed  
Montage : Khaled Abdulwahed  
Production : Pong film GmbH  
Contact copie : Pong film GmbH, info@pong-berlin.de



Soit une photographie, prise en 1998 en Syrie, d'un champ de cactus, plante connue pour sa résilience. La guerre et ses dévastations sont passées par là. Du champ, jadis espace familial de Khaled Abdulwahed, il ne reste, apprend-on, que cette photographie. L'enjeu va consister à conjurer sa perte, rejouer son souvenir. A cela s'emploie Khaled Abdulwahed, opérant dans *Backyard* le passage de l'un à l'autre, de la lente métamorphose de l'image jusqu'à la réactualisation, à moindre échelle, du lieu représenté. Geste dérisoire, modeste, essentiel qui se double ici de celui d'interroger la mécanique à l'œuvre.

–Nicolas Feodoroff, FIDMarseille



# Séance Larry Gottheim

Séance en collaboration avec le service cinéma du Musée National d'Art Moderne

Il m'a fallu admettre que la création active, intentionnelle, était davantage façonnée par des énergies inconscientes et affectives que par l'énergie consciente du cerveau. Le paysage parlait : quelque chose remuait à l'intérieur, que l'œil percevait. La caméra, c'était l'objet permettant d'établir une connexion. La caméra, la lumière, la pellicule, la durée : tous ces éléments ont permis de transformer cela en cinéma. Non seulement certains aspects spatio-temporels ont pu pénétrer ce nouvel univers sans être modifiés, mais certains aspects du moi sont apparus par le fait même de voir le paysage – ils se sont esquissés dans la lumière projetée. C'était une affaire de confiance, d'acceptation. Les traces de la réalité extérieure captées par le film étaient empreintes d'une « résonance spirituelle », et je percevais, gravées dans celle-ci, des traces de résonances intérieures... Cette respiration produite par l'alternance entre résonances extérieures et intérieures, chaque spectateur peut en faire l'expérience. La dimension active de la création ne s'est pas limitée aux éléments formels sur lesquels j'ai beaucoup travaillé – cette question de la vision. Elle résidait également dans l'idée que mon propre être intérieur, mon être affectif, pouvait échapper à la tyrannie du cerveau, s'évader dans la prairie, sans être obligé – et même en étant incapable – de « comprendre » cette mystérieuse aptitude : il lui suffisait de la reconnaître lorsqu'elle se présentait à lui.

–Larry Gottheim, Millenium Film Journal, Été/Automne 1979

*I had to acknowledge that the active, deliberate making was being shaped by unconscious, emotional energies, rather than conscious brain energy. The landscape was speaking, something within was moving, the eye was seeing, and the camera was the instrument of connection. The camera, the light, the film, the duration – these allowed a transformation into cinema in which not only elements of the contours of space and time were allowed to pass invariant into the new realm, but inner contours of the self were drawn out by the seeing of the landscape, drawn out into the projecting light. It was a matter of trusting, of accepting, the traces of outer reality preserved in the shot permeated with « spirit resonance », on to which there came to be fixed traces of inner resonances. The breathing between these outer and these inner resonances, residing there, could become part of each viewer's experience. The making was active not only in the formal elements. I worked on so carefully – matters of seeing – but in the sense that it was my own inner being, emotional being, which could escape the brain's tyranny, escape out into the meadow, without my having to or even being able to « understand », but only to recognize the mysterious fitness if it were there.*

–Larry Gottheim, Millenium Film Journal, Summer/Autumn 1979



Une ode à l'apprentissage créatif et une évocation de la harpe éolienne, instrument bien-aimé des poètes romantiques.

1971 / États-Unis / 11 min / Couleur ××××  
 Réalisé avec Shelley Berde ××××  
 Langues : silencieux ××××  
 Image : Larry Gottheim ××××  
 Montage : Larry Gottheim ××××  
 Production : Larry Gottheim ××××  
 Contact copie : Larry Gottheim ××××

## HARMONICA

*A paean to creative learning and an evocation of the Aeolian Harp, beloved of the Romantic poets.*

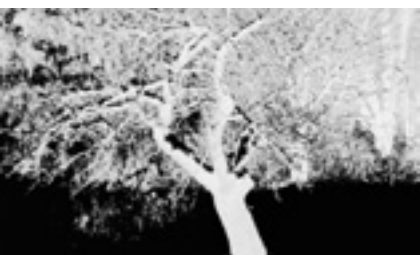


Une série de glissements intermittents sur les images d'une simple grange du nord de l'État de New York. La grange, qui oscille doucement à l'écran, nous révèle sobrement sa silhouette changeante.

1971 / États-Unis / 34 min / Couleur ××××  
 Langues : Silencieux ××××  
 Image : Larry Gottheim ××××  
 Montage : Larry Gottheim ××××  
 Production : Larry Gottheim ××××  
 Contact copie : Larry Gottheim ××××

## BARN RUSHES

*A series of intermittent glides past a simple upper-New York State barn. The barn, gently, bobbing on the screen, demurely reveals its changing silhouette.*



## TREE OF KNOWLEDGE (ELECTIVE AFFINITIES IV)

Tout a commencé quand j'ai filmé l'arbre : il s'est dégagé quelque chose de cette manière de filmer en apparence très éloignée du processus appliqué dans mes premiers films. Au début, je me disais qu'il suffirait de réagencer ces séquences très riches, de faire quelque chose d'analogue à *Barn Rushes*. Or, le film ne livrait pas toutes ses émotions, toutes ses significations. Alors, je me suis mis à rechercher des sons d'une richesse et d'une tessiture comparables. Mais c'est seulement lorsque j'ai eu l'idée de relier les séquences de cet arbre profondément enraciné, aux ramifications immenses, avec le film sur la paranoïa qui me fascinait depuis des années, que mon film a vraiment pu acquérir sa forme vivante [...]  
 -L.G

*It started with filming the tree. Something was released in that manner of filming seemingly farthest removed from the procedure of the early films. I first thought a simple ordering of this rich material might be enough, something related to *Barn Rushes*. But the essential feelings and meanings of that filming held themselves back. So I pursued sounds of comparable texture and richness [...] But the film only came into its form-life with the idea of linking this deep-rooted and far-outreaching tree material with that film on paranoia that had fascinated me for many years. (...)*

-L.G

×××× 2018 / Italie / 125 min / Couleur  
 ×××× Langues : Italien, russe, français, anglais  
 ×××× Image : Yervant Gianikian  
 ×××× Son : Massimo Mariani  
 ×××× Montage : Yervant Gianikian, Luca Previtalli



# I DIARI DI ANGELA – NOI DUE CINEASTI

## Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

En partenariat avec  
Les Cinémas du DDC du Centre Pompidou

Angela a tenu un journal tout au long de sa vie. Rempli de mots et de dessins, elle y consignait tout : détails de sa vie publique et privée, rencontres, lectures personnelles. On y trouve également le récit de ses deux voyages en Russie au moment de l'effondrement de l'URSS (1989-90). Ce journal – qu'elle tenait dans de petits carnets chinois et qu'elle avait commencé avant *Dal Polo all'Equatore* (1986) – était rempli d'observations relatives à notre travail continu sur la violence au XX<sup>e</sup> siècle, depuis nos tournées aux États-Unis de la fin des années 70 pour y présenter nos « films parfumés » jusqu'à l'Anthology Film Archive de New York et au Berkeley Pacific Film Archive... En relisant ces journaux intimes, je vois se dérouler comme un film le journal de ces années. Je suis seul maintenant, après bien des années de vie et de travail artistique que nous avons passées ensemble. Je l'ai emmenée avec moi dans les Alpes orientales, une région qu'elle adorait et où nous allions randonner. Angela revient pour moi à la vie dans ces phrases manuscrites pleines de légèreté qui accompagnaient ses dessins et ses aquarelles – des rouleaux de papier qui s'étalent sur des dizaines de mètres. Je regarde nos films privés, que j'avais oubliés : ces enregistrements étaient à la source de nos travaux, qui avaient pour but de réinterpréter les films d'archives documentaires et leur donner une nouvelle signification. La vie de tous les jours, qui est faite de choses simples, les gens dont nous nous sentions proches et qui nous ont accompagnés lors de nos voyages, nos recherches dans le monde des archives, notre voyage en Arménie soviétique avec l'acteur Walter Chiari. Des témoignages que nous avons collectés au fil du temps.

–Yervant Gianikian

*Every day of her life, Angela kept a diary, filled with words and drawings, in which she recorded public and private matters, meetings, things she had read, everything. Including the account of two trips to Russia (1989-90). The period of the collapse of the USSR. A diary that she had been keeping in small Chinese notebooks, since before Dal Polo all'Equatore (1986), on our uninterrupted work on the violence of the 20th century. From our tours in the United States with the "scented films" of the late seventies to the Anthology Film Archive of New York and the Berkeley Pacific Film Archive... Now I reread these diaries and see again the film-diary of all those years. I am alone now, after many years of life and artistic work together. I took her up into the Eastern Alps, which she loved and where we used to walk together. Angela comes back to life for me in the handwritten words, jotted down with a light touch, that accompanied her drawings, her watercolors, rolls of paper stretching for tens of meters. I look at our private, forgotten films. Recordings that lie behind our work of reinterpreting the documentary film archives and giving them new meaning. Everyday life, made up of simple things, the people we felt close to who accompanied us on our journeys, our research in the world of stock footage, a trip to Soviet Armenia with the actor Walter Chiari. Testimonies that we gathered over the course of time.*

–Yervant Gianikian



Bourse Gulliver et Brouillon d'un rêve de la Scam  
et du dispositif La Culture avec la Copie Privée.

Oubliez Moby Dick, oubliez Pinocchio, oubliez le Léviathan que l'on craint et que l'on chasse, ... ces dernières années, les scientifiques ont fait voler en éclat ces vieux travers ; même s'ils doivent encore rappeler que les baleines et les dauphins sont des mammifères et non des poissons et qu'ils ne mangent ni les hommes ni les femmes. En dignes héritiers de Jules Verne, ils tracent un avenir marin aux hommes et aux femmes, ils creusent les questionnements que leur renvoient les cétacés. Des questionnements bien souvent sonores. Au centre des rapports sociaux, les sons émis par les dauphins et les baleines permettent de communiquer, de se déplacer dans la nuit, d'écho-localiser la vie ou les fonds marins ou encore de gagner la compétition amoureuse. Sont-ils un langage codifié ou un chant doté d'émotions ? Sans doute, au sein du règne animal, ce sont les cétacés, doués d'une empathie naturelle impressionnante, qui nous renvoient le plus profondément à notre propre altérité.

LSD, la série documentaire sur France Culture.  
Documenter toutes les expériences de la vie, des cultures  
et des savoirs.  
Chaque semaine, un grand thème en quatre épisodes,  
autonomes et complémentaires.

2018 / France / 53 min ××××  
Réalisation : Gilles Mardirossian ××××  
Production : France Culture ××××

# OUBLIER MOBY DICK

## EXPLORATION SONORE DU MONDE DES CÉTACÉS

EPISODE 3 :  
LA RÉPONSE DE LA BALEINE À BOSSE

### Aline Pénitot



## Séance Cinéma post- réseaux sociaux :

xxxxx 2019 / France / 78 min / Couleur

xxxxx Langues : Italien

xxxxx Son : Benedetto Atria

xxxxx Montage : Letizia Caudullo, Chiara Russo

xxxxx Musique : Andrea Pesce, Cristiano «Defa» Defabritiis

xxxxx Production : Magnéto Presse, CDV Casa delle Visioni,

xxxxx ARTE France, Rai Cinema

xxxxx Contact copie : Magnéto Presse



# SELFIE, AVOIR SEIZE ANS À NAPLES

## Agostino Ferrente

« Ça parle de la mort », prévient Pietro au seuil du film et d'une chanson qui, dédiée à son cousin mort sous les balles d'un gendarme, lui tirera des larmes. Le film aussi parle de la mort, parce qu'il faut « montrer les choses moches, et pas seulement les choses belles ». Disant cela, Pietro dessine une authentique morale documentaire. Car s'il est à l'image, c'est aussi lui qui tient la caméra, un smartphone ordinaire confié à lui et à son ami Alessandro par Augusto Ferrante. Léguer les moyens du film à ses personnages (ici deux adolescents du quartier de Traiano, à Naples, où la loi du crime les menace aussi sûrement que la misère) n'est pas un geste neuf en soi. Mais comme le suggère le titre du film, sa singularité vient de ce que Pietro et Alessandro se filment à bout-de-bras, toujours dans le cadre en même temps que les événements qu'ils désignent. Cette esthétique du selfie, qui brise les règles de la représentation en léguant au spectateur la place laissée vacante par le filmeur, donne une coloration puissamment tragique au portrait. Car l'innocence triste de ces ragazzi sans avenir, la sentimentalité déchirante de leurs confessions, les jeux candides qui baignent encore leur quotidien désabusé, n'en finissent pas de nous prendre à témoin du désastre qui leur tient lieu d'environnement, et qui semble ici peser sur leurs épaules comme un oiseau de malheur.

– Jérôme Momcilovic

*“It talks about death”, warns Pietro on the threshold of a film and a song that is dedicated to his cousin who died under a policeman’s bullets and which brings tears to his eyes. The film also speaks of death, because “you have to show ugly things and not just beautiful things”. Saying this, Pietro outlines an authentic documentary moral. Because, while he is in the image, he is also the one holding the camera, an ordinary smartphone that Augusto Ferrante has entrusted to him and his friend, Alessandro. Bequeathing the means of filmmaking to one’s characters (here two teenagers from the Neapolitan district of Traiano, where the law of crime threatens them as surely as poverty) is not in itself a new gesture. But as the title of the film suggests, its singularity derives from the fact that Pietro and Alessandro film themselves at arm’s length, always in the frame at the same time as the events they show. This selfie aesthetic, which breaks the rules of representation by relegating to the spectator the place left empty by the filmer, lends the portrait a powerfully tragic colouring. Because the sad innocence of these ragazzi with no future, the harrowing sentimentality of their confessions and the naive games that still bathe their disillusioned quotidian constantly place us as witnesses of the disaster that serves as their environment, and which here seems to weigh on their shoulders like a bird of ill omen.*

– Jérôme Momcilovic



1964 / Suisse / 73 min / Noir & blanc ××××  
 Langue : Français ××××  
 Image : Ernest Artaria ××××  
 Son : Werner Leonhardt ××××  
 Montage : Ernest Artaria ××××  
 Musique : Victor Fenigstein ××××  
 Production : Téléproduction Zürich ××××  
 Contact copie : Marina Mertens, ××××  
 marina.mertens@bluewin.ch ××××

Festival Cinéma du Réel 2019

Claude Goretta, Henry Brandt et Tanner, estimant l'occasion rêvée de « faire bouger un peu les choses, puisque la nouvelle loi sur le cinéma allait entrer en vigueur », mettent sur pied le projet d'une série de moyens métrages documentaires sur des sujets traitant de la vie sociale du pays. « Moi j'avais un projet sur un groupe d'apprentis en milieu urbain à Genève. » [...] Tanner en choisit une dizaine : « Jeunes gens de la campagne émigrant en ville, type purement urbain (à Genève, par exemple). J'ai cherché à les saisir dans leur activité quotidienne ; la forme était difficile à trouver, car je ne pouvais faire « jouer » les apprentis que jusqu'à un certain point au-delà duquel ils devenaient ridicules. J'ai également réalisé des interviews qui serviront d'articulation dans le film. » [...]

Présenté en première au cinéma central de l'Exposition nationale suisse de 1964, le film sort en salle en juin à Lausanne, [...] il génère un intérêt passionné dans la presse suisse, mais rend perceptible la difficulté des journalistes à parler de cet objet. [...] « Le film se laisse malaisément définir, car il n'est ni un film de fiction, ou pourrait-on dire à scénario, ni un documentaire. » Ce que l'on apprécie dans le film, ce sont finalement ces qualités techniques et artistiques ainsi que sa portée sociologique, critères invoqués individuellement ou en même temps.

– Laura Legast, Histoire du cinéma suisse de 1962 à 2000, Editions Cinémathèque suisse et Gilles Attinger, 2007

## LES APPRENTIS Alain Tanner

SÉANCES SPÉCIALES | SPECIAL SCREENINGS



Film restauré par la Cinémathèque suisse, avec le soutien de Memoriav, au laboratoire Cinegrell (Zürich)



## Séance « Le tour du jour » à la Gaîté Lyrique

×××× 2018 / France / 64 min / Couleur  
 ×××× Langues : Français, bosniaque, anglais  
 ×××× Image : Armel Hostiou  
 ×××× Son : Jules Wysochi  
 ×××× Montage : Flore Guillet & Karen Benâïnous  
 ×××× Musique : ARCAN  
 ×××× Avec : Jasmina Sijercic  
 ×××× Narration : Vincent Macaigne  
 ×××× Production : Bocalupo Films  
 ×××× Contact copie : Bocalupo Films,  
 ×××× [contact@bocalupofilms.com](mailto:contact@bocalupofilms.com),  
 ×××× +33 6 59 24 64 43



Le Tour du Jour à la Gaîté Lyrique :

ce cycle de projections mensuel, proposé et programmé par Benoît Hické (co-commissaire du festival F.A.M.E), se penche sur les nouvelles formes qu'empruntent les cinémas contemporains, en particulier le régime documentaire, en explorant et en explosant à la fois les formats et les sujets. Ce cycle propose une programmation qui pioche dans le réel pour tenter de le décrypter, sans œillères ni limites, sans grille thématique a priori. Le cinéma d'aujourd'hui est irrigué par de nouvelles pratiques et technologies, de nouveaux regards, celles et ceux des artistes, des plasticiens, des penseurs, qui font bouger les lignes esthétiques.

## LA PYRAMIDE INVISIBLE

### Armel Hostiou

Elle était née en Bosnie, au cœur d'un pays qui n'existe plus. Le jour où elle apprit qu'on y aurait découvert une immense pyramide, j'ai vu passer une lueur étrange dans son regard.

*She was born in Bosnia, at the heart of a country that doesn't exist anymore. The day she listened that a huge pyramid had been found there, I saw a strange glint in her eyes.*



2019 / France / 280 + 255 min / Couleur ××××  
Langue : Français ××××  
Image : Claire Simon ××××  
Son : Virgile Van Ginneken, Arnaud Marten, Vincent Brunier, Daniel Capeille ××××  
Montage : Luc Forveille ××××  
Production : Petit à Petit Production ××××  
Contact copie : Petit à Petit Production ××××  
info@petitapetitproduction.com, ××××  
(+33) 01.42.01.30.02 ××××

Festival Cinéma du Réel 2019

À Lussas, Jean-Marie Barbe est un visionnaire et un entrepreneur. A son initiative, il y a 27 ans ont été créés les Etats Généraux du documentaire, festival de cinéma où affluent tous les étés étudiants, cinéphiles et professionnels du documentaire. Depuis, tous les étés, le village se transforme en un festival de cinéma. Mais pas seulement. Aujourd'hui plus de 40 personnes vivent du documentaire à Lussas, portés par le charisme de Jean-Marie. Ce village documentaire disséminé tout au long de l'unique rue du village, va bientôt déménager et se regrouper dans un bâtiment construit sur la butte au-dessus du village et accueillera les activités de la nouvelle plateforme Tënk, aux côtés de toutes les autres. C'est une nouvelle étape pour le village documentaire, pour le village tout court aussi. Comment s'invente, se développe et se construit une nouvelle activité ? Le monde de la culture et le monde de l'agriculture, est-ce vraiment si différent ? Les gens d'ici et les gens d'ailleurs construisent-ils le même futur de leur village ? Qu'est-ce qu'un village moderne ? Ce sont parmi d'autres quelques-unes des questions qui traversent la série *Le Village*, projet au long cours de Claire Simon. Entre les gens de la terre et les gens du documentaire, entre les temps forts et les moments creux, les péripéties du quotidien et les étapes décisives du projet Tënk, les souvenirs de Jean-Marie Barbe et ses projets pour dans 100 ans, la cinéaste tisse les liens. Elle construit une chronique romanesque qui rend compte exactement de notre temps.

-C.B.

## LE VILLAGE

### SAISON UNE

SAMEDI 16 MARS 18H15

### SAISON DEUX : WORK IN PROGRESS

DIMANCHE 17 MARS 18H30

## Claire Simon

SÉANCES SPÉCIALES | SPECIAL SCREENINGS



×××× 2018 / États-Unis / 143 min / Couleur  
 ×××× Langue : Anglais  
 ×××× Image : John Davey  
 ×××× Son : Frederick Wiseman  
 ×××× Montage : Frederick Wiseman  
 ×××× Production : Civic Film, Zipporah Films  
 ×××× Contact copie : Météore Films,  
 ×××× mathieu@meteore-films.fr, +33 01 42 54 96 20



# MONROVIA, INDIANA

## Frederick Wiseman

Monrovia est une ville d'environ mille habitants (d'après le recensement de 2010) à une trentaine de minutes de voiture d'Indianapolis en prenant l'Interstate 70 en direction du sud-ouest (d'après Google Maps). Wiseman et son équipe sont restés quelque temps dans cette ville, probablement en été et en automne si l'on en juge par la couleur changeante du maïs mûrissant. Champs verdoyants et cioux parsemés de nuages : le film offre des aperçus pittoresques et bucoliques (John Davey est à la photographie) évoquant les cycles immuables de la vie rurale.

[...] Il s'agit, après tout, d'une région d'Amérique traditionnellement acquise au parti républicain, à une époque de polarisation politique très forte. Se rendre à Monrovia – une ville majoritairement blanche située dans l'État où est né le vice-président – après les élections de 2016 n'a rien d'anodin ou de fortuit : la portée politique évidente de *Monrovia, Indiana* en fait ainsi une œuvre d'une actualité brûlante.

Cette dimension s'estompera sans doute avec le temps, et l'on considérera avant tout le film comme une œuvre majeure du cinéma régionaliste américain. Néanmoins, il est frappant de constater à quel point la vie quotidienne à Monrovia semble éloignée des sujets qui dominent les médias d'information au niveau national. Wiseman ne cherche pas à éviter ces sujets : il amène sa caméra chez un armurier, dans une église évangélique, ainsi que dans un petit *diner* – le genre de restaurant où les journalistes viennent interviewer les électeurs de Trump pour mesurer la popularité de celui-ci.

–A.O. Scott, *The New York Times*, 25 octobre 2011

*Monrovia is a town of around 1,000 people (according to the 2010 census) about a 30-minute drive southwest on I-70 from Indianapolis (according to Google Maps). Wiseman and his crew spent time there in what looks like the summer and fall, judging from the changing color of the ripening corn. There are picturesque, pastoral glimpses of cloud-flecked skies and green fields (the cinematographer is John Davey) that suggest the unchanging cycles of rural life.*

*[...] It is, after all, about a slice of red-state America at a time of fierce political polarization. In the wake of the 2016 election, traveling to Monrovia – a mostly white town in the vice president's home state – is hardly an idle or random decision, and the unavoidable political implications of Monrovia, Indiana give its observations an undeniable urgency.*

*That may fade in the future, as the film takes its place in the canon of American vernacular art. In the meantime, what's most striking is how far the national issues that dominant the news media seem from daily life in Monrovia. You can't say that Wiseman tries to avoid those issues. He plants himself in a gun shop, an Evangelical church and the kind of diner where journalists like to go to test the faith of Trump voters.*

–A.O. Scott, *The New York Times*, 25 Octobre 2018

# Séance de clôture

2018 / France / 76 min / Couleur ××××  
 Langues : Français ××××  
 Image : Frank Beauvais ××××  
 Son : Matthieu Deniau, Philippe Grivel ××××  
 Montage : Thomas Marchand ××××  
 Production : Les Films du Bélier, ××××  
 Les Films Hatari, Studio Orlando ××××  
 Contact copie : Les films du Bélier, ××××  
 contact@lesfilmsdubelier.fr, ××××  
 +33 (0)1 44 90 99 83 ××××

## NE CROYEZ SURTOUT PAS QUE JE HURLE Frank Beauvais

Un flot d'images continu, des fragments extraits d'une centaine de long-métrages qui se suivent en une succession rapide : sur la totalité de cet essai de « found footage », véritable journal couvrant une période allant d'avril à octobre 2016, ces images viennent illustrer la narration en voix off du réalisateur – au débit tout aussi rapide. Suite à sa séparation d'avec son compagnon, avec qui il avait emménagé dans un lieu isolé d'Alsace quelques années auparavant, le réalisateur vit dans la solitude – sans voiture, sans métier, sans avenir. Il nous parle de son existence solitaire, de sa dépression et de ses crises d'anxiété, de sa boulimie cinématographique (à la fois une bénédiction et une malédiction), de la perte de son père, de la visite d'amis portugais également réalisateurs, des attaques terroristes à Nice, de la mort de Prince, de l'utilité ou de l'inutilité du militantisme, de l'art de filmer à la première personne, des réfugiés en Méditerranée... et du fait de vider son appartement avant son déménagement à Paris, qui représente la lumière au bout du tunnel.

– Birgit Kohler, Berlinale 2019

*The flow of images is endless, snippets of hundreds of feature films follow each other in rapid succession. For the entire duration of this found-footage essay, they illustrate the filmmaker's voiceover narration, which is akin to a diary covering the period between April and October 2016 and is equally delivered at speed. After separating from his partner, with whom he moved to a remote part of Alsace years before, the filmmaker lives there in isolation, without a car, without a job, without a future. He talks of this solitary existence, his depression and panic attacks, his obsession with watching vast numbers of films (at once a blessing and a curse), the loss of his father, a visit from filmmaker friends from Portugal, the terror attacks in Nice, the death of Prince, whether activism makes sense or no sense at all, film work in the first person singular, refugees in the Mediterranean and clearing out his flat before his planned move to Paris, which offers the light at the end of the tunnel.*

– Birgit Kohler, Berlinale 2019

Le festival  
parlé

---

*Festival  
conversations*

# GESTES DOCUMENTAIRES ET CRÉATION CONTEMPORAINE

Cinéma du réel inaugure cette année un nouveau rendez-vous, le « Festival parlé », une journée de tables rondes réunissant des praticiens issus de différents champs disciplinaires pour échanger et rendre compte de leur expérience documentaire. Cette journée d'échanges réaffirme le Cinéma du réel comme un corps en mouvement et en constante métamorphose, questionne la pluralité des formes documentaires, et se constitue en un espace critique auquel l'ensemble des acteurs du cinéma documentaire, et par-delà des écritures documentaires, viendraient contribuer.

En 2019, le premier festival parlé explore de manière transversale le positionnement documentaire sur divers terrains de recherche et de création, de la philosophie à l'architecture, de l'histoire à la photographie, du son à l'image, du théâtre au cinéma. Réunissant des praticiens issus de ces domaines, trois tables rondes leur donnent la parole pour explorer ce qui, dans leurs démarches, est commun et ce qui les distingue.

En mai 2018, le dramaturge et metteur en scène Milo Rau publiait le Manifeste de Gand, dont la première proposition énonçait le principe d'un théâtre qui puise son inspiration au cœur de la réalité : « il ne s'agit plus seulement de dépeindre le monde. Il s'agit de le changer. Le but n'est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle. » Si la démarche d'un tel théâtre relève d'une écriture « documentaire », cela ne tient pas seulement à ce qu'il découvre ses objets et ses situations dans la matière du réel mais aussi au processus de recherche et d'enquête à travers lequel ces objets et situations sont déplacés et développés. « Le théâtre, écrit Milo Rau en deuxième lieu, n'est pas un produit, c'est un processus de production. » À l'instar du dramaturge suisse, un certain nombre de metteurs en scène ont depuis une vingtaine d'années posé les fondations d'un théâtre dit « documentaire ». C'est l'enjeu des créations du Rimini Protokoll et des pièces de Stefan Kaegi, ou de Joël Pommerat et son *reenactment* de la Révolution française. Mais ces approches documentaires ne sont pas propres au théâtre, elles appartiennent aussi à la danse et à l'art contemporain, à l'architecture et à la création sonore. Tissant ensemble le fait divers et l'événement historique, l'archive et le présent, ces écritures ne cessent de questionner les formes documentaires et la capacité des arts à saisir et à transfigurer le réel, par-delà les champs de pratiques et de savoirs auxquels elles appartiennent. Cette journée de discussions inaugure un dialogue entre les arts autour de trois thématiques, déployées chacune dans une table ronde dédiée : « Le fait divers et l'Histoire » ; « Le désir de l'autre et la place de l'auteur » ; « Le récit et l'effet de réel ».

La journée sera ponctuée par des interventions de doctorants du programme SACRe, performances questionnant leur pratique documentaire dans le cadre de leur recherche-crédation.



# LE FAIT DIVERS ET L'HISTOIRE

Événement parfois anodin, le fait divers relève de l'ordinaire et de l'anecdote. Mais de cette actualité éphémère, le geste documentaire vient questionner la portée plus générale. Par là-même, le documentaire a aussi pour tâche de révéler la charge historique du fait divers, pour élaborer son propre rapport à l'Histoire, dont il devient alors le témoin, sinon le révélateur.



*Garage avec vue sur la mer, Elizaveta Konovalova*

**Avec** [Yolande Zauberman \(cinéaste\)](#), [Gilles Saussier \(photographe\)](#), [Guillaume Mazeau \(historien\)](#), [Marion Boudier \(dramaturge\)](#). Une table ronde animée par [Antoine de Baecque \(professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à l'École normale supérieure\)](#).

## Interlude SACRe

### Elizaveta Konovalova, « Garage avec vue sur la mer »

Elizaveta Konovalova, artiste et chercheuse, présentera un projet réalisé au cours d'un séjour en résidence à Vladivostok, à l'extrême Est de la Russie. Au cœur de son récit, tissé à partir de documents et rumeurs urbaines, se trouve la connexion entre deux villes, situées sur les rives opposées du Pacifique – Vladivostok et San Francisco.

# LE DÉSIR DE L'AUTRE ET LA PLACE DE L'AUTEUR

Alors que la fiction ne porte la trace que du seul désir de son auteur, le documentaire se tisse aussi avec le désir de l'autre. Le documentaire se construit dans une relation à l'autre, il se construit avec, et s'il se construit contre, c'est toujours tout contre. La place de l'auteur n'en est que plus aiguë dans la distance paradoxale que celui-ci entretient avec son objet : elle se détermine ainsi dans les choix de mise en scène qui la rendent d'autant plus visible ou assumée.



*Insulaires, Marcelline Delbecq et Jenny Teng*

**Avec** [Alice Diop \(cinéaste\)](#), [Claudia Triozzi \(chorégraphe\)](#), [Patrick Bouchain \(architecte et scénographe\)](#), [Pierre Zaoui \(philosophe\)](#). Une table ronde animée par [Sylvain Bourmeau \(Directeur de la revue AOC, producteur à France Culture\)](#).

## Interlude SACRe

### Marcelline Delbecq et Jenny Teng, « Insulaires »

Comment s'écrire à travers des images dépareillées, qui en ne se répondant pas, s'adressent l'une à l'autre dans leurs écarts ? C'est au retour que les sensations prises à la volée trouvent leur sens, à travers un montage à quatre mains et deux solitudes en voyage. Entre une Amérique empêtrée dans ses mythes et mensonges et une Asie en perpétuel mouvement s'entremêlent des corps sans identités, des esprits fantômes, des lieux taisant leur histoire. Auxquels deux voix mêlées susurrent un éventail de possibles.

# LE RÉCIT ET L'EFFET DE RÉEL

Le récit ordonne le disparate du monde, il structure et hiérarchise les faits. Le documentaire au contraire, est le lieu de l'accident, de l'imprévu, du verre qui se brise et qui soudain dans un effet de réel, témoigne de ce qui existe. Dans quelle mesure cette contradiction apparente permet-elle de penser le récit documentaire ? De quelle manière l'écriture documentaire est-elle travaillée par cette tension entre le récit et la brutalité du réel ?

**Avec Claudine Bories et Patrice Chagnard (cinéastes), Emilie Rousset (metteuse en scène), Louise Hémon (auteure et cinéaste), Dominique Petitgand (artiste sonore) Une table ronde animée par Alice Leroy (enseignante-chercheuse à l'Université Paris-Est).**



*On sort donc les tripes...*, M. Pavy, S. Houdart

**Tout au long de la journée, une installation proposée par Mélanie Pavy et Sophie Houdart est présentée dans le forum -1 du Centre Pompidou :**

**Mélanie Pavy et Sophie Houdart, « On sort donc les tripes petit à petit, en faisant bien attention de ne pas les percer... » (Pièce sonore et projection images fixes et vidéo)**

Dans la petite ville de Tōwa, préfecture de Fukushima, Japon, à une cinquantaine de kilo-mètres de la centrale nucléaire éponyme, les habitants sont restés vivre après que la triple catastrophe de mars 2011, a modifié substantiellement la composition de leur environnement. A partir de deux terrains réalisés en 2016 et 2017, Mélanie Pavy et Sophie Houdart expérimentent un dispositif

d'écriture capable de restituer les expériences de vie diffractées qui les affectent, comme elles affectent les habitants. Ce récit a été composé à quatre mains et à plusieurs voix selon le protocole suivant : Mélanie Pavy et Sophie Houdart se sont envoyé à tour de rôle une photographie, prise sur place mais inconnue de l'autre et destinée à déclencher, pour celle qui la recevait, le début d'un récit. A mesure des envois, elles ont laissé les histoires se tisser, se contaminer, se contredire, boucler et s'enchaîner aussi, avec celles des habitants

Cette journée a été conçue en collaboration avec Alice Leroy avec l'aide d'Antoine de Baecque et Barbara Turquier (responsable de la recherche à la Fémis, membre de l'équipe d'accueil SACRe) et à partir de discussions avec Claudine Bories et Patrice Chagnard.

# Ciné-performance- concert :

## Rodolphe Burger et Patrick Mario Bernard

La projection de *Good*  
sera suivie d'une  
performance-concert  
de Rodolphe Burger et  
Patrick Mario Bernard.

Le lundi 18 mars à 20h

En partenariat avec Dissidenz.



CINÉ-PERFORMANCE-CONCERT

Il n'est pas rare qu'un musicien se voie proposer la réalisation d'un portrait, et qu'en échange d'une ouverture de son « atelier », lui soit faite la promesse d'un véritable « film », comme si l'accès au backstage de la création était la garantie d'une sorte de consistance fictionnelle.

Un peu d'expérience conduit à accueillir ce type de proposition avec une certaine prudence.

Mais cette fois la proposition, combien inattendue, émanait d'un artiste.

De Patrick Mario Bernard je connaissais et admirais beaucoup certains des films réalisés avec Pierre Trividic, notamment *Dancing et L'Autre* (dont j'aimais aussi la musique, signée par lui).

Je le croisais parfois en voisin le long du Canal Saint-Martin, et nos amis communs de la revue *Vacarme* m'avaient confirmé sa réputation d'exigence et d'intransigeance.

Jamais je n'aurais imaginé qu'un jour il m'approche avec cette simple mais exorbitante proposition : réaliser un portrait qui soit un véritable film, mais dont la matière ne serait pas constituée d'autre chose que de ce qui fait mon quotidien, à l'exception notable des concerts eux-mêmes.

Je ne pouvais que dire oui à Patrick, et lui ouvrir mon agenda avec possibilité de venir filmer librement les situations de son choix, mais je ne parvenais pas imaginer, malgré ma foi dans le cinéma (et ma conviction que le cinéma a quelque chose à dire de la musique qu'il est seul à pouvoir dire), qu'il parviendrait à tenir son pari.

Très vite, après avoir filmé quelques-unes de ces situations (des répétitions uniquement, au Musée de la Chasse, à l'institut du Monde Arabe, à la Maison de la poésie), il m'a montré ce qu'il appelait des « esquisses », courtes séquences que son seul art du montage parvenait à transformer en des sortes de haïkus vidéo éblouissants.

Le pacte était scellé, la confiance totale.

– Rodolphe Burger



2018 / France / 83 min / Couleur  
Langue : Français, anglais  
Image : Patrick-Mario Bernard  
Son : Patrick-Mario Bernard  
Montage : Patrick-Mario Bernard  
Musique : Rodolphe Burger  
Production : La Compagnie des Taxi-Brousse  
Contact copie : Dissidenz,  
[info@dissidenzfilms.com](mailto:info@dissidenzfilms.com)

Festival Cinéma du Réel 2019

## GOOD Patrick Mario Bernard

Burger est un musicien libre, complexe mais accessible, sans tabous, il se mélange aux autres sans jamais se perdre en route. C'est un homme qui partage tout, y compris la scène. Y compris ses amis et ils sont nombreux, poètes, écrivains, rockers, peintres et philosophes... Rodolphe Burger a un grand pouvoir, il peut vous transformer en musicien ou en artiste même quand vous ne l'êtes pas, et vous rejoignez ainsi sa famille. Son talent est unique, essentiel. Le film le montre au travail, aussi un peu dans sa vie, celle qu'il a accepté de partager avec la même générosité. J'ai passé du temps avec lui, nous ne nous connaissons pas, et nous sommes devenus des amis. Je me suis surpris à lui dire un jour, je vais te filmer jusqu'à la fin de ma vie.

–Patrick Mario Bernard

CINÉ-PERFORMANCE-CONCERT



137

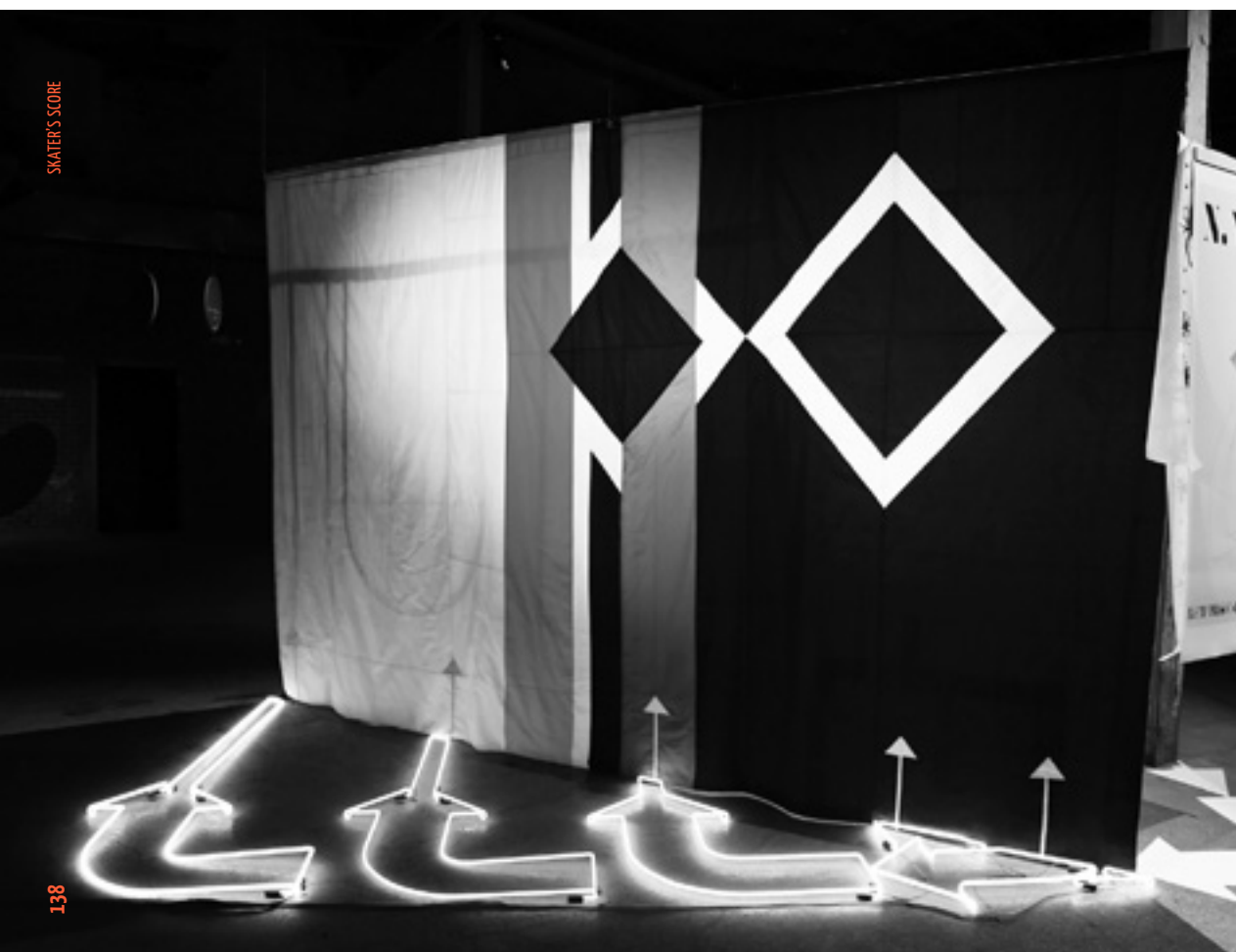
# Skater's Score

(partition pour skater)

Artiste américaine résidant à Los Angeles, Alison O'Daniel est une plasticienne, réalisatrice de films et de performances dont les installations sont composées par des allers-retours entre ses différents mediums. Cinéma, performance, tissus absorbant le son, sculptures, mobiles et installations monumentales deviennent un terrain d'expérimentation. Son travail est influencé par son audition, Alison est malentendante, et par la manière unique dont elle façonne son expérience du monde : elle met ainsi au premier plan l'expérience des sourds et des malentendants à travers les

processus, la collaboration et les matériaux tangibles et sonores.

Pour le Studio 13/16, elle s'est inspiré de l'imaginaire californien et plus particulièrement du Skateboard. Elle va transformer les skateboards en instruments à percussion, créant ainsi des compositions musicales et une expérience physique du son. Elle propose un dispositif au sol qui permettra de créer orchestration et interprétation, recréant des informations en une partition inédite, un nouveau langage pour questionner la traduction du son.



## Interview d'Alison O'Daniel avec le Studio 13/16

Pouvez-vous nous parler de votre projet pour le Studio 13/16 ?

Skater's Score utilise des planches de skate comme percussions dans des compositions musicales. Le projet vise à détourner la musique de sa dimension prioritaire d'écoute pour favoriser une expérience spatiale, une incarnation du son. Cette installation participative prendra place de manière unique au Studio 13/16 : l'espace sera transformé au gré des participants. La vitesse, la direction et l'utilisation des planches de skate moduleront les surfaces de la salle, mais aussi les rythmes, le tempo et les notes de la musique diffusée, créant une partition infinie.

D'où vient votre intérêt pour travailler avec des sourds et des malentendants ? Comment se matérialise-t-il dans votre travail ?

Je suis malentendante, porte des appareils auditifs et lis sur les lèvres. Mes films, mes expositions et mes plus grandes performances visent à rassembler des performeurs et des publics sourds, entendants, et malentendants. Cela requiert des méthodes de communication alternatives qui priorisent l'esthétique, les interprétations, les sensibilités et expériences du monde ressenties avec une perte auditive. Ce qui m'inspire, c'est le spectre des expériences auditives chez les sourds et malentendants. Mon travail est surtout influencé par une hypersensibilité au manque d'information et au désir de transformer le son d'une source de frustration à un matériau profond et malléable.

Pourquoi les skateboards ?

J'avais un studio à Los Angeles, d'où j'entendais les skateurs passer. J'adorais ce bruit, je ne m'en lassais jamais. J'étais tellement fascinée par la combinaison du béton craquelé et des skates que j'ai décidé de la travailler plus en profondeur, pour réellement composer des musiques où le skate serait un instrument à percussion combiné à des instruments plus traditionnels. L'instrument n'est plus seulement sonore mais comporte aussi une magnifique dimension visuelle qui libère les publics sourds et malentendants (et entendants) d'une expérience essentiellement localisée dans l'oreille.

Qu'est-ce que vous attendez de votre travail avec des adolescents à Paris ?

Transmettre le son à travers mes projets est libérateur. Ici, il s'agira de transformer l'espace en instrument qui sera activé et « joué » par des adolescents, comme un terrain de jeu. Nous partirons de zéro pour créer de la musique par le mouvement et nos corps. L'approche de ce projet par une autre culture promet d'être très intéressante.

*Skaters' Score makes use of skateboards as percussive instruments in musical compositions to investigate the experience of sound. The project is intended to shift music away from a listening-prioritized experience into a spatial and embodied aural experience. The studio 13-16 version of Skater's Score is unique in that the space of studio 13-16 will be transformed into an instrument impacted by the speed, direction, and utilization of the skateboards within the space; modulation of surfaces and specific programming of areas of the space will impact beats, tempo, and notes and can be tweaked and changed according to each participant, resulting in an endless playlist of songs. A library of sounds particular to Los Angeles, will be available for the participants to access and mix into the sounds produced from their skating.*

*I used to have a studio in Los Angeles that skaters would skate by the front door. all day I worked with this rhythmic thumping of the skateboards rolling over cracks in the sidewalk in front of my studio door. I loved the sound. It never got old and I was so fascinated by the combination of cracked concrete and skateboard as a percussive instrument that I decided I wanted to work with this further and actually compose pieces of music using skateboards as the percussive element alongside other more traditional instruments. The instrument is transformed from being only aural to having a beautiful visual component which relieves the Deaf and hard of hearing audience (and the hearing audience) from considering music as an experience primarily located in the ear.*

–Alison O'Daniel

**Le Studio 13/16 est un espace dédié aux adolescents au sein du Centre Pompidou. Ce lieu unique propose aux ados de 13 à 16 ans une programmation originale basée sur l'expérience.**





## Débat Addoc

Comme chaque année, l'association des cinéastes documentaristes organise une rencontre au sein de Cinéma du réel.



### QUE SAIT-ON FILMER DE L'AUTRE ?

Le déni et le silence comme le savoir et l'expérience (dé)forment le regard. Devant les empreintes laissées par les héritages coloniaux, le point de vue et la place du cinéaste prennent une signification particulière. Etudes et mouvements anti-décoloniaux s'attachent à démontrer combien les schémas de représentation impérialistes et colonialistes imprègnent nos vocabulaires, nos réactions et nos regards. À quelles responsabilités confrontent-ils les cinéastes ?

Avoir conscience de ce prisme déformant constitue à la fois un enjeu éthique et des questions pratiques, de la réalisation à la production. Cette démarche amène le cinéaste à s'interroger sur son héritage culturel lorsqu'il filme. Que parvient-il à voir d'une culture qui n'est pas la sienne et de la permanence de ces blessures historiques ? Quels dispositifs individualisent ou essentialisent les personnes filmées ? Comment les rapports de domination de part et d'autre de la caméra peuvent-ils rejouer ou déjouer ces enjeux décoloniaux ?

**Avec :** Louis Henderson (réalisateur), Marion Lary (réalisatrice), Sophie Salbot (productrice et fondatrice de la société Athénaise) et Marie Clémence Andriamonta-Paes (réalisatrice et productrice).

Un débat préparé par Laurent Cibien, Michelle Gales, Gaëlle Rilliard et Paula Velez Bravo.

Samedi 16 mars, 13h



## Reprise à la Cinémathèque du documentaire à la Bpi

La Cinémathèque du documentaire reprend certains films du programme « Fabriquer le cinéma » :

→ *Un, parfois deux* (Laurent Achard)

le **lundi 25 mars à 20h** ;

→ *Waiting for Sancho* (Mark Peranson),

le **mercredi 27 mars à 20h** ;

→ *A.K.* (Chris Marker) le **vendredi 29 mars à 17h** ;

→ *Journal d'un montage* (Annette Dutertré)

le **vendredi 29 mars à 20h** ;

→ *Burden of Dreams* (Les Blank)

le **samedi 30 mars à 17h** ;

→ *Making Fuck Off* (Fred Poulet)

le **samedi 30 mars à 20h** ;

→ *La Fabrique du Conte d'été* (Jean-André Fieschi, Françoise Etchegaray)

le **dimanche 31 mars à 17h** ;

→ *Autoproduction* (Virgil Vernier)

le **lundi 1<sup>er</sup> avril à 20h**.

## Reprise des films primés à la Scam

Entrée libre

**Mercredi 27 mars**

Le programme de cette reprise sera disponible sur [www.scam.fr](http://www.scam.fr).

Scam, 5 avenue Vélasquez, Paris 8<sup>e</sup>

Scam\*

## À l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales)

Entrée libre

**Judi 28 mars 18h**

Reprise d'un film du palmarès, le choix sera annoncé sur le site de Cinéma du réel

Amphithéâtre François Furet -

EHESS, 105, boulevard Raspail, Paris 6<sup>e</sup>



## La vidéothèque professionnelle | Professional video library:

Les films en compétition et des sélections parallèles accessibles sur 24 postes informatiques (36 places assises). Espace ouvert aux professionnels accrédités sur réservation à la borne d'accueil du festival (Forum -1).

*A viewing space where you can watch the films in and out of competition. It is equipped with 24 terminals, seating 36 viewers. Open to accredited professionals on prior booking at the festival's welcome desk (Forum 1-).*

## Cinéma du réel est aussi sur | Cinéma du réel is also on:

### FESTIVAL SCOPE [www.festivalscope.com](http://www.festivalscope.com)

La plateforme dédiée aux festivaliers à travers le monde propose du 22 mars au 7 avril et hors territoire français, l'accès gratuit aux films de la Sélection française, en version sous-titrée en anglais.

Sur Festival Scope Pro, les professionnels pourront voir certains films de la Compétition internationale et de la Sélection française.



*The platform especially for festival-goers worldwide is proposing free access outside French territory to the films from the French selection (with English subtitles) from 22 March to 7 April.*

*On Festival Scope Pro, film industry professionals can watch some of the films from the International Competition and the French Selection.*

### UNIVERSCINÉ [www.universcine.com](http://www.universcine.com)

Le site du cinéma indépendant en VOD permet de visionner depuis le 28 février 10 films marquants des 10 dernières éditions pour fêter les 10 ans du partenariat avec Cinéma du réel.

La semaine précédant le début du festival le film *Belfast, Maine* de Frederick Wiseman sera en accès libre.

Pendant tout le festival et jusqu'à un mois après sa clôture, UniversCiné vous propose également de télécharger en VdD un large choix de films de la Compétition internationale et de la Sélection française.

Et à partir du 25 mars, une reprise de certains films primés ou de coups de cœur.

De plus, un « Pass festival » vous permet de voir ou revoir toute la sélection au tarif exceptionnel de 20 €. Interviews, articles, débats : suivez au jour le jour l'actualité du festival et retrouvez une sélection de films projetés lors des précédentes éditions sur Uncut, le site SVoD d'UniversCiné.

### universciné

*The VoD site for independent films will be offering, as of 28 February, 10 outstanding films from the last 10 festival editos to celebrate its 10-year partnership with the Cinéma du réel.*

*The week before the festival opening, Frederick Wiseman's film Belfast, Maine will be freely accessible.*

*Throughout the festival and until 30 April, the UniversCiné VoD offer enables you to download a wide range of films from the International Competition and the French selection.*

*And from 25 March, access to some of the festival's award-winning films or favourites.*

*Furthermore, a "Festival Pass" allows you to see the entire selection at a special rate (20 €). Interviews, articles, discussions: you can also keep up with the festival's day-to-day news and find a selection of films screened on previous editions of the festival.*

### TËNK [www.tenk.fr](http://www.tenk.fr)

La plateforme dédiée au documentaire d'auteur propose trois programmations successives à partir du 15 mars, sur une durée d'une semaine chacune : cinq épisodes de la série de Claire Simon, *Le Village* (dont l'intégralité sera projetée durant le festival) ; trois films ayant marqué les éditions précédentes de Cinéma du réel (consulter le site de Tënk) ; trois films de l'édition 2019.

*Tënk, a platform dedicated to auteur documentaries proposes a series of five programmes as of 15 March. Each programme runs for one week: five episodes from Claire Simon's series, The Village (the whole series will be screened during the festival); three films that left their mark on previous editions of Cinéma du réel (details on the Tënk site); three films from the 2019 festival.*

### MÉDIAPART [www.mediapart.fr](http://www.mediapart.fr)

Mediapart accueillera les 13 films de la sélection Première Fenêtre. Une programmation de premiers gestes documentaires venus de réalisatrices et réalisateurs émergents. Le public pourra voter sur la plateforme de Mediapart pour son film préféré jusqu'à la fin du festival. Films visibles en ligne jusqu'au 31 mars.

*Mediapart will hosts the 13 films of the selection Première Fenêtre. A selection of very first documentary steps from emerging directors. The public will be able to vote for their favourite film on Mediapart's website till the end of the festival. Films online till march 31st.*



# ParisDOC

Un festival est une dynamique nourrie de propositions – films, rencontres, débats – qui constituent une force d’attraction pour le public, que ce soit le grand public ou le public professionnel. L’enjeu de cette dynamique est pour Cinéma du réel, au-delà de l’aspect festif, artistique et culturel auquel il est fortement attaché, de rendre la plus efficiente possible son action pour la création et la diffusion du cinéma documentaire. C’est dans cette optique que ParisDOC, volet professionnel du festival, a été créé et qu’il se développe afin de faire de Cinéma du réel un carrefour de rencontre efficace et pratique pour l’ensemble des professionnels du documentaire, en France et à l’international. L’équipe de ParisDOC, aujourd’hui renforcée, œuvre ainsi à la mise en place de propositions qui permettent aux professionnels du secteur d’élaborer des projets communs.

Le cinéma documentaire est moins une industrie qu’un artisanat. Les œuvres sont produites de plus en plus en marge des chaînes de télévision classiques et se fabriquent dans des économies légères. Les entreprises impliquées dans le cinéma documentaire, que ce soit en production, en distribution ou en diffusion évoluent souvent dans des économies précaires, mais elles sont aussi à même de mener à bien leurs projets de manière innovante, attentives à la valeur de prototype des œuvres. C’est cette dynamique de laboratoire qui fait la valeur d’une branche à la fois fragile et foisonnante. Et c’est sur ce modèle que nous concevons les activités de ParisDOC afin d’accompagner et de renforcer l’innovation, la souplesse et le particularisme

qui sied au documentaire, au plus près des réflexions et des enjeux de la profession et de son expertise. Parce que la portée artistique et le potentiel des films défendus par le festival dépassent le genre documentaire, la plateforme que peut constituer ParisDOC pour le Cinéma documentaire se doit d’accueillir l’ensemble des acteurs du cinéma d’auteur et réunir les différents milieux (documentaire / fiction – cinéma / télévision – art contemporain / cinéma – diffusion commerciale / diffusion non commerciale – exploitation en salle / exploitation sur internet). Elle doit aussi accompagner la dimension internationale du cinéma documentaire et sa capacité à traverser les frontières.

A travers les WIP, le Forum public, les Feedback pro et les Matinales, nous cherchons à favoriser un réseau d’échanges à la fois concret et réflexif autour du documentaire, depuis le développement de projet jusqu’à la circulation des films, depuis les premiers films jusqu’aux œuvres du patrimoine. Nous voudrions ainsi participer à l’émergence de nouvelles stratégies de collaboration entre professionnels en favorisant le partage d’expériences, la connaissance des besoins et contraintes de chacun, en lien avec l’évolution des pratiques cinématographiques et des usages du public. Nous nous attachons à soutenir et à valoriser des projets qui rendent compte de la singularité et de la pertinence du documentaire et de ses auteurs, et qui nous aident à appréhender le possible du monde et du cinéma.

**Au sein du festival, 4 jours de rencontres  
à destination des professionnels.**

**Du mardi 19 au vendredi 22 mars**

**During the festival, 4 days of encounters  
for film professionals.**

**From Tuesday 19 to Friday 22 March**

*To optimise the efficiency of its action for the creation and diffusion of documentary films, ParisDOC, the festival's professional arm, is evolving in order to make Cinéma du réel an effective and convenient meeting point for all documentary film professionals in France and internationally. ParisDOC's now reinforced team is working on proposals that help to support and boost the innovative, flexible and specific aspects of the documentary, and are closely aligned with the reflections and challenges of the profession and its expertise. Convinced that films produced by projects that often develop in precarious economic conditions but which also manage to come to fruition in innovative ways, ParisDOC is positioning itself within this laboratory dynamic, a template for a fragile and prolific offshoot.*

*With the WIP, Public Forum, Feedback Pro and Matinales events, we are aiming to promote a concrete and reflexive network for exchanges on documentary cinema, starting from project development through to the circulation of films, be they first films or heritage films. We are seeking to enhance experience-sharing and knowledge of the different needs and constraints with respect to changes in cinematographic practices and audience behaviours. We are keen to support and promote projects that show the singularity and relevance of documentary cinema and its authors, and which also help us apprehend the potential of the world and cinema.*

## LES WORKS-IN-PROGRESS / FORUM DES IMAGES

### Mardi 19 et mercredi 20 mars (Sur invitation)

Une sélection de films en cours de post-production est montrée à des professionnels de la diffusion (vendeurs, distributeurs, festivals...). Des rencontres avec les porteurs de projet sont ensuite organisées afin de les aider à concevoir leur stratégie de diffusion.

### Tuesday 19 and Wednesday 20 March (Invitation only)

*A selection of films in post-production is shown to exhibition professionals (sellers, distributors, festivals, etc.). Meetings with project-owners will then be organised to help them build their promotion and distribution strategy.*

## FEED BACK PRO / CENTRE POMPIDOU

### (Accès libre)

À partir de cas pratiques, retours d'expériences et partage de savoir-faire autour de sujets d'actualité.

### (Free access)

*Based on concrete cases, feedback and sharing of know-how about current topics.*

### Mercredi 20 mars à 18h20

*Quelle circulation pour les films à l'heure des premières ?* en partenariat avec Doc&Film International.

### Wednesday 20 March at 6:20 pm

*Which possible route for the films at the time of premiering, in partnership with Doc&Film.*

### Vendredi 22 mars à 14h

Projection du premier film d'Alain Tanner *Les Apprentis*, suivie d'une table ronde : *Restaurer un film, restaurer une œuvre ?*, en partenariat avec La Cinémathèque suisse.

### Friday 22 March at 2 pm

*Screening of Alain Tanner's debut film, Les Apprentis, followed by a round table on: Restoring a Film, Restoring an Œuvre?*, in partnership with La Cinémathèque suisse.

## LES MATINALES / MAISON DE LA POÉSIE

### (Sur inscription)

### Mardi 19 mars à 10h30

*Une saison de documentaires en salle de cinéma*, en partenariat avec Documentaire sur grand écran et l'Acid.

### (Registration required)

### Tuesday 19 March at 10:30 am

*A season of theatrically released documentaries, in partnership with Documentaire sur grand écran and l'Acid.*

### Mercredi 20 mars à 10h30

*Démontage d'un montage : La Liberté de Guillaume Massart*, en partenariat avec Périphérie.

### Wednesday 20 March at 10:30 am

*Disassembling an editing: La Liberté by Guillaume Massart, in partnership with Périphérie.*

### Jeudi 21 mars à 10h30

*Créer un documentaire pour le cinéma ou pour la radio : un même métier ?*, en partenariat avec France Culture.

### Thursday 21 March at 10:30 am

*Making a documentary for cinema or radio: same job?, in partnership with France Culture.*

### Vendredi 22 mars à 10h30

*Matinée des idées consacrée à la thématique : Filmer la réalité invisible*, en partenariat avec la SRF.

### Friday 22 March at 10:30 am

*A Morning of Ideas on the theme: Filming the invisible reality, in partnership with SRF.*

## LE FORUM PUBLIC / FORUM DES IMAGES

Animé par Les Amis du Cinéma du réel, en partenariat avec EURODOC

Hosted by Les Amis du Cinéma du réel, in partnership with EURODOC.

**Jeudi 21 mars**

Pour sa 41<sup>e</sup> édition, Cinéma du réel consacre son Forum Public à destination des professionnels du documentaire à la thématique : « **Territorialité des financements, territorialité des contenus** ».

Dans les années 2000, grâce notamment à une politique incitative du CNC, les collectivités territoriales sont devenues des leviers essentiels à l'existence de certains films, des entreprises de production, des réalisateurs et techniciens non parisiens, se sont imposées dans le paysage national et international.

Cette émergence de nouveaux acteurs et de nouvelles pratiques, a constitué un mouvement de fond qui a bousculé certains usages de la profession et de ses représentants. Aujourd'hui, avec la création des grandes régions, ce mouvement connaît une nouvelle accélération, la plupart des territoires ayant dû redéfinir leur politique de soutien au cinéma et à l'audiovisuel.

Quelles sont les difficultés spécifiques rencontrées par les auteurs et producteurs dans le financement en région ? Comment trouver le juste équilibre entre une mise en avant du sujet et une valorisation du travail de création dans les décisions de soutien ? Quelles sont les pistes pour une meilleure complémentarité entre les financements et les contenus dans le cadre de la territorialisation dans la production documentaire ? L'objectif commun de cette journée de Forum Public est de questionner les rapports entre la création audiovisuelle et les territoires, en confrontant des notions aussi fondamentales que le centralisme face aux spécificités économiques, géographiques et culturelles de chaque territoire.

### 9h30-13h00

Panorama des territoires et témoignages des professionnels : auteurs, producteurs, représentants régionaux seront invités à partager leur vision politique des aides régionales en matière de cinéma et d'audiovisuel.

### 14h00-16h30

Cas d'étude de films documentaires ayant bénéficié de financements régionaux, nationaux et internationaux, afin de compiler des récits d'expérience et de mettre en lumière des problématiques spécifiques.

### 16h30-18h00

Echange avec Julien Neutres, directeur de la création, des territoires et des publics au CNC.

---

*A day to debate on documentary production and its future : territoriality of funding, territoriality of content.*

*The common goal of the Forum Public day is to question the relationship between audiovisual creation and territories, through discussions on notions as crucial as centralism vis-à-vis the economic, geographic and cultural specifics of each territory.*



# Action culturelle

Le projet artistique du Festival est pensé avec la volonté appuyée de développer une politique d'action culturelle en direction de tous les publics. Chacun doit pouvoir trouver sa place de spectateur et d'acteur de Cinéma du réel.

## CONSTRUIRE SON REGARD DE SPECTATEUR : PARCOURS FESTIVALIER

Pour permettre aux différents publics de s'approprier pleinement le festival, des temps de médiation sont proposés en amont de la manifestation. Sous forme d'atelier de sensibilisation au regard documentaire et de présentation de la programmation de Cinéma du réel à partir d'extraits de films, les groupes construisent eux-mêmes leur programme. Lors de leur venue, ils bénéficient d'une présentation de la manifestation par un professionnel et d'une rencontre avec un réalisateur.

**En partenariat avec Le Collectif Repérages, Le Collectif Tribudom, L'École Thot, le Théâtre Gérard Philipe Centre dramatique national, l'EHESS, les étudiants du master « Politique et gestion de la culture en Europe » de l'Institut d'études européennes de Paris 8, France terre d'asile, JRS Jeunes, La Toile Blanche.**

## AFFIRMER SON POINT DE VUE DE PROGRAMMATEUR : ATELIERS DE PROGRAMMATION

Qu'il s'agisse de lycéens, d'habitants de quartiers prioritaires de la politique de la ville (QPV), ou de personnes en centres d'hébergement d'urgence, le festival propose des ateliers de programmation. Les groupes participent au festival pour choisir un ou plusieurs films qui seront ensuite programmés lors de séances qu'ils organiseront au sein de leurs structures.

**En partenariat avec Les Ateliers Médicis, Le festival Toiles sous Toile, le centre d'hébergement Emmaüs Pereire et les pensions de famille Emmaüs Solidarité, le ciné-club de l'association de La Rue des Barres.**

## PARTENARIATS DE PROXIMITÉ

Cinéma du réel est un festival d'envergure internationale qui ménage également une place de choix aux publics de proximité. Des partenariats sont tissés avec diverses associations implantées dans le quartier.

**En partenariat avec le Pôle Citoyens de la mairie du 4ème arrondissement de Paris, la Maison de la Vie Associative et citoyenne de Marais, le Centre Paris Anim' Pôle Simon LeFranc, la Cité Saint Martin, l'ASMIE.**

## ACTION CULTURELLE EN MILIEU PÉNITENTIAIRE PROTECTION JUDICIAIRE DE LA JEUNESSE

Depuis sept ans, Cinéma du réel développe une politique d'action culturelle en milieu carcéral. En collaboration avec le service pénitentiaire d'insertion et de probation des Yvelines, trois actions seront menées en 2019 au Centre pénitentiaire de Bois-d'Arcy :

→ la projection d'un film issu de la compétition suivie d'une rencontre avec le réalisateur,

→ un atelier de sensibilisation au documentaire de création,

→ la remise d'un prix décerné par un jury de détenus à un court métrage de la compétition.

Par ces actions, Cinéma du réel souhaite permettre aux personnes détenues de poser leur regard sur des films inédits afin que s'ouvre un espace de parole à partir du cinéma documentaire.

Un partenariat a par ailleurs été noué cette année avec la direction interrégionale Ile-de-France de la protection judiciaire de la jeunesse pour permettre à des jeunes placés sous main de justice de participer au festival.

# Public scolaires et étudiants

Cinéma du réel développe ses actions d'éducation à l'image en direction des publics scolaires.

Le documentaire permet non seulement de réfléchir au monde dans lequel nous vivons mais aussi à la question de la mise en scène du réel et au statut des images. Cinéma du réel se donne donc pour mission d'accompagner les élèves dans leur découverte du documentaire mondial et dans la construction de leur regard de citoyen.

## COLLÈGES ET LYCÉES

### SÉANCES JEUNE PUBLIC

Tous les matins à 10h, une séance scolaire d'un film issu de la compétition est programmée pour les classes de collège et/ou de lycée. Toutes les séances incluent une rencontre avec le cinéaste ou un professionnel.

Toutes les séances publiques restent par ailleurs accessibles aux scolaires.

### JOURNÉES D'IMMERSION

Le festival propose également aux classes de vivre le festival lors de journées d'immersion, l'occasion de participer à plusieurs projections et à un temps d'échange avec un réalisateur ou un professionnel du cinéma.

Depuis 14 ans, Cinéma du réel travaille en partenariat avec les CIP (Cinémas indépendants parisiens) et l'ACRIF (Association des cinémas de recherche d'Île-de-France), structures qui mettent en œuvre, à Paris et en Île-de-France, le dispositif national Lycées et apprentis au Cinéma. Elles offrent la possibilité à des enseignants participant à ces dispositifs d'emmener leurs classes au Festival pour des journées d'immersion.

## ÉTUDIANTS

Cinéma du réel a noué depuis plusieurs années des partenariats avec différentes universités et écoles de cinéma (La Fémis, Université Paris 3 Sorbonne-nouvelle, Université Paris 8, EHESS, ESEC...). Des actions tutorées permettent aux étudiants concernés de contribuer à l'organisation du festival et un accompagnement spécifique leur est proposé dans leur découverte des films.

Cette année, pour associer plus étroitement les étudiants au festival, Cinéma du réel a créé le Pass étudiant qui permet un accès à toutes les séances (dans la limite des places disponible) et aux matinales de Paris Doc (sur réservation).

Enfin, le Jury Jeune de l'édition 2019 est composé de 6 étudiants encadrés par Catherine Rascon, monteuse de nombreux films documentaires dont ceux de Wang Bing. Ce jury remet le prix Ciné + d'une valeur de 15 000 euros sous la forme d'achat de droits, destiné à soutenir la sortie en salle du film à un long métrage de la compétition internationale ou de la sélection française.

# Lieux associés

## LA BULAC FAIT SON CINÉMA DU RÉEL

Depuis 3 ans, la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations (BULAC) propose une programmation de films issus de la compétition, ancrés dans les aires géolinguistiques que recouvrent ses collections. Les projections sont accompagnées de débats avec les réalisateurs et des enseignants-chercheurs. « Habiter / Partir » est le fil rouge de sa sélection 2019. Les trois films qu'elle a retenus donnent à voir des personnages en prise avec des lieux de vie qu'ils sont contraints d'habiter ou de quitter.

### HABITER/PARTIR

#### Mercredi 20 mars à 20h

*Hamada* de Eloy Domínguez Serén (88' / Suède, Norvège, Danemark)

#### Judi 21 mars à 18h30

*L'Immeuble des braves* de Bojina Panayotova (23' / France)

#### Judi 21 mars à 20h

*Last Night I Saw You Smiling* de Kavich Neang (77' / Cambodge, France / FP)

**Bulac**

**65 rue des Grands Moulins, 75013 PARIS**

Entrée libre

## SÉANCE SPÉCIALE À L'ÉGLISE SAINT MERRY

Proposée par les Rendez-vous contemporains de Saint Merry et Souffle collectif, cette séance sera l'occasion de découvrir deux films de la compétition dans le cadre prestigieux de l'Église Saint-Merry.

#### Dimanche 24 mars à 20h30

*Altiplano* de Malena Szlam (16' / Canada)

Suivi de

*Vivir allí no es el infierno, es el fuego del desierto. La plenitud de la vida, que quedo ahí como un árbol* (Living there is not hell, it is the fire of the desert. The plenitude of life that stayed there like a tree) de Javiera Véliz Fajardo (59' / Chili, Brésil)

**Les Rendez-Vous Contemporains** sont un cycle de concerts et de projections dédiés à la création contemporaine.

Passer entre les arts vivants, le cinéma et la musique, au croisement des cultures et des mondes invisibles, **Souffle collectif** donne régulièrement rendez-vous à la jeune création contemporaine au sein de l'église Saint Merry à Paris.

**Eglise Saint-Merry**

**76 rue de la Verrerie, 75004 Paris**

Tarif unique : 5 €

# Séance jeune public

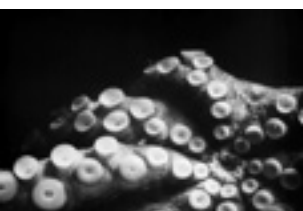
Luminor Hôtel de Ville  
Dimanche 24 mars à 11h

Le documentaire de création à la portée du jeune public. Cinéma du réel, en partenariat avec le Luminor Hôtel de Ville, propose une séance spécialement conçue pour les jeunes spectateurs à partir de 7 ans.

## LES ANIMAUX SONT PARMIS NOUS

### LA PIEUVRE

Jean Painlevé (1927 / 13')



Jean Painlevé fait sa connaissance à l'âge de 9 ans. À 20 ans, elle lui fait choisir la zoologie comme champ d'étude. À 25 ans, elle est le personnage principal de son premier film. Elle s'appelle la pieuvre.

### ZA PŁOTEM (DEHORS)

Marcin Sauter (2005 / 12')

C'est l'été, les vacances, il fait chaud. Les enfants sont seuls, libres de partir à la découverte des alentours ou de rêvasser sur les marches du perron. Les animaux sont parfois d'intéressants objets d'observation, parfois de menaçantes créatures.



### LA SOLE ENTRE L'EAU ET LE SABLE

Angèle Chiodo (2011 / 15')



La sole est asymétrique. Une équipe de chercheurs a récemment tenté d'expliquer cette énigme de l'Évolution...

### LE TIGRE DE TASMANIE

Vergine Keaton (2018 / 14')

Un tigre de Tasmanie tourne en vain dans l'enclos d'un zoo. Un glacier fond lentement. Face à sa disparition annoncée, la nature déploie sa fureur, déborde l'image et résiste à l'extinction par la métamorphose.



### TERRITORY

Eleanor Mortimer (2014 / 17')



Zone-frontière de l'Europe, Gibraltar est Britannique, ibérique mais surtout simiesque : la colonie de macaques qui l'habite s'enhardit aujourd'hui.

# Circulation

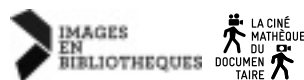
Au-delà du temps et de l'espace du festival, Cinéma du réel propose différentes programmations à la circulation en collaboration avec ses partenaires qui animent réseaux de salles, bibliothèques et lieux de diffusion sur le territoire régional et national.

## Avec L'ACRIF :

À l'occasion de la sortie du film *M* de Yolande Zauberman, l'ACRIF – Association des cinémas de recherche en Ile-de-France, en partenariat avec le Cinéma du réel, propose la circulation des films *Un juif à la mer* (Yolande Zauberman, 2005) et *Would You Have Sex With an Arab ?* (Yolande Zauberman, 2012) dans les salles de son réseau. Ces deux films sont également programmés par le Cinéma du réel cette année dans le cadre d'un focus Yolande Zauberman.

acrif

## Avec Images en bibliothèques et la Cinémathèque du documentaire



En collaboration avec La Cinémathèque du documentaire et le festival Cinéma du réel, Images en bibliothèques participe à la circulation de programmes itinérants en les programmant dans des structures partenaires de son réseau. Issus de la Compétition internationale et de la Sélection française de la 41<sup>e</sup> édition du festival Cinéma du réel ces deux programmes rendent compte de la diversité des démarches des cinéastes dans le documentaire contemporain.

### PROGRAMME 1 :

#### Histoire de rencontres

Trois films issus de la Sélection française : *L'Immeuble des braves* de Bojina Panayotova, *Madame Baurès* de Mehdi Benallal, *Presque un siècle* de Pascale Bodet.

Faire un film ouvre les portes, rend légitime, construit le lien. Reste au cinéaste à faire le récit de la relation, d'en rendre compte et de se mettre lui-même en scène face à celui ou celle qu'il a choisi. En cela, tout autant que de celui qu'il filme, c'est son propre portrait qu'il nous donne à voir. Ainsi ces trois films nous permettent de rencontrer tout à tour la jeune réalisatrice Bojina Panayotova entraînée spontanément par son personnage dans la recherche de ses chiens ; Pascale Bodet qui a posé sa caméra chez sa grand-mère de près de 100 ans et se fond dans le calme et la répétition de son quotidien ; Mehdi Benallal qui retrace l'histoire de la banlieue ouvrière en même temps que celle de Madame Baurès qui l'avait choisi pour se raconter.

### PROGRAMME 2 :

#### Histoires de croyance

Deux films issus de la Compétition internationale : *Los que desean* d'Elena Lopez Riera et *Hamada* d'Eloy Domínguez Serén.

Le cinéma documentaire est un cinéma romanesque non pas parce qu'il raconte des histoires rocambolesques

et remplies de rebondissement mais parce qu'il s'attarde sur un détail, un mouvement, un instant. Comme le romancier qui prend le temps de décrire le quotidien de ses personnages, c'est dans le plan et dans la durée de ce plan que surgit quelque chose du réel, quelque chose comme une vérité. Pour cela il faut croire en la magie du cinéma, en sa force révélatrice. Croire qu'il ne s'agit pas tant d'expliquer que de dépendre. Le travail d'immersion d'Elena Lopez Riera s'attache à rendre compte d'une atmosphère telle qu'elle émane de cette communauté d'hommes qui joue avec les oiseaux, tandis que la mise en scène d'Eloy Domínguez Serén rend compte de la vie au quotidien d'une jeunesse en plein désert, comme un huis clos dans un espace infini.

### PROGRAMME 3 :

#### Amara de Pierre Michelin

Depuis le Colorado où il a élu domicile, Fouad Mennana entreprend de retrouver la trace de son défunt grand-père – Amara Mennana – un agriculteur algérien exproprié de ses terres et déporté dans les bagnes de la Guyane française en 1926. Fouad lance sur internet quelques bouteilles à la mer.

# L'équipe

## The team

### Fondateurs

La Bpi, représentée par sa directrice Christine Carrier  
CNRS Images,  
Jean-Michel Arnold  
Comité du film ethnographique,  
Jean Rouch †

### Équipe

Catherine Bizern  
– déléguée générale  
et directrice artistique  
Christian Borghino  
– adjoint à la direction  
artistique et chargé  
des publications  
Olivia Cooper-Hadjian  
– coordination de la  
compétition  
Clémence Arrivé  
– assistante programmations  
et publications

Quentin Richard  
– responsable de la gestion  
et du développement  
Jérôme Chevrier  
– chargé d'administration  
et partenariats  
Camille Chartier  
– assistante d'administration  
et partenariats

Philippe Guillaume  
– chargé de production  
Bianca Mitteregger  
– adjointe régie des copies  
et sous-titrage  
Julie Milhade  
– assistante régie

Catherine Giraud  
– attachée de presse  
avec l'aide d'Audrey Grimaud

Charlotte Forbras  
– responsable communication  
Thelma Klebert  
– assistante presse  
et communication

Suzanne de Lacotte  
– responsable publics  
et médiation culturelle  
Nina Cohen  
– assistante publics  
et médiation culturelle

Mathilde Carteau  
– responsable de l'accueil  
des invités  
Vittoria Leardini  
– assistante accueil des invités  
Laura Lariven  
– chargée des accréditations

Olivia Cooper-Hadjian  
assistée d'Elina Chared  
– coordination des débats

Alice Leroy  
– coordination du « Festival Parlé »

Cécile Cadoux et  
Anaïs Desrieux  
– responsables ParisDOC  
Amaïllia Bordet  
– assistante ParisDOC

Adrien Gavignet  
– responsable vidéothèque

Rina Kenović Rotberg  
– secrétaire  
du Jury international et  
du Jury des bibliothèques  
Osyeiny Montero  
– secrétaire du Jury Longs  
métrages  
Olia Verriopoulou  
– secrétaire du Jury Jeune  
et du Jury Courts métrages

Dao Bacon, Léa Renier  
– photographes

RED5  
– Community Management

Patrick Gomez, Karim Nait Mamar  
– chauffeurs

### Comité de sélection des sections compétitives

Carine Bernasconi  
Olivia Cooper-Hadjian  
Jérôme Momcilovic  
Antoine Thirion

### Consultants

Lorenzo Esposito  
Donsaron Kovitvanitcha  
Susana Santos Rodrigues

### Rédacteurs et contributeurs

Clémence Arrivé  
Catherine Bizern  
Jean-Louis Comolli  
Olivia Cooper-Hadjian  
Greg de Cuir Jr  
Lorenzo Esposito  
David Faroult  
Jérôme Ferrari  
Nicole Fernández Ferrer  
Alice Leroy  
Alexandra Mélot  
Mathieu Macheret  
Guillaume Massart  
Hind Meddeb  
Jérôme Momcilovic  
Sélim Nassib  
Mariana Otero  
Vincent Sorrel  
Antoine Thirion  
Rédacteurs du journal Le Réel  
Juliette Arradon  
Lou Andrea Désiré  
Charles Herby Funfschilling  
Lucile Irigoien

Joséphine Jouannais  
Lola Balsas Jorge  
Clémence Lebon  
Sylvain Maino  
Anna Mezencev  
Robin Miranda  
Juliette Naviaux  
Mathilde Nodenot  
Joséphine Van Glabeke

### Traductions

Gill Gladstone  
Olivier Borre

### Architecte

Laurence Le Bris

### Bande Annonce

Groupe Tzigane Vortex

### Conception graphique affiche

Soazig Petit

### Conception graphique catalogue

M et Moi studio

Avec l'aide de  
L'ensemble des départements  
et services de la Bpi  
et notamment le Département  
Comprendre  
et Monique Pujol, Arlette  
Alligüé, Danielle Bordier, Marion  
Bonneau, Harry Bos, Julien Farene,  
Arnaud Héc  
le Département des Systèmes  
d'Information et Marc-André  
Grosy, Christelle Joussain, Olivier  
Grall, Laurent Hugou, Marc Boil-  
loux, Cédrik Falcy, Lorenzo Weiss,  
Yann Lebrun, Alexandre Mevel,  
Sylvain Leroy, Philippe Teroitín,  
Alain Chounlamountry,  
Bona Tan, Mathieu Giral,  
le Département Lire le monde et  
Régis Dutremé, Philippe Poisson-  
net, Renaud Ghys, Pierre Dupuis,  
Isabelle Morin, Thomas Joossen,  
Frédéric Ray, Nathalie Nosny  
le Département des Services  
techniques et Angélique Bellec,  
Pascal Pfeiffer,  
Michel Chedri, Eric Thué,  
Jean-Michel Wavrant  
le Département Vivre  
et Cécile Denier,  
le Département administratif et  
financier et Isabelle  
Antoine, Dominique Rouillard,  
Maude Lechevalier,  
Aude Erenberk, Meyll Boukambou,  
Céline Briet,  
Stéphanie Giralat, Patricia Chemin,  
Thierry Coudoin, Denis Cordazzo,  
le Département des Publics  
et Nathalie Daigne, Christophe  
Charley, Fanny Lemaire, Madjid  
Guitoune

la délégation à la communication  
interne, archive et mécénat et  
Cécile Desauziers, Ludovic Assepo,  
Jean-Louis Boulanger,

Les membres et correspondants de  
l'association des Amis du Cinéma  
du réel

Le Président du Centre Pompidou,  
Serge Lasvignes,  
le Directeur général du Centre  
Pompidou, Julie Narbey,  
la Direction de la communication et  
des partenariats  
et Benoît Parayre,  
Marc-Antoine Chaumien,  
Stéphanie Hussonnois,  
Christian Beynetton, Yann  
Brécheret, la Direction de la  
production et Anne Poperen, Yvon  
Figuera, Hugues  
Fournier-Montgéeux, Saïd  
Fakhouri, Manuel Michaud,  
Olivier Bernon, Bruno Boullault,  
François Pegalajar, Benoît Bazillais,  
Nicolas Renault, Jean-Marc Lanoë,  
Jean-Paul Fleury, Anne  
Paounov, Valérie Leconte,  
Léa Lita Poissonnier, Yann Bellet,  
Vahid Hamidi,  
Marine Feray, Gilles Carles, David  
Rouge, Arnaud Jung,  
la Direction du bâtiment  
et de la sécurité et Sébastien  
Dugaugez, Thierry Boa-Léonce,  
José Lopes, Christophe Mazeaud,  
Jean-Pierre Lichter,  
Anne-Marie Despouys,  
Patrick Lextrait,  
Frédéric Marin, Emile Wahid,  
Marie-Christine Deschamps, Ah-  
med Kertobi, Jérôme Marie-Pinet,  
Isabelle Daulard, Ahmed Tahrir et  
les équipes  
de ménage, la Direction des publics  
et Catherine Guillou, Patrice  
Chazottes, Fanny Serain, Benoît  
Sallustro, Augustin Pagenot  
et Mathilde Lucchini.  
Le Mnam-Cci et  
Philippe-Alain Michaud, Isabelle  
Daire, Jonathan Pouthier, Olga  
Makhroff, la Direction des  
systèmes d'information et télécom-  
munication et Vincent Meillat la  
Caisse Centrale et Marilyn Porte,  
Agnès Laurent, Sandrine Ballaz,  
Djamila Bououna, Romain Arnoux,  
les agents d'accueil, techniciens,  
projectionnistes et caissiers  
du Centre Pompidou,  
et la Librairie Flammarion.

Un grand merci à l'équipe  
des bénévoles et aux étudiant.e.s  
du Master 2 de l'INA – Concepteur  
audiovisuel.



## Association Les Amis du Cinéma du réel

### MEMBRES D'HONNEUR

Margot Benacerraf  
 Freddy Buache  
 Pankaj Butalia  
 Danielle Chantereau  
 Bob Connolly  
 Judit Elek  
 Suzette Glénadel  
 Helena Koder  
 Marceline Loridan-Ivens †  
 Michel Melot  
 Marie-Christine de Navacelle  
 Nelson Pereira dos Santos  
 Pedro Pimenta  
 Yolande Simard-Perrault  
 Helga Reidemeister  
 Mario Simondi  
 Frederick Wiseman  
 Colin Young

### MEMBRES FONDATEURS

Bibliothèque publique  
 d'information  
 Comité du film ethnographique  
 CNRS Audiovisuel

### MEMBRES DE DROIT

Vincent Berjot, directeur général  
 des patrimoines du Ministère de la  
 culture et de la communication  
 Frédérique Bredin, présidente  
 du centre national du cinéma  
 et de l'image animée  
 Anne Hidalgo, maire de la Ville  
 de Paris  
 Martin Ajdari, directeur général des  
 médias et des industries culturelles  
 du Ministère de la culture et de la  
 communication  
 Valérie Péresse, présidente  
 de la région Ile-de-France  
 Julie Bertuccelli, présidente  
 de la Scam  
 Serge Lasvignes, président  
 du Centre Pompidou  
 Alain Sussfeld, président  
 de la Procirep  
 Sébastien Jallet, commissaire  
 général délégué à l'égalité des  
 territoires  
 Pascale Cassagnau, responsable  
 de la collection audiovisuel, vidéo  
 et nouveaux médias du Cnap

### MEMBRES ACTIFS À TITRE PERSONNEL

Valérie Abita  
 Hala Al Abdallah  
 Chaghiig Arzumaniyan  
 Bruno Atlan  
 Thierry Augé  
 Nurith Aviv  
 Bernard Baissat  
 Jean-Marie Barbe  
 Dominique Barneaud  
 Bernhard Braunstein  
 Jean-Louis Berdot  
 Agathe Berman

Julie Bertuccelli  
 Jacques Bidou  
 Catherine Bizern  
 Marie-Clémence Blanc-Paes  
 Catherine Blangonnet  
 Claudine Bories  
 Dominique Bourgois  
 Diane Sara Bouzgarrou  
 Cyril Brody  
 François Caillat  
 Christine Camdessus  
 Xavier Carniaux  
 Patrice Chagnard  
 Sarah Chazelle  
 Carine Chichkowsky  
 Eve-Marie Cloquet  
 Gérald Collas  
 Jean-Louis Comolli  
 Richard Copans  
 Alexandre Cornu  
 Didier Cros  
 Jean-Laurent Csinidis  
 Marielle Delorme  
 Raymond Depardon  
 Jacques Deschamps  
 Alice Diop  
 Bernard Dubois  
 Marie-Pierre Duhamel  
 Daniela Elstner  
 Frank Eskenazi  
 Alain Esmery  
 Daniela de Felice  
 Christian Franchet d'Espèrey  
 Denis Freyd  
 Thierry Garrel  
 Izza Genini  
 Evelyne Georges  
 Nicolas Giuliani  
 Véronique Godard  
 Sophie Goupil  
 Dominique Gros  
 Claude Guisard  
 Patricio Guzman  
 Dieudo Hamadi  
 Charles Hembert  
 Laurence Herszberg  
 Esther Hoffenberg  
 Rebecca Houzel  
 Catherine Humblot  
 Martine Kaufmann  
 Marie Kuo Quiquemelle  
 Catherine Lamour  
 Bernard Latarjet  
 Pascal Leclercq  
 Vladimir Leon  
 Hugues Le Paige  
 Pierre-Oscar Lévy  
 Oswalde Lewat  
 Georges Luneau  
 Delphine Manoury  
 Alexandre Marionneau  
 Nicolas Hans Martin  
 Guillaume Massart  
 Arnaud de Mézamat  
 Eugénie Michel Villette  
 Mathilde Mignon  
 Guillaume Morel  
 Marco Muller  
 Christian Oddos  
 Etienne Ollagnier  
 Jean-Luc Ormières

Mariana Otero  
 Javier Packer-Comyn  
 Cesar Paes  
 Rithy Panh  
 Julie Paratian  
 Nicolas Philibert  
 Raphaël Pilloso  
 Risto-Mikaël Pitkanen  
 Elisabetta Pomiatto  
 Solange Poulet  
 Jérôme Prieur  
 Alessandro Raja  
 Nicolas Rincon Gille  
 Paul Rozenberg  
 Rasha Salti  
 Abraham Segal  
 Mario Simondi  
 Michèle Soullignac  
 Mileva Stupar  
 Godfried Talboom  
 Christian Tison  
 Bertrand Van Effenterre  
 Joëlle Van Effenterre  
 André Van In  
 Maxence Voiseux  
 Patrick Winocour

### AU TITRE DE LEUR INSTITUTION

Jean-Michel Arnold, CICT  
 Caroline Roussel, Procirep  
 Andréa Picard, Aude Erenberk,  
 Cinéma du réel  
 Olivier Bruand, Région Île-de-  
 France  
 Pascal Brunier, ADAV  
 Christine Carrier, Bibliothèque  
 publique d'information  
 Isabelle Chave, Département du  
 pilotage de la recherche et de la  
 politique scientifique, Ministère de  
 la culture et de la communication  
 François Foucault, Festival Jean  
 Rouch  
 Michel Gomez, Mission cinéma,  
 Mairie de Paris  
 Nicolas Georges, Direction géné-  
 rale des médias et des industries  
 culturelles, Ministère de la culture  
 et de la communication  
 Bénédicte Hazé, Société des  
 réalisateurs de films  
 Marianne Palesse, Images en  
 bibliothèques  
 Annick Peigné-Giuly, Documen-  
 taire sur grand écran  
 Agnès Jahier, Périphérie

### CONSEIL D'ADMINISTRATION

Julie Paratian, productrice, Sister  
 Production, France  
 Dominique Barneaud, producteur,  
 Bellota films, France  
 Agathe Berman, productrice,  
 Legato Films, France  
 Anne Georget, présidente de la  
 Scam, France  
 Andréa Picard, directrice artistique,  
 Cinéma du réel, Canada  
 Christine Carrier, directrice, Bpi,  
 France  
 Pascale Cassagnau, Cnap, France

Eugénie Michel Villette,  
 productrice, Les Films du  
 bilboquet, France  
 Alice Diop, réalisatrice, France  
 Rebecca Houzel, productrice,  
 Petit à Petit production, France  
 Daniela de Felice, réalisatrice,  
 France  
 Isabelle Chave, ministère de la  
 Culture et de la Communication,  
 Département du pilotage de la  
 recherche et de la politique scien-  
 tifique (direction des patrimoines),  
 France  
 Serges Lasvignes, président  
 du Centre Pompidou, France  
 Caroline Roussel, Présidente  
 de la Commission Télévision  
 de la Procirep, France  
 Arnaud de Mézamat, réalisateur et  
 producteur, Abacaris films, France  
 Esther Hoffenberg, réalisatrice  
 et productrice, France  
 Raphaël Pilloso, producteur,  
 L'Atelier documentaire, France

# Remerciements

## CINÉMA DU RÉEL REMERCIE TOUT PARTICULIÈREMENT :

### A part of Paris

Joana Viltart  
**L'ACID**

Fabienne Hanclot  
Régis Sauder

### ACRIF

Didier Kiner, Quentin Mével,  
Nicolas Chaudagne

### ADDOC

Charlotte Grosse, Olivia  
Fégar, Gaëlle Riiliard

### Aéroports de Paris

Martine Peyras

### Ambassade d'Auvergne

Didier Desert

### Ambassade de France au Mexique – Institut Français d'Amérique Latine

Sofia Lorente, Wendy Arzate

### Ambassade de France aux États-Unis

Amélie Garin-Davet

### Ambassade de Suisse en France

Blandine Pierre

### Anciné

Matusael G. F. Ramos,  
Anna Garofalo

### Année croisée France-Roumanie

Andrei Țârnea,  
Jean-Jacques Garnier

### Arizona Films

Bénédicte Thomas,  
Jeanne Le Gall

### ARTE

Véronique Cayla, Stéphanie  
Gavardin, Françoise

Lecarpentier, Nathalie

Senon, Fabrice Puchault

### Ateliers Varan

Manon Blanfumet,  
Frédéric Cueff

### Audiens

Naddia Tiddari,  
Isabelle Feldman

### Blaq Out

Charles Hembert

### Bulac

Clotilde Monteiro,  
Juliette Pinçon

### Capi Films

Delphine et Jacqueline Haby

### Capricci

Thierry Lounas, Julien Rejl  
**Centre culturel canadien**

Jean-Baptiste Le Bescam  
et Catherine Bedard

### Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)

Frédérique Bredin, Julien  
Neutres, Daphné Bruneau,

Isabelle Gérard-Pigeault,  
Alice Guillaud

### Centre Pompidou – Espace 13-16

Fanny Serain

### Centre Wallonie Bruxelles

Louis Héliot

### CGET

Camille Besnard

### Ciné+

Bruno Deloye

### Cinécim

Fabian Terrugi

### Cinéma Indépendants Parisiens

Chiara Dacco, Léna Nilly

### La Cinémathèque du documentaire

Georges Heck, Anne Pomonti

### La Cinémathèque Suisse

Frédéric Maire

### CNAP

Yves Robert, Marc Vaudey,  
Pascale Cassagnau,

Marianne Revoy, Ruth Peer,  
Perrine Martin

### Collectif Repérages

Liza Alster

### Collectif Tribudom

Joana Montez

### Les Côteaux de Montreuil

Bertrand Mauger

### Delamaison.com

Laura Cobo

### Doc&Film

Daniela Elstner

### Documentaire sur Grand Écran

Annick Peigné-Giuly, Hélène

Coppel, Laurence Conan

### DOK Leipzig

**Dissidenz Film**

Bich-Quân Tran

### D'Win Hôtel

Laetitia et Alexandre

### Ecran Total

Charlotte Dunan

### Ecole Thot

Héloïse Nio,  
Stéphanie De Barros

### EHESS

Stéphane Breton

### Emmaüs Solidarité

Pascale Eon

### Etonnant Cinéma

Clara Guillaud

### Eurodoc

Maria Bonsanti

### Exaprint

Agathe Hoffmann

### Festival Objectif Censier

Roxane Eygret

### Festival Toiles sous Toile

Nathalie Joyeux

### FestivalScope

Alessandro Raja,

Egle Cepaite

### Film-documentaire.fr

Laetitia Dubois,

Arnaud de Mezamat

### Les Films du Bélier

Aurélien Beseez,

Justin Taurand

### Forum Culturel Autrichien

Siegrid Bigot-Baumgartner,

Sabine Hélas

### Forum des Images

Claude Farge, Grégoire

De Toytot, Fabien Gaffez,

Gilles Rousseau, Anne

Marrast, Anne Coulon,

Emmanuelle Dorbon, Magali

Séguin, Nathalie Roth,

Jérôme Desmoulins, Margot

Bougeard, Pauline Botté,

Clara Croiset, Juliette

Lhomme

### Fonds Handicap & Société

Isabelle Tréquilly

### FRAM, agence Paris 1<sup>er</sup>

Renaud Vercel

### France Culture

Virginie Noël, Perrine

Kervran, Sabine Ponomalé,

Aline Pénitot

### France Télévisions

Laurence Zaksas-Lalande,  
Emmanuelle Dang,

Véronique Chartier,

Catherine Alvaresse, Julie  
Grivaux

### FrenchMania

Franck Finance-Madureira

### HEAD

Delphine Jeanneret

### Hôtel Américain

Elise, Peter et Ethel

### Hôtel de Nice

Marie Rasimi, Laure et Gaël

### Hôtel Ecole Centrale

Catherine Laroulandie

et Valérie

### IDFA

### Images en bibliothèques

Marianne Palesse, Justine

Meignan, Marie Thomas-

Penette, Raphaëlle Pireyre,

Adèle Calzada, Erika Roc

### Ina

Mileva Stupar

### INA Sup

Ghislaine Loobuyek

### Institut Cervantès

Eduardo Navarro Carrion,

Sonia Fernandez Delgado

### Institut Français

Anne Tallineau, Clément

Bodeur-Crémieux, Emilie

Boucheteil, Anne-Catherine

Louvet, Pierre Triapkiné,

Christine Houard

### Institut Français de Turquie

Christophe Pécot

### Istituto Italiano di Cultura di Parigi

Fabio Gambaro, Sandro

Cappelli

### La Fémis

Géraldine Amgar,

Barbara Turquier

### Les Ateliers Médicis

Sarah Mallégol,

Clément Postec

### Les filles de l'Ouest

Florence Caillet

### Les rendez-vous contemporains / Eglise Saint Merry

Marguerite Lantz

**Luminor hôtel de ville**David Obadia, Andy Sellitto  
**M et Moi Studio**Mathilde Formagne,  
William Bolze-Evain**Mairie de Paris**Michel Gomez, Elodie  
Péricaud, Claudie Flamant**Mairie du 4<sup>e</sup> arrondissement**

Ludovic Sage

**Maison de la Poésie**Olivier Chaudenson, Renaud  
Mesini, Béatrice Logeais**Médiapart**Renaud Creus, Claire Denis,  
Donatien Huet, Sophie

Dufau, Ludovic Lamant

**Ministère de la Culture****et de la Communication,**  
**Direction générale des médias**  
**et des industries culturelles**

Martin Ajdari

**Ministère de la Culture****et de la Communication,**  
**Direction générale des médias**  
**et des industries culturelles,****Service du Livre**  
**et de la Lecture**

Laurine Arnould

**Ministère de la Culture****et de la Communication,**  
**Direction générale**  
**des patrimoines,****Service du pilotage de la**  
**Recherche et de la politique**  
**scientifique**

Isabelle Chave

**Mona Bismarck American**  
**Center**Efrén Hernández, Audrey  
Gouimenu**MNAM – Collection Nouveaux**  
**Médias**Olga Makhroff, Marcella  
Lista, Anais Brive**New Story**

Elisabeth Perlie

**Opsomai**Vincent Prost, Arnaud  
Grümler**Peco Peco**

Benjamin Perrier

**Périphérie**Corinne Bopp, Agnès Jahier,  
Gildas Mathieu**Petit à Petit Production**

Rebecca Houzel

**PROCIREP**

Idzard Van der Puyl,

Blanche Guichou,

Elvira Albert,

Sylvie Monin

**PSL – SACRe****Région Ile-de-France**

Sébastien Colin,

Olivier Bruand,

Elsa, Myriam

**SACEM**

Clémentine Harland,

Eglantine Langevin,

Fanny Ligneau

**SCAM**

Julie Bertuccelli, Véronique

Bourlon, Véronique

Blanchard, Fanny Saintenoy

**La 7<sup>e</sup> Obsession**

Thomas Aidan,

Lauréline Jouanneau

**Souffle Collectif**

Julien Colardelle

**SPIP 78**

Maïlys Lagoutte

**SRF**

Raphaël Laforgue

**Télérama**

Caroline Gouin, Véronique

Viner-Flèche, Julie Lathière

**Tènk**

Jean-Marie Barde,

Eva Tourent

**Torino Film Festival****TV5 Monde**

Delphine Manoury,

Ivan Kabacoff

**UniversCiné.com**

Charles Hembert,

Rémy Weber,

Romain Dubois,

Manuel Martinez

**Université de Caen**

Ineke Wallaert et les

étudiants Sophie Prunier,

Lomane Lejemtel, Cloé

Contentin, Chloé Bontemps,

Lucie Dubus, Nadjati

Abdallah, Raphaële Carlier,

Gautier Lucas, Sarah Butt

**Université Paris 8**

Pauline Gallinari

**WBI - Wallonie-Bruxelles****International**

Stéphane Cools, Yoon-Hee

Rovillard, Emmanuelle

Lambert, Eléonore Venti

**MESDAMES ET MESSIEURS**

Antoine de Baecque

Dominique Barnaud

Frank Beauvais

Cyril Béghin

Patrick Mario Bernard

Mathieu Berton

Frédéric Bonnaud

Claudine Bories

Nicole Brenez

Stéphane Breton

Jan Buequoy

Rodolphe Burger

Pascale Cassagnau

Patrice Chagnard

Jean-Louis Comolli

Laurent Cormier

Yi Cui

François d'Artemare

Alain Della Negra

Mathieu Deniau

Alice Diop

Mati Diop

Marie-Pierre Duhamel

Muller

Cédric Dupire

Aude Erenberk

Daniela Elstner

David Faroult

Jérôme Ferrari

Nicole Fernández Ferrer

Vincent Gérard

Yervant Gianikian

Antoine Guillot

Fabienne Hanclot

Esther Hoffenberg

Rebecca Houzel

Daniele Incalcaterra

Nicolas Jaoul

Morad Kertobi

Perinne Kervran

Michel Klein

Keja Ho Kramer

Maxime Martinot

Guillaume Massart

Maxime Matray

Faustine Mazot

Alexandra Mélot

Arnaud de Mezamat

Philippe Alain Michaud

Madeleine Molyneux

Sélim Nassib

Davide Oberto

Mariana Otero

Javier Packer

Elisabeth Perlie

Raphael Pilosio

Jonathan Pouthier

Sylvie Pras

Frédéric Sabouraud

Fanny Serain

Vincent Sorrel

Claire Simon

Michèle Soullignac

Gaël Teicher

Barbara Turquier

Bich Quàn Tran

Agnès Varda

Olivier Zabot

Yolande Zauberman

Caroline Zéau

**Aux cinéastes, producteurs  
et distributeurs qui honorent  
le festival de leur confiance et  
à l'ensemble des professionnels  
qui ont donné de leur temps  
pour accompagner cette 41<sup>e</sup>  
édition.**

Catherine Bizern remercie  
chaleureusement toutes  
celles et tous ceux avec  
lesquels elle a pu échanger  
– parfois longuement parfois  
souvent – tout au long de  
l'élaboration de cette 41<sup>e</sup>  
édition du festival et qui lui  
ont suggéré des films, des  
idées et des contacts et tout  
particulièrement Marie Pierre  
Duhamel Muller.

# Cahier du réel

*Kevin Jerome Everson, l'idéal de l'abstraction* – **Greg de Cuir Jr /**  
*Ce(ux) qui fait* – **Vincent Sorrel /** *Correspondances* – **Mathieu**  
**Macheret /** *Démontage d'un montage* – **Alexandra Mélot,**  
**Guillaume Massart /** *Dr. S.* – **Robert Kramer /** *Si les images ne sont*  
*pas égales* – **David Faroult /** *Le temps du soupçon* – **Jean-Louis**  
**Comolli /** *Le souvenir de ce qui reviendra* – **Mariana Otero /** *Un*  
*matrimoine audiovisuel résistant et inspirant* – **Nicole Fernández**  
**Ferrer /** *Documenter les entraves au droit d'asile* – **Hind Meddeb /**  
*« Les femmes se sont emparées de*  
*la vidéo »* – **Carole Roussopoulos /**  
*On fera de vous «une classe bien sage»*  
– **Jérôme Ferrari /** *Yolande Zauberman*  
et *Jocelyne Saab* – **Sélim Nassib**

# #1

Il y a d'un côté le catalogue du festival qui présente les différentes programmations, rend compte des films, compile les informations. Il est la photographie d'un moment t du festival, celui où tous les films sont entrés dans la grille... C'est un moment posé, où tout semble à sa place où tout est bien en ordre, page après page. Mais rien n'est achevé.

Chaque programmation propose un cheminement, un point de vue, une manière singulière d'appréhender les œuvres, comme le présente le catalogue ; pourtant le festival est parcouru par bien des trajectoires différentes qui en sont le prolongement, d'autres pensées y font écho et tracent des tangentes. Ce Cahier du réel #1 est le lieu des premières digressions suscitées par le programme du Cinéma du réel, qu'il vient nourrir de textes critiques, billets personnels, carnet de citations et retours sur le travail du cinéma. Des documents à ajouter à la discussion et à la découverte des œuvres et de leurs auteurs. Rien n'est figé, tout est déjà en débat quand les spectateurs entreront dans les salles.

Et sur le site du festival, lorsque la 41<sup>e</sup> édition aura été, le Cahier du réel #1<sup>er</sup> rendra compte de la poursuite des échanges, des conclusions provisoires et des réflexions naissantes que les rencontres et les projections auront provoquées.

Ainsi d'édition en édition, les Cahiers du réel conserveront la trace, parfois simplement par bribes, parfois de manière détaillée, d'une pensée en mouvement autour du cinéma documentaire, par ceux qui le fabriquent et ceux qui le regardent.

–Catherine Bizern

# Kevin Jerome Everson, l'idéal de l'abstraction

par Greg de Cuir Jr

Kevin Jerome Everson est l'artiste cinématographique noir le plus important du XXI<sup>e</sup> siècle, et lorsque sa carrière s'achèvera – nul doute qu'il aura alors réalisé quelques centaines de films supplémentaires –, il sera célébré comme le plus grand artiste cinématographique noir de tous les temps. Si cette assertion peut sembler bien excessive, le fait est qu'Everson joue déjà avec l'histoire, pendant que les autres ne font que courir après elle. Tel un athlète d'exception, il surclasse les autres artistes par son travail acharné, révélant ainsi toute l'étendue d'un talent extraordinaire.

On reconnaît immédiatement le style d'Everson : c'est l'absence même de style, ou plutôt le nettoyage, la réduction du style. Appelons cela un anti-esthétisme. Les gestes sont souvent minimalistes, qu'il s'agisse des gestes accomplis par les sujets à l'intérieur du cadre ou du geste cinématographique de l'artiste visant à rendre palpables ces sujets. Everson a souvent affirmé que son travail tendait vers l'abstraction, en tant qu'idéal et, en quelque sorte, de point final. Ce qui veut dire que c'est la forme qui lui importe le plus – le coup de pinceau, et l'image qui en résulte nécessairement. L'évocation d'une dimension politique de son cinéma a tendance à l'agacer, peut-être parce qu'il refuse toute attitude par trop doctorale. De même, il voit d'un œil méfiant l'application de tout concept représentatif totalisant à son projet d'ensemble. Il rejette d'ailleurs le terme générique de « documentaire », impropre selon lui à qualifier son travail. Ses œuvres sont une quête collaborative : leur valeur réside dans la relation personnelle qu'il établit avec les personnes. Son engagement porte sur eux et sur le lien éthique qu'il construit avec eux. Ce sont peut-être ces liens invisibles qui forment l'ADN de son art.



Everson opte souvent pour le noir-et-blanc, mais il lui arrive de filmer en couleur. S'il privilégie le 16 mm en tant que format de base, il a plus d'une fois utilisé le numérique. Choisir un médium spécifique est loin d'être anodin pour lui : lorsqu'il veut enregistrer quelque chose, il choisit la vidéo, et lorsqu'il veut révéler quelque chose, il choisit le film. Dans les deux cas, il procède au montage – visuel et sonore – par le biais du numérique, en bricolant sur son ordinateur. Le découpage est à l'image de ses prises de vue : toujours fonctionnel, jamais tape-à-l'œil. Ce fonctionnalisme, cependant, est trompeur. En effet, si l'élaboration d'une structure visuelle et sonore déterminée est extrêmement importante dans son œuvre, le découpage est cependant réalisé de façon rapide, intuitive. D'ailleurs, Everson finit toujours ses films dans les délais fixés. Comme l'indique le titre de l'un de ses court-métrages récents, co-réalisé avec Claudrena N. Harold : « *How Can I Ever be Late?* » (« Impossible pour moi d'être en retard ! »). De la même manière que les employés doivent s'enregistrer à la pointeuse dans un de ses films, Everson se doit d'enregistrer leur vie. À cet égard, il ressemble aux ouvriers et aux ouvrières qu'il filme. Sans jamais se placer à un niveau supérieur à eux, il leur affirme cependant : « Je dois faire cet art ! ». Ce qui signifie : je dois le faire maintenant, car le temps n'est pas de l'argent mais de la vie.

La vie d'Everson se structure autour de deux pôles voisins : l'enseignement et la réalisation. Il filme constamment – non comme une personne qui laisserait la caméra allumée de façon obsessionnelle, mais plutôt pour des raisons techniques ou idéologiques. Everson ne pense pas que la vie soit du cinéma. Il ne regarde pas beaucoup de films. Ce n'est pas un romantique. Il filme constamment parce qu'il a un travail à accomplir, un but à atteindre – non fondé sur sur la quantité mais plutôt sur la qualité. Reste à espérer que, lorsqu'il atteindra le niveau d'abstraction désiré, il n'abandonnera pas le cinéma pour une autre forme artistique dans laquelle il a reçu une formation, comme la photographie ou la sculpture. De toute manière, en une vingtaine d'années seulement, il a déjà énormément contribué à l'art cinématographique, et ce avec une passion, un investissement et une rigueur dont certains artistes de vingt ans ses cadets peuvent et doivent

s'inspirer. Everson est certes un pédagogue, mais il est également bien plus que cela : il est le doyen de la création cinématographique noire. Cette rétrospective – d'une ampleur rarement égalée en Europe – est également un geste, un hommage à l'homme et à son travail.

Certains chef-d'œuvres présentés dans le cadre de cette rétrospective méritent une mention particulière. Prenons par exemple le film *Tonsler Park*. De façon presque miraculeuse, il s'agit de l'une des rares fois où la conscience sociale et la conscience historique de l'artiste se fondent en un chronotope florissant. Everson a pu avoir accès à un certain nombre de bureaux de vote dans la région de Tonsler Park à Charlottesville (Virginie), où il vit et travaille en tant que professeur d'art à l'Université de Virginie. Il cherche dans son film à dévoiler le travail effectué par les employés des bureaux de vote, essentiellement des afro-américains. Il faut ici souligner que ce travail est un travail sous-estimé, invisible, et réalisé par une catégorie de citoyens sous-estimés et défavorisés. Ce sont ces gens qui, en réalité, préservent la structure du plus grand système démocratique de la planète. L'excellence de leur travail, ainsi que le dévouement dont ils font preuve, irradie chaque image du film. Pour ceux qui ont suivi les dramatiques élections présidentielles américaines de 2016, il est impossible, en regardant ce film, de ne pas se souvenir des propos calomnieux proférés par un certain candidat d'extrême-droite envers les bureaux de vote de ce type et les personnes qui y travaillent – propos dans lesquels il préconisait le recours à des patrouilles armées pour priver du droit de vote ou dissuader de voter ceux qui, selon lui, étaient susceptibles d'enfreindre la loi. Face à cette rhétorique, le film brûle d'un ton implicitement polémique, sensible dans chaque flash frame. Everson avait déclaré vouloir réaliser un film expérimental en positionnant la caméra loin des sujets et en réduisant la profondeur de champ : les personnes qui traversent sans cesse le cadre construisent ainsi des schémas rythmiques abstraits. Plutôt qu'un *flicker film*<sup>(1)</sup>, Everson a sans doute réalisé le film politique le plus important de ces dernières années aux États-Unis, un film qui mériterait une place pour l'éternité dans les archives de la *Library of Congress* en tant que document indispensable du patrimoine culturel contemporain.

*Ears, Nose and Throat* est un court-métrage ayant pour sujet un événement dévastateur : la mort d'un jeune noir abattu par un ami proche. Pour aborder ce sujet difficile, Everson choisit comme médium une femme ayant été le témoin oculaire du meurtre, filmée pendant qu'elle passe un examen ORL. La symbolique est explicite, intimement liée au fait d'être témoin d'un crime et de le raconter. Mais, rappelons-le, Everson ne fait pas de documentaires. Ses images se placent souvent dans un rapport de rupture contrapuntique subtile avec les sons. Nous n'avons jamais accès à une représentation claire de l'événement, pas plus qu'à une simple explication de son importance. Le point de référence le plus fiable dans un film aux perspectives si changeantes, c'est le signal audio récurrent qui ponctue les différentes étapes de l'examen médical : un signal abstrait qui ne dit rien, qui détruit le sens. Ce signal est le pouls du film, le métronome venant rythmer un montage aux structures arythmiques. *Ears, Nose and Throat* constitue l'œuvre la plus complexe d'Everson en matière de montage audiovisuel : il y fait montre de toute sa virtuosité à la table de montage. Ce qui subsiste entre les lignes, entre les signaux sonores de ce collage non-fictionnel, c'est un événement personnel bouleversant : le jeune homme assassiné était en effet le propre fils d'Everson. On a rarement vu un cinéaste dévoiler ainsi son cœur et son âme sur celluloïd.

*Park Lanes* est une vidéo beaucoup plus longue qui enregistre en temps semi-réel une journée de travail dans une usine de Virginie produisant du matériel pour le bowling. Si cette vidéo de huit heures est le plus souvent projetée dans des espaces d'exposition, Everson est ravi qu'elle soit parfois projetée au cinéma – et sans interruptions. On peut discerner dans ce film un grand nombre de thèmes qui constituent chez Everson des préoccupations fondamentales et récurrentes : le travail manuel en tant que savoir-faire ; les lieux de travail ; les objets industriels ; la sculpture ; les procédures professionnelles ; etc. *Park Lanes* se compose de longs plans dévoilant les différentes étapes d'une chaîne de montage. Les employés de cette usine s'emploient à diverses tâches, comme fabriquer des écrous et des boulons ou peindre de grandes surfaces. La somme totale de ce travail résulte en une création artistique tout autant

qu'en des produits destinés à la vente – ce qui n'est pas incompatible, bien sûr. L'amour de l'art manuel est manifeste dans cette vidéo, ainsi que celui de la patience et de l'étude nécessaires à l'apprentissage et au perfectionnement de cet art. L'attrait de l'abstraction chez Everson transparaît dans les objets presque inidentifiables qui sont produits ici. Mais malgré notre difficulté à les identifier, ces produits constituent des éléments essentiels d'un tout unifié : ils représentent la promesse de formes nouvelles – des formes sociales, des formes de capital. *Park Lanes* mêle donc machinisme et humanisme de façon similaire aux constructivistes du début du XX<sup>e</sup> siècle, en un ballet industriel plein de gaieté qui est également une ode à l'ingéniosité. Il s'agit, à mi-chemin dans la carrière d'Everson, de son grand œuvre. On trouvera peu d'exemples aussi admirables d'hymne à la complexité du travail parmi les travaux cinématographiques contemporains.

Lorsqu'on considère l'état du cinéma noir contemporain, combiné à cette époque de renouvellement de la conscience politique dans laquelle nous vivons (ce qu'on a pu désigner par le terme de « *wokeness* ») et où la réhabilitation est sans doute le mot-clé le plus important dans l'univers artistique, peut-être serait-il juste de parler d'une forme de renaissance. Il y a un fort besoin d'art noir, et ce besoin ne faiblira pas dans la mesure où les citoyens et les institutions sont engagés de façon dialectique dans une redéfinition de leurs principes et de leurs priorités, et où le monde continue à changer. Nous sommes à une époque où les artistes noirs se tournent vers le figuratif et le représentatif de façon à affirmer leur identité collective et à répondre aux besoins actuels.

Un certain nombre d'artistes visuels privilégient le visage noir, le corps noir, parfois les deux ; bien souvent, ces corps sont représentés en train de mener des activités tout à fait ordinaires, dans le moment présent. Cette remise à zéro des règles de représentation correspond à une volonté d'éviter tout exceptionnalisme – celui-ci n'étant souvent rien d'autre qu'une habile ruse sociale utilisée afin de catégoriser et supprimer les masses. Le temps est venu d'un esthétisme de l'ordinaire noir, dont Everson est le grand prêtre. Certains artistes peinent à redéfinir la couleur

même du noir en termes de propriétés visuelles, et donc à redéfinir ce qu'être noir signifie, ce que regarder un sujet noir signifie. D'autres artistes se préoccuperont de ce que représenter la culture noire signifie et cherchent à trouver le secret d'un code créatif noir essentiel. Il s'agit d'une recherche métaphysique, et la lutte qui se trouve au cœur de ce projet collectif est une lutte pour les âmes de la population noire, pour ainsi dire : une lutte visant à reconsidérer leurs conditions passées, présentes et futures.

Si Everson utilise sa caméra pour fournir une esquisse des noirs américains, il ne s'intéresse cependant pas au figuratif en soi. Il représente la population noire sans chercher une politique du représentatif. Son art n'est pas un art théorique, mais plutôt un art appliqué : moins une image

démonstrative qu'une image fonctionnelle. Il a établi les bases nécessaires à l'évocation de l'ordinaire chez une population dont les vies et les histoires n'avaient rien d'une paisible routine. Dans son œuvre, il évite tout exotisme et tout geste exotisant, qui sont étrangers à son projet humaniste d'ensemble. Everson choisit plutôt d'aller à la rencontre de la vie telle qu'elle est vécue, où elle est vécue : conscient, lucide, il la regarde bien en face, éprouve la réalité des choses, et la projette à l'écran.

**Greg de Cuir Jr est programmateur, écrivain et traducteur indépendant. Il vit et travaille à Belgrade, en Serbie.**

(1) Le film expérimental *The Flicker* de Tony Conrad (1966), qui faisait défiler alternativement une image noire et une image blanche, a donné naissance à l'expression « flicker film », qui caractérise les films utilisant ce procédé stroboscopique.

## **Kevin Jerome Everson, the abstract ideal**

by Greg de Cuir Jr

*Kevin Jerome Everson is the most significant black film artist of the twenty-first century, and by the time his career is over – no doubt after making a few hundred films more – he will eventually be remembered as the greatest black film artist of them all. This may sound like a bold claim, but Everson is already playing with history, while everyone else on the field is playing catch-up. Like a superior athlete, he simply outworks the next individual, and thereby raises his talent to a transcendent plane.*

*Everson's style is immediately recognisable – it is the absence of style, or the cleansing and reduction of style. Call it an anti-aesthetic. The gestures are often minimalist – both the gestures of the subjects within the frame and also the artist's cinematic gesture of rendering these subjects palpable. Everson has often gone on the record stating that he is endeavoring toward abstraction, as*

*an ideal and sort of an end game. This is to say that he is all about form, about the brushstroke, and about the necessary image that is being wrought. He often bristles at the notion of politics in his cinema, possibly because he does not want to be confused with a didact. Likewise he would not share an affinity for totalising notions of representation in his grand project. He casts off the generic identifier 'documentary', because that is not what he does. His works are collaborative, offertory. Their value lies in the personal relationships that he crafts with his figures. His responsibility lies with them and the ethical bond that is formed between them. Perhaps it is these invisible bonds that structure the genome of his art.*

*Everson often shoots in black-and-white, though sometimes in color. He most frequently works with 16 mm as his primary material, though he shoots often enough with digital video. The*

medium-specificity is also a gesture: if he shoots with video it is because he wants to record something, and if he shoots with film it is because he wants to expose something. Either way, he edits digitally, both image and sound, on his laptop, in an artisanal fashion. His cutting is like his camerawork: functional, never showy. This functionality however is duplicitous. The determined constitution of shots and sound is incredibly important in Everson's work, though he lays his cuts down quickly, intuitively, and always finishes his films on time. Like the title of one of his recent shorts indicates: 'How Can I Ever be Late?' (co-directed by Claudrena N. Harold). Just as workers must punch a clock in his cinema, Everson must punch the keyboard. He is akin to the craftsmen/women that he shoots, never raising himself to a level above them, but always letting them know: 'I need to make this art!' The implication being he needs to make it now, because time is not money but rather life.

Everson's life is built around the twin poles of teaching and making. He is always shooting, but not in the manner of someone who obsessively keeps a camera turned on, either for technological reasons or for ideological ones. Everson does not believe that life is cinema. He does not watch much cinema. He is not a romantic. He is always shooting because he has work to accomplish, he has a goal to reach – not one predicated on quantity but rather quality. One can only hope that when he reaches his desired plateau of abstraction he does not forsake film for one of the other art forms he was trained in, such as photography or sculpting. Regardless, he has already given so much to the art of cinema – and he has only been shooting films for around twenty years, with a passion and engagement and rigor that artists twenty years his junior can and should learn from. Calling Everson an educator is true, but he is really the dean of contemporary black moving image creation. This retrospective is also a gesture, a debt of homage to the man and his work on a scale that has rarely been approached in Europe.

There are a few masterpieces on show in this retrospective that deserve special attention. Take for example the film *Tonsler Park*. It is one of those rare and almost miraculous occasions in which an artist's social consciousness and historical consciousness

merge in a chronotopic bloom. Everson gained access to a number of voting stations in the Tonsler Park area of Charlottesville, Virginia, where he lives and works as a professor of art at the University of Virginia. His effort was to expose the work done by largely African-American voting station employees – which should be stated is undervalued and unseen work, by an undervalued and underserved class of citizens. These are the people that actually maintain the fabric of the largest democratic system on the planet, and the excellence and dedication in their work shines through in every image. For those who followed the dramatic 2016 presidential election in the United States, it is impossible to watch this film and not be reminded of the slander that a certain extremist right-wing candidate leveled at polling stations of this type and the people that work them – even going so far as to call for armed patrols to disenfranchise and discourage those who in his mind might break the rules. The quiet burn of the film's implicit polemics against this rhetoric is sutured into each flash frame. Indeed, Everson's stated intention regarding this work is that he wanted to make a flicker film, and thereby positioning his camera far away from his subjects, flattening the depth of field, and allowing people to pass back and forth in the frame to the effect of becoming abstract rhythmic patterns. Instead of a flicker film it can be argued that Everson made the most important political film in the United States in recent years, and one that deserves to find a home for preservation in perpetuity in the archives of the Library of Congress as an absolutely indispensable document of contemporary cultural heritage.

*Ears, Nose and Throat* is a short film with a devastating event at the core: a young black man is shot and killed by a close friend. To approach this difficult subject Everson offers us the medium of an eyewitness to the murder, viewed as she receives an exam by an ear, nose and throat specialist. The symbolism here is explicit, as intertwined with the acts of witnessing and narrating. However, to reiterate, Everson is not a documentary filmmaker. His images are most often set in a contrapuntal but subtle disjunction with his sounds. A clear picture of the event is never provided, nor a sober reading of its significance. The most reliable reference point in a film full of shifting and instable angles is

the punctuating, recurring audio tone that is part of the medical examination – an abstract tone that relates nothing and crushes meaning. This tone is the heartbeat of the film, the metronome for its arrhythmic editing patterns. Ears, Nose and Throat is Everson's most complex achievement in audiovisual patterning, his virtuosity at the online flatbed on full display here. What is left between the lines, under the tones, of this nonfiction assemblage is a shattering personal fact: the young man who was killed was Everson's own son. Rarely has a film artist played his own heart and soul across the celluloid strip in such a manner.

Park Lanes is an extended-length video that records in semi-realtime one working day in a Virginia factory that produces bowling equipment. This eight-hour video is most often installed in gallery spaces, though Everson is happy when it can be shown in cinema spaces – with no intermissions. Many of Everson's key and recurring concerns are on display in this piece: manual labor as craft; sites of work; time; industrial objects; sculpture; process; et al. Park Lanes is composed of extended shots of different stages of a discontinuous assembly line. The employees of this factory do everything from fashioning nuts and bolts to painting large surfaces. The sum total is a rendition of artistic creation as much as products for sale on the open market – which of course are not mutually exclusive ideas. The love of craft is evident in this video, also the patience and study required to both learn a craft and master it. The artist's endeavor toward abstraction can be felt in the virtually unrecognisable objects that are made, yet despite their quasi-unclassifiable nature are essential elements of a unified whole – the promise of new forms (social and capital). Park Lanes blends the machinic and the humanistic in a manner worthy of the Constructivists of the early twentieth century; it is a joyous industrial dance that is also an ode to the spirit of ingenuity. To this mid-point in his career, it is Everson's magnum opus, and as admirable a monument to the complex qualities of labor as has been created in contemporary moving image work.

When one considers the state of black image-making today, combined with the era of renewed political consciousness (what some call

wokeness) we are living in, where restitution is maybe the most consequential key word in the art world, we might consider ourselves in something of a renaissance. Black art is in demand, and it will continue to be in demand, as people and institutions re-adjust their ethics and their priorities in relation to each other, as the world continues to turn. This is an age in which many black artists are turning to the figurative and the representational as a way to assert the collective identity they belong to and to cater to the demands of the moment.

A number of visual artists prioritise the black face, the black body, or both; often those bodies are depicted doing mundane things, depicted as just being in the moment. This reset of the rules of representation is an aspiration to avoid exceptionalism, which can often be a sly social trick used to catalog and suppress the masses. The aesthetic of the black mundane is upon us – and Everson is the high priest. Some artists are at pains to redefine the very color black in terms of its visual properties, thus to redefine what it means to be black, what it means to look at a black subject. Other artists concern themselves with what it means to represent black culture, to find the secret to an essential black creative code. This is a metaphysical search, and the struggle at the core of this collective project is a struggle for the souls of black folk, as it were, a struggle for re-balancing the conditions of their past, present, and future.

Everson traces black figures with his camera lens, but he is not about the figurative, per se. He represents black folks, but he is not pursuing a politics of the representational. His art is not theoretical, but rather it is applied; less a demonstrative image than an operational one. He has laid the schematic for evoking the mundane within a people whose lives and histories have been anything but routine. He avoids the exotic and the exoticising gesture in his work – it is anathema to his larger humanistic project. Instead, Everson meets life as it is lived, where it is lived, catching it aware and awake, looking it straight in the eye, recognising the realness of things, and putting it all on the screen.

Greg de Cuir Jr is an independent curator, writer, and translator who lives and works in Belgrade, Serbia.

# Ce(ux) qui fait.

## Fabriquer le cinéma (du réel)

par Vincent Sorrel

Tournage de *Pauline à la plage* (1983). L'équipe est dans la chambre de Pauline où se trouve un lit, une fenêtre et au mur, la reproduction d'un tableau de Matisse au fond rouge. En dessous un radiateur blanc, sur le mur blanc. Ce ton sur ton n'est pas très beau. Eric Rohmer ne veut pas faire repeindre le radiateur car la maison est louée. Qu'est-ce que l'on peut faire ? Sur le plateau, l'équipe cherche une solution en plaçant la serviette de plage de Pauline à sécher sur le radiateur. Mais, la serviette de Pauline est blanche comme le radiateur : rien de bien plus heureux. Georges Prat, l'ingénieur du son (qui m'a raconté l'anecdote), propose de mettre la bouée rouge de Pauline sur le bouchon du radiateur. La bouée termine la composition. La scène est tournée et cette image est devenue celle de l'affiche. Cette anecdote ne représente qu'une petite part du travail d'Eric Rohmer (de composition, d'équilibre...), elle est néanmoins révélatrice de la manière dont opère le réel au sein du processus de fabrication : c'est dans la confrontation avec la réalité que la création advient.

Au début des lettres vidéos que ce sont échangés Robert Kramer et Steven Dwoskin, Kramer filme sa table de travail où se trouve, pêle-mêle, ce que l'auteur est supposé faire et dont il pressent déjà qu'il n'arrivera pas à tout faire. Si la réalité est à ce point désorganisée, elle peut aussi très facilement le rester. C'est dans cette tension que le cinéaste évoque le chaos, le désordre, il parle d'impuissance alors qu'il commence à filmer ce qui est là : une chaise, au centre d'une pièce vide, un vélo, tout autour, du blanc. C'est à partir de l'ascétisme et du dépouillement qu'il a mis en scène dans cet appartement, du vide qu'il fait autour de lui, que le cinéaste produit un effort de pensée : qu'est-ce que je peux faire de cette réalité-là ? Comment peut-elle enrichir l'œuvre ? En quoi nous concerne-t-elle ?



Qu'est-ce qui justifie cet effort, la fatigue qu'il va falloir nécessairement engager pour la fabriquer ? Mais aussi, comment s'en sortir ? Comment s'en sortir, vivant ? Dans une autre pièce de son appartement-atelier, une autre table, avec des cartes routières. En voix *off*, Kramer dit à leur propos, que ce sont là « *des lieux pour s'enfuir* », évoquant ainsi l'impossibilité de faire, tout en faisant un film. Il pose le vélo à l'envers pour filmer la roue qui tourne dans le vide. Sur cette image, Kramer se questionne à haute voix tout en s'adressant à Dwoskin : « *Comment les idées coulent dans nos veines ?* ». Puis la roue s'arrête. Parce qu'il n'y a pas d'évidence avec le désir, comment trouver le désir de faire mais aussi de continuer à faire ? Comment aimer un projet qui n'existe pas encore ? Quelles sont les conditions de son existence ? C'est-à-dire qu'elle est la réalité de l'œuvre ?

Pour *Notre Nazi* (1984), Robert Kramer filme le tournage du film *Wundkanal* (1984). Les moyens du cinéma, ceux du documentaire de Kramer redoublent ceux de la fiction de Thomas Harlan, et exercent une pression sur l'ancien nazi. Les outils du cinéma deviennent ceux d'un interrogatoire. Dans le studio, qui s'est substitué au tribunal, des caméras scrutent cet homme de 80 ans éclairé par les projecteurs de cinéma. Albert Filbert n'est pas un acteur professionnel. Même s'il connaît ce dont il parle, son texte lui est soufflé par Harlan à travers une oreillette. Alors que le criminel coule dorénavant des jours tranquilles, sa présence crée une in-tranquillité dans l'équipe, comme chez Robert Kramer, qui s'intéresse aux détails comme aux traces de l'histoire : combien l'acteur est payé pour jouer ce rôle ? Kramer filme ses cicatrices et cherche à savoir comment travaille la maquilleuse, puis, ce qu'Henri Alekan fait pour éclairer ce personnage. Toutes ces questions techniques posées par le tournage deviennent des problèmes moraux : comment est-il possible de le toucher, de prendre soin de lui, de lui parler, d'être ému, de le croire, ou encore de feindre, « de jouer » ? C'est pourquoi Robert Kramer a filmé le cinéaste Thomas Harlan se mettre en colère parce qu'il n'arrive pas à lire le texte qu'il doit enregistrer. Le metteur en scène met en cause la table à laquelle il est assis (qui n'est pas la même que la dernière fois). Puis, il s'arrête de nouveau parce qu'il a trop de salive

dans la bouche. S'appuyant sur la matérialité du cinéma, Kramer ajoute de la réalité, à la réalité du film en train de se faire, et nous montre ainsi les liens qui existent entre des gestes techniques et des « gestes d'humanités » (Yves Citton, 2012). Avec ce film-procès, il nous rappelle que « faire ne serait se départir d'un fait » (Loïg Le Bihan, 2018). À la fin de *Notre Nazi*, la voix de Robert Kramer affirme ce qui reste tu dans le film de Harlan : « *Le docteur a confié à un membre de l'équipe du film que cette expérience de cinéma fut certainement la plus importante de sa vie. Et ça, ça fait rêver, non ?* » Le rêve de Kramer n'est pas du registre de l'imaginaire. Il s'agit au contraire de soulever et d'affirmer l'ambiguïté de la situation (et du film), c'est-à-dire de montrer ce qui pose problème.

C'est bien la naissance d'une interrogation et d'un problème qu'Harun Farocki nous montre, lorsqu'il filme en mars 1983, Danielle Huillet et Jean-Marie Straub diriger les répétitions précédant le tournage de *Amerika*. Rapports de classe (1984). Avec les acteurs, les cinéastes cherchent à préciser, avec acharnement, la manière de dire le texte (ici, *Amerika*, de Franz Kafka) pour arriver à ce qu'il n'y ait pas de pauses, juste des césures : « *Nous devons détruire toutes les pauses. Elles doivent rester en profondeur. On va tirer dessus pour qu'elles explosent* ». La singularité de leur travail s'inscrit dès ce moment de répétition alors qu'un des acteurs interroge une nouvelle fois le metteur en scène sur ce qu'il doit faire : « *Je ne t'ai pas répondu car je n'ai pas encore résolu mon problème* ». Pour Straub, il s'agit avant tout d'identifier les problèmes que la réalité nous pose. Pour cela, il généralise le doute comme la radicalité d'un questionnement face auquel « *on doit trouver une solution, précise* ». Et quand l'acteur se trouve sur ce qui semble être le bon chemin, Straub lui donne son avis qui ne repose sur aucune certitude : « *C'est juste le vertige que l'on a quand ça commence à s'installer. Tu es comme le danseur de corde qui ne sait pas encore ce qu'il fait mais qui a quand même bien dansé.* » En 1987, François Albera, après une projection de *La Mort d'Empédocle* réalisé la même année, interroge Straub et Huillet : pourquoi travaillez-vous à partir de textes pré-existants ? (ici, Friedrich Hölderlin), Jean-Marie Straub répond : « *On ne s'intéresse pas à nos petites idées*

*privées mais on s'intéresse davantage à nos expériences [...] On s'intéresse à ce qui nous résiste. »* Ils ont choisi ces textes parce que ce sont déjà des œuvres puissantes. Ce long travail de répétitions filmé par Harun Farocki, alors que les cinéastes sont à la recherche d'une diction, permettent d'inscrire des points de résistance avec le texte. Cette relation forte avec la réalité existe également avec le montage, comme le montre le film de Pedro Costa dans lequel on voit Straub et Huillet s'appuyer sur la réalité du passage d'un papillon ou celle d'un sourire qui serait enfoui dans le visage d'un acteur, pour décider d'un raccord de montage.

Ces films dépassent la représentation classique des cinéastes au travail. Il ne s'agit pas seulement de voir *faire*, mais de *faire* voir le *faire*, c'est-à-dire d'appréhender sensiblement le monde et la condition d'existence de l'œuvre à faire (Etienne Souriau, 1943). Ce n'est pas un hasard si Harun Farocki commence le film *Travaux sur Rapports de classe* (1984) par Jean-Marie Straub qui après le mot « Essai », dit aux acteurs : « Vous n'avez pas besoin de moi », avant de lancer le « clap ». Dans ces films, les cinéastes observent l'œuvre dans son élaboration, (ré)agissent, *la parle*. Selon des degrés différents imbriquant la réalité de la fabrication et sa mise en récit, ils nous montrent comment le *voir* et l'*écouter* travaillent le faire dans une relation d'altérité. Tel un organisme vivant, l'œuvre trouve son existence en dehors des cinéastes mais au sein d'un « combat avec la réalité » (Jean-Marie Straub). Cette confrontation efficiente amène les cinéastes à se remettre en cause, et s'ils se saisissent de cette opportunité, à remettre également en cause la réalité, transformant ainsi ce combat en luttes. Cette éthologie du *faire* nous amène à considérer pourquoi il ne faut pas chercher à achever l'œuvre, mais au contraire, à prendre soin de cette altérité pour qu'elle atteigne son autonomie.

Fabriquer le cinéma du réel, n'est-ce pas reconsidérer les moyens de penser un rapport à la réalité dont on croit - fondamentalement - quelle sera toujours plus puissante que soi ? Et ainsi, accepter de remettre en cause notre souveraineté individuelle pour mieux gagner ce combat et hisser la réalité au-dessus d'elle-même ? Travailler cette résistance, comme le dit Robert Kramer, c'est apprendre, avec humilité, à « aller se cogner contre le mur du studio de la réalité. » La dimension de l'échec est toujours présente pour apprendre à se relever. C'est pourquoi ces films s'opposent au mythe de la création, qui se fonde le plus souvent sur le pouvoir d'imagination d'un auteur.

Face à ce mythe, et devant la question de l'écriture, je me souviens de Tariq Tegua (c'était en 2015) affirmant : « un film ne se rêve pas ». Et rajouter : « Des rêves j'en fais toutes les nuits, ils me viennent, comme ça, sans que je n'ai rien pu faire. Faire un film, cela n'a rien à voir avec rêver. ». D'ailleurs, les rêves on les subit. Et puis, les rêves ne sont-ils pas habités d'images que l'on connaît déjà ? Est-ce que les fantasmes sont des idées neuves ? Bien qu'il soit difficile d'inventer d'autres images que celles - toujours plus nombreuses et domestiquées - que nous transmet notre culture, ces films de cinéastes nous montrent que la réalité nous aide à inventer des images *autres*, et qu'il faut *faire* avec la réalité, parfois « contre », mais jamais « sans ».

Vincent Sorrel est cinéaste, enseignant et chercheur à l'université de Grenoble, avec pour dernier film *Artavazd Pelechian. Le cinéaste est un cosmonaute* (2018).

Ce texte n'aurait pas pu s'écrire sans Vanessa Nicolazic, dont il contient les mots et les réflexions. Il est né d'échanges avec Arnaud Lambert à propos de l'écriture d'un film en cours. En chemin, il fait référence au livre d'Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* (2012), et aux travaux de Loïg Le Bihan, sur le texte d'Etienne Souriau *Du mode d'existence de l'œuvre à faire* (1943).

# Lettre d'un cinéaste

## *Correspondances*

par Mathieu Macheret

Qu'est-ce qu'une lettre, sinon ce petit morceau de pensée arraché aux affaires quotidiennes et adressé à quelqu'un qui n'est pas là et, probablement, nous manque ? La lettre se définit avant tout par l'absence de l'autre et s'inscrit dans le vide qu'il laisse à sa place d'interlocuteur, ou plutôt dans la distance qui nous sépare de lui. Car l'autre caractéristique de la lettre, qui la rend aujourd'hui pratiquement obsolète, est le temps qu'elle met à arriver à son destinataire, à traverser physiquement cette distance, à combler réellement le manque de l'autre dans le cadre virtuel d'une conversation qui ne veut pas mourir. Ainsi l'échange épistolaire doit-il s'accommoder d'un décalage, d'un asynchronisme qui lui est constitutif, les lettres arrivant toujours trop tard ou quand on ne les attend pas. La lettre est, en effet, à la confluence de deux temporalités qu'elle réunit dans sa chair même : le présent de l'écriture, qui fixe un stade de pensée ou de sentiment, et ce temps de transport qui l'enrobe d'un recul réflexif, d'une certaine rêverie. C'est son inconvénient et ce qui lui donne une telle puissance émotionnelle : elle fonctionne comme une petite capsule de temps contenant une présence et une parole différées.

Entre janvier 1982 et novembre 1991, une émission de télévision créée par Michel Boujut, Claude Ventura et Anne Andreu, diffusée sur Antenne 2 (l'ancêtre de France 2), rompt avec les sempiternels plateaux de débats et d'entretiens avec lesquels la petite lucarne avait l'habitude de « traiter » l'actualité du grand écran. *Cinéma, cinémas* parle du cinéma à partir de sa forme même, c'est-à-dire de cette notion fondamentale

qu'est la mise en scène : montage, cadre, lumière, point de vue constituent les axes cardinaux d'un programme qui réunit, par le truchement d'une voix-off tout droit sortie d'un polar, des entretiens, making-offs, reportages, extraits de films et autres documents photographiques. Au sein de ce magazine fait avec les outils même du cinéma, il était naturel que s'ouvre un espace dévolu aux cinéastes eux-mêmes, qui prendrait la forme brève, spontanée et légère d'une lettre filmée. Apparentent ainsi, de façon sporadique, les *Lettre d'un cinéaste*, série de quatorze courts-métrages rassemblés dans cet esprit de collection qui fut longtemps celui du service public, commanditaire des cinéastes via ses organes du Service de la Recherche de l'ORTF, puis de l'INA, ou les diverses unités de production affiliées aux chaînes. Avec son principe simple et sa forme ouverte, *Lettre d'un cinéaste* demeure sans doute l'une des plus belles, mais aussi des plus cohérentes anthologies jamais produites par la télévision publique, d'une liberté d'approche et de ton rarement égalée.

Composer une ciné-lettre, c'est d'abord, et le plus simplement du monde, donner de ses nouvelles, dire où l'on en est. Dans son magnifique épisode, datant de 1982, Alain Cavalier se filme dans son appartement, alors qu'il commence à travailler sur le scénario de *Thérèse* (1986). Seul face à la page blanche, il se tourne vers les objets qui l'entourent, se livre aux rêveries et aux réflexions qui, incidemment, vont faire naître les images et les mots. La caméra investit ce lieu solitaire de création, l'appartement, monde intérieur où les idées tournent en rond, avant de jaillir sur le papier. À la fin du film, Cavalier reçoit une jeune comédienne à laquelle il fait passer un essai : la singularité et la grâce de la rencontre, pourtant sans lendemain, font comprendre que la gestation d'un film consiste à l'oublier en chemin pour mieux en retrouver la trace. Avec *Les minutes d'un faiseur de film* (1983), Luc Moullet décline quant à lui la journée-type du cinéaste hors-tournage, du lever au coucher, avec l'excentricité comptable et l'humour pince-sans-rire qu'on lui connaît : noter une idée au saut du lit, taper à la machine, combiner des séquences, faire

la vaisselle<sup>(1)</sup>, faire son jogging, passer au CNC, aller voir un film, rentrer se coucher. Ainsi démythifiée, la condition de l'artiste se trouve ramenée à des notations triviales et pragmatiques (aller pisser, se changer dans la rue) et convertie en un irrésistible petit traité d'existence pratique. Dans les deux cas, la ciné-lettre nous parle de ce temps entre les films, ce hors-champ de la création qui jette sur elle un jour différent, et affirme ainsi sa nature transitoire.

Avec *Quand je m'éveille* (1982), le cinéaste allemand Wim Wenders donne lui aussi des nouvelles, mais cette fois du montage d'*Hammett*, son premier film américain, qui suscite des pourparlers tendus avec son producteur Francis Ford Coppola. Mais Wenders en profite également pour filmer les rues de New-York et rendre compte d'un certain état des images, désormais électroniques, en cette pointe avancée du siècle finissant que sont les années 1980. Il s'adonne alors à une autre des vocations primordiales de la lettre : celle du récit de voyage, rendant compte des lieux que l'on traverse, d'un ailleurs que l'on découvre ou que l'on retrouve. C'est la voie qu'emprunte Raoul Ruiz, cinéaste chilien exilé en France, dans *Le retour d'un amateur de bibliothèques* (1982) qui décrit son voyage à Santiago, sa ville natale, à travers une série de vues en Super 8 montrant ses rues et faubourgs. Mais Ruiz détourne en même temps son propre voyage de l'intérieur, en lui ajoutant une voix-off fabulatrice, qui ouvre des chemins de fiction et de poésie au cœur même des images documentaires. Relatant la quête d'un livre disparu dont la couverture rose aurait soustrait cette couleur de la réalité chilienne, le commentaire désigne en filigrane le coup d'État du 11 septembre 1973. Dans *Suite de sept pièces* (1982), Otar Iosseliani, cinéaste géorgien vivant à Paris, exerce quant à lui son regard sur les Français, en croquant de courtes saynètes sur leurs petites habitudes, leurs visages, leurs us et coutumes, comme vus depuis la position excentrée (et excentrique) de l'exil.

Si la lettre consigne l'expérience du lointain, elle peut aussi se retourner vers soi, vers les territoires intérieurs, s'offrir comme lieu d'une introspection ou d'une histoire personnelle. Plusieurs

*Lettres d'un cinéaste* reviennent ainsi sur les terres reculées de l'enfance, se confrontent au souvenir, retracent le chemin des origines, leurs réalisateurs s'en saisissant comme une occasion de se confier. Comme Serge Gainsbourg, à l'occasion d'une très belle contribution, qui revient par le biais d'une caméra baladeuse dans le quartier de son enfance, celui du 9<sup>e</sup> arrondissement, autour de l'Église de la Sainte-Trinité. Il en scrute les hautes tours, puis passe par le lycée Chaptal et devant la SACEM, sa belle voix brumeuse égrenant les étapes de sa jeunesse dans une langue élégiaque (« *Mon passé ne m'a rien appris, sinon que le seul moyen de conserver la vie, serait de la laisser aller à la dérive et de voir ce qui se passerait* »), au son de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Ou encore Henri Verneuil, qui livre une lettre particulièrement émouvante (*Et Verneuil parle de ses parents*, 1983), où il intervient lui-même face caméra pour évoquer, images d'archives à l'appui, son enfance marseillaise et, surtout, les figures de ses parents, petits artisans et émigrés arméniens réchappés du génocide. D'autres lettres servent, plus largement, à faire le point, à dresser un état des lieux, comme celle de Jack Hazan, *United Kingdom* (1982), épinglant en quelques traits au vitriol cette Angleterre de Margaret Thatcher qu'il considère comme « *un mélange de théâtre et de peur* ». Ou encore celle, formidable, de Jean-Pierre Mocky (*Mystère Mocky*, 1983), se dépeignant lui-même en saltimbanque itinérant, faisant la tournée de salles plus ou moins pleines pour présenter ses films, avant de rendre hommage à sa troupe d'acteurs, passés et présents, et plus particulièrement à Bourvil.

Mais les plus belles lettres sont sans doute celles qui mélangent ensemble toutes ces modalités, se faisant tour à tour croquis, carnet de notes ou essai libre. Dans sa *Lettre* (1983), Jacques Rozier disserte sur sa condition de cinéaste buissonnier en composant un bouquet de scènes composites, résolument *freestyle*, entre cinéma direct

à même la rue, mise en scène d'un dialogue entre Fabrice Luchini et Maurice Risch, puis apparition miraculeuse du personnage de marin vendéen Marcel Petitgas, joué par Yves Afonso, trois ans avant sa prestation inoubliable dans *Maine Océan* (1986). Dans *Une journée ordinaire* (1983), Paul Vecchiali raconte, comme Cavalier et Moullet avant lui, une simple journée de travail au bureau, avec ses tâches administratives et comptables, ses castings au pied levé, ses rendez-vous, sublimée par la rêverie mélancolique d'une voix off égrenant des mots en « D » (initiale à la fois de sa maison de production Diagonale et de son égérie adorée Danielle Darrieux), convoquant des vues diurnes et nocturnes du Kremlin-Bicêtre. Jean-Claude Brisseau se livre enfin, dans sa propre *Lettre* (1990), à une réflexion bouleversante sur ses origines, sociales et cinéphiles, et la disparition progressive des salles de cinémas dans les rues de Paris. Le cinéaste s'y décrit lui-même comme un « *désenchanté* ». Le film se conclut sur un extrait de *L'Homme des vallées perdues* (1953), de George Stevens, montrant un personnage de petit garçon abandonné par le héros, un cow-boy, qui part sans lui vers d'autres aventures. Et ces Lettres qui auront documenté mieux que tout autre film le déclin inévitable du cinéma, sa perte de rayonnement symbolique dans l'espace public, le souvenir bientôt lointain de sa période légendaire, trouvent dans cet enfant une sorte de synthèse sublime : celui qui voit partir au loin le train de l'histoire, c'est évidemment le cinéphile, éternel orphelin laissé sur le bas-côté du monde social par cette maladie incurable, monde imaginaire sans aucune forme d'issue, qu'aura été le cinéma. –M.M.

**Mathieu Macheret est critique de cinéma, journaliste au Monde.**

(1) Il reprend à cette occasion une formule tirée d'un de ses plus fameux articles critiques, « Le Martyre de San Sebastian » (Cahiers du cinéma n°99, septembre 1959), un compte-rendu de festival où il écrivait : « *Je pense, donc j'essuie* ».

# « Les femmes se sont emparées de la vidéo »

par Carole Roussopoulos

*« Ce jour-là, Genet et Paul Roussopoulos déjeunaient ensemble. [...] Jean Genet a commencé à me parler d'une machine révolutionnaire qui venait de sortir : la vidéo légère. Et il me dit aussi cette phrase géniale : « dorénavant vous serez une femme libre ! ». A la fin de notre couscous, on est allés tous les trois, avec mon chèque de licenciement, acheter le deuxième portable vendu en France (après celui de Godard)...*

Mon principe a toujours été de donner la parole aux gens qu'on n'entend pas, qu'on ne voit jamais. Hors de toute démagogie, ce sont les gens qui font l'histoire, qui font changer les idées, que ce soit sur les soins palliatifs, sur les personnes âgées ou autre. [...]

La vidéo était vraiment l'outil idéal pour donner la parole, par rapport au cinéma qui est lourd et techniquement compliqué. Et puis dans la vidéo il est question d'identification : j'aime beaucoup lire, et pour moi l'écriture c'est la précision, tandis que la vidéo, si on est sincère dans son propre travail, c'est l'identification. Personne ne m'a jamais dit que quelqu'un ment dans mes films, parce que ça se voit, comme on voit bien que tous les responsables, politiques, syndicalistes ou autre, tous ceux qui abusent de leur parole, ils nous mènent en bateau. [...]

Ce que j'aimais dans la vidéo, c'était aussi qu'il n'y avait pas de pression, et la cassette ne coûtait pas cher. J'assimile plus mon travail à des tracts-vidéo, des petits cris, de petites alertes, et c'est aussi pour cette raison que la bande n'a pas besoin d'être très longue, parce que je n'ai jamais eu la prétention de résoudre un problème, ou d'achever une analyse. C'est un cri, et après les gens pensent ce qu'il veulent. J'aime beaucoup ce côté très modeste de la vidéo. Parmi les gens de ma génération qui ont commencé à faire de la vidéo, il y en a beaucoup qui ont commencé à travailler pour le plus grand nombre, pour la télévision, car ils étaient insatisfaits d'avoir un public forcément restreint. Godard dit très simplement qu'il fait ses films pour 200 personnes, et que c'est à eux qu'il s'adresse. Je pense que le piège aujourd'hui est ce besoin d'atteindre le plus grand nombre.

[...] Dans cette première génération de vidéastes il y avait énormément de femmes, qui avaient souvent un rôle central, y compris dans la



réalisation. Pour moi, les femmes se sont emparées de la vidéo parce qu'il n'y avait pas eu d'école où on l'enseignait, ni de profs, ni de références ; de plus, la vidéo devenaient possibles aussi financièrement, et cela correspondait à un besoin d'autonomie des femmes. C'était très séduisant de toucher à tout, c'est pour ça que j'ai toujours eu un banc montage et une caméra (à part dans les années 80) et encore aujourd'hui j'aime faire tout ici et passer un jour en studio pour des petites choses. Avec la vidéo, on a pu garder un côté artisanal, ce que j'aime beaucoup chez Godard, qui fait tout lui-même.

[...] Notre lien avec Genet, c'était surtout les Black Panthers et les Palestiniens, les deux luttes qu'il soutenait dans ses dernières années, et qui faisaient partie des nombreuses luttes dans lesquelles Paul et moi étions engagés. Dès qu'on a eu la caméra, après avoir fait ensemble des essais en filmant des chats dans la rue, Genet nous a demandé de partir avec Mahmoud Al Hamchari (le premier représentant de l'OLP à Paris) pour aller filmer ce qui se passait dans les camps palestiniens. A un moment donné, on apprend par Mahmoud que les Palestiniens étaient bombardés au napalm par le roi Hussein de Jordanie, après une tentative de prise du pouvoir des Palestiniens à Amman. C'est là que j'ai vu des gens bombardés avec le napalm, et nous avons voulu le dénoncer. Peu de temps après, on a été contactés par Bill Stevens, un garçon noir new-yorkais qui était en contact avec les Panthères et à qui Eldridge Cleaver, réfugié avec les Panthères à Alger, avait demandé de nous contacter pour lui apprendre à travailler avec la vidéo. Car il avait piqué un portable comme le nôtre à un journaliste qui était venu l'interviewer, mais il ne savait pas l'utiliser. Nous avons payé nos billets d'avion (parce que nous ne voulions être à la botte d'aucun parti ou groupe) et sommes partis pour Alger avec ma fille Alexandra. On est restés un mois, et tous les dimanches on donnait des cours à tous les mouvements de libération : les angolais, les chinois etc. C'est-à-dire qu'on leur apprenait à ne plus dépendre des journalistes qui les caricaturaient. Au MLF, on avait très vite compris que les hommes racontaient ce qu'ils voulaient sur nous, qu'on était des « mal baisées », « moches » etc. Plus tard, les Black Panthers ont fait un très beau

film au Congo, d'où ils venaient, avec nos machines. Chris Marker a monté le film, et c'est avec nous qu'il a appris la vidéo : quand il est arrivé à postsynchroniser des militaires qui marchaient au pas il était épaté. Le montage était vraiment un problème terrible au début, mais à l'époque nous avions déjà un IVC Ipouce, ce qu'on pouvait commencer à appeler un banc montage. Malheureusement, j'ai rendu mes masters aux Panthers quand ils ont quitté Paris, et ça a été une grave erreur : toutes les vidéos que nous avons fait ensemble ont été perdues, comme celles faites avec les Palestiniens (dont il ne reste que Munich et L'enterrement de Mahmoud Al Hamchari). Ensuite, les contacts allaient très vite, parce qu'il n'y avait pratiquement pas de machines et les gens nous appelaient pour voir ce que c'était que la vidéo. Et c'était très intéressant de donner notre petite contribution aux luttes qui nous intéressaient et qui nous plaisaient. Mais c'était aussi dur, parce qu'il y avait beaucoup de morts.

[...] J'avais besoin d'argent, et j'ai commencé à donner des stages d'introduction à la vidéo, chaque week-end, à six femmes. Un jour, se présentent deux femmes : Ioana Wieder, et Delphine Seyrig que je ne connaissais pas du tout. Je pense qu'on a établi des relations différentes des filles extasiées par elle justement parce que je n'étais pas du tout intimidée par elle. Elle a été une de mes grandes copines, mais sur une base de révolte et de travail.

[...] On devait assurer les diffusions nous-mêmes, parce qu'il n'y avait pas de magnétoscopes ni dans les facs ni dans les écoles d'infirmières ni dans les groupes. Et on assistait aussi aux débats, mais tout ça c'était trop lourd et nous avons créé avec les autres groupes un collectif de distribution, « Mon œil » : c'était un couple, Marcque et Marcel Moiroud, qui assuraient les diffusions. Pendant un an ou deux, nous avions fait aussi des diffusions sur les marchés, avec Brigitte Fontaine qui chantait et Julie Dassin qui jouait de l'accordéon, en demandant à un commerçant sa prise électrique et en branchant un téléviseur, encadré en noir, dans le coffre de la voiture. Puis on passait avec notre chapeau et on allait bouffer au bistrot. On s'est beaucoup marrées à trouver des idées originales de diffusion comme celle-ci. L'Entrepôt à Paris a été la première salle « équipée », car il n'y

avait pas encore de vidéoprojecteur : on avait loué neuf téléviseurs qu'on avait mis à la place de quelques sièges, et on a diffusé *Maso et Miso* pendant presque un mois. Le directeur de cabinet de Françoise Giroud est venu nous voir en nous proposant une aide si on retirait le film, ce que Delphine et moi avions très mal pris, en lui disant qu'on continuerait à montrer le film 15 jours de plus. D'ailleurs, l'émission qu'on avait utilisé pour notre bande a disparu des archives de l'INA, et c'est la seule émission de Bernard Pivot qu'ils n'ont pas... On se souvient que Giroud est passée du Secrétariat pour la condition féminine à celui de la Culture en 1976, et on peut bien la soupçonner d'avoir fait effacer la bande. Il y a une autre chose particulière à rappeler par rapport aux diffusions : nous filmions pour des petits écrans, pour des monitors, et quand je revois ces images sur grand écran, surtout celles de l'avortement dans « y'a qu'à pas baiser ! », je les trouve d'une extrême violence.

[...] On s'est aperçus très vite que c'était beaucoup plus difficile de travailler avec des gens qui avaient déjà été filmés par la télé, parce qu'ils avaient perdu confiance. Car on le sait, c'est au montage qu'existe la manipulation ultime. On savait déjà qu'il ne fallait rien attendre de la télévision et qu'elle n'aurait pas défendu les luttes auxquelles on participait, et c'est pour ça qu'on voulait faire de la « contre-télé », et donner la parole aux personnes auxquelles la télé ne donnait pas la parole, ou qu'elle leur avait expropriée ou dénaturée.

[...] Dans les années 70, quand une campagne était en train de se mettre sur pied, on faisait des manifs, des tracts, et je faisais une petite bande vidéo pour accompagner la démarche, et même pour faire changer des lois. Car j'ai compris très vite qu'il fallait travailler en réseau. D'ailleurs, qu'est-ce qu'il faut pour changer une loi ? Il faut des gens révoltés, qui en ont marre et qui veulent bouger, qui descendent dans la rue ; il faut être bien avec la presse (même si je n'appelle jamais les journalistes, s'ils m'appellent je parle pour soutenir la

lutte) ; il faut des juges, et des avocats. Si vous avez une relation de confiance avec tous ces gens et qu'ils sont sincères et veulent travailler à court et à long terme, alors vous pouvez changer une loi.

Finalement, les gens me taxent de « féministe », ce que j'accepte, mais j'ai beaucoup plus de films sur d'autres sujets que ceux concernant exclusivement les femmes. C'est vrai que dans les années 80, j'ai fait beaucoup de sujets de commande (pour aider le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, l'Entrepôt, ma famille), mais le plus souvent je suis arrivée à transformer les commandes en quelque chose qui me fait plaisir. Et j'ai encore des commandes : d'ailleurs, même s'il y a beaucoup de réalisateurs, ces sujets ne les intéressent pas forcément, ou alors ils deviennent très vite mégalo, c'est-à-dire qu'ils font des films très chers. Et pour moi la vidéo perd quelque chose de sa fraîcheur, si elle devient aussi chère que le cinéma.

[...] Ce qui a changé, c'est peut-être le regard-caméra, parce qu'avant on m'entendait parler de derrière la caméra, par exemple avec Monique. Ou parfois le montage était simplement le bout-à-bout d'une situation, comme pour *Le FHAR*, où j'ai gardé une unité forte de lieu et de temps (j'ai filmé une heure, dont j'ai gardé la moitié). Mais finalement, je travaille toujours à peu près de la même manière.

Maintenant, j'aimerais travailler sur les hommes. Quand on rencontre des femmes, elles sont déjà victimes, et pour arrêter la chaîne il faut s'intéresser à la violence des hommes et la comprendre. Mais je trouve aussi qu'on devrait parler du jour où on sera à égalité entre hommes et femmes, car je ne crois plus que les femmes changeront le monde. Ce n'est pas le sexe qui dégrade, c'est le pouvoir ; et si on n'est pas vigilantes, on utilisera le pouvoir comme le font les hommes. Le féminisme a été la seule lutte de ces dernières décennies gagnée sans violence, et je pense qu'il est ou serait intéressant de se remettre en question, quand on gagne une lutte. »

—C.R.

Entretien réalisé par Dario Marchiori (Molignon, 2-3 mars 2009), traductions italienne et anglaise parues dans «Carole Roussopoulos: fare cose con parole», section du catalogue de la 3<sup>e</sup> édition du NodoDocFest, festival international du film documentaire, Trieste, 2009, pp.39-49.

Merci à Nicole Fernández Ferrer et au Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir

A propos de *Notre nazi* de Robert Kramer.  
Issu du fonds Kramer de l'IMEC, ce texte fera partie du recueil  
de textes de Kramer édité à l'automne 2019 par Post-éditions,  
sous la direction scientifique de Cyril Béghin,  
qui a bien voulu nous confier ce texte.

# Dr. S. (1)

par Robert Kramer

T. est un réalisateur allemand au mitan de la cinquantaine. Il a consacré un bon nombre d'années à étudier et dévoiler des crimes de guerre nazis. Quelles que soient les justifications idéologiques de cette entreprise, T. a aussi des raisons très personnelles : il est le fils de l'un des réalisateurs nazis les plus virulents (et les plus célèbres). Intime d'Hitler, le père de T. a été l'un des principaux responsables de l'élaboration des images à travers lesquelles le nazisme avait choisi de se représenter, chez lui et à l'étranger. T. était jeune à l'époque. Mais comme on dit, T. a la mémoire longue.

Depuis quelques années, T. prépare un film sur l'enlèvement et l'interrogatoire d'un criminel de guerre nazi par un commando non identifié. En discutant avec lui, je comprenais que le principal obstacle à la réalisation de ce film était le problème de l'interprète du criminel de guerre : Max Von Sydow, pressenti pour jouer le rôle, restait pour T., toujours et seulement, « un acteur ».

Aujourd'hui, en août 1983, T. est sur le point de commencer à tourner son long métrage de fiction. Les obstacles se sont évanouis à partir du moment où il a trouvé l'acteur qu'il cherchait depuis le début. Le Dr. S. a 78 ans. Le Dr. S. était déjà membre des SS en 1932, et à partir de là, il a connu une illustre carrière aux plus hauts niveaux des services de sécurité nazis. Le Dr. S. a fini par diriger l'un des Einsatzgruppen (des unités de tueurs mobiles) qui ont exterminé des tziganes, des juifs et des communistes dans le sillage de l'invasion hitlérienne de la Lituanie et de la Russie. Le Dr. S. a participé au « nettoyage » des éléments impurs de Vilnius, Vitebsk et Smolensk. Sa carrière a connu des hauts et des bas, bien sûr, mais il est

resté au sommet de l'appareil de sécurité du Reich jusqu'en 1945. Puis il a disparu.

T. a retrouvé le Dr. S., menant une vie paisible en Allemagne sous son propre nom et la fonction de banquier, seul avec ses souvenirs et une certaine amertume envers ceux qui avaient entravé sa carrière. Apparemment, il n'est pas particulièrement repentant. Il offre un portrait assez extraordinaire et édifiant de la « banalité du mal » : un homme du genre grand-père et aux allures d'oiseau, gris, conventionnel, poli et visiblement capable (au moins trente-cinq ans après) d'absolument tout et n'importe quoi.

T. avait donc trouvé son « acteur ». Il va mettre le véritable Dr. S. dans son « film de fiction » sur l'interrogatoire d'un criminel de guerre nazi. Et à cause de la manière dont il imagine la mise en scène de son film, c'est T. lui-même qui interrogera le Dr. S. Mais pourquoi le Dr. S. se laisse-t-il embarquer dans une telle situation, potentiellement explosive (voire mortelle) ? Il y a de nombreuses réponses possibles, et autant d'incertitudes, mais l'une des raisons importantes est que le Dr. S. a confiance en T., il s'est remis entre ses mains, justement parce que T. est le fils de ce grand réalisateur nazi dont les films procurèrent au Dr. S. de si grands plaisirs, de tels frissons de joie, au temps lointain de la victoire de Berlin ! « Tel père, tel fils », semble suggérer le Dr. S. Alors que T., lui, a passé l'essentiel de sa vie à essayer de prouver le contraire.

À l'évidence, le Dr. S. représente pour T. tout ce qu'il haïssait chez son père comme dans l'histoire de son pays, et même, ultimement, en lui-même. Et ce « théâtre » particulièrement européen va se jouer sur un plateau de cinéma, dans les loges, dans les couloirs d'hôtel d'un ample tournage de long métrage.

Je vais filmer tout ce processus — on pourrait presque dire : « ce spectacle d'histoire européenne. » Je vais réaliser un film sur T. qui, à travers

la réalisation de son film, essaye de se débarrasser de sa colère et de sa culpabilité, et de se séparer définitivement de son père. Un film sur T. qui, consciemment ou pas, est capable de porter contre le Dr. S. un jugement aussi définitif que ceux de Nuremberg. Et aussi un film sur le Dr. S. : un nazi pris dans un « procès » informel, « un procès par le cinéma », où le réalisateur est à la fois juge et juré, capitaine tout-puissant du navire, Dieu. Le Dr. S. a ouvert la porte qui mène au pays du cinéma : il vient pour « expliquer », pour « remettre les pendules à l'heure », pour déverser son amertume, pour partager sa solitude avec le fils de son ami, le grand créateur de films. Le Dr. S. a ouvert cette porte tout seul ; elle a claqué derrière lui avec le cliquetis violent d'une grille de prison.

Ce film est certainement un document sur la participation du Dr. S. au cauchemar nazi. Mais plus encore, c'est une sorte de témoignage sur le poids et la densité de l'histoire européenne, sur les cycles de récrimination et de vengeance, sur la continuité tangible de la « culpabilité historique ». De mon point de vue, c'est une histoire très européenne ; et ce point de vue, ce regard américain, voit beaucoup de ressemblances entre T., son père et le Dr. S. Il voit une certaine absurdité dans la question de la vengeance, et trouve même que tous ces grands crimes historiques se font de plus en plus vagues et poussiéreux au fur et à mesure que nous nous précipitons vers de nouveaux.

Je vis et je travaille en Europe depuis quatre ans. J'étais à la recherche d'une situation, d'un contexte, d'une histoire, d'un vortex qui me donnerait l'occasion de résumer cette impression américaine de l'Europe, du Vieux Monde, du berceau de l'Occident. Quand T. m'a dit qu'il avait trouvé son acteur, et que cet acteur était le Dr. S., j'ai su que j'avais trouvé ce que je cherchais. —R.K.

(1) Tapuscrit en anglais daté du 10 août 1983, Paris (traduction : Cyril Béghin). Le texte est inédit, il s'agissait probablement d'un document destiné à la production de *Notre Nazi*. Il fait aujourd'hui partie du fonds Robert Kramer (IMEC). Le criminel de guerre nazi Alfred Filbert y est désigné comme le « Dr. S. », nom qui lui est donné dans le film de Thomas Harlan, *Wundkanal*, et inspiré d'un pseudonyme que Filbert avait pris durant quelques années, après la guerre : « Dr. Selbert ».

# Démontage d'un montage

Alexandra Mélot et Guillaume Massart, monteuse et réalisateur de *La Liberté*, en salles depuis le 20 février, animeront une masterclass autour du montage mercredi 20 mars à 10h30 dans le cadre des Matinales ParisDOC.

Ils reviennent ici sur leur travail de montage sur *La Liberté*.

*Dans la plaine orientale Corse, Casabianda est un centre de détention très singulier, au sein d'un vaste domaine agricole. Cette prison qu'on dit « ouverte » n'a rien à voir avec les prisons habituelles : à la place des barreaux, des murailles ou des miradors, les arbres, le ciel et la mer...*

*Au fil des saisons, une année durant, Guillaume Massart s'y est rendu afin de comprendre ce que change cette incarcération au grand air.*

*Sous les frondaisons ou sur la plage, la parole des détenus, d'ordinaire passée sous silence, se libère petit à petit...*

## 1. ALEXANDRA MÉLOT, MONTEUSE

Le montage de *La Liberté* s'est construit en résidence à Périphérie durant sept mois, répartis sur près de deux ans.

Guillaume m'avait contactée après avoir été très marqué par les longs plans-séquences de *L'Exil et le Royaume* de Jonathan Le Fourn et Andreï Schtakleff, un film qui osait construire une forme de monde commun cinématographique dans les espaces labyrinthiques de Calais. Ayant monté lui-même la plupart de ses films, Guillaume n'avait jusque-là jamais travaillé avec quelqu'un au montage : j'étais en quelque sorte garante de cette première fois.

Après chaque tournage de quinze jours que Guillaume et son équipe passaient dans la prison ouverte de Casabianda, nous dérushions ensemble, deux semaines durant, à Montreuil. Ce visionnage permettait à Guillaume de prendre du recul sur ses choix et d'interroger sa présence dans ses dialogues entrepris avec les détenus. Il lui fallait trouver le juste équilibre entre son rôle d'opérateur image et celui de témoin actif, filmeur à la première personne, dont la voix *off* prononcée en direct faisait le commentaire permanent de ce qui se déroulait sous ses yeux.

Je tenais ce rôle privilégié de première spectatrice et j'en usais sans retenue, commentant abondamment les propos de Guillaume, particulièrement loquace dans ses entretiens, du moins dans les deux premières saisons du tournage...

Nous avons beaucoup ri, probablement parce que ce que nous voyions était empreint d'un drame si profond, que nous avions la nécessité absolue de nous échapper par l'humour et par la joie.

Il est arrivé que Guillaume relate aux détenus les réflexions qui avaient pu être les miennes en découvrant les rushes. Ils prenaient alors

conscience de l'étrange travail d'analyse qui était fait en parallèle et s'adressaient parfois ensuite directement à moi, à travers la caméra, pour me répondre ou m'envoyer un message amical.

J'étais une présence féminine virtuelle dans ce monde éminemment masculin.

Ceci a duré toute une année. 130 heures de rushes furent enregistrées.

Au fil des saisons, Guillaume et moi avons dû apprendre à collaborer.

Deux événements majeurs ont particulièrement remis en question notre organisation. Après trois sessions de tournage et de dérushage saisonnier, Guillaume quittait Paris pour emménager sur l'Île d'Oléron ; de mon côté, je mettais au monde mon second enfant... Nos vies étaient soudain devenues très différentes.

Nous avons tenté d'anticiper au mieux ces changements. Nous avons dû repenser notre dispositif de travail en clonant les disques durs, afin que Guillaume dispose des mêmes éléments synchronisés sur sa propre machine. Ce fut le début d'aller-retour précis et réguliers.

Nous montions à distance et à tour de rôle les séquences que nous nous étions distribuées, menant un dialogue presque ininterrompu sur ce que nous traversions. Les séquences étaient d'abord conçues par l'un, puis remaniées par l'autre, jusqu'à ce qu'advienne une forme commune. Puis, Guillaume revenait toutes les deux semaines à Périphérie. Nous ne devions pas perdre cette indispensable relation de discussion en face-à-face, afin d'élaborer ensemble les hypothèses dramaturgiques sur la structure du film à venir.

La distance est alors devenue notre alliée. Après avoir passé beaucoup de temps côte-à-côte, nous pouvions profiter de cette solitude imposée pour expérimenter nos intuitions personnelles.

La solitude au montage est une donnée essentielle souvent autant pour le réalisateur que pour moi ; elle se passe d'explications, de mots, de justification, le travail se déploie très primitivement, sans filtre.

Ainsi avons-nous passé plusieurs mois dans des affres d'une matière très abondante et en évolution constante. Au fil du tournage, les dialogues de Guillaume avec les personnes détenues étaient en effet devenus de plus en plus nuancés et aigus. Les séquences étaient d'une durée si démesurée et d'un contenu si bouleversant, que nous n'arri-

vions pas à les maîtriser. Elles nous opposaient une résistance. Nous n'arrivions pas à savoir précisément ce qui s'y jouait. Il y avait comme un mystère, comme si les détenus tentaient confusément de nous dire quelque chose d'important, mais que nous n'avions pas les codes nécessaires pour le comprendre.

J'ai longtemps eu la sensation indistincte que chacun de ces prisonniers s'adressait à moi, personnellement, à travers l'image. Lorsqu'ils conversaient avec Guillaume, qui tenait sa caméra à l'épaule, leur regard se dirigeait légèrement hors-cadre, en direction de son visage. Mais il leur arrivait de glisser des regards-caméra explicites, souvent lorsqu'ils abordaient les questions du jugement de leurs actes par la société et de tout ce qui relevait du hors-champ de la prison – comme si cette caméra représentait une fenêtre muette sur le monde civil, invisible et scrutateur. J'étais en quelque sorte, durant cette période, cet extérieur-là.

J'avais été leur première spectatrice et ce dialogue secret continuait, transmis sans fin par les images, pour nous permettre d'accéder progressivement à un sens, qui nous serait peut-être révélé au cours du travail de montage.

Ils parlaient de désir, d'amour et de paternité... Nous ne pouvions les entendre car de nombreux freins verrouillaient les différents accès à notre écoute.

Nous avons peur, tout simplement.

Ces hommes, enfermés dans leurs peines, avaient offert à Guillaume leur visage découvert et une parole presque sans limite. Cette confiance sans mesure nous mettait face à une difficulté tout aussi immense : comment atteindre le degré de lâcher-prise nécessaire au montage, sans les trahir – et sans nous trahir ?

Il a fallu casser ces verrous et dépasser notre propre autocensure avec les moyens que nous avions à disposition.

Notre sésame nous fut donné par l'ultime séquence du film, où Michaël marche dans les bois et nous révèle l'expérience mystique qui lui est advenue au cours de son introspection.

Nous avons revu et repensé toute la matière du film à l'aune de cette troublante séquence, dont nous n'avons saisi l'importance que sur le tard. Il a fallu que le temps nécessaire se soit écoulé, pour que nous en comprenions la véritable portée.



« (...) *accouplé à la peur / comme  
le Dieu à l'odieux / le cou  
engendre le couteau / et le  
Coupeur de têtes / suspendu  
entre la tête et le corps / comme  
le crime / entre le cri  
et la rime (...)* »

À gorge dénouée, Ghérasim Luca.

## 2. GUILLAUME MASSART, RÉALISATEUR

À la fin des 5h30 de la première version du montage, pourtant, nous ne suivions pas Mickaël. C'est Joël, qui m'emmenait dans les bois.

Hormis sa veste en jean, Joël était habillé tout en blanc : pantalon blanc, t-shirt blanc, bob blanc rabattu sur les yeux blancs ; et, sur le ciel blanc, les hirondelles traçaient des stries folles, blanches et noires, entre les trois bâtiments beige sale de la détention.

C'était le printemps, la fin de la quatrième et dernière session de tournage. Les chaleurs épouvantables de l'été corse allaient bientôt survenir. Au printemps, l'air était bien plus respirable. Le soleil était déjà blanc comme l'os, mais on pouvait rabattre la visière d'un bob sur les yeux pour se protéger de sa lumière — et même porter une veste en jean sans subir la fournaise, surtout s'il s'agissait d'aller marcher dans le petit bois ombragé.

Joël avait quelque chose à me montrer, mais il fallait qu'on aille dans les bois. C'avait été son anniversaire. Le mien aussi tombait ces jours-ci, lui confiais-je, et je me trouvais à nouveau dans ce drôle de rôle connivent que je m'étais confectionné au fil du tournage — une fois de plus, une fois dernière.

Je n'arrivais pas à voir ses pupilles. Il riait. Je riais avec lui et mes acolytes patients, Pierre Bompy et Simon Kansara, devaient me suggérer une fois encore de rire moins fort, parce qu'on se trouvait malgré tout dans la cour d'une prison et qu'il n'y avait sans doute pas en prison de quoi rire si fort.

Dans les bois, il y avait un arbre qui flottait en l'air. On l'avait repéré au tournage, puis on l'avait repéré encore, avec Alexandra, pendant le dérushage. On s'était dit qu'il faudrait le filmer :

un arbre flottant dans une prison ouverte, c'était immanquable.

Le tronc flottait en l'air, au-dessus d'un tas de sciure. Comme si un castor était venu s'y faire les dents et que l'arbre n'était jamais tombé. Sans attache à la terre, il planait comme par maléfice et personne pourtant ne semblait le craindre. La logique invoquait les termites et supposait que les frondaisons des arbres alentour retenaient l'arbre mourant, comme l'on soutient par les épaules l'ivrogne qui menace de chanceler. La logique n'avait rien à faire en prison.

Non loin de cet arbre sans souche, il y avait une souche sans arbre. Joël s'y est assis. Il a sorti de son sac un tube de métal ouvragé : une flûte traversière bricolée en cachette par un autre détenu, fermée à une extrémité par un bouchon de liège. On lui avait offert ça pour son anniversaire. Il voulait m'en offrir un morceau pour le mien ; et puis, aussi, pour la fin du film, pour dire *adieu*.

Les gens vous disent au revoir, au mieux — adieu, plus sûrement — à la fin d'un tournage. Eux ne vont pas passer des mois en votre compagnie dans une salle de montage. Ils vivent ce qu'ils vivent et ne font pas métier de revoir leur vie — et vous, que vivez-vous exactement ? Vous venez planter des horaires de travail au milieu d'une vie. Vous venez travailler une vie qui se vivrait aussi sans vous.

Vous « *rentrez* », dites-vous, avec 130 heures de rushes.

Où rentrez-vous ? C'est votre chez-vous, ces heures-là ?

Ça le devient. On s'y installe, on y habite. On les voit et les revoit. Elles deviennent familières. À tant les revoir, on les revit. On finit par croire que ceux qu'on revoit les revivent avec nous. On n'a pas idée du nombre de rencontres par procuration que font les monteurs. Revoir vingt fois, trente fois, cent fois : Joël assis sur sa souche, qui souffle dans son tube et grince des sons hurlés. Et qui parle de cette fois où, enfant, il aurait pu tuer son beau-père.

À la cent unième fois, il faut encore l'entendre comme si c'était la première. Il faut emprunter l'oreille du spectateur qui découvre. À chaque fois — je ne sais pas comment — on y parvient un peu. C'est-à-dire qu'on connaît très bien les mots que Joël va prononcer ; mais on est toujours surpris. Il y a cette ombre, cette inflexion de

voix, ce noir de pupille enfin entraperçu sous le bob, ce petit mot sur lequel on se trompe encore, ce mouvement d'épaule...

Puis Joël se lève. On ne va pas rester là.

Les chats nous suivent, on remonte les chemins. On va partout, nulle part — ce territoire, qu'on connaît si bien, avec Joël n'est jamais le même. On ne sait plus où on est. Tout en marchant, Joël fait hurler sa flûte ; c'est beau comme ça crisse, comme ça blesse, comme ça s'harmonise un temps et redevient couac l'instant d'après. Ses matous vont derrière lui en file indienne tandis qu'il joue sa musique et l'évidence est là, là, là, ça me revient de l'enfance : c'est le joueur de flûte de Hamelin qui conduit les rats à la noyade, je l'ai reconnu. Je le lui dis.

Ça le fait marrer. Il ne connaît plus l'histoire, alors je la lui raconte et, la lui racontant, m'en souviens à mon tour. La fin approche et je m'en souviens de mieux en mieux. Je vois très bien où je vais. Je vais dire à Joël, dans cette prison pleine des cauchemars d'enfants abusés, que le joueur de flûte est parti avec les enfants — et qu'il lui ressemble. Je vais tout lui dire. Tout ce que je n'osais pas durant cette année de tournage. Je vais lui dire *tout ça* en cette fin de tournage ; et puis on va se dire adieu. Je rentrerai avec 130 heures de rushes et je travaillerai ce bout de vie pour en restituer le récit à d'autres. Je lui dis.

Joël rit. Il continue son chemin.

Moi, j'en suis incapable. Je ne bouge plus. Je le filme toujours.

Joël marche vers le fond du cadre tandis que le soleil diminue, chassé par un nuage. *Fondu au noir naturel* — c'est ma pensée, à ce moment-là. En ces moment-là, vous pensez aussi à votre film. Vous avez votre film en tête. Vous vous dites que vous tenez une séquence. C'est comme si vous teniez votre poisson et qu'il n'y avait plus qu'à le ferrer pour le découper sur la table de montage. C'est dégueulasse, parce que Joël n'est pas un poisson. Vous n'allez tout de même pas le manger.

Joël marche vers le fond du cadre. Je n'ai pas refait le point. Il est devenu flou. Les chats ne l'ont pas suivi : ils sont restés avec moi, à mes pieds. Joël marche seul sur le chemin et, dans la première version du montage, au terme des colossales 5h30 de métrage qu'il durait alors, on voyait Joël marcher seul sur le chemin et le cinéma nous faisait imaginer derrière lui les fantômes des enfants d'Hamelin...

Longtemps, cette séquence fut à l'évidence la dernière du film qu'on s'inventait, Alexandra et moi, devant nos écrans d'ordinateur. On avait aussi une première séquence, tout aussi évidente. On avait une séquence centrale, pareillement évidente. Les trois ont disparu. Et puis, moi, j'imaginai que telle séquence était inamovible ; et Alexandra en doutait. Et puis, Alexandra était certaine que telle autre serait essentielle ; et moi, je ne voyais pas bien. Alors, chaque jour, on faisait un autre film.

Chaque jour, quand on monte, on fait un autre film. À chaque fin de journée, vous n'avez peut-être pas démonté grand-chose de ce que vous aviez monté la veille, mais vous avez été seuls spectateurs d'un film neuf : le film du jour. Il était meilleur ou moins bon que celui d'hier. Demain, il vous paraîtra tout autre. Cette hypothèse — inachevée, pleine de trous, toujours singulière — aura vécu quelques heures.

Quand un film est fini, réalisateurs et monteurs se souviennent des séquences qui n'y étaient pas. C'est leur privilège. Des mois plus tard, en festival, à la revoyure, ils s'aperçoivent qu'un plan n'est pas là, dont ils auraient juré qu'il y était encore. Il y a une nostalgie, mais on ne sait jamais à qui appartient le souvenir d'un rush tombé — « *une chute sur le sol de la salle de montage* », dit-on parfois encore, en dérobant cette expression au monde de la pellicule, alors que l'immatérialité des plans disparus n'autorise désormais même plus le fétiche...

—A.M. et G.M.

# Quel pouvoir des images ?

Dans un article publié dans *Le Monde* du 2 octobre 2018, partant de la formule de Claude Lanzmann qui dénonçait des images d'archives de la Shoah comme «des images sans imagination», Georges Didi-Huberman a récemment évoqué ce que pourraient être des images douées d'imagination : «des images porteuses de désirs, donc de temps futurs», dont la puissance aurait la «faculté d'inquiéter le pouvoir», des images «critiques», «libres» qui «remettraient en mouvement et ouvriraient le champ des possibles».

Les films projetés dans le cadre de la programmation «Front(s) Populaire(s) – Quel pouvoir des images ?» rendent compte de la lutte contre un pouvoir. Dans quelle mesure les images sont-elles à même d'inquiéter les pouvoirs ? Que peuvent les moyens du cinéma pour porter ces désirs, ces révoltes ? Est-ce que le rôle de ces films est de transmettre ou de relayer les sentiments à l'origine de ces luttes, et ainsi de mettre en mouvement ? Les images de lutte participent-elles de la lutte ? Peuvent-elles donner à imaginer d'autres futurs, et les aider à advenir ?

David Faroult, Jean-Louis Comolli, Mariana Otero, Nicole Fernández Ferrer et Hind Meddeb réagissent, chacun à leur manière, dans les pages suivantes.

# Si les images ne sont pas égales...

par David Faroult

Il y a certainement une difficulté à essayer de penser dans un même mouvement, et d'emblée avec un haut degré d'abstraction, les images de la Shoah (archives Vs témoignages, traces, absence) et les images de luttes. Tant de choses les éloignent dans leurs fonctions, leurs enjeux historiques, leurs charges, leurs résonnances. Tant de questions sont en jeu qu'on ne peut ici en effleurer qu'une ou deux.

Lors d'un débat avec un lanzmannien en 1999, Godard exposait un problème qui a de quoi encombrer tout cinéaste : que ce soit dans un camp d'extermination ou sur un effroyable champ de bataille (à Stalingrad ou en Tchétchénie), « une image d'un mort = une image d'un mort ». Loin de se satisfaire de ce constat, cette expression simplifiée du problème désigne alors la tâche du cinéaste : par quels moyens cinématographiques serait-il possible d'infléchir et d'empêcher le double trait d'égalité porteur de confusion que la simple apposition des images engendrerait ? Comment restituer à chacune d'elle sa singularité et son sens historique distinct ? En prolongeant le propos : comment historiciser une image au cinéma ?

L'opérateur de pensée de Godard, déjà dans cet exemple, convoque la procédure du montage. Il extrait l'image solitaire de son isolement pour pouvoir la penser : il la confronte d'emblée à une deuxième image qui révèle ses propres limites en tant qu'image. Son affirmation d'un primat du montage a marqué un tournant pris au sein de sa période militante (1967-1974) et jamais plus

démenti depuis. Il est situable en été 1969 (*Vent d'est*), lorsqu'il s'appropriait la critique de Jean-Pierre Gorin sur ses travaux récents : à la quête, idéaliste, d'une « image juste », il fallait opposer la logique de la chaîne dans laquelle chacune s'insère. « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image » devint ainsi le mot d'ordre autocritique par lequel se scella pour quelques années l'étroit travail bicéphale de Godard-Gorin sous l'étendard de Dziga Vertov. Cette réévaluation du montage conduit à repenser l'image solitaire elle-même car elle peut — imaginativement — en convoquer d'autres : ainsi, il y a peut-être, parfois, plusieurs images dans une image, comme le suggère Godard dans un texte de 1970<sup>(1)</sup>.

Devenu plus qu'un « beau souci », le montage fut alors investi non seulement comme révélateur d'une conception du monde (comme dans les manifestes de Vertov), mais comme véritable instrument de pensée (comme parfois dans la pratique de Vertov lui-même). L'ambition se trouve déplacée par la confiance accordée à l'art du cinéma (sous la condition du primat au montage) : il n'a plus seulement à se mettre au service de la révolution en étant subordonné à la politique jusque dans les termes de sa conception (« faire politiquement des films politiques »), mais peut revendiquer un apport, un instrument heuristique pour enrichir la pensée de la politique de « sa seule véritable invention » : le montage.

Que peut le montage pour enrichir le moment de la pensée sensible dans les pratiques politiques ?

# des images ?

Y aurait-il là une reformulation possible d'un ensemble de questions sur les pouvoirs du cinéma pour inquiéter les pouvoirs ou prendre part aux luttes, en évitant les difficultés de partir de la notion abstraite et leur risque d'essentialisation de l'image ? Une telle reformulation ne peut servir qu'à adresser des questions à des œuvres singulières qui interviennent dans des conjonctures historiques déterminées : les réponses qu'elles peuvent y apporter ne seront stables que

jusqu'à ce qu'une autre œuvre interrogée vienne les bouleverser.

–D.F.

David Faroult est maître de conférences en cinéma à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière. Il a publié *Godard. Invention d'un cinéma politique* (Les Prairies Ordinaires – Éditions Amsterdam, Paris, 2018).

① « [...] une image, le simple bon sens montre qu'elle ne peut être qu'imaginaire, précisément parce que c'est une image. Un reflet. Comme ton reflet dans un miroir. Ce qui est réel, c'est d'abord toi, et ensuite, c'est le rapport entre toi et ce reflet imaginaire. Ce qui est réel, ensuite, c'est le rapport que tu fais entre ces différents reflets de toi ou ces différentes photos de toi. Par exemple, tu te dis : « Je suis jolie », ou « J'ai l'air fatigué. » Mais en disant ça, qu'est-ce que tu fais ? Tu ne fais rien d'autre que d'établir un rapport simple entre plusieurs reflets. L'un où tu avais l'air en forme, un autre où tu l'étais moins. Tu compares, c'est-à-dire tu fais un rapport, et alors tu peux conclure : « J'ai l'air fatigué ». Faire un film, c'est établir ce genre de rapports politiquement, c'est-à-dire pour résoudre un problème politiquement. » Cf. Jean-Luc Godard, « Depuis l'invention de la photographie, l'impérialisme a fait des films pour empêcher ceux qu'il opprimait d'en faire », revue en ligne Période :

<http://revueperiode.net/depuis-linvention-de-la-photographie-limpérialisme-a-fait-des-films-pour-empêcher-ceux-qu'il-oppri-mait-den-faire/>

# Le temps du soupçon

par Jean-Louis Comolli

Les images dont il est question ici, celles par exemple qui peuvent être vues au Cinéma du réel, sont des images *analogiques* qui ont la capacité de montrer des situations où les corps filmés sont *reconnaissables*, à la fois en tant qu'appartenant à l'espèce humaine et en tant qu'identifiant des personnes précises. Filmer, enregistrer, inviter à voir, montrer, revient à fabriquer des miroirs sociaux. Or, les pouvoirs ne désirent que les miroirs qu'ils peuvent contrôler, qui leur sont soumis. Les autres, les incontrôlables, ils les censurent. Les cinéastes engagés dans les luttes sociales ou les guerres le savent : le pouvoir de filmer ne signifie pas le pouvoir de montrer, de diffuser, de faire circuler. Autant il paraît devenu « facile » de filmer,

avec une petite caméra ou un téléphone portable, autant il n'est pas aisé de montrer, d'appeler à voir, d'atteindre puis de toucher des spectateurs. Le pouvoir de montrer est devenu plus crucial, plus central que celui de filmer.

La preuve en est la systématisation des procédures de *floutage* : faisant échec à l'analogie figurative de la photo et du cinéma, elles témoignent des enjeux d'inclusion ou d'exclusion liés à la reconnaissance des *figures*. Placer dedans, placer dehors (le cadre, le champ, le film), c'est faire des choix politiques. L'histoire du succès mondial du cinéma est liée non seulement à la découverte du mouvement dans les images, mais à la *reconnaissance* des décors, des corps et des figures. Mais c'était hier. Nous savons comment, de nos jours, les agents des pouvoirs, les puissants, se méfient des images analogiques quand ils ne les maîtrisent pas. Il est devenu presque impossible de filmer « librement » le pouvoir politique, les chefs, les patrons. Il faut en passer par des « images maison ». La série que nous avons filmée sur les affrontements politiques à Marseille n'est plus imaginable aujourd'hui. Si c'est le narcissisme des maîtres qui avait permis à Mordillat et Philibert<sup>(1)</sup> de filmer des grands patrons, il ne joue plus. Les caméras sont mises à distance.

A cette *peur des images* s'ajoute une nouvelle méfiance à leur endroit. Le passage de toutes les images analogiques par le numérique, qui en facilite la manipulation, accroît ou valide cette méfiance. Le spectateur a toujours douté de l'authenticité ou de la vérité de ce qui lui était donné à voir sur un écran, puisqu'il n'en connaissait le plus souvent pas l'histoire. Le numérique, en même temps qu'il facilite l'accès aux images et leur circulation, les affecte d'un doute systématique puisque nous sommes informés de *l'invisibilité* des truquages. Ils ne se font plus remarquer, ils ne laissent plus de traces, comme c'était le cas avec les images argentiques. Les guerres filmées sont

devenues *guerre dans les images, guerres des images*. Truqué ? Faussé ? Mensonger ? Le cinéma de combat est traversé par ces questions. Le spectateur doute de ce qu'on lui montre et le soupçon du truquage, comme avec les *fake news*, est partout présent.

A cette situation de *crise des images* – que le numérique n'a pas inventée mais qu'il a aggravée : on se souvient des bandes d'actualités truquées sous Staline – il n'est d'autre réponse artistique qu'une référence exigeante à une éthique des représentations. Éthique du rapport au spectateur et politique sont ici une même chose. Conséquence : la numérisation généralisée des enregistrements audiovisuels contribue à la méfiance contemporaine envers les images analogiques.

Du coup, la réponse aux stratégies de contrôle menées par les pouvoirs, tous, quels qu'ils soient, réside à mon sens non dans le *montrer* mais dans le *faire récit*. Un récit exige une construction narrative, une logique, une temporalité et même un *hors-champ* qui permettent son développement – toutes conditions qui s'opposent aux accélérations, abréviations, simplifications voulues par le marché des objets audiovisuels. L'urgence serait de *faire autrement* que ne font les informations audiovisuelles transmises par les télévisions, images – toujours – du pouvoir politique en tant que pouvoir de montrer, quoi qu'elles montrent ; images pliées au marché, c'est-à-dire à la facilité de voir, et par-là, leurrantes : les luttes sont dures et leurs images inévitablement les adoucissent, sans quoi elles ne seraient pas supportables.

–J.-L.M.

Jean-Louis Comolli est réalisateur, scénariste et écrivain  
Dernier ouvrage paru : *Cinéma, numérique, survie* ;  
ENS éditions, 2019.

(1) Gérard Mordillat et Nicolas Philibert ont réalisé *La Voix de son maître* (1978)



# Le souvenir de ce qui reviendra

par Mariana Otero

Des films de lutte contre un pouvoir établi, j'en ai fait à proprement parler deux.

Auparavant j'avais plutôt réalisé des films dans des institutions qui imposent des règles auxquelles chacun doit se conformer. (*La Loi du collège, Non lieux, Cette télévision est la votre*<sup>(1)</sup>). Après *Histoire d'un secret* (2003) j'ai eu envie au contraire de réaliser des films dans des lieux et des espaces qui s'inventent, qui ouvrent des possibles.

C'est ainsi que j'ai été amenée à réaliser *Entre nos mains* et *L'Assemblée*<sup>(2)</sup>. *Entre nos mains* raconte comment des salariées (majoritairement des femmes) se battent pour défendre leur usine menacée de faillite, en essayant de la transformer en coopérative. *L'Assemblée* raconte comment, à partir de la lutte contre une loi jugée inique, des citoyens s'essaient à l'invention d'une nouvelle forme de démocratie.

Ces deux films sont partis d'une même émotion : celle que j'ai vu naître chez ceux que j'allais filmer quand ils découvrent que l'ordre établi peut être bousculé, quand ils s'aperçoivent de la puissance du collectif et de l'immense joie qu'il y a à se battre ensemble. Mais avec ces films, j'ai voulu aller au-delà de cette émotion originelle et raconter l'expérience de la lutte dans sa complexité, ses difficultés, ses contradictions.

Le désir de se battre ne peut pas s'arrêter aux difficultés que la lutte engendre et doit même être porté au-delà de ce que certains nommeraient l'échec. Plus que dans la victoire, la beauté de la lutte réside dans ce qu'elle permet à chacun de découvrir de lui-même, des autres et du collectif. Ne pas atteindre l'objectif de départ n'est pas forcément une défaite. Disons que c'est ma position de cinéaste et de citoyenne. Même quand les histoires *finissent mal*, j'essaie de raconter la beauté de l'éphémère, de la transformation et de la complexité.

Dans notre monde productiviste où le résultat prévaut sur la manière, la forme, le chemin, c'est une place difficile à tenir. Difficile à tenir face aux pouvoirs mais aussi aux contre-pouvoirs.

Mais c'est à cet endroit, dans cette position critique au sens positif du terme, que j'ai l'impression que le cinéma peut aider les luttes à venir, donner envie d'en engager d'autres ou de les poursuivre.

En filmant des luttes, pour rendre compte de cette complexité, j'ai été amenée à trouver des formes de récit singulières, en tout cas dans ma propre pratique.

Je citerais deux exemples.

Dans *Entre nos mains*, suite au départ de leur principal client, les salariées ne peuvent pas transformer leur entreprise en coopérative et vont se retrouver au chômage. Le combat est perdu. Mais après l'annonce dramatique de cette prochaine fermeture de l'usine, les salariées m'ont demandé de construire une fin au film qui permette au spectateur de comprendre le sens et le bonheur qu'elles avaient trouvés dans la lutte malgré son échec. J'ai été alors amenée à renouveler ma pratique documentaire : comment par une scène, alors qu'on annonce à ces femmes que leur projet ne verra pas le jour et que de surcroît elles vont perdre leur emploi, comment faire ressentir au spectateur (et pas seulement le dire) que la joie de cette expérience était pour ces femmes plus importante que le sentiment de la défaite ? C'est alors que je leur ai proposé de *chanter* ce sentiment qui les habitait. Au-delà des mots, par sa nature cinématographique même, cette scène de comédie musicale permet de saisir l'extraordinaire transformation que ces femmes ont vécue pendant ces trois mois de lutte.

Dans *L'Assemblée*, la difficulté était liée à la nature même de ce que je filmais puisque je filmais quelque chose que je n'avais pas pu repérer, que je découvrais en même temps que les gens qui le vivaient. C'était une première pour moi.

Il fallait trouver rapidement une place comme cinéaste dans un lieu où les médias attirés par la nouveauté se ruaient et où il était difficile d'établir une relation avec les personnes que j'avais envie de filmer. Il me fallait trouver rapidement le mode narratif adéquat, c'est-à-dire celui qui allait permettre non pas d'établir des faits, (c'est le travail du journaliste) mais de saisir l'essentiel de ce qui était en train d'arriver (« il se passe quelque chose mais quoi ? »), de ce qui s'écrivait et qui ferait sens encore demain.

En ce sens, par exemple, il m'a très vite semblé que les personnes présentes ne devaient pas devenir des *personnages* : il y avait un mode d'être à « Nuit Debout » qui ne passait pas par cette individualisation, bien au contraire. Le personnage principal me semblait être plutôt la parole et sa mise en scène dans l'assemblée : comment parler ensemble sans parler d'une seule voix ? Comment réinventer le collectif sans chef, sans représentants, dans l'horizontalité et en laissant la place à la singularité.

À partir de cette intuition, j'ai filmé pendant trois mois les questions que soulevait cette recherche de renouvellement démocratique et d'horizontalité.

Ensuite, au montage ma préoccupation a été de dégager ce qui me paraissait essentiel, c'est-à-dire ce qui constituait les invariants de ce questionnement : je n'ai pas trop insisté sur le contexte, sur les événements accidentels ou anecdotiques qui avaient pu faire la une des médias dominants friands de spectaculaire. J'ai axé le film sur la parole et de façon plus

épisodique, sur la répression policière qui s'est exercée sur elle, consciente que ce face-à-face constituait un tournant dans l'histoire de notre démocratie. Si j'ai respecté une certaine forme de chronologie, inévitable dans la mesure où les débats sur la place étaient parfois alimentés par l'actualité, j'ai préféré axer le film sur les questions qui pourraient nourrir une prochaine tentative de réinvention collective démocratique. Je me demandais toujours ce qui pourrait servir au débat quand surgirait à nouveau un mouvement de ce type.

Car ma conviction profonde, celle qui a guidé le montage était que « Nuit Debout » allait forcément revenir, sous une autre forme, portée par d'autres. C'est ce qu'annonce une personne à qui je donne la parole à la fin du film. Si « Nuit Debout » n'a pas eu le temps ni les conditions pour trouver une réponse et établir la nouvelle forme d'organisation dont elle rêvait, elle a été néanmoins un formidable appel à un renouvellement démocratique qui n'ayant pas été entendu allait forcément resurgir.

C'est cette idée de la trace qui m'a guidée pour *L'Assemblée*. La trace c'est ce qui reste quand l'anecdotique, le superficiel, l'actualité s'en sont allés et ont été évacués. C'est ce qui résiste à l'amnésie de la plupart des médias qui préfèrent *la commémoration* au récit des expériences passées. La trace, c'est le souvenir de ce qui reviendra. Car la lutte n'a jamais de fin.

–M.A.

**Mariana Otero est réalisatrice. Son dernier film en date, *L'Assemblée* (2018) a été filmé Place de la République à Paris, durant Nuit Debout.**

(1) La Loi du collège, Entre nos mains, Histoire d'un secret et *L'Assemblée* sont visibles en VOD sur Univers ciné.

(2) Site de *L'Assemblée* : <https://www.lassemblee-lefilm.fr/>

# Un matrimoine audiovisuel résistant et inspirant.

par Nicole Fernández Ferrer

**« Aucune image de la télévision ne veut, ni ne peut nous représenter. C'est avec la vidéo que nous nous raconterons ».**

tique de lutte et d'insoumission des féministes vidéastes des années 70. Très tôt la caméra vidéo, le portapak, devient un instrument politique avec lequel on vit et on combat.

**« Prenez une caméra et descendez dans la rue. »**

coupe et de laisser la parole et les idées se développer. Compagne de lutte des groupes militants comme les féministes, les Black Panthers, les Palestiniens, cette caméra est l'alliée de transmission des idées radicales et de la possibilité d'un avenir différent. Le fait que la pratique vidéo ne soit enseignée dans aucune école et n'ait pas de maîtres donne ainsi toute sa place à la liberté et l'inventivité de celles qui s'en saisissent, lui permettant ainsi d'être un véritable instrument de contrepoint au pouvoir.

**« Nous croyons en l'utilisation politique de la vidéo en tant qu'information contradictoire, mais nous ne sommes pas des fonctionnaires politiques. »**

**Carole et Paul Roussopoulos.<sup>(1)</sup>**

Cette phrase manifeste qui apparaît dans la bande vidéo *Maso et Miso vont en bateau* (1976) premier détournement féministe d'une émission de télévision, réalisé par les Insoumuses, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder et Nadja Ringart, définit la pra-

La vidéo devient un moyen militant de faire connaître les luttes féministes, grâce notamment à la restitution immédiate de l'image et du son, la possibilité de tourner sans

Comme le soulignait Jean-Paul Fargier<sup>(2)</sup> on vidéote, on s'exerce à la vidéo-brouette et les collectifs très réactifs et alertes comme Video Out, Videa, Les Insoumuses, les Muses s'amuse, Nombrelles, Les Cent fleurs, Vidéo-déba... vont essaimer et mettre en mouvement des paroles et des images militantes féministes, anti-impérialistes, ouvrières, gays et lesbiennes absentes de la télévision et du cinéma et les relayer en France et dans le monde. Ces vidéos sont bien des instruments de pensée et de débat, les témoins d'un engagement collectif et de la créativité des femmes à la caméra vidéo.

Porteuses de futur, les bandes vidéo sont réalisées par des bandes de femmes à l'humour percutant, à l'analyse corrosive de la société patriarcale. De la première manifestation de rue du Front homosexuel d'action révolutionnaire, aux églises occupées par des femmes prostituées, aux avortements clandestins réalisés par des militantes, au soutien aux mères espagnoles dont les enfants sont assassinés par le régime franquiste et aux détenues politiques au Brésil, ces réalisations sont capables de porter, au-delà de leur époque de création, la force de remise en cause des structures de la société et toute la dynamique de transgression du féminisme.

– N.F.

Nicole Fernández Ferrer est réalisatrice, déléguée générale du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir

(1) Interview de Carole et Paul Roussopoulos dans *Actuel*, N° 32, Juin 1973.

(2) Histoire de la vidéo française. Structures et forces vives. Jean-Paul Fargier (1992) In *La vidéo entre art et communication*, coordonné par Nathalie Magnan. Guide de l'étudiant en art. Ecole des Beaux arts de Paris, 1997.

# Documenter les entraves au droit d'asile

par Hind Meddeb

De mai à novembre 2016, j'ai filmé les campements successifs qui se sont constitués autour du métro Stalingrad : les interventions policières et les arrestations de réfugiés, la destruction des matelas et des tentes, les opérations de démantèlement et de mise à l'abri, les nouvelles arrivées, l'ouverture du centre dit de « premier accueil » ouvert par la Mairie porte de la Chapelle. J'ai tourné ces images avec le souci de documenter une situation qui même si elle se déroule au cœur de Paris, reste très partiellement relayée par les médias et donc peu connue du grand public.

Ces hommes et ces femmes qui fuient la guerre et la dictature et nous demandent l'asile nous interpellent. Leur seule présence à nos côtés est une occasion de mesurer notre degré d'humanité et de repenser notre relation au monde. C'est dans la rue, aux côtés des Parisiens solidaires avec les réfugiés que je fais l'expérience d'une alternative possible à la réponse sécuritaire de l'Etat. Face à la gestion policière d'une situation humanitaire, une résistance se bricole.

Aujourd'hui, au cœur de Paris, des femmes, des hommes, des enfants vivent dans des conditions humiliantes sans que leur voix ne soit jamais entendue. Dans les médias, on aperçoit une foule d'anonymes, encadrés par des colonnes de CRS, se presser pour monter dans des bus les jours de « mise à l'abri ». La parole est confisquée par les politiques et les responsables administratifs. Sur les plateaux de télévision, dans les événements culturels, les colloques, on disserte du sort des réfugiés sans leur donner la parole. On parle pour ainsi dire « à leur place », comme s'ils étaient incapables de dire « je », comme si la barrière de la langue était une raison suffisante pour les exclure du champ rhétorique. En tournant le documentaire *Paris Stalingrad*, j'ai tenté d'inverser les regards. Ce sont les exilés qui nous

regardent et qui interrogent notre société comme le fait Souleymane lorsqu'il me dit :

« Quand tu as tes empreintes en Italie, tu ne peux pas faire ta demande d'asile dans un autre pays. Aucun pays ne te prend. Moi je rêvais d'aller en Suisse, en Angleterre, en Suède, en Hollande. Normalement on devrait être libre de choisir où on veut déposer nos empreintes, nous avons des droits. Pourquoi est-ce que c'est comme ça ? Pourquoi est-ce qu'on ne pourrait pas choisir le pays où on veut demander l'asile ? En tant que réfugié, on devrait pouvoir choisir le pays où on veut déposer nos empreintes. Je ne sais pas mais j'ai l'impression qu'ils jouent avec les gens. Ils te prennent tes empreintes et ensuite ils te laissent attendre pendant des mois. Et à la fin, tu passes ta vie à attendre. Tu arrives avec des rêves et tout part en fumée. Au début quand nous sommes arrivés, nous avons des rêves. Le rêve d'étudier. De faire sa vie. D'avoir une vie sereine mais rien de tout ça n'a eu lieu. C'est une guerre intérieure. Quand tu vis à la rue, tu commences à prendre de la drogue, à boire de l'alcool. Tu ne travailles pas, tu n'étudies pas. Pourquoi on ne nous aide pas ? Les réfugiés ont tellement souffert. Je ne parle pas de moi mais de la communauté. Et ils arrivent ici, et on leur rajoute des souffrances... On pourrait bien les accueillir, apprendre aux gens la langue du pays d'accueil. Dans les médias, ils parlent tout le temps des droits de l'homme, mais sur place, la réalité est toute autre. »

Le cinéma direct est pour moi un moyen de rendre compte de la situation *ici et maintenant* ; de scènes de vie, en situation, avec des exilés et des Parisiens solidaires. Mais pour autant, la caméra n'est pas omnisciente. Elle s'attèle simplement à restituer la parole de ceux que j'ai rencontrés et qui reconnaissent un enjeu à s'exprimer à l'image, condition nécessaire d'une relation de confiance et d'une caméra qui peut alors se faire oublier. Consciente de la difficulté à filmer

des images ?

des problématiques aussi sensibles, j'ai essayé autant que possible d'être présente sans être intrusive et de garder la caméra à bonne distance.

Dans mes précédents films, *Electo Chaabi* et *Tunisia Clash*, j'avais choisi de filmer du point de vue de ceux qui sont en lutte : la jeunesse révolutionnaire dans les bidonvilles du Caire et la scène rap dissidente en Tunisie. Ce type de caméra subjective conduit le spectateur à regarder le monde du point de vue de celui qui est filmé. Quand la police fait irruption sur les campements de réfugiés à Paris et qu'elle encercle le périmètre, je cherche évidemment à placer ma caméra du côté des exilés, et des Parisiens venus les soutenir, mais c'est là que l'intervention policière bouscule le cadre. Au moment où les forces de l'ordre remarquent la position inhabituelle de la caméra, celle-ci devient une intruse qu'il faut éloigner, les injonctions des forces de l'ordre ne se font pas attendre : « veuillez sortir du périmètre de sécurité », « avez-vous une carte de presse ? », « vous n'avez pas le droit d'être là. » Cette volonté de mettre à l'écart toute personne venue soutenir les exilés révèle une politique qui cherche à entraver le droit d'asile, principe qui a pourtant été imaginé par l'Etat pour contrôler les arrivées aux frontières et restreindre conséquemment la liberté de circulation. La caméra est bousculée par les forces de l'ordre parce qu'elle ne se situe pas là où elle devrait être, c'est à dire de l'autre côté du « cordon de sécurité » ; on lui reproche de ne pas être du côté de l'Etat qui protège nos frontières mais du côté de ceux qui les traversent et c'est précisément ce qui pose problème.

Après avoir été témoin de scènes choquantes où un réfugié, du simple fait de sa présence sur le territoire, est désigné comme un « suspect », un « criminel », un « hors la loi », je commence à comprendre que l'importance du dispositif policier participe d'une mise en scène officielle qui célèbre la protection des frontières et le tri administratif entre « bons » et « mauvais » réfugiés. Pour ne pas se laisser complètement dominer par les images que le pouvoir me laisse filmer, je laisse la parole aux premiers concernés : les exilés qui subissent au plus profond de leur corps la violence que l'Etat leur inflige. C'est a posteriori, au moment

du montage, lorsque je revois les scènes filmées que je prends la mesure de ce qui se joue : quand la police encercle un campement de rue, qu'elle se déploie elle-même en frontière entre migrants et citoyens parisiens en isolant les premiers dans une « nasse » cerclée de cordons de CRS, on isole du reste de la population ceux dont le statut reste indéterminé. Quand un réfugié arrive de Vintimille, sans argent, sans relations et qu'il n'a pas encore déposé sa demande d'asile, il n'a aucun statut. C'est au moment où il est dans cette zone grise qu'il est le plus vulnérable et qu'il risque de se faire arrêter, puis placé en centre de rétention. Et ce que l'image de ces arrestations en pleine rue ne nous dit pas, c'est ce qui se passe ensuite, sur quoi Souleymane, réfugié du Darfour et principal protagoniste du film nous renseigne :

« Depuis que j'ai passé mon interview à l'Ofpra, 26 Soudanais ont été renvoyés au Soudan. Ils fuyaient le Soudan pour survivre. S'il n'y avait pas de problème, ils ne seraient pas venus ici. Quelqu'un qui demande l'asile ici, si on le renvoie au Soudan, ils le tuent. Et si on ne le tue pas, on lui rend la vie impossible. Les autorités t'attendent à l'arrivée. Avant même que tu descendes de l'avion, ils ont la liste des Soudanais expulsés. Dès que tu descends. On t'arrête et on te met en prison. Et tu sais à quoi ressemblent les prisons en Afrique. Ils ne savent pas ce que c'est que les droits de l'homme. Ils torturent les gens. Ils les jettent à la mer. Après un mois, demande des nouvelles de ceux qui ont été expulsés. Personne ne sait où ils sont. On te dira qu'ils sont morts ou qu'ils ont disparu. »

Le 4 novembre 2016 à l'aube, tout le quartier de Stalingrad est bouclé. Des dizaines et des dizaines de bus de tourisme et de cars de police affluent dans la zone. Plus de 400 CRS ont été mobilisés. Les exilés sont enfermés dans une nasse. La police sépare les familles des hommes seuls. Le dispositif est étrange. Des centaines de CRS et de policiers ont été mobilisés. Pourtant il s'agit seulement de mettre à l'abri des femmes, des hommes, des enfants qui fuient la misère et les conflits et qui attendent ce moment depuis des semaines. Les CRS ont bloqué les accès à l'avenue de Flandres. Ce qui devrait être une intervention humanitaire ressemble plus à une

opération de police. Les exilés sont compressés en petits blocs que l'on fait monter dans les bus. Des bus dont ils ne connaissent pas la destination. C'est le dernier démantèlement d'un campement de rue dans Paris. Les caméras présentes ce jour-là sont invitées à filmer la foule d'exilés qui attendent, emmitoufflés dans leur couverture, assis sur leurs bagages. Les individus disparaissent dans la foule. Ce procédé vise à déshumaniser ceux que l'on nous invite à filmer. Pour gérer le flux de ceux qui montent dans les bus, les CRS demandent aux exilés de s'accroupir et de rester au sol. Au fur et à mesure que les bus se remplissent, ils hurlent : « assis ! debout ! sit down ! get up ! » Valérie Osouf, l'une des parisiennes qui essayent de venir en aide aux exilés, analyse le dispositif que l'on nous donne à voir :

« Quand ils enfournent les gens dans les bus comme on l'a vu, il ne faut pas s'habituer à ça en fait... Les gens ne sont pas des paquets. Ils ne sont

pas du bétail. Personne ne devrait être traité comme ça. C'est important de continuer à être choqué par ce dispositif. Normalement, on devrait dire aux gens avec des interprètes dans leur langue où est-ce qu'on leur propose d'aller et pour quelle durée, avec quel accompagnement juridique et administratif. Les politiques qui défendent ces mises à l'abri ne sont tout simplement pas capables de s'identifier à quelqu'un qui est noir ou musulman ou Soudanais ou Afghan ou Erythréen sinon, ils ne pourraient pas défendre cette manière de faire. Ces opérations ne sont rien d'autre que des mises en scène de l'Etat. La presse est invitée. Les responsables politiques donnent des interviews. La diffusion de ces images accompagne le discours de l'Etat sur la gestion des flux migratoires et la protection de nos frontières. »

Une parisienne joue au tennis au-dessus des corps endormis de migrants qui se sont blottis sur



des images ?



les bancs et les recoins du court... Cette femme continue à jouer comme si ces corps échoués sur son terrain de jeu n'existaient pas. Cette image est terrifiante, elle montre comment la vie balaye ceux qu'on ne veut pas voir. Les corps présents sur notre territoire, si on ne les regarde pas, deviennent des corps désincarnés, des morts-vivants, des fantômes.

Face aux systèmes d'exclusion mis en place contre eux, les exilés commencent à se révolter. J'ai assisté à la naissance de ces nouvelles luttes et j'ai documenté les premières manifestations de réfugiés dans Paris. Dans leur pays, ils étaient persécutés ou en danger de mort, ici, ils marchent pour faire reconnaître leurs droits élémentaires. Lors d'une énième opération de police sans mise à l'abri, un Ethiopien interpelle un policier pour dénoncer la répétition d'un scénario injuste : « Pourquoi faites-vous ça ? Nous ne sommes pas des criminels. Où voulez-vous que l'on aille ? Si vous voulez que l'on parte, ouvrez les frontières, nous irons en Angleterre. » Deux jours plus tard, le même scénario se répète côté Jaurès au village des Afghans qui campent aux abords du quai de Jemmapes. Des dizaines d'exilés s'opposent à la destruction de leurs abris et de leurs affaires, ils refusent de se disperser et font bloc face aux CRS. Ils réclament la justice, les droits de l'homme, la liberté. « Vous ne pouvez pas détruire notre campement sans nous proposer un toit ! »

Aux mots de liberté, les forces de l'ordre répondent par des gaz lacrymogène. La colère monte. « We won't go back ! », « Nous ne rentrons pas ! » Toutes ces scènes, je les ai documentées, et l'on retrouvera certaines d'entre elles dans le documentaire *Paris Stalingrad*.

Au-delà des manifestations, la lutte pour la reconnaissance de ses droits fondamentaux continue avec les moyens du bord. Comment rester visibles lorsque l'on cherche à vous faire disparaître du paysage ? A l'intention de ceux qui nient leur existence, les exilés produisent sur les campements de rue des installations éphémères : drap tendu entre deux arbres marqué d'un slogan inscrit à la bombe, affiches artisanales, post-its reliés par un entrelacement de scotch, cartons tagués au feutre. Des installations qui nous envoient des messages d'alerte et qui s'affichent dans plusieurs langues : en anglais, en français, en arabe, en farsi :

- « De Paris à Calais, réfugiés sans toit ni droit »
- « Stop war not people »
- « We want homes » « We are not animals »
- « From Lampedusa to Calais, borders kill ! »
- « We are not going back »
- « Des papiers, un logement, la liberté »
- « Libres d'habiter ce monde »

Ma rencontre avec Souleymane, adolescent réfugié du Darfour et poète a été déterminante.



Quel pouvoir



Sa poésie éclaire les scènes dont nous sommes les témoins :

*L'exil est menteur  
 Il se joue de toi avec ses belles avenues illuminées  
 Il creusera ta blessure pour rien  
 Que tu sois blessé, trompé, malade ou épuisé  
 Il s'en moque  
 D'illusions il te bercera  
 Il nourrira ta tristesse comme le vent souffle sur les voiles du  
 bateau  
 L'exil n'a ni peurs ni sentiments  
 Quand le feu de la pauvreté te ronge  
 La peur règne sur ta vie  
 La porte du retour est fermée  
 Ça brûle en toi  
 Ta mère n'est plus là pour te dire :  
 Mon fils, pourquoi tant de souffrances ?  
 Pourquoi tant d'absence ?  
 Plus personne n'est là pour te dire :  
 Viens travailler à la ferme  
 Viens te reposer à l'ombre d'un arbre*

En conclusion, je dois avouer qu'en raison de la révolte qui fut souvent la mienne pendant le tournage du film *Paris Stalingrad*, j'ai parfois pensé que je faisais un film engagé, pour documenter et alerter. Mais au fil du montage, il est apparu naturellement que le plus puissant contrepoint au sort indigne que les exilés subissent continuellement, c'est la force de vie qui les habite, l'extrême lucidité de leurs analyses et la finesse intellectuelle et poétique de leurs écrits. C'est donc cela que j'ai essayé de montrer, davantage que ma propre indignation.

Finalement, la brutalité policière, la violence administrative, sont à mon sens renvoyées dans ce film au rang de décor et non de sujet ; le sujet réel du film, à mes yeux, ce sont les personnes qu'il prend pour personnages.  
 –H.M.

Hind Meddeb est réalisatrice. Son film *Paris Stalingrad*, co-réalisé avec Thim Naccache, est présenté en sélection française.

des images ?

# On fera de vous « une classe bien sage »

par Jérôme Ferrari

Le dimanche 2 décembre, j'ai traversé le 8<sup>e</sup> arrondissement pour me rendre à Orly. Sur le boulevard Haussmann, il y avait encore quelques barrières de chantier empilées, de grands panneaux de contreplaqués sur les vitrines et je n'ai pas pu retirer de liquide, au désespoir du chauffeur de taxi, parce que les distributeurs automatiques avaient été cassés. Pour un lendemain de guerre civile, c'était quand même assez décevant. Je ne suis pas journaliste mais il me semble que Paris n'offrait qu'une ressemblance assez lointaine avec Beyrouth en 1982 ou Vukovar en 1991 et ne pouvait, avec la meilleure volonté du monde, faire figure de candidat sérieux à l'illustration du chaos. Bien sûr, il y a eu des dégradations et des pillages – de la violence, donc. C'est vrai. Un article paru sur le site du Monde le 12 décembre nous donne d'ailleurs une idée claire du niveau de cette violence. Qu'on en juge :

*Mais, en fin d'après-midi, une horde de pilleurs défonce la vitrine de la petite boutique et la pille sous les yeux de voisins terrifiés et de badauds sidérés. Plusieurs d'entre eux filment la scène avec leur smartphone. Une voisine s'interpose, en se faisant passer pour la gérante : « Dégagez. Dégagez. Je suis la propriétaire de la boutique », hurle-t-elle, tout en filmant les pilleurs avec son téléphone. Les derniers pilleurs décampent.*

La férocité de la horde qu'une voisine terrifiée mais heureusement armée d'un smartphone suffit à faire décamper donne évidemment le frisson. Cet extrait est assez révélateur de la modération sémantique dont font preuve les médias quand il s'agit de décrire les manifestations

– et encore n’ai-je pas cité les éditorialistes des chaînes d’info continue. Pour avoir une idée de leur virtuosité à manier l’hyperbole répugnante, il suffit de consulter le blog de Samuel Gontier qui s’inflige quotidiennement le spectacle des Barbier, Giesbert et Elkrief avec une abnégation confinant à la sainteté.

Peut-être vivons-nous dans une société si apaisée que le moindre débordement, la moindre incivilité nous apparaissent comme insupportables.

Nous serions saisis d’horreur à la vue d’une poubelle en flammes. Notre délicate sensibilité nous ferait voir un émule de Pol-Pot dans chaque pilleur de magasin de souvenirs. Nous n’aurions foi que dans les vertus du dialogue raisonnable et fraternel pour résoudre les conflits politiques. Après tout, nous vivons dans une belle et grande démocratie qui garantit à chacun le droit de s’exprimer sans recourir à la violence.

Cette explication charitable est évidemment fautive, et pas seulement fautive mais odieuse et indécente. Car la violence bien réelle de la police n’émeut pas grand monde sur les plateaux de télévision – je parle ici, je le précise parce qu’il faut bien que les mots signifient de temps en temps quelque chose, de mains arrachées et d’orbites fracturés, pas de la vandalisation d’un distributeur automatique. Pourtant, de très nombreux témoignages et des vidéos attestent de manière incontestable que les bien-nommées forces de l’ordre ont systématiquement eu recours aux matraquages, aux tirs de flash-balls et aux grenades de désencerclement alors même qu’elles ne faisaient face à aucune menace immédiate. Y a-t-il ici matière à sidération ?

C’est ainsi que, depuis des semaines, l’euphémisme répond systématiquement à l’hyperbole dans une dialectique particulièrement abjecte qui n’a pas d’autre but que de justifier a priori la disproportion de la riposte de l’État.

Le message est très clair : votre colère, vos revendications, votre simple velléité de manifester constituent une violence intolérable qui justifie les interpellations préventives. Entre vos mains, des fioles de sérum physiologique, des masques de protection, des pétards dont l’usage est déconseillé aux moins de douze ans deviennent des armes d’une « *dangerosité manifeste* ». Entre les mains des policiers, le LBD 40 et la grenade GLI-F4 sont des jouets inoffensifs et, bien sûr, éminemment républicains. Si une vieille dame est blessée chez elle par l’explosion d’une lacrymogène et décède le lendemain d’un arrêt cardiaque sur la table d’opération, il ne faut donc pas s’étonner que le procureur de Marseille affirme sans rire qu’il n’y a aucun lien entre les deux événements. Je ne doute pas que dans l’exercice quotidien de son métier, il fasse un usage aussi prudemment sceptique du principe de causalité.

La violence qui vous touche n’est pas une violence, elle n’existe pas, elle n’est rien.

Vous ne comprenez pas qu’on ne veut que votre bien. Vous ne comprenez pas grand-chose, en vérité. Il faut tout vous expliquer, faire preuve de pédagogie, comme avec les enfants parce que vous êtes des enfants. Mais vous prenez tout mal. Quand le président dit qu’en traversant la rue, il vous trouve du travail, c’est juste une maladresse, ou c’est trop subtil pour vous, peu importe que,

par contraposée, cette phrase signifie exactement : si vous ne trouvez pas de travail, c'est que vous ne vous êtes même pas donné la peine de traverser la rue, que vous êtes donc des branleurs, des feignasses incapables de faire des efforts pour vous en sortir. Et si vous êtes rétifs à la pédagogie, on vous punira, comme on punit les enfants, c'est-à-dire, s'y j'ai bien compris, en vous faisant vous agenouiller en ligne face à un mur, les mains derrière la tête et en filmant votre humiliation. On fera de vous « une classe bien sage ». Et puis ça vous fera un souvenir, ainsi que le remarque avec une admirable humanité celle qui fut jadis la candidate de gauche à l'élection présidentielle. Je crains de m'être un peu trop laissé aller à des considérations morales. Il faudrait peut-être conclure sur un plan strictement pragmatique. Après tout, ces pratiques peuvent être à la fois ignobles et efficaces. Le policier qui compare les lycéens de Mantes à « une classe bien sage », réflexion qui sonne à mes oreilles d'enseignant laxiste et paranoïaque comme un reproche ironique, a tout à fait raison : en employant ses méthodes, nous n'aurions jamais affaire qu'à des classes bien sages. Si on pouvait taser les retardataires et les bavards, gazer les plagiaires, ramener les insolents à la raison à coups de flash-balls ou, tant qu'à faire, exécuter pour l'exemple les élèves perturbateurs, nous ferions tous cours dans un silence de cathédrale.

Hélas, la peur n'est pas la paix, la contrainte n'est pas l'autorité, la force n'est pas la justice, l'avalissement n'est pas la sanction. En ayant systématiquement recours à la peur, la contrainte, la force et l'avalissement, le gouvernement ne se montre pas seulement ignoble mais inefficace parce qu'il ne produira que de la haine. Que cette haine soit ou non justifiée est hors de propos : elle est seulement un effet nécessaire de la façon dont le gouvernement conçoit le dialogue social et le maintien de l'ordre.

J'ai un peu honte d'avoir à formuler une conclusion d'une trivialité si consternante. Il n'est évidemment pas difficile de comprendre que si l'on me matraque en me traitant d'imbécile et en affirmant par-dessus le marché que c'est de ma faute, on ne doit pas s'attendre à ce que je m'en trouve tout pétri d'amour et de gratitude. Il faut croire que nos gouvernants ont développé une forme d'intelligence supérieure qui les rend insensibles aux charmes de l'évidence. Voilà qui, je l'avoue, me sidère davantage qu'une vitrine défoncée.

–J.F.

Jérôme Ferrari est écrivain, Prix Goncourt 2012. Avant d'être publié sur Mediapart, ce texte a été lu par le réalisateur Thierry de Peretti, jeudi 13 décembre, dans le cadre d'une soirée (Vertigo – Contre la dérive autoritaire) à la Bourse du travail.

**Sélim Nassib** est écrivain et journaliste. Il a travaillé pour le quotidien *Libération*, couvrant en particulier l'intervention militaire israélienne au Liban de 1982. Yolande Zauberma n lui a consacré son film *Un juif à la mer*.

Son dernier livre, *L'Histoire de M*, consacré au personnage du film *M* de Yolande Zauberma n, est paru aux éditions du Seuil le 7 mars.

À l'occasion du focus consacré à Yolande Zauberma n et de l'hommage à Jocelyne Saab, il écrit :

## Yolande Zauberma n

Dès qu'elle a sa caméra à la main, elle devient invisible. Tout le monde peut la voir pourtant - ses cheveux roux sont flamboyants - mais c'est comme si elle ne tournait pas ou plutôt comme si les gens sentaient que filmer était son seul langage et que jamais ils ne seraient filmés avec cet amour-là, cet instinct-là - car c'est d'instinct à instinct que cela se passe. Je l'ai vue tourner à l'intérieur de l'ambassade d'Iran à Paris comme dans les rues de Bnei Brak sans que personne ne s'en inquiète. Ou alors à retardement. Elle avance et parle le yiddish avec les ashkénazes, le maharati avec les Indiens, le russe avec les Russes, et leur ouvre le cœur. Peut-être la perçoivent-elle comme une enfant, un être

sans malice qui interroge du bleu de ses yeux pour vraiment savoir, une innocente. Elle dit qu'elle pose les questions qu'un bébé poserait s'il savait parler. C'est bien ce qu'elle est d'ailleurs : sans jugement ni calcul. Alors ils s'efforcent de lui répondre de même. Ils font de leur mieux, de tout leur cœur, de tout leur corps. Il leur arrive de lui parler comme ils n'avaient jamais parlé. Elle les y incite sans rien dire - par la joie de son sourire, l'intensité de sa présence, le souvenir de sa douleur. Mine de rien, elle réussit à tirer d'eux le meilleur d'eux-mêmes, et ils en sont les premiers ébahis. Cette sincérité à nue, librement consentie, proprement stupéfiante, porte son cinéma tout entier.

## Jocelyne Saab

Elle avait des yeux de félin et un museau de pékinois comme si chien et chat se disputaient sa frimousse. Quelque chose d'aigu émanait de son visage, de son sourire tout en finesse marqué d'ironie à la commissure des lèvres. Derrière cette joliesse se cachait un caractère bien trempé et une ténacité à toute épreuve - et il en fallait à cette femme « pas plus haute que trois pommes » comme elle se décrivait elle-même, pour braver ses origines grandes-bourgeoises et sa famille bien pensante, laquelle s'est d'ailleurs cruellement vengée d'elle. Mais ça ne faisait rien - « Montagne, ce n'est pas cette brise qui va te bouger ! » dit un dicton libanais. Je me souviens des hauts cris qu'elle a poussés pour exiger ma libération immédiate le jour où une faction palestinienne m'avait arrêté par erreur pendant la guerre civile libanaise ; je me souviens d'un réveil avant l'aube pour aller contempler la mer déchaînée du côté de la Grotte aux pigeons à Beyrouth. Elle vivait elle-même comme si une tempête l'habitait. A bord du bateau qui emmenait loin du Liban Arafat en exil, je la revois caméra à l'épaule en train de demander

au vieux chef palestinien... son signe astrologique. Je l'ai toujours connue courant partout et filmant comme si le temps allait forcément être trop court. Elle ne regardait pas la guerre mais ce qui se passait à côté, les enfants, les rues, la vie qui survit quand même. Je l'ai perdue de vue pendant des années, une décennie peut-être, puis j'ai lu par hasard qu'elle avait fait publier un livre d'images, ses images, le travail d'une vie, « Zones de guerre », et qu'une séance de signatures était organisée dans une librairie parisienne. Je l'ai retrouvée là, assise, visiblement amoindrie (j'ignorais totalement qu'elle était malade) mais très occupée à composer des dédicaces. Elle avait tenu jusque là. Elle signait lentement, avec application, et les clients faisaient la queue en attendant leur tour. Quand le mien est arrivé, c'est avec une émotion stupéfaite qu'elle m'a reconnu - comme si j'étais une apparition miraculeuse de dernière minute. Et quand je l'ai entourée de mes bras, elle m'a simplement dit : « Tu sais, le temps est fini. » La bataille entre chien et chat s'arrêtait là. Une quinzaine de jours plus tard, cette courageuse partait pour son dernier voyage.



jhr



PRIX DU MEILLEUR DOCUMENTAIRE  
FRANÇAIS & PRIX DU JURY JEUNES



## DERNIERS JOURS A SHIBATI

UN FILM DE HENDRICK DUSOLLIER

“Un moment sublime d’un charme fou”

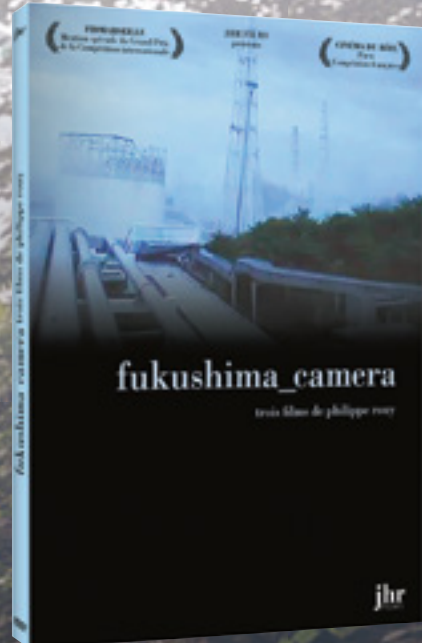
**LES INROCKS**

“Un documentaire d’une grande poésie”

**LE CANARD ENCHAÎNÉ**

“Une oeuvre historique dans le virage  
tumultueux de la Chine contemporaine”

**A VOIR À LIRE**



## fukushima\_camera

trois films de philippe rouy

« Sa beauté est celle d’une bouteille  
à la mer que le hasard aurait  
sauvée de l’engloutissement.

Ses images ont l’étrangeté  
des messages que les bouteilles  
recèlent : des archives lointaines  
expédiées d’un autre monde. »

**REVUE INDEPENDENCIA**

**EN DVD ET VOD LE 19 MARS**

Disponible sur notre boutique [www.jhrfilms.com](http://www.jhrfilms.com)

# CINÉCIM

VIDÉO

laboratoire  
SD **voice over**  
audio post-production  
enregistrement habillage multilingue sous-titrage  
transcodage DVD LTO **blu-ray** transfert HD SME montage  
duplication **doublage** archivage encodage dématérialisation conversion **authoring**  
mixage audiodescription numérisation  
PAD **DCP**  
vidéo stockage étalonnage

[www.cinecim.com](http://www.cinecim.com)

14 rue du Docteur Roux - 75015 PARIS

Tél. : +33 1 44 49 61 30

[contact@cinecim.fr](mailto:contact@cinecim.fr)



Opsis Media : votre solution de gestion et de valorisation média



Solution 100% Full Web



[www.opsomai.com](http://www.opsomai.com)

## IMPORT

Prise en charge de tous les formats médias avec extraction des métadonnées



## ENCODAGE MULTIFORMAT

Génération et livraison des formats professionnels, Web, DVD...



## INDEXATION

Modèle de données multilingue paramétrable avec gestion de thesaurus



## RECHERCHE

Puissant moteur sémantique avec suggestions et navigation par facettes



## DIFFUSION 360°

Web TV, streaming live, Intranet, réseaux sociaux, DVD, tablettes, smartphones



## INTERFACE PERSONNALISEE

Une interface standard responsive design ou personnalisée à votre image



## MONTAGE ET DÉRUSHAGE

Tous les outils pour illustrer vos présentations avec un module de montage vidéo intégré



## ARCHIVAGE

Préservation des médias sur bandes informatiques LTO lisibles par tous les logiciels



Informations commerciales et techniques  
(+33) 1 58 39 38 20    [info@opsomai.com](mailto:info@opsomai.com)  
Démonstration en ligne : [demo.opsismedia.com](http://demo.opsismedia.com)

Retrouvez Opsomai sur les réseaux sociaux





Toutes les tendances sont sur [Delamaison.fr](http://Delamaison.fr)

DELAMAI SON

BIEN CHEZ MOI

Meubles - Canapés & fauteuils - Jardin - Déco - Linge de maison  
Luminaires - Arts de la table - Enfants - Literie

[www.delamaison.fr](http://www.delamaison.fr)





film  
DOC  
FILM-DOCUMENTAIRE.FR

© Lardux Films / Gilles Delmas

**48 000 fiches de films documentaires**

33 500 fiches auteurs & compositeurs  
650 sociétés de production  
des grands entretiens, des critiques  
toute l'actualité du documentaire



Découvrez **TRAVERSES**, la revue de film-documentaire.fr accessible sur [www.film-documentaire-ecrits.fr](http://www.film-documentaire-ecrits.fr)

**Abonnez-vous gratuitement à la lettre d'information !**


CNC PROCIREP

Scam\* SACEM



Dans votre médiathèque,  
le Catalogue national de films documentaires  
en vidéo à la demande !



 **Bibliothèque**  
**Centre** publique d'information  
**Pompidou**

[www.lesyeuxdoc.fr](http://www.lesyeuxdoc.fr)

MEDIATHEQUE  
NUMERIQUE



*Maïdan, réalisé par Sergueï Loznitsa*

**Le Cinéma du Réel s'invite  
chez vous**

**universciné**

**+ de 6000 films en VOD**



Boutiques Free & Numéricable





# tënk

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE EN LIGNE

TËNK SOUTIENT LES AUTEURS ÉMERGENTS  
ET RÉCOMPENSE UN PREMIER FILM CHOISI  
PAR LE JURY COURT-MÉTRAGE DU  
CINÉMA DU RÉEL 2019.



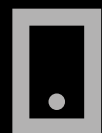
Du film phare à la perle rare, une équipe de passionné-e-s sélectionne pour vous le meilleur du documentaire d'auteur. Rendez-vous sur [tenk.fr](http://tenk.fr) !

**6€ / MOIS**

Le premier mois à 1€

**FORMULE ÉTUDIANTE**

4€ par mois



Je lis,  
j'écoute,  
je regarde,  
je sors  
au rythme  
de

# Télérama' culture

PARTOUT ET TOUTE L'ANNÉE,  
MON MAGAZINE, MON SITE, MON APPLI,  
MA SÉLECTION DE SORTIES, RÉSERVÉE AUX ABONNÉS SUR [sorties.telerama.fr](http://sorties.telerama.fr)

## ABONNEZ-VOUS! L'abonnement de 1 an comprend

- ★ Le magazine *Écran total* chaque semaine
- ★ Le mensuel *Le cahier des exploitants* **magazine**
- ★ Le **hors-série production**
- ★ Le *hors-série animation*
- ★ Les 3 suppléments *Festival de Cannes*
- ★ La Newsletter *le Tableau de bord de l'exploitant*
- ★ L'accès au site *ecran total.fr*



Contact abonnement : [abonnement@ecran-total.fr](mailto:abonnement@ecran-total.fr)  
Tél. : 09.73.87.25.48

# Images documentaires

la revue du cinéma documentaire depuis 1993

[www.imagesdocumentaire.fr](http://www.imagesdocumentaire.fr)



**iDoc**

Images documentaires  
n° 94/95 - mars 2019

**Archives**  
Matière & mémoire

UNE COLLECTION EXCLUSIVE  
D'ÉMISSIONS ET DE DOCUMENTAIRES



DÉCOUVREZ  
INApremium

LA TÉLÉ QUE VOUS AIMEZ EN ILLIMITÉ

20 000 programmes en vidéo à la demande et en intégralité sur INApremium pour

2,99€/MOIS

[www.ina.fr/premium](http://www.ina.fr/premium)

ina





© LIRST

# LES DROITS D'AUTEUR FONT VIVRE CEUX QUI NOUS FONT RÊVER

—

#laSacemSoutient

L'Action culturelle de la Sacem encourage la création de musique originale pour l'image et accompagne les compositeurs

[SACEM.FR](http://SACEM.FR)

 la culture avec  
la copie privée

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS  
ET ÉDITEURS DE MUSIQUE

*sacem* 

© Pobytov



# Institut français Cinéma

**CINÉMA FRANÇAIS**  
Une diffusion mondiale  
de toutes les formes  
du cinéma

**CINÉMAS  
DU MONDE**  
Défendre la  
jeune création  
internationale

**ÉDUCATION AU CINÉMA  
& JEUNES PUBLICS**  
Des films et outils  
pédagogiques innovants

**CINÉMATHÈQUE AFRIQUE**  
Une collection unique au monde

**CHAQUE ANNÉE PARIS  
SOUTIENT ET ACCOMPAGNE...**

LA PRODUCTION DE COURTS MÉTRAGES  
LA PRODUCTION DE PROJETS TRANSMÉDIA  
900 TOURNAGES  
LES SALLES ART ET ESSAI ET INDÉPENDANTES  
LES FESTIVALS ET ÉVÉNEMENTS  
LE FORUM DES IMAGES  
L'ÉDUCATION AU CINÉMA



GROS CHAGRIN de Céline Devaux, Sacrebleu Productions primé à la Mostra de Venise 2017  
a reçu l'aide à la production du court métrage de la Ville de Paris.

MISSION CINÉMA - PARIS FILM

Direction des Affaires Culturelles  
55, rue des Francs Bourgeois - 75004 Paris  
Tél. : 01 42 76 22 22 / [www.cinema.paris.fr](http://www.cinema.paris.fr)



Les droits  
d'auteur  
font vivre  
celles et ceux  
qui nous  
racontent  
le monde.

Scam\* [www.scam.fr](http://www.scam.fr)

La PROCIREP est la société civile des producteurs de Cinéma et de Télévision chargée de la défense et de la représentation des producteurs français de Cinéma et de Télévision dans le domaine des droits d'auteurs et des droits voisins.

La PROCIREP assure notamment la gestion des rémunérations revenant aux producteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles au titre de la copie privée, des droits de retransmission ANGOA-AGICOA et divers autres droits perçus en France et à l'étranger.

25% des sommes perçues au titre de la copie privée sont affectés par une Commission Cinéma et une Commission Télévision à des actions d'aide à la création.

## CONTACT GESTION DE DROITS

**Chargée de Communication**  
Sylvie MONIN - 01 53 83 91 85  
Mèl : [sylvie\\_monin@procirep.fr](mailto:sylvie_monin@procirep.fr)

## CONTACTS AIDE A LA CREATION

**Responsable des aides à la création Cinéma**  
Catherine FADIER - 01 53 83 91 88 - [catherine\\_fadier@procirep.fr](mailto:catherine_fadier@procirep.fr)

**Responsable des aides à la création Court Métrage**  
Séverine THUET - 01 53 83 91 86 - [severine\\_thuet@procirep.fr](mailto:severine_thuet@procirep.fr)

**Responsable des aides à la création Télévision**  
Elvira KAURIN - 01 53 83 91 87 - [elvira\\_kaurin@procirep.fr](mailto:elvira_kaurin@procirep.fr)

## COMMISSION CINEMA

### Long Métrage

aide remboursable à 50%, attribuée aux sociétés de production de long métrage, en fonction de leur politique d'investissement et de développement sur l'écriture de scénarii.

### Court Métrage

aide aux sociétés produisant du court métrage, en fonction de la politique de production de la société en matière de court, de l'exploitation des films produits et du programme présenté.

### Intérêt Collectif

aide à des projets favorisant le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la promotion cinéma.

## COMMISSION TELEVISION

### Documentaire

aide à la production attribuée aux sociétés en fonction de leurs investissements et de la qualité artistique du projet.

aide au développement attribuée en fonction de la politique de production et de développement de la société et de la qualité artistique du programme présenté.

### Fiction

aide au développement et à l'écriture, attribuée aux sociétés en fonction de leur politique de production et de la qualité artistique des projets présentés.

### Animation

aide à l'écriture et au pilote de programmes, attribuée aux sociétés en fonction de leur politique de production et de la qualité artistique des projets présentés.

### Intérêt Collectif

aide à des projets favorisant le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la promotion audiovisuelle.



# 14 AMBULANTE

Discover

Share

Transform

**Ambulante Film Festival**  
February 21 - May 16, 2019

F: GiradeDocumentalesAmbulante T: @Ambulante I: Ambulanteac  
[www.ambulante.org](http://www.ambulante.org)

# ASTRA FILM

SIBIU INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL 2019

14-20 OCT

[WWW.ASTRAFILM.RO](http://WWW.ASTRAFILM.RO)





**19<sup>o</sup> MUESTRA INTERNACIONAL  
DE CINE DOCUMENTAL  
DEL 10 AL 16 DE OCTUBRE DE 2019**

in october  
the whole world  
fits in lisbon

# doclisboa international film festival

call  
for  
entries:  
15.1—  
31.5

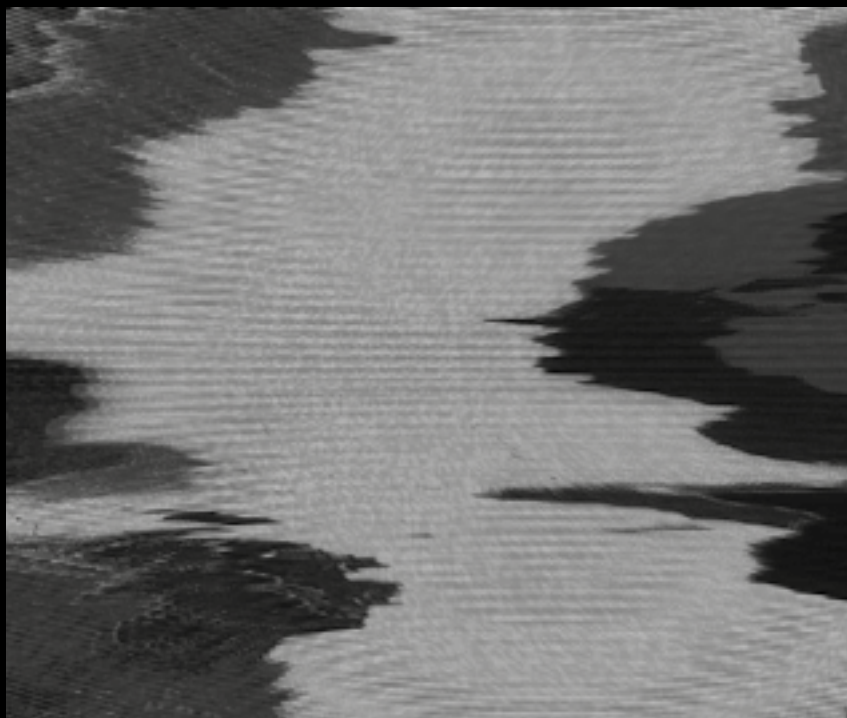
'19  
17-27.10

[www.doclisboa.org](http://www.doclisboa.org)

DO  
CU  
MEN  
TA  
MA  
DRID  
2019

16<sup>TH</sup> INTERNATIONAL  
DOCUMENTARY  
FILM FESTIVAL

09 — 19  
MAY



[documentamadrid.com](http://documentamadrid.com)

 | MADRID

**DOX**  
LEIPZIG

International Leipzig  
Festival for Documentary  
and Animated Film

28  
OCT  
—  
03  
NOV  
2019



**institute of  
documentary  
film**

**dokweb.net**

### East Silver 2019

unique film market  
dedicated solely to the  
completed documentary  
films from Central  
and Eastern Europe

- Silver Eye Awards
- East Silver Caravan

**October 24—29, 2019,  
Jihlava (CZ)**

Submission deadlines:

Finished films: **May 31, 2019**  
Rough cuts: **July 31, 2019**

### Ex Oriente Film 2019

international training programme  
for creative documentary films  
in development  
3 workshops, 3 cities, 12 projects

Submission deadline:  
**April 19, 2019**

### KineDok

international innovative  
distribution of creative  
documentaries / BG / CZ / HR  
/ HU / NO / RO / SK

kinedok.net



Creative  
Europe  
MEDIA



czech  
film  
fund

Visegrad Fund

APA  
AUDIOVISUAL PRODUCERS  
ASSOCIATION



PRAHA  
PRAGUE  
PRAGA  
PRAG

US  
embassy

HBO  
EUROPE

rakouské kulturní fórum

ENTREVUES  
ENTREVUES  
ENTREVUES

ENTREVUES BELFORT  
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

16-24  
NOVEMBER  
2019

1<sup>ST</sup>  
2<sup>ND</sup>  
3<sup>RD</sup> **FILM**

## CALL FOR ENTRIES

INTERNATIONAL COMPETITION

*Shorts and features, fiction and doc*

**Submissions online from May 6<sup>th</sup>**

[FILMS EN COURS] POST-PRODUCTION SUPPORT

*Color grading, sound mixing, subtitling,  
mastering DCP and post-production manager*

**Deadline: advanced roughcut by October 4<sup>th</sup>**

[WWW.FESTIVAL-ENTREVUES.COM](http://WWW.FESTIVAL-ENTREVUES.COM)    



#acid

#passion

#fresh

#exciting



Festival International  
de Films de Fribourg

33<sup>e</sup>

15 > 23.03

2019

fiff.ch #fiff19

# FID

# Festival International de Cinéma Marseille

FID FESTIVAL  
INTERNATIONAL  
DE CINÉMA  
MARSEILLE  
09-15.07.2019

FIDLAB  
PLATEFORME DE  
COPRODUCTION  
INTERNATIONALE  
11-12.07.2019

[WWW.FIDMARSEILLE.ORG](http://WWW.FIDMARSEILLE.ORG)





full  
frame

documentary  
film festival

APRIL 4 - 7, 2019

DURHAM, NORTH CAROLINA

[www.fullframefest.org](http://www.fullframefest.org)



@fullframefest



@fullframe



@fullframefest



IndieLisboa

[indielisboa.com](http://indielisboa.com)

Allianz



16<sup>th</sup> International Film Festival  
2-12 May 2019

IndieLisboa

organization institutional partners



co-production

main sponsor





**“This is how cinema  
ought to be.  
Exceptional and  
surprising.”**  
kino-zeit.de

**65.** International Short Film Festival  
Oberhausen  
1 – 6 May 2019







14 – 24 nov. 2019

Rencontres  
internationales  
du documentaire  
de Montréal

Montreal  
International  
Documentary  
Festival

# Appel à soumissions Film submissions

Mars - Mai 2019  
March - Mai 2019

[ridm.ca](http://ridm.ca)

**Sunny Side  
of the Doc**

Le marché international du documentaire  
et des expériences narratives

**30°  
Edition  
Anniversaire**

**ALLEMAGNE  
PAYS À L'HONNEUR**

**STAND UP  
FOR SCIENCE!**

**24-27 JUIN 2019**  
La Rochelle-France  
[www.sunnysideofthedoc.com](http://www.sunnysideofthedoc.com)

**APPEL À PROJETS**  
Date limite : 19 avril

Co-funded by the European Union

Creative Europe MEDIA

# TIDF

台灣國際  
紀錄片影展

再見真實  
Re-encounter Reality

TAIWAN  
INTERNATIONAL  
DOCUMENTARY  
FESTIVAL

[www.tidf.org.tw](http://www.tidf.org.tw)



VIENNA  
INTERNATIONAL  
FILM  
FESTIVAL

# VIENNA FILM FESTIVAL V'19

OCTOBER 24 – NOVEMBER 6, 2019  
[WWW.VIENNALE.AT](http://WWW.VIENNALE.AT)

# Index films

- 7 moments of Dance 115  
8903 Empire 67
- A**
- A Rosa Azul de Novalis 25  
A.K. 76  
Altérations / Kô Murobushi 37  
Altiplano 13  
Amara 38  
Apprentis, Les 128  
Autoproduction 77
- B**
- Backyard 124  
Barn Rushes 122  
Berlin Based 39  
Bewegungen eines nahen Bergs 14  
Blue Boy 15  
Bon grain et l'ivraie, Le 40  
Brise-lames 41  
Brisseau, 251 rue Marcadet 78  
Burden of Dreams 78
- C**
- Campo 16  
Capital Retour 42  
Chaco 104  
Cinnamon 63  
Classified People 112
- D**
- Dans l'oeil du chien 43  
David and the Kingdom 17  
Dear Doc 96  
Dès le réveil 115  
Désirée 115  
Diz a ela que me viu chorar 18
- E**
- Ears, Nose and Throat 69  
Eason 69  
El Impenetrable 104  
Enfants de la guerre, Les 118  
Enfants du Borinage, lettre à Henri Storck, Les 92  
Erie 64
- F**
- F.H.A.R., Le 108  
Fabrique du Conte d'été, La 79  
Fastest Man in the State 69  
Fe26 26
- Fermeture de l'usine 107  
Renault à Vilvorde 80  
Film Catastrophe 124  
Film perdu, Le 44  
Forbach Swing 44
- G**
- Good 136  
Green Boys 45
- H**
- Hamada 19  
Harmonica 123  
Holy Field Holy War 101  
Homme du sous-sol, L' 115  
How Can I Ever Be Late 69
- I**
- I diari di Angela - Noi due cineasti 125  
I Had Nowhere to Go 81  
Ici je vais pas mourir 46  
IFO 69  
Immeuble des braves, L' 47  
Island of Saint Matthews, The 66
- J**
- J'suis pas malheureuse 115  
Journal d'un montage 82
- L**
- Labour/Leisure 20  
Learning From Buffalo 21  
Lettres de cinéastes, Les 91  
Lip : Monique 108  
Los que desean 22
- M**
- M 117  
Madame Baurès 48  
Maidan 102  
Making Fuck Off 83  
Maquette 96  
Même bateau, Le 115  
Misère au Borinage 92  
Monrovia, Indiana 120  
Music From the Edge of the Allegheny Plateau 69
- N**
- Niblock's Sound Spectrums 49  
Nofinofy 50  
Notre nazi 80  
Où git votre sourire enfoui ? 84
- O**
- P**
- Paris Stalingrad 51  
Park Lanes 71  
Parsi 23  
Part One: Where There Is a Joyous Mood, There a Comrade Will Appear to Share a Glass of Wine 24  
Pay-Less Monument 52  
Pieuvre, La 149  
Plage d'Esmeraldas, La 53  
Pourquoi tordu ? 115  
Presque un siècle 54  
Pyramide invisible, La 129
- Q**
- Quality Control 65  
Qui fout le zbeul ? 115
- R**
- R-15 69  
Release, The 69  
Reportage amateur, maquette expo 89  
Romé, le chant des briquets 115  
Round Seven 69
- S**
- Salesse 55  
Sankara n'est pas mort 56  
Scénario du film passion 88  
Scum Manifesto 108  
See You Soon 115  
Selfie 127  
Shelter - Farewell to Edén 26  
Soft and Hard 89  
Sole entre l'eau et le sable, La 149  
Sound That 69  
Spicebush 62  
Still Recording 100  
Strada per le montagne, La 27  
Sueños del castillo, Los 28  
Suori Family and the Snow Leopard 115
- T**
- Taurunum Boy 29  
Territory 149  
This Side of History 30  
Tigre de Tasmanie, Le 149  
Tonsler Park 68  
Tout ce qui a une forme est appelé à disparaître 57  
Travaux sur Rapports de classe 85  
Travelling Shoes 69  
Tree of Knowledge 122  
Trial, The 119  
Tsuma Musume Haha 58
- U**
- Un film comme les autres 103  
Un juif à la mer 113  
Un tournage à la campagne 86  
Un, parfois deux 74  
Una corriente salvaje 31
- V**
- Varda par Agnès 121  
Venant des hauteurs 115  
Version 3 minutes 115  
Videogram einer revolution 106  
Vidéolettres 94  
Village - première partie, Le 130  
Village - deuxième partie, Le 130  
Vivir allí no es el infierno, es el fuego del desierto. 32  
La plenitudo de la vida, que quedo ahí como un arbol
- W**
- Waiting for Sancho 87  
Walden 33  
Wan Mei Xian Zai Shi 34  
Workers Leaving the Job 69  
Would You Have Sex 114  
With an Arab ?
- Y**
- Y a qu'a pas baiser ! 108  
Yub Menh Bong Keunh 35  
Oun Nho Nhim
- Z**
- Zla Plotem 149

# Index auteurs, autrices

|                         |          |
|-------------------------|----------|
| <b>A</b>                |          |
| Abdulwahed, Khaled      | 124      |
| Abramovich, Manuel      | 15       |
| Achard, Laurent         | 74       |
| Akerman, Chantal        | 91       |
| Al Batal, Saeed         | 100      |
| Andrianaly, Michaël     | 50       |
| Ayoub, Ghiath           | 100      |
| <b>B</b>                |          |
| Ballesteros, René       | 28       |
| Barat, Théodora         | 52       |
| Beauvais, Frank         | 131      |
| Benallal, Mehdi         | 48       |
| Bernard, Patrick Mario  | 136      |
| Bizeul, Léo             | 42       |
| Blank, Les              | 78       |
| Blatt, Mariano          | 23       |
| Bodet, Pascale          | 54       |
| Boubidar, Mohammed      | 115      |
| Boudieb, Hassiba        | 115      |
| Brameshuber, Sebastian  | 14       |
| Brisson, Pierre         | 115      |
| Bucquoy, Jan            | 107      |
| Bühler, Maira           | 18       |
| Burger, Rodolphe        | 136      |
| <b>C</b>                |          |
| Carneiro, Rodrigo       | 25       |
| Carniaux, Pierre        | 57       |
| Cavalier, Alain         | 91       |
| Chambord, Geoffrey      | 55       |
| Cherici, Charlotte      | 115      |
| Chiodo, Angèle          | 149      |
| Costa, Pedro            | 84       |
| <b>D</b>                |          |
| Decaster, Laïs          | 115      |
| Delbecq, Marcelline     | 134      |
| Della Negra, Alain      | 58       |
| Dieutre, Vincent        | 39       |
| Doganis, Basile         | 37       |
| Domínguez Serén, Eloy   | 19       |
| Doublet, Ariane         | 45       |
| Dumas, Cécile           | 46       |
| Dumora, Marie           | 44       |
| Dutertre, Annette       | 82       |
| Dwoskin, Stephen        | 94       |
| <b>E</b>                |          |
| Ermacora, Ryan          | 20       |
| Etchegaray, Françoise   | 79       |
| Everson, Kevin Jerome   | 59       |
| <b>F</b>                |          |
| Farocki, Harun          | 85, 106  |
| Ferrente, Agostino      | 127      |
| Fieschi, Jean-André     | 79       |
| Fleischer, Alain        | 86       |
| Frésil, Manuela         | 40       |
| <b>G</b>                |          |
| Gainsbourg, Serge       | 91       |
| Gianikian, Yervant      | 125      |
| Godard, Jean-Luc        | 88, 103  |
| Gordon, Douglas         | 81       |
| Gottheim, Larry         | 122      |
| Grivas, Paul            | 80       |
| Grubin, Dušan           | 29       |
| <b>H</b>                |          |
| Hadjithomas, Joanna     | 124      |
| Henault, Valentin       | 115      |
| Hespanha, Tiago         | 16       |
| Hostiou, Armel          | 129      |
| Houdart, Sophie         | 135      |
| Hulsey, John            | 30       |
| <b>I</b>                |          |
| Ibañez Castañeda, Nuria | 31       |
| Incalcaterra, Daniele   | 104      |
| Iosseliani, Otar        | 91       |
| <b>J</b>                |          |
| Jean, Patric            | 92       |
| Johnson, Jessica        | 20       |
| Joreige, Khalil         | 124      |
| <b>K</b>                |          |
| Keaton, Vergine         | 149      |
| Kinoshita, Kaori        | 58       |
| Konovalova, Elizaveta   | 134      |
| Kowalski, Lech          | 101      |
| Kramer, Robert          | 93       |
| Kyab, Druk              | 115      |
| <b>L</b>                |          |
| Laconi, Edie            | 46       |
| Laurent-Baroux, Esther  | 115      |
| Lemercier, Clara        | 115      |
| López Riera, Elena      | 22       |
| Loznitsa, Sergei        | 102, 119 |
| Lyoubi, El Mahdi        | 115      |
| <b>M</b>                |          |
| Maksimović, Jelena      | 29       |
| Marker, Chris           | 76       |
| Masi, Enrico            | 26       |
| Maury, Thomas           | 49       |
| Meddeb, Hind            | 51       |
| Michelon, Pierre        | 38       |
| Mocky, Jean-Pierre      | 91       |
| Mortimer, Eleanor       | 149      |
| Moulet, Luc             | 91       |
| Mytilène, Elo S         | 155      |
| <b>N</b>                |          |
| Naccache, Thim          | 51       |
| Nashashibi, Rosalind    | 24       |
| Neang, Kavich           | 35       |
| <b>P</b>                |          |
| Pavy, Mélanie           | 135      |
| Paccione, Brian         | 17       |
| Painlevé, Jean          | 149      |
| Panayotova, Bojina      | 47       |
| Peranson, Mark          | 87       |
| Perrin, Jeremy          | 41       |
| Portier, Laure          | 43       |
| Poulet, Fred            | 83       |
| <b>R</b>                |          |
| Rautu, Andrei           | 115      |
| Raynal, Patrice         | 53       |
| Robert, Hélène          | 41       |
| Roubini, Micol          | 27       |
| Roussopoulos, Carole    | 108      |
| Ruiz, Raúl              | 91       |
| <b>S</b>                |          |
| Saab, Jocelyne          | 118      |
| Salama, Damien          | 115      |
| Sauter, Marcín          | 149      |
| Seyrig, Delphine        | 108      |
| Simon, Claire           | 130      |
| Storck, Henri           | 92       |
| Szlam, Malena           | 13       |
| <b>T</b>                |          |
| Tanner, Alain           | 128      |
| Teng, Jenny             | 134      |
| Travers, Woodrow        | 17       |
| <b>U</b>                |          |
| Ujicá, Andrej           | 106      |
| <b>V</b>                |          |
| Varda, Agnès            | 121      |
| Véliz Fajardo, Javiera  | 32       |
| Verneuil, Henri         | 91       |
| <b>W</b>                |          |
| Williams, Eduardo       | 23       |
| Wiseman, Frederick      | 120      |
| <b>Y</b>                |          |
| Yamazaki, Rima          | 21       |
| <b>Z</b>                |          |
| Zaubergerman, Yolande   | 111, 117 |
| Zhu, Shengze            | 34       |
| Zimmermann, Daniel      | 33       |



## LIEUX DU FESTIVAL



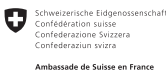
## LIEUX ASSOCIÉS



## EN PARTENARIAT AVEC



## AVEC LE SOUTIEN DE



## AVEC LA COLLABORATION DE



## PARTENAIRES MÉDIAS



# VARDA PAR AGNÈS

Agnès est une bonne conteuse, elle nous amène dans ce documentaire à une lecture enrichie de sa « cinécriture ».

*Projection en avant-première le lundi 18 mars au Forum des images, en partenariat avec Cinéma du réel.*



Depuis 20 ans, Exaprint réalise les projets  
d'impression de plus de 25 000 créatifs.

**une *idée***  
peut devenir  
**une *réalité***

**STICKERS** CARTERIE **GOODIES** PACKAGING  
AFFICHES **DÉCORATION** OFFICE **DÉPLIANTS**  
**ÉVÉNEMENT** PUBLICATIONS **SIGNALÉTIQUE**  
FLYERS **SCÉNOGRAPHIE** LETTRAGES

**exaprint**

— [www.exaprint.fr](http://www.exaprint.fr) —

**04 30 05 32 32**