

du
numéro 04

réel

lundi 12 mars 2007

D'autres nouvelles du Viêt Nam

Dialogue d'une géographie à une autre.

Giac mo la cong nhan

Rêves d'ouvrières

Phuong Thao Tran

Samedi 10 mars 16h, Cinéma 1

Lundi 12 mars 16h, Petite salle - débat

Kien

Dao Thanh Thung

Lundi 12 mars 18h15, Cinéma 2 - débat

Mercredi 14 mars 18h30, Cinéma 1

Alors voilà... Thao est la réalisatrice de Rêves d'ouvrières, et dans le même temps elle me traduit les propos de Thung, l'auteur de Kien. Ils partagent une même nationalité, et un même mode de production, les Ateliers Varan, implantés partout dans le monde. Et puis quelques raccords vagabonds entre les deux œuvres, une rame souterraine, parce que le hasard fait bien les choses parfois. Cet entretien se transforme alors en une discussion où on cherche ensemble, on se refait les films en tentant un dialogue entre eux. On parle de doutes aussi, de ce à côté de quoi on est peut-être passé. Mais au commencement ? Thung.

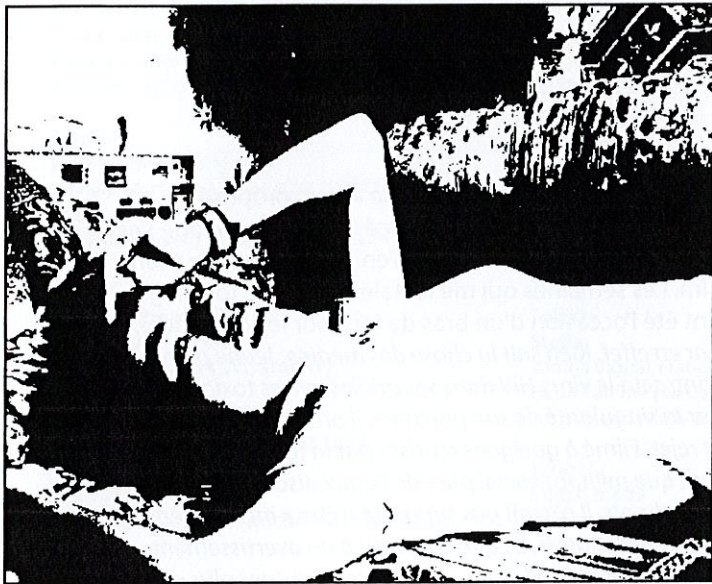
« | s'agissait pour moi de réaliser un film sur la vie nocturne à Hanoi, la flaveur des bars. C'est un univers qui m'est très familier. Au travail de la nuit et de l'alcool des rencontres se font, qui auraient pu fournir la matière d'un film. J'avais une vingtaine de jours pour faire mes repérages dans le cadre des trois mois que nous imposent les Ateliers à Hanoi. Dès le tout début, j'aperçois un petit groupe, isolé dans sa mélancolie au fond d'un bar. Ils boivent, beaucoup, chantent en s'accompagnant à la guitare, parfois. Parmi eux se

trouvait Kien, qui m'a fasciné. Je leur ai proposé de boire ensemble, aussitôt la force de ce personnage s'est imposée à moi et j'ai décidé d'en faire le sujet de mon film. Les semaines qui me restaient avant le tournage ont été l'occasion d'un bras de fer pour le convaincre. » *Car en effet, Kien sait la chose des médias. Jeune peintre, il contracta le virus HIV dans ses adolescences toxicomanes. Par la singularité de son parcours, il provoque fascination et rejet. Filmé à quelques reprises par la télévision, en tant que militant social paré de beaux discours dans les orphelinats, il n'avait pas supporté d'être « mis en scène », ce furent ses mots. Le dire équivaut à un avertissement qui conditionnera le film, et le mettra d'autant plus en péril, comme une volonté de revanche. Car comme le dit joliment Thung : « C'est une loterie. Kien est comme un cheval sauvage, il peut très bien te faire voler dans les airs, ou finalement tu parviens à le maintenir. » Mais guère longtemps... Thung avait initialement prévu de filmer Kien pendant deux semaines, de laisser déployer sa parole de séropositif pour qui la seule chose importante est qu'on arrête de le regarder comme une bête de foire, qu'on l'accepte et qu'on le reconnaisse tel qu'en lui-même, et non en cet espèce de héros de télévision qu'on a pu voir. Deux nuits ont suffi.*

« Je savais à l'avance que Kien était un personnage extrêmement fort, mais en fait, dès la première nuit de tournage, celle en présence de son ami, de sa femme ensuite et qu'il lui chante cette chanson de l'amour éternel, quelque chose s'était passé déjà qui me fournissait une très belle matière. Et quand s'achève la deuxième nuit, que de rage Kien détruit le tableau commencé la veille face à ma caméra, j'avais compris que je tenais mon film, ou plutôt que Kien était un personnage suffisamment puissant pour tenir un film en deux nuits de tournage. Tout était là », *en deux nuits, beaucoup d'alcool, des dizaines de cigarettes cramées, et à peine* « trois cassettes de 45 minutes, je n'avais plus

qu'à monter, ce qui m'a pris trois jours. » C'est que ce montage dans l'esprit de Thung ne pouvait qu'affirmer encore cette urgence, cette vie grouillante d'un tournage dans un état second. « J'étais ivre aussi », la caméra collée au visage de Kien, mise au point pénible et vibration de certains cadrages qui semblent eux-mêmes sortis de l'esprit torturé et cruel de Kien. Quelque chose de prémédité tout de même : « Je voulais supprimer la distance me séparant, moi et ma caméra, de l'être filmé. Être près de lui, participer à son jeu, comme un ami. Je crois en l'idée que pour me permettre de faire corps dans le film il me fallait supprimer cette distance. »

Cette intimité brûlante que Kien a choisi pourtant de laisser voir au réalisateur, contrairement à cette autre, qui précipite la fin du tournage en menant le projet de Thung à une impasse donnant son sens et sa force incandescente au film. Kien lui demande d'éteindre la caméra, qu'il lui raconte sa vie. Un noir. Et soudain, le réalisateur dans le



> Thuan, *Rêves d'ouvrières*

plan. Cigarette, alcool et larmes. « Maintenant, de tout ce que je t'ai dit, tu feras ce que tu voudras pour ton film », « Je suis triste », sont les seuls mots que trouvent Thung, et qu'il répète, plusieurs fois, ces mots exaspèrent Kien qui chaque fois lui pose la même question dans un sanglot qui vient de loin : « Jusqu'à quel point ? » Au point d'en perdre le langage, au point de rompre le fil ténu qui permettait à Thung de communiquer avec Kien et de le maintenir dans le film. La toile qu'il avait demandé à Kien de commencer pour ouvrir le film est détruite face à la caméra dans un accès de haine et de rancœur. « Que faire d'autre que d'achever le film après ça ? »

Et puis la coïncidence est belle. Parce que figurez-vous que cet événement, ce creux du film lorsque le sujet demande au réalisateur d'éteindre sa caméra, se trouve également dans *Rêves d'ouvrières*. A cette différence près mais qui change tout : dans le film de Thao, cette intervention du sujet sur la réalisation ouvre le film. La proposition est la même que celle formulée par Kien, Dinh se confie sur sa

vie, ses douleurs, et ensuite Thao pourra en faire ce qu'elle voudra, en voix off peut-être. Comme Thung, elle n'en fera rien.

« La préoccupation première c'est de faire un film sur les conditions de travail de ces ouvrières, et de ne l'exprimer que par leur parole, leur langage, comment elles s'inventent une conscience de classe, celle qui dans ce bouleversement économique et social que vit le Viet Nam reste sur le côté de la route », l'ellipse ici ne sera pas ce creux qui donne sa clé au film, mais le manifeste du choix de la réalisatrice : ce que ne sera pas *Rêves d'ouvrières*. Ce hors champs est comme quelque chose que l'on met de côté, sur lequel revenir plus tard. Pour un autre film peut-être, que Thao évoquera à la fin de l'entrevue. Parce qu'il fallait ici filmer une réalité sociale, et comment celles qui la vivent en parlent, au-delà d'une tentation compassionnelle à laquelle Thao ne voulait pas céder, qu'espérait Dinh par exemple, attirer l'attention sur son cas, inspirer une pitié bienveillante. Le projet de la réalisatrice pouvait se trouver mis en danger par sa proximité avec ses trois sujets, Dinh, Thuan et Ngan, s'il ne s'était dessiné aussi clairement dans son esprit au cours de ses repérages.

« Dans les zones industrielles, j'ai découvert un monde très jeune, des jeunes filles de 19 à 24 ans souvent, immigrant du Nord vers le Sud pour trouver un travail autre que le labeur paysan. J'ai donc choisi de faire un film sur ces jeunes filles. J'en avais d'abord rencontré quatre, vivant ensemble dans une chambre de 9 m², mais le fait pour elles de devoir incarner une classe entière était trop lourd, elles ont refusé et je me suis trouvé sans sujet. Jusqu'à ma rencontre avec Dinh, puis Thuan, mais ce sont elles en fait qui m'ont choisie davantage que moi, en se livrant tout de suite. Dans leurs difficultés quotidiennes elles avaient fini en quelque sorte par être sans statut, je voulais qu'elles le récupèrent avec le film. »

En plus de l'histoire personnelle des unes et des autres, le film est hanté d'un autre hors champ, son sujet est la condition de vie et de travail des ouvrières mais Thao ne filme jamais dans les usines : « C'est un choix. Je m'étais rendu compte, en voyant des images de travail à la chaîne, que ce n'était jamais assez fort finalement, qu'on ne pouvait pas du tout ressentir la dureté de l'ouvrage, pour une simple raison : filmer dans les usines oblige à demander des autorisations et en contrepartie n'avoir aucune liberté de tournage, ne filmer qu'un leurre. » Le film s'invente au-delà, dans la parole de celles qui vivent ce hors champ, un réel que la caméra ne saurait sentir. C'est alors leur quotidien intime, chambre de filles, jeux de gamines, « ce que j'aime c'est filmer le quotidien, à la manière d'Ozu », et c'est qu'on y pense dans les draps, le linge étendu au séchage, les marcheuses se rendant au travail, et Thuan et sa petite ombrelle rose, qui disparaît dans la circulation des poids lourds, instant gracile où Thao cède à une certaine captation dont elle se méfie un peu. Cette intimité en même temps que cette conscience ouvrière éclate dans ce long moment où Dinh visite un centre commercial de clientèle bourgeoise, pour la première fois dans son existence. Le prix aberrant des choses mais en même temps une qualité qu'on lui interdit. Elle a ces mots terribles, dans sa fascination d'enfant qui



fini par sortir de ses discours revendicatifs, « On peut élargir ses connaissances ici, en fait c'est comme faire du tourisme. »

« De toute manière le film s'est construit avec elles, par leur conscience mais en passant beaucoup par ce qu'elles me livraient inconsciemment. Avec Dinh, si je n'avais pas toujours le sentiment de communiquer bien sur le tournage j'ai tenté de recréer un dialogue par le montage. Mais en me guidant, avec ma monteuse, par cette question qu'on ne cessait de se poser et sans pouvoir la résoudre : quelle est la parole de Dinh ? »
Le film s'achève sur cette parole cependant, un court monologue à l'issue duquel elle affirme « c'est vrai ce que je dis ! » en même temps que son regard interroge la réalisatrice, comme dans le sentiment de n'être comprise tout à fait. L'interrogation de la possibilité d'un échange entre deux jeunes filles d'origine sociale différente, dont chacune ne peut complètement avoir conscience du réel de l'autre, « Avec Dinh c'est comme ça, on s'apprend, elle apprend sur elle-même, sur mon cinéma, et moi ça aussi j'apprends sur moi-même... ça marche comme ça », comme si le vrai sujet du film pouvait se trouver là, dans cette possibilité pour Thao de débiter un vrai dialogue avec ces jeunes ouvrières et qui ne pouvait qu'en passer par le cinéma. Avec Dinh, la fin du film est un commencement auquel la caméra de Thao dut travailler pas à pas depuis les décombres du malentendu au noir qui ouvrait le film.

Dans Kien, ce noir à la caméra fut bien ce qui fit s'écrouler le fragile édifice d'un échange. Mais au fait, avez-vous remarqué ? C'est un film sans titre, ce qui l'ouvre à la place est la toile blanche de Kien ; Thung a cette jolie phrase « je vois mon film tel une carte postale, que j'envoie à un ami qui à un moment donné a traversé ma vie. » ■

☞ Ronan Govys

Stella

Vanina Vignal

vendredi 9 mars, 18h30, Cinéma 1
dimanche 11 mars, 11h00, Centre Wallonie-Bruxelles
lundi 12 mars, 14h00, Petite salle - débat.

Elle l'attend, attentive. « Il n'a pas plu aussi fort depuis longtemps » dit-elle comme pour nous faire part de son inquiétude. Il arrive enfin, mouillé mais rassurant. Plus tard, il concédera néanmoins que oui, il fait froid... Qui est ce couple, où sommes-nous ? Stella et Marcel viennent de « l'autre Europe ». Ils sont roumains. Leur environnement se réduit à une ligne de RER en guise d'horizon, un pont, un ensemble de caravanes et de cabanons. Ils vivent dans un entre-deux urbain propre aux périphéries des grandes villes, dans un bidonville.
C'est pour sauver Marcel, atteint d'une grave maladie, qu'ils sont venus en France, en quête des meilleurs médecins. Stella assure la survie du couple en mendiant. Elle affronte quotidiennement la pierre froide des escaliers du métro parisien, la honte, la peur permanente d'être expulsée, jusqu'à tomber malade. Les promesses de soin, sans cesse repoussées, alimentent l'angoisse et la désillusion.

Vanina Vignal filme avec franchise et retenue cette femme épuisée par la vie. Petit à petit, on découvre son histoire, sa rencontre avec Marcel, elle qui fût jadis une jolie femme, une ouvrière heureuse. Le récit de sa vie « d'avant » nous fait comprendre que le passage à la démocratie en Roumanie s'est fait dans la douleur, qu'à la sécurité de l'emploi assurée par le régime de Ceaucescu succède une pauvreté extrême pour les déclassés et les plus faibles. La scène du retour au pays, les retrouvailles, marquent pour Stella l'étape essentielle de la réappropriation, jusqu'à l'hommage à sa mère décédée. Ce moment lui appartient. ■

☞ Christine André

Santiago

João Salles

Dimanche 11 mars, 20h30, débat, cinéma 2
Mercredi 14 mars, 18h30, cinéma 1.

Le réalisateur reprend les rushes d'un tournage vieux de 15 ans pour interroger l'échec du premier montage. À travers ses interrogations cinématographiques, il finit par prendre conscience de la véritable question que posait le film : celle du rapport de classes, du pouvoir et de la hiérarchie au travers de sa propre relation à son ancien major d'homme qu'il n'avait pas su à l'époque faire exister dans le film en tant que personnage...

Les films qui nous arrivent du Brésil parlent le plus souvent de la violence sociale. Le vôtre nous raconte une autre histoire.

Au Brésil, le drame social est si fort qu'il semblerait qu'on ne puisse traiter que de cela. Le documentaire est toujours un voyage vers l'Autre. Mais le voyage est « confortable ». C'est toujours plus facile de parler de ce qui est différent de soi que de ce qui est proche. J'ai déjà fait un de ces films qu'on attend du Brésil, un film sur la violence. Quand le thème est si grand, il s'impose au discours. Mais je n'aime pas les films militants, qui ont l'arrogance de croire qu'ils peuvent changer le monde. Après 17 ans de travail, j'ai compris que ce qui compte c'est la manière de dire les choses.

Et Santiago...

Au début je voulais faire un film beau, c'était un pur exercice d'esthétique, auquel il était impossible d'incorporer ce qui est essentiel au documentaire : l'accident, la chance.

J'ai tourné *Santiago* en 1992, j'avais alors 30 ans. J'ai essayé de le monter, et je n'ai pas réussi. Alors je l'ai laissé de côté. J'ai repris le montage l'année dernière. Mais les rushes que j'avais de nouveau entre les mains n'étaient plus les mêmes à mes yeux.

Qu'est-ce qui a changé pendant ces 15 ans dans votre manière de voir les choses ?

J'ai gagné la conscience de la mort. À 30 ans, la conscience de la mort est intellectuelle. À 45 ans, on la sent dans son propre corps. L'idée de la fin s'impose. Aujourd'hui, c'est devenu le thème du film. L'obsession

de Santiago était justement celle de faire vivre les choses par la mémoire.

À l'époque je croyais que je faisais un film sur lui. L'année dernière, je me suis rendu compte qu'il s'agissait de la relation qui s'était instaurée pendant ces 5 jours de tournage entre lui et moi. Et ça, il fallait le dire. Plus encore, il fallait parler du documentaire en tant que structure, comme forme, faire un film sur le film qui se pense tout le temps, qui dénonce ce que j'avais fait à l'époque et qui maintenant me paraît incroyablement sot et impudent. Évidemment c'est aussi un film sur Santiago.

Le parti pris esthétique d'une image lisse, glaciale contribue au sentiment qu'évoque Santiago : il lui semble que le film l'embaume, l'empaille, qu'il fabrique son cercueil...

Vous dites que c'est froid et c'est vrai. C'est à cause de notre relation déséquilibrée, une relation de pouvoir...

Une relation hiérarchique, comme dans le cinéma en général.

Oui, c'est la situation limite de la hiérarchie. Je suis le réalisateur, j'ai le pouvoir de tourner, d'encadrer ou pas, de monter, etc. En plus, avec Santiago, il y a aussi une hiérarchie sociale. C'est une chose que je n'avais pas comprise pendant que je tournais, il y a 15 ans. Finalement chaque film que l'on fait est comme une critique du film précédent. Il m'a fallu 15 ans de réflexion sur ma manière de faire les films.

Pourtant cette relation d'autorité est évidente dès le début et elle nous dérange en tant que spectateurs...

Je parle d'Herzog à la fin du film, en citant son idée que le plus important advient avant ou après l'instant où l'on dit : « *Tourne !* ». En 1992, ces moments-là n'existaient pas. La relation d'autorité – j'occupais la place du fils du maître – n'aurait pas été montrée, et vous n'auriez pas eu cette sensation. La force du film tient là-dedans. Montrer la répétition des prises dénonce ma volonté de contrôle. J'avais filmé un Santiago artificiel qui répondait à des ordres, sans lui donner une existence dans le film. À présent, il existe par exemple dans les moments où il résiste, quand il dit : « *Ça suffit !* », « *De nouveau ? !* », « *C'est tout !* ». Là, on le retrouve, il existe comme un personnage et non plus comme marionnette. C'est même encore plus ambigu que ça. Avec cette relation de maître à employé, il y a aussi de l'amour. Il m'intéressait sincèrement et il s'est senti reconnu par le fait que je vienne l'écouter. Sa vie, son imagination, la richesse de ses idées sont sauvegardées parce qu'elles sont dans le film. Il n'est plus seulement objet du film mais sujet. Ses histoires sont un cadeau qu'il me fait. Le film devient cruel et aimant à la fois.

Il faudrait reprendre tous les films que l'on fait, même ceux où l'on n'a pas péché, pour pécher cette fois ! (*rires*) C'est important d'apprendre à regarder autrement les choses...

Pourquoi lui avoir demandé si sa sensibilité lui faisait peur ?

Il est né dans un petit village en Argentine et il s'est rendu compte très vite qu'il était différent des autres. Il

aimait lire *Don Quichotte*, écouter l'Opéra... Il était très singulier et donc solitaire. S'il avait pu choisir, j'imagine qu'il aurait choisi de ne pas être si différent, d'être comme les autres argentins, aimer le foot...

La culture élitiste...

Mais d'où cette fascination lui venait-elle ?

Je crois que Santiago aurait dit qu'il était né dans un corps et une époque qui n'étaient pas les siens et dans un côté du monde qui ne lui appartenait pas.

Une sorte de nostalgie d'un paradis perdu.

Oui, une drôle de nostalgie, d'un paradis qui n'a jamais existé pour lui... sauf dans les livres.

Santiago a rencontré mon père à l'époque où il était ambassadeur à Washington. Mon père lui a proposé de devenir son valet de chambre et de le suivre au Brésil, Santiago a réfléchi, et puis il lui a demandé s'il avait une bibliothèque. Mon père ayant répondu oui, Santiago a accepté, à la seule condition de pouvoir la consulter. Un de mes souvenirs d'enfance est donc Santiago lisant des livres dans la bibliothèque.

Il était comme un copiste médiéval, il ne voulait pas que les choses et les personnes qu'il aimait disparaissent, que le temps les efface. Dans une certaine mesure, il a réussi. Le film aussi participe de cela.

Au moment de votre aveu, à la fin du film, on se dit que c'est là que le film commence, ou que c'est le début d'autre chose. Quelle suite envisagez-vous à ce film ?

Je ne sais pas... C'est certainement la fin d'un cycle, d'une certaine manière de faire des films. Je ne sais même pas si je vais continuer à réaliser. C'est peut-être le début d'un cycle que je ne connais pas encore. Maintenant je deviens éditeur d'une nouvelle revue... Ce n'est pas seulement une coïncidence. Je ne dis pas que je ne réaliserai plus jamais, mais en ce moment je n'en ai plus envie. Je suis plus heureux avec ce que je viens de commencer... ■

☞ Yanira Yariv

El Telón de azúcar

Le Rideau de sucre
Camila Guzmán Urzúa

Mercredi 14 mars, 12h00, Centre Wallonie-Bruxelles,
Jeudi 15 mars, 21h00, Petite Salle - débat.

Ton film dit ton enfance heureuse dans une société heureuse, à mille lieues de l'idée que l'on se fait généralement de Cuba, de la vie derrière le rideau de fer.

Rares sont les personnes à savoir qu'en pleine guerre froide, dans notre système socialiste nous étions heureux, que les enfants étaient heureux. C'est pourquoi j'ai fait ce film. L'euphorie a duré trente ans, jusqu'en 1989-1990, la chute du mur y a mis fin.

Trente ans de bonheur ?

C'est surtout ma génération qui en a le plus bénéficié. Mais nos parents éprouvent pour cette période de la



nostalgie. J'ai moi aussi beaucoup de nostalgie pour Cuba mais je n'ai pas fait un film nostalgique. C'est mon histoire personnelle que je raconte, elle n'est pas triste. Ceux de ma génération, comme les plus âgés, m'ont dit que c'était la première fois qu'ils voyaient un film sur Cuba dans lequel ils se reconnaissaient. Pour nous, Cuba n'était pas une utopie, nous étions trop jeunes pour comprendre la signification du mot, nous y vivions et c'était le bonheur. Lorsque j'y suis retournée pour faire ce film, je me suis rendu compte que mon point de vue était très partagé. Alberto Diego, un cubain qui vit au Mexique, plus âgé que moi d'une vingtaine d'années (Camila Guzmán a 35 ans), a écrit un beau livre, *Informe contra mi mismo* (*Un rapport contre moi-même*) sur cette même période, les années 1970-1980. Il parle beaucoup de la souffrance des intellectuels, des restrictions, de la censure. Cette réalité qui fut celle d'un petit pourcentage de la population n'est pas contradictoire avec la mienne.

Cette peinture de Cuba peut laisser perplexe. Moins en raison de l'image actuelle du pays et de Fidel Castro que parce que dans toutes les démocraties avancées le bonheur n'est plus l'affaire de la collectivité, il est d'ordre strictement privé.

Beaucoup de gens me disent : « Et les crimes de Castro ? Et les assassinats ? » Ça ne m'intéresse pas que l'on me parle de ça, c'est un autre film. Je rentre de Berlin où le film a été projeté à quatre reprises dans des théâtres gigantesques et pleins à craquer. J'ai été très étonnée par l'accueil qui lui a été réservé. On m'avait toujours dit qu'en Europe de l'Est, c'était plus dur, plus rigide, qu'on n'y rencontrait pas la même joie que chez moi. Après la projection, des gens de mon âge m'ont dit : « moi aussi j'étais heureux, je suis de Berlin Est, j'ai eu une enfance exactement comme la tienne ». Cela m'a énormément touché. Il y avait quelque chose de fictif à Cuba, nous avions une économie faussée car totalement dépendante de l'URSS. Mais ce qui a marché peut servir à bâtir quelque chose de nouveau.

Un de tes amis dit son sentiment depuis l'enfance d'avoir « entre ses mains la société de demain ». Pour ta génération le champ des possibles semblait totalement ouvert, inventer la société dans laquelle vivre comme choisir le métier que vous vouliez faire : médecin, ingénieur, architecte...

Moi je voulais être cosmonaute comme Arnaldo Tamayo Méndez, général de l'armée cubaine, premier homme noir à être allé dans l'espace. J'ai renoncé uniquement parce que je ne voulais pas être militaire. Mes copines sont devenues ballerines, peintres, biochimistes, médecins. Les enfants étaient l'objet de beaucoup d'attention, il fallait les gâter, bien les élever, leur donner une bonne base éducative, veiller sur leur santé. Pendant les premiers vingt ans de notre vie nous avons vécu en complète sécurité, dans une stabilité totale et dans une société où les choses matérielles n'étaient pas prioritaires : cela nous a fabriqué. Pour cette raison nous sommes tous encore heureux aujourd'hui, notre enfance

nous a fait rester positif, fort et solide. Je remercie beaucoup Cuba de m'avoir donné cela aussi.

Tu as rencontré beaucoup de difficulté pour produire ton film ?

C'est une production atypique. J'ai obtenu la bourse du GREC (Groupe de recherche et d'études cinématographique) mais elle ne représentait pas assez d'argent pour finir le film. Je n'ai pas réussi à trouver d'autres financements. À la fin de 2002, je suis parti pour Cuba avec une copine pour faire le son. Un seul voyage, quatre mois sur place. Ce fut un long tournage sans aucun moyen. De retour à Paris, tout en travaillant comme assistante réalisatrice et chargée de prod', essentiellement dans le cinéma documentaire,

j'ai commencé à monter le film toute seule chez moi. J'ai envoyé une maquette au festival de San Sebastian et j'ai eu le bonheur d'avoir le prix de la Télévision Espagnole (TVE), soit l'achat des droits pour l'Espagne pendant 20 ans. Le destin de mon film a alors changé. J'ai pu prendre un monteur, payer mon équipe,

rembourser les dettes. Nous avons aussi obtenu de la Région Ile-de-France une aide pour le kinéscopage des films indépendants. En France, une modeste sortie en salle est prévue fin septembre, début octobre. Une sortie en salle, des sélections à Berlin, à Toronto, au Cinéma du Réel, je ne rêvais pas tant : je faisais un petit film toute seule à la maison.

Presque tout le film se fait caméra à l'épaule, la séquence où tu ouvres les portes des classes de ton ancienne école laissée à l'abandon trahit ton émotion : tu portes la caméra, elle te suit dans ta découverte, elle ne se pose jamais. Tu as filmé toute seule ?

J'ai filmé seule pratiquement tout le film. J'ai eu la chance qu'en plein montage un ami parte pour Cuba et me fasse quelques belles images de la Havane avec un pied, car je n'en avais pas lorsque j'ai tourné. Avec le recul j'aurais bien aimé avoir plus de temps et d'argent, filmer plus posément. Souvent j'ai été déstabilisé par des rencontres, je n'en étais pas consciente sur l'instant, il fallait filmer. Je me déteste de ne pas avoir eu assez de sérénité pour mieux placer la caméra. Ça m'a tellement déprimé, même si c'est mon premier film, même si j'ai beaucoup appris... Je connais un grand réalisateur indien, Velu Viswanadhan, un sage, il m'a dit : « On fait les choses avec un certain état d'esprit. Cet état d'esprit change mais les films restent. » D'une certaine façon c'est presque comme avoir un enfant imparfait. C'est comme ça. Je n'y peux plus rien. ■

☞ *Christophe Montaucieux*

* Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*

Lundi 12 mars 2007

CINÉMA 1

12h00 A

Die Mauer

Le Mur

Jürgen Böttcher, 96', (VO STF)

14h00 A

Brutalität in Stein

Brutalité dans la pierre

Alexander Kluge, 12', (VOSTF)

Lehrer im Wandel

Enseignants en mutation

Alexander Kluge, 11', (VOSTF)

Protokoll einer Revolution

Procès-verbal d'une révolution

Alexander Kluge, 12', (VOSTF)

Nachrichten von den Stauffern I und II

Nouvelles des Hohenstaufen 1 et 2

Alexander Kluge, 24', (VOSTF)

Die Menschen, die das Stauffer-Jahr

vorbereiten

Ceux qui préparent l'Année Hohenstaufen

Alexander Kluge, 40', (VOSTF)

16h00 F

Esperando a la virgen

Vincent Martorana, France, 27', (VOSTF)

Zuoz

Daniella Marxer, France, 71', (VOSTF)

18h00 C

An Actor Prepares

Prêt à devenir acteur

Kanu Behl, Inde, 24', (VOSTA STF)

Hakanion

Le Chantier

Yonathan Ben Erat, Israël, 10', (VOSTA STF)

Kurz davor ist es passiert

Peu avant

Anja Salomonowitz, Autriche, 72', (VOSTA STF)

21h00 C

Le Bruit du canon

Marie Voignier, France, 27', (VFSTA)

En lo escondido

Ceux qui attendent dans l'obscurité

Nicolas Rincon Gille, Belgique, 77', (VOSTF, STA)

CINÉMA 2

12h00 A

Land der Vernichtung

Terre d'extermination

Romuald Karmakar, 140', (VOSTA STF)

DEBAT animé par Pierre Eisenreich

15h30 C

Für den Ernstfall

En cas d'urgence

Knut Karger, Allemagne, 43', (VOSTA STF)

Ti ora einai ?

Quelle heure est-il ?

Eva Stefani, Grèce, 26', (VOSTA STF)

Saba

Thereza Menezes et Gregorio Graziosi,

Brésil, 15', (VOSTA STF)

Antesala

Salle d'attente

Pedro Freire, Cuba, 13', (VOSTA STF)

DEBATS animés par Vivianne Pérelmutter

et Corinne Bopp, en présence de Knut Karger et

Pedro Freire

18h15 C

Kien

Dao Thanh Thung, Viêt-nam, 37', (VOSTF)

DEBAT animé par Manuela Frisel, en présence du

réalisateur

Aki Ra's Boys

Les Garçons d'Aki Ra

Lynn Lee et James Leong, Singapour, 56', (VOSTA STF)

21h00 A

Coup de boule

Romuald Karmakar, 8', (VF)

Die Nacht von Yokohama

La Nuit de Yokohama

Romuald Karmakar, 15', (SD)

196 bpm

Romuald Karmakar, 62', (SD)

DEBAT animé par Pierre Eisenreich

PETITE SALLE

14h00 F

Stella

Vanina Vignal, France, 77', (VOSTF)

DEBAT animé par Catherine Bizern

en présence de la réalisatrice

16h00 C

Match made

Un bon mariage

Mirabelle Ang, Singapour, 48', (VOSTA STF)

Giác mỗ la công nhân

Rêves d'ouvrières

Phuong Thao Tran, Viêt-nam, 58', (VOSTF)

DEBAT animé par Marie-Pierre Duhamel-Muller,

en présence de Mirabelle Ang & Phuong Thao Tran

18h30 A

Wer immer hofft stirbt singend

Qui toujours espère meurt en chantant

Alexander Kluge, 15', (VOSTF)

Der flexible Unternehmer

L'Entrepreneur flexible

Alexander Kluge, 15', (VOSTF)

Ich war Hitlers bodyguard

J'étais le garde du corps d'Hitler

Alexander Kluge, 45', (VOSTF)

Der Offizier als Philosoph

Officier et philosophe

Alexander Kluge, 24', (VOSTF)

20h30 F

Yapo

Jowan Le Besco, France, 80', (VOSTF)

DEBAT en présence du réalisateur

HORS LES MURS

Centre Wallonie Bruxelles

12h00 F

Li fet met

Le Passé est mort

Nadia Bouferkas et Arikan Mehet, France, 72',

(VOSTF)

Institut Cervantes

19h00

El Telón de azucar

Le rideau de sucre

Camila Guzman Urzua, 80', (VOSTF)

Projection suivie d'une rencontre avec la

réalisatrice

LES 3 LUXEMBOURG

14h00 A

Von wegen Schicksal

Si c'est ça le destin

Helga Reidemeister, 116', (VOSTF)

16h30 A

Winter adé

Adieu l'hiver

Helke Misselwitz, 116', (VOSTF)

18h45 A

Die Wismut

La "Wismut"

Volker Koepp, 112', (VOSTF)

21h00 A

Dieses Jahr in Czernovitz

Cette année-là à Czernovitz

Volker Koepp, 134', (VOSTF)

Du réel est réalisé par

Christine André
Dorine Brun
Christophe Chemin
Michaël Dacheux
Aminatou Echard
Nicolas Giuliani
Ronan Govys
Michelle Humbert
Stéphanie Labadie
Romain Lecler
Lucrezia Lippi
Boris Melinand
Christophe Montaucieux
Maïté Peltier
Yanira Yariv

Coordination
Jean Breschand

Contact
journaldureel@gmail.com

Graphisme
José Luis Chavez

Le samedi 17 mars, de 11h à 13h au Centre Wallonie Bruxelles. Projection de la première partie de **Diary, 1973-1977** de David Perlov, et présentation de l'édition proposée par Re-Voir, en présence

de Yael Perlov, Suzette Glénadel, Ariel Schweitzer, Laurent Roth et des éditions Re-Voir. Cette édition est composée de la version restaurée de *Diary*, ce film fleuve qui passionne pour la

multiplicité de ses aspects et de son ton unique : « journal » politique, professionnel et personnel d'un homme, témoignage engagé sur un pays (Israël), et récit de voyages et de rencontres. À cette édition s'ajoute le

film *My Stills* (1952-2002) ainsi que de nombreux textes et documents.

