

du
numéro 07

réel

vendredi 16 mars 2007

Un racconto incominciato

Le conte a commencé

Felice d'Agostino et Arturo Lavorato

Compétition internationale, Italie, 80'
Vendredi 16 mars, 20h30, Cinéma 1

« *L'antichambre de l'absolu, c'est la nature.* »

Depuis longtemps déjà, le conte a commencé. Saverio, le philosophe du village, ne fait qu'en reprendre le fil. Ses paroles calmes réaniment l'univers vacillant des pêcheurs, là où les journées se rythment au bruit souverain de la mer, à l'ombre de la lune ou du soleil. Entre mythologie et drame social, Nicotera Marina vit, absente à soi-même, dans le silence vide de son quotidien, dans le frissonnement de la nature qui s'ébruite tout autour. Eau, vent, terre, feu. Délicatesse et violence des éléments. Pluie, tempête, froide comme si on pouvait la toucher, et puis de nouveau la lumière. Ainsi, les nuits et les aubes se succèdent pour nous dévoiler à chaque fois des facettes nouvelles du peuple calabrais, solitudes aux couleurs contrastées. Et à chaque fois retourner vers ces hommes qui savent parler avec la nature. Ils attendent la pêche miraculeuse. Nous apprenons que plus loin encore, l'absolu les écoute.

Votre film précédent était stylistiquement très différent. Qu'est ce qui vous a amené à un cinéma de la contemplation ?

Bien que les deux films soient différents, une forme de continuité les sous-tend. Ce qui nous intéresse dans nos films, c'est de raconter de l'intérieur la condition du peuple de Calabre. Dans le premier, on s'est fondé sur des archives, ça a été un travail de montage très structuré. Au contraire, *Un racconto incominciato* est une recherche sur l'image et sa composition. Nous avons essayé de traduire la peinture d'Enotrio Pugliese, son sens des couleurs et des contrastes ; nous avons cherché à transmettre son regard sur ce peuple. Mais il s'agissait d'une réalité très intime, il nous a été difficile de la maîtriser. Nous sommes communistes, pour nous le cinéma est un outil d'intervention, une façon de prendre position : la contemplation est un danger, car elle ne provoque pas le spectateur. Ce

qui peut paraître esthétisant n'est pas le résultat d'un choix préalable, c'est plutôt une réalité qui s'est imposée à nous durant l'élaboration du film. Encore aujourd'hui nous ressentons cet aspect comme un poids. Néanmoins toutes nos tentatives d'insérer dans le film des éléments hétérogènes, susceptibles d'enrichir la démarche politique, nous ont semblé vaines. Le matériau filmique les repoussait.

Deux lignes narratives, ou musicales, semblent s'imposer à la vision : l'une « de basse », constante, qui rendrait compte du rythme de la mer et de la vie des pêcheurs. L'autre, plus mélodique, faite de vagues et de variations, qui raconterait le quotidien de Nicotera Marina : chez le barbier, dans une cour d'école, dans un potager...

La force centripète qui rassemble tous les éclats du quotidien se trouve dans la communauté des pêcheurs. On aurait aimé que les images de la procession s'intègrent au film, que cette fête collective ne soit pas reléguée au générique. Mais au montage nous avons constaté que ça ne marchait pas avec l'esprit même de l'homme de la mer : sa solitude, son quotidien. Nous avons essayé de représenter sa réalité, clivée et contradictoire, habitée à la fois par la vie et la mort, et par un mélange d'effritement et d'accomplissement des rapports humains. Ces pêcheurs ne sont pas seulement le paradigme d'un passé qui ne passe pas, d'un futur que l'on ne voit pas ; ils sont aussi les dépositaires d'une identité territoriale, rythmée par la nature, qui chancelle sous le poids de l'histoire contemporaine.

Dès lors vous cherchez à articuler une réflexion politique ?

Notre intention première se porte sur les gens de Nicotera. Le film cherche à réveiller l'identité et la conscience historique des Calabrais. Proposer des instruments d'auto-représentation pour qu'ils puissent retrouver une clef de lecture. Nous voulions aborder l'idée de périphérie, non pas dans son acception physique, mais dans sa dimension historique et sociale, signifier la distance qui sépare notre région du reste de l'Italie. Nous avons quand même l'impression que le film est inachevé à ce niveau là.

Vos intentions politiques semblent en retrait par rapport à la visée esthétique.

La composition est une façon d'affirmer notre présence, de

signifier la marque de nos intentions. À cet égard, le dispositif mis en place chez le coiffeur déroge à cette règle. Nous ne savions pas ce que la caméra avait enregistré car nous l'avions laissée tourner librement toute la journée : les éléments se mouvant dans le champ inventaient des types de compositions aléatoires.

Nous avons travaillé seuls, avec un budget de cinq mille euros qui nous a permis d'acheter une caméra. L'image est traitée de façon frontale afin de rendre compte de sa pictorialité ; la profondeur est réservée au son. Nous avons été attentifs à la recherche chromatique, nous voulions rendre les bleus, les gris, et les explosions de couleurs d'Enotrio Pugliese.

Cinématographiquement tout est traité de façon minimaliste : Vittorio De Seta fait partie de notre bagage culturel, mais avant le tournage nous avons vu et revu les films de Franco Piavoli, un auteur capable de créer des poèmes visuels calibrés sur le geste et l'instant. Pour nous, Angelopoulos et les Straub sont de véritables références formelles et esthétiques : ils sont parvenus à réaliser des films politiques sans jamais pour autant renoncer à une visée artistique.

Deux personnages ont un droit de parole particulièrement fort.

Deux personnages qui sont deux consciences dans le film : celle du philosophe, rationnelle et objectivante ; celle du poète, achaïque, contant les déclinaisons du jour et de la nuit, du soleil et de la lune. Autrefois la conscience collective se ressourçait à travers le travail de mémoire et la transmission orale. Aujourd'hui cette capacité imaginante est étouffée. Le film cherche à rassembler les fragments de cette tradition. Il y a aussi un souci de découvrir le village de Nicotera Marina, à travers une sorte de mouvement de travelling arrière qui élargirait progressivement le regard, jusqu'à nous permettre d'en avoir une connaissance plus profonde. Ce mouvement nous dévoile aussi la nature qui se profile aux alentours de la côte. Elle nous propose un récit sacré, une forme de transcendance. ■

↳ Propos recueillis par Nicolas Giuliani et Lucrezia Lippi

Zuoz Daniella Marxer

Sélection française, 71'
Vendredi 16 mars, 11h00, Centre Wallonie-Bruxelles

Un grand nuage blanc glisse et laisse apparaître la pointe des montagnes enneigées. La musique à l'éclat de cristal, presque clinique parfois, déréalise le voyage qui fait passer du train à un tunnel. C'est un cauchemar doux : nous traversons un mur. Dans un long couloir se perdent des silhouettes-fantômes. Au milieu des Alpes suisses Zuoz est un internat, un collège international pour riches cas sociaux. À côté du village ignoré et dans l'inconscience du monde, une métropole règle le déplacement des pensionnaires, instaure le contrôle de leurs besoins.

Les labyrinthes, lisses et brillants ramènent sans cesse au « büro » d'un surveillant. C'est là que tout se passe, nous n'allons jamais du côté des salles de classe. Là, se négocient les sanctions, s'aménage la règle d'un jeu qui dose jusqu'où on peut aller trop loin : il faut construire un commerce.

Questions et réponses sont un deal et se découvre un mode d'affirmation de soi.

On ne discute jamais le sens de la règle, on ne questionne pas sa nécessité, on cherche l'attitude, le marché à passer avec

le pouvoir. Ce qui importe c'est de ne pas se faire du tort et perdre son crédit. La loi est fiscale.

L'esprit de ce lieu qui en est privé, annihile le désir et anéantit l'imaginaire, ignore l'éthique. Il construit le capital, en assure la filiation, la reproduction. Il est l'antichambre de Davos. Il faut apprendre la règle du jeu d'une société libérale : « On n'attend pas de vous que vous vous comportiez comme des agneaux, mais que vous sachiez garder les limites. »

Une réunion de bureau établit les ouvertures du « marché aux candidats-pensionnaires » Un prospecteur d'élèves a de bons espoirs pour un contrat turc et un pied en Autriche. Zuoz est une multinationale elle-aussi, une petite plaque tournante. Une seule fois dehors, sur la terrasse, devant les murs rouges et les volets verts, deux jeunes gens également rouge et vert punk, concluent : « Si tu veux pas penser que Gucci et Prada c'est la source du bonheur, si tu veux garder ton libre arbitre, tu es piégé dans cette école, tu es sans entourage et sans amis. » L'autorité de l'institution est relayée par les anciens, ceux qui ont intériorisé les règles assurent le contrôle social. Le dimanche soir, un dîner élégant a lieu. Dans les costumes sombres à cols immaculés, devant les vitraux aveugles du réfectoire, élèves et surveillants boivent le champagne. C'est un rituel. La neige et le tunnel. Une société secrète va se disperser tandis que dans le couloir vide M. Schmidt remplacera un cadre de travers. ■

↳ Michelle Humbert

Maxi xuexiao

L'École de cirque

Guo Jing & Ke Dingding

Compétition internationale, Chine, 100'
Vendredi 16 mars, 20h00, Cinéma 2 - débat

Des soupirs, des pleurs, des silences, des cris, School Circus nous immerge dans le quotidien de la grande école de cirque de Shangai, une école où le corps, aussi jeune soit-il, est poussé jusqu'au bout de ses limites. Le tout pour la postérité et la reconnaissance d'une Chine, où la souffrance, paradoxalement, peut être source de richesse, mais à quel prix.

Comment est né ce film ?

C'est en 1999 que nous sommes rentrés la première fois dans l'école de cirque de Shangai. Nous avons été choqués dès les premiers jours, nous n'avions jamais imaginé qu'une telle école puisse exister en Chine. Tant de souffrances, de violence... Un film s'imposait. Mais je n'étais pas prêt. Il me fallait prendre de la distance, me préparer émotionnellement. Ce n'était pas seulement une question d'argent. Je ne savais pas quel film je voulais. De plus, en Chine, faire du cinéma est une course d'obstacles. Nous avons très peu de producteurs indépendants. Cinq ans après, en 2003, nous avons rencontré le directeur de l'école qui nous a donné une autorisation de tournage six mois plus tard. Le tournage a duré un an, d'avril 2004 à mai 2005. Nous étions seuls sur les lieux, moi à l'image et Ke au son.

Pourquoi avoir divisé ce film en deux parties ?

Les deux parties représentent deux aspects différents. La première partie raconte la pression : comment elle passe d'un niveau à l'autre, du haut vers le bas. Dans l'organisation de l'école, vous voyez comment les gens, de statuts différents vivent cette pression, comment ils la transmettent aux autres. Dans la seconde partie nous voulions identifier la source de

cette pression. Et je pense finalement que l'une des principales raisons est la survie de l'école. En Chine, le monde du cirque est actuellement en crise. Il craint d'être éliminé du marché. Les écoles de cirques doivent donc lutter pour leur survie. En outre, les parents veulent que leurs gosses réalisent quelque chose. Ils sont dans cette urgence là. Ce sont deux histoires indépendantes que nous avons voulu séparer pour ne pas perdre le spectateur.

Quelles relations se sont tissées entre vous, les enfants et les professeurs ?

Au début, toute l'école était très vigilante voire même un peu hostile parce qu'ils ne savaient pas ce qu'on voulait faire. Ils n'auraient pas été d'accord avec nos réelles intentions mais on a tourné, et petit à petit on a accumulé des images. À la moitié du tournage, nous avons gagné leur confiance. On leur manquait même lorsqu'on ne venait pas.

Pourquoi avoir privilégié un cinéma direct, sans entretiens ?

En Chine, la plupart des documentaristes font des entretiens et couvrent souvent des sujets à sensation quitte à mentir devant la caméra. Nous, nous voulions garder une certaine distance, ne pas déranger la réalité, être très proche, à la manière d'un documentaire et non d'un reportage journalistique. Nous voulions faire les choses le plus sincèrement possible plutôt que de nous dire « nous allons faire un film formidable » ou « ce film va être couronné de succès ».

À travers ce dispositif, quel est le propos du film ?

En premier lieu, nous ne voulons pas condamner l'acrobatie. Après tout, on est face au mystère et à la force de l'être humain, d'une notion de surhomme. Il s'agit de faire l'impossible, de se dépasser. Ainsi quand on regarde ces acrobaties en tant que spectateur, on ne peut être qu'étonné, stupéfié, et même émerveillé.

Mais pour en arriver là, tous ces enfants doivent perdre leur innocence. Leur enfance est remplie de larmes et de sang, leurs corps souffrent et se transforment trop vite. Avec en échange juste quelques rares moments de succès sur scène.

De plus, ces enfants n'ont pas le choix. Les envoyer dans une école de cirque est l'une des dernières solutions pour les familles pauvres. Car en Chine, les enfants ont des obligations : être responsables financièrement de leurs parents. S'ils abandonnaient l'école de cirque, ils ne pourraient pas réintégrer le système scolaire normal. Ils doivent être diplômés à tout prix pour intégrer une troupe de cirque et subvenir aux besoins de leur famille.

Mais la souffrance dans ce film occupe beaucoup de place, en témoigne la scène où l'on force un petit garçon à faire le grand écart, peut-on y voir une critique de votre part ?

C'est sûr que pendant le tournage, nous nous sommes sentis très tristes et souvent pessimistes. Aujourd'hui, nous ne pensons pas qu'il soit juste question de tristesse ou de nos émotions personnelles, c'est au-delà de nous. Notre désir était de présenter la réalité.

Au sujet de cette scène, elle a l'air très cruelle en effet, et complètement anormale. Mais ce que le professeur fait subir à l'enfant, d'une certaine manière, il le fait pour le protéger. Quand les élèves s'entraînent, ils courent toujours le risque de se déchirer un muscle. Ils ne pensent pas toujours à se prévenir du mal, du coup leurs professeurs s'en chargent. Ainsi quand nous réalisons le genre d'effet que cette scène peut produire sur le public, nous en sommes désolés, peut-être n'avons-nous pas su le filmer de manière claire et montrer que ces professeurs n'ont pas forcément de mauvaises intentions à l'égard de leurs élèves.

À ce propos Xu Lu est une élève spéciale, elle est la seule qui apprécie la formation et l'entraînement. C'est une élève

modèle, couronnée de succès. Lorsqu'elle gagne le concours international elle a quelque chose d'heureux à savourer. Pour d'autres, enfants et enseignants, ce ne sont que des larmes.

Quelle serait alors la clé de leur liberté, l'acceptation de leur propre condition ?

En Chine il n'y a pas de liberté, presque aucun enfant ne pense à sa liberté, encore moins à ses droits et cela ne concerne pas seulement les enfants. Les adultes aussi.

Ici il est question de survie. Nous savons quelle importance attachent les français à la liberté mais, de nos jours en Chine, parler et penser la liberté est un luxe. S'il y a un message dans ce film, nous ne pensons pas le transmettre d'une manière explicite, nous sommes plus implicites. La plupart du temps, c'est vraiment au-delà du bien ou du mal et ce n'est pas à nous de donner un jugement. Notre propos n'est pas de dire que les règles appliquées dans cette école sont bonnes ou non pour survivre.

En fait, nous voulons convaincre par notre film, que dans certaines circonstances, nous sommes tous pareils. De même que les gosses dans le film, chacun d'entre nous veut être le meilleur, pour survivre. Ce film nous en dit beaucoup au sujet de nous-mêmes. ■

↳ *Propos recueillis par Aminatou Echard & Stéphanie Labadie*

Li fet met

Le passé est mort

Nadia Bouferkas et Arikan Mehmet

Sélection française, 72'

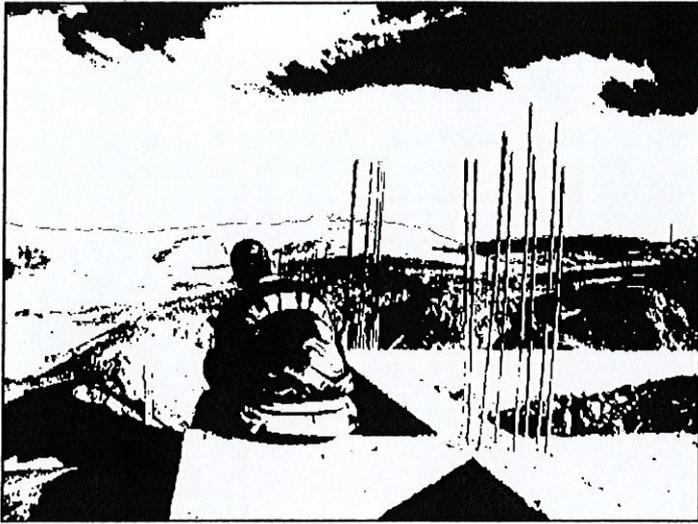
Vendredi 16 mars, 12h00, Cinéma 1

*Met-toi en marche, bateau
Ramène-moi au pays de lumière
Dans mon pays il n'y a pas d'orange*¹

« Les français nous disaient : « Fatima, faut pas voler » raconte une vieille femme perchée dans un olivier, et cueillant les fruits d'une indépendance dououreusement acquise.

Laperrine est bâtie sur une ancienne SAS, ces Sections administratives spéciales qui servaient pendant la guerre d'Algérie de lieu de « pacification des indigènes ». Aujourd'hui, veuves et fils des héros de la libération, familles de harkis et paysans ayant fui le terrorisme des années 90, marchent dans la même boue et s'abreuvent au même robinet d'eau construit par les français. Femmes et hommes, jeunes et vieux racontent aux réalisateurs leurs versions de la guerre civile. Sur les débris de cette guerre qui n'en finit pas, aucune maison ne se construit et les deuils ne se font pas. « La France m'a fait mal, elle a tué mon mari, mon père... » dit une femme de moudjahidin. Mais la France ne délivre pas non plus de visa au fils de harkis qui veut aller sur la tombe de son père. Alors les haines survivent et les mémoires s'épuisent. Mais Li fet met libère une parole et nous aide à retrouver la mémoire de la guerre d'Algérie.

1. Comptine des supporters de foot. En Algérie, les matchs sont des manifestations politiques.



Vous, Nadia Bouferkas, vous venez de cette région ? Votre famille cultivait-elle une mémoire particulière autour de la guerre d'Algérie ?

Nadia Bouferkas : Ma mère et mon père sont originaires de la région de Bouira, mais pas de la SAS de Laperrine où se passe le film. J'allais là-bas chaque année chez mes grands parents, mais pas à la SAS. L'histoire de la SAS est venue à la suite d'une question que Mehmet a posée à ma mère : il lui a demandé de lui raconter le jour de l'Indépendance.

Mehmet Arikian : Pour sa mère, l'Indépendance, c'était d'abord la fin de la guerre, cela signifiait que les français allaient partir. Elle nous a raconté le jour même : « on a crié, on a chanté, on a couru comme des fous dans les champs, et puis le soir quand tout a été fini, on est rentré au camps. » Nadia lui a alors demandé « quel camp, de quoi il s'agit ? » Et c'est là que Nadia apprend que les trois dernières années de la guerre d'Algérie, sa mère a vécu dans un camp de regroupement.

N.B. Ce jour là, j'entends un récit que je n'ai jamais entendu et je découvre l'existence des camps de regroupement. Dans la région autour de la SAS de Laperrine, il y en avait 4 ou 5. Ce sont des lieux où on déplaçait la population des villages qui soutenait l'effort de guerre en ravitaillant et en hébergeant les combattants. Cela permettait ainsi de contrôler la population placée sous la surveillance de l'armée française. En Algérie il y avait environ 400 camps. Les SAS étaient donc des lieux stratégiques. La SAS de Laperrine fait partie des dernières SAS en Algérie. Les autres sont trop délabrées, mais celle-là tient encore debout.

L'eau arrive encore...

M.A. C'est en apprenant l'existence de ces camps qu'on se dit qu'« il y a des choses qu'on ne nous a pas racontées », que les Histoires officielles sont travesties. Du côté de la France, c'est la version coloniale avec tout les tabous que cela induit. Moi, quand j'ai fait mes études, la période de la guerre d'Algérie, c'était un paragraphe ! Et du côté de l'Algérie, c'est la version un peu caricaturale et glorieuse d'une guerre de libération. On s'est rendu compte qu'on ne savait pas comment les gens avaient vécu cette guerre. Les enfants issus de l'immigration algérienne ont des a priori sur leur père. Ils pensent que ce sont des ouvriers qui l'ont toujours bouclé, qui ont toujours rasé les murs, et sont restés soumis à l'autorité d'un chef. Ils oublient que leur père et leur mère ont mené une guerre anticoloniale féroce pendant 8 ans. Il était important d'aller chercher leur parole avant que ces gens-là disparaissent.

N.B. L'idée de départ, c'était de savoir pourquoi les gens se taisaient et ne parlaient pas. On s'est vite aperçu que les choses n'étaient pas si claires, qu'il n'y avait pas d'un côté des familles de héros et de l'autre des familles de collabo. Dans une même famille, il pouvait y avoir des martyrs et en même temps, un frère, un cousin qui avait été dans le camp de la France.

Comment avez-vous procédé sur place ?

N.B. On s'est d'abord baladé avec un appareil photo et une petite caméra sans filmer pour se faire identifier avec. M.A. On n'entame pas une relation et puis après on annonce qu'on fait un film. On est là avec notre démarche qui est celle de faire un film. Ce qui nous intéressait, c'était de savoir comment les gens se présentaient, comment ils disaient ce qu'ils avaient vécu, comment ils se positionnaient aujourd'hui. Il nous fallait donc du temps et une relation de confiance. Quand on commence à chercher ce qu'on a oublié, il y a des silences. Il y a des débuts d'histoires racontées et puis des moments d'absence où les regards se perdent. Qui dit mémoire dit forcément oublier... Ce passé n'est pas clair et c'est pour ça qu'on en parle pas. Tant qu'on en aura pas parlé, on ne pourra pas passer à autres choses. C'est pour ça que ce lieu nous intéressait, avec cette boue qui colle au pied. Aujourd'hui, c'est un choix politique de ne pas parler de cette histoire.

Comment vous arrivez à la séquence très forte avec le fils de harkis qui vous fait visiter les fondations de sa maison, en construction depuis 15 ans ?

M.A. L'Indépendance a eu lieu en 62 et le pays n'est toujours pas reconstruit. 15 ans, ce n'est donc pas beaucoup à l'échelle de l'histoire du pays ! J'aime vraiment cette séquence. Ça résume tout le film et l'Algérie actuelle. En attente de reconstruction depuis 62. On a des projets, mais on manque de moyens. Le riche immigré peut se construire une belle maison en 3 ans et lui en 15 ans il a juste fait les fondations. ■

Propos recueillis par Dorine Brun

**Yapo
Jowan Le Besco**

Sélection française, 80'
Vendredi 16 mars, 16h30, Cinéma 1

Le moine Yapo, « Honorable Moine », retourne au monastère pour une cérémonie, malgré une opération survenue à sa jambe. Il est accompagné par deux jeunes enfants aussi dévoués que facétieux. D'un côté la solennité des prières, des rites et usages religieux ; de l'autre les rires à gorges déployées des jeunes enfants : entre ces deux regards, la caméra semble se creuser une place, se trouver un juste milieu, une forme d'équilibre qui permet de montrer avec précision et respect la vie telle qu'elle est dans une école, dans un monastère au fin fond de l'Asie...

Comment s'est déroulé le tournage ?

Au départ j'observais, je ne tournais pas trop. Et puis progressivement, je me suis mis à filmer davantage. À l'arrivée j'avais environ une soixantaine d'heures de rushes. Le tournage a duré environ un mois et demi. Je n'utilisais pas de pied : je veux sentir que la caméra fait matière avec mon corps. C'est une façon pour moi de me rapprocher des sujets et de capter l'instant dans sa spontanéité.

Yapo a-t-il mis du temps à accepter le regard de la caméra ?

Je n'ai pas eu de mal à me fondre dans cet environnement, les protagonistes se sont rapidement accoutumés à ma présence. Au départ Yapo ne pensait pas rentrer au monastère, il voulait rester en convalescence : il était encore mal en point car il sortait tout juste de son opération. Mais dès que j'ai commencé

à filmer, il s'est pris au jeu. Il a considéré aussi que c'était une façon de faire sa biographie. Du coup je n'ai pas eu de mal à le convaincre de rentrer au monastère pour la cérémonie.

À plusieurs moments dans le film, il y a comme des éclats de réel, notamment cette belle scène où les enfants rient dans le dos de Yapo : de quel côté te situes-tu ?

J'étais autant des deux côtés : dans l'amitié avec les enfants, et plutôt dans la servitude avec Yapo. Ils me faisaient tous confiance, nous partagions un mélange de respect et de complicité.

Yapo m'a suggéré à plusieurs reprises de filmer certains éléments, notamment des photos de sa famille ou des documents sur l'opération de sa jambe. Pour lui, c'était une manière de faire un documentaire comme il l'entend de son côté.

Quelle est ton idée du documentaire ?

Personnellement, je ne vois pas trop de différences entre le documentaire et la fiction. Si je faisais une fiction, je ferais en sorte de la rendre proche de la réalité d'un point de vue formel. C'est pour cela que je suis un adepte de la caméra à la main. Certes cette façon de procéder est assez aléatoire, je ne peux pas être sûr de ce que je vais rendre. Je tourne, je tourne, jusqu'à ce qu'il y ait une scène dans laquelle la magie opère. Rien n'est préparé à l'avance, je me laisse guider par ce qui passe dans le champ. Mais tout est fait dans l'optique d'en faire un film, par conséquent, je pense déjà au montage lorsque je filme. ■

☞ *Propos recueillis par Christophe Chemin et Nicolas Giuliani*

Esperando a la Virgen

Vincent Martonara

Sélection française, 27'
Vendredi 16 mars, 11h00, Centre Wallonie-Bruxelles

Un homme court au bord d'une autoroute, une torche à la main il prend garde qu'elle ne s'éteigne pas. Il se trouve dans la perspective d'une foule ; une camionnette rouillée un peu plus loin de lui avec plusieurs personnes à l'arrière qui l'encouragent. Le pèlerinage de la Vierge de Guadalupe, certes, mais une image surtout, et « qu'est-ce que c'est que cette histoire ? » pour point de départ du projet de Vincent Martonara.

C'était il y a deux ans, j'étais dans un bus au Mexique et je vois soudain ce type au bord de l'autoroute. Une vision et une hallucination. Le bus est passé mais l'image est restée là, qu'on trouve dans le film. Je savais qu'il était question de la vierge mais ce que j'aime faire avec ce genre d'images c'est la comprendre, non pas « pourquoi cette image » mais « comment ça fonctionne ? » Elle me semblait avoir un sens et j'ai essayé de vivre ce sens-là. Au-delà de cette vision, très vite, une intuition : construire une histoire d'amour avec cette ferveur religieuse en contrepoint. Extrême désespoir et ferveur extrême, comment ces deux émotions pouvaient-elles parler d'une même chose. Croire ? Continuer à croire ? Avec une portée mélodramatique.

Le tournage s'est-il donc fait sur une matière préparée en amont ?

Je n'ai travaillé que sur l'intuition d'un homme qui dit vou-

loir se tirer une balle dans le cœur, mais auparavant voir la lumière du soleil une dernière fois ; sur cette intuition, et la nécessité de vivre ce pèlerinage. J'ai écrit la voix off en faisant le montage, et comme celui-ci s'est monté en deux temps – une première version, plus longue, n'avait pas pris – j'ai écrit cette voix en fonction d'une matière qui se réduisait. Les mots se construisaient en fonction des images et non l'inverse, par exemple lorsque le personnage dit « je prends ma caméra » il s'agit de quelque chose qui ne se trouvait pas dans le premier montage et qui me permet d'expliquer que ces images sont filmées par un homme qui veut mourir.

Un soin important est accordé à la musique, vous semblez vouloir y exprimer très naturellement quelque chose d'une hybridation culturelle spécifiquement mexicaine, en faisant se fondre souvent l'un dans l'autre cantiques et chansons populaires.

C'est un parti pris que je trouvais risqué, mais qui n'était pas à ce point intellectualisé. J'ai procédé beaucoup par essais, l'important était que ça marche au niveau sensitif. Effectivement, ça participe aussi à cette manière de raconter qui passe du profane au religieux, l'idée de deux musiques qui se répondent et cohabitent, mais au moment où ça me vient, cela passe d'abord par mon émotion, la sensation que ça me fait à moi lorsque je suis mon premier spectateur.

Lorsque Luis finit par se loger une balle dans le cœur nous voyons une petite procession au retour du pèlerinage, un bruit de pétard se fait entendre en même temps que le terme « coup de feu » de la voix off, mais cette image ensuite, comme souvent dans le film, ne raccorde aucunement avec les mots de la narration qui ici expriment un grand silence assourdissant alors que ce que l'on voit et entend est une fanfare.

Ferveur d'un côté, désespoir de l'autre, encore une fois, mais non seulement ces notions se confrontent mais elles se portent aussi, c'est-à-dire que la vie continue. Dans le même temps, cette procession je trouve, ressemble à un enterrement, si je l'ai mise c'est aussi pour pouvoir la faire sentir de cette manière-là. Au niveau du montage de cette voix j'avais longtemps réfléchi à ce qu'elle soit systématiquement un contrepoint des images dans le sens où j'aurais voulu que Luis raconte son histoire à rebours, par exemple une chose qui reste dans le film : quand les cyclistes sont dans une descente folle, Luis raconte sa progression lente sur le fleuve du Mississippi.

Partagiez-vous au cours du tournage avec les pèlerins ce sentiment décrit par la voix dans le film : « Leur ferveur m'avait porté, leurs certitudes m'excluaient » ?

Au contraire. J'avais le sentiment d'un partage avec eux, sans doute pas de leur ferveur religieuse mais de leur énergie. Et si cela ne passait pas par la foi, la langue ou la culture, cela passait par l'émotion et le regard. Je les regardaient, et eux me regardaient. Je ne me suis donc jamais senti exclu, un peu à côté peut-être parce qu'il y a une caméra, mais ils m'ont porté. Malgré le danger de ce tournage à moto dans des conditions pas possibles, je gardais ce sentiment d'être avec eux. En fait, d'être dans l'énergie d'un présent. ■

☞ *Propos recueillis par Ronan Govys*



* Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*.

vendredi 16 mars 2007

CINÉMA 1

12h00 F

Li fet met - Le Passé est mort

Nadia Bouferkas et Arikan Mehmet,
France, 72' (VOSTF)

14h00 A

Der Hamburger Aufstand Oktober 1923 L'Insurrection de Hambourg, octobre 1923

Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen et
Reiner Etz, 116' (VOSTF)

16h30 F

Yapo

Jowan Le Besco, France, 80' (VOSTF)

18h30 F

L. Ville

Swann Dubus, France, 70' (VOSTF)

20h30 C

Their Helicopter

Leur hélicoptère

Salome Jashi, Géorgie, 22' (VOSTA, STF)

Un racconto incominciato

Le Conte a comincié

Felice d'Agostino et Arturo Lavorato,
Italie, 80' (VOSTF)

CINÉMA 2

12h30 A

Das bleibt das kommt nie wieder

Ça reste et cela ne reviendra pas

Herbert Schwarze, 82' (VO, STF)

14h30 A

Beschreibung einer Insel

Description d'une île

Rudolf Thome, 192' (VOSTF)

18h00 DA

Einleitung zu Arnold Schönbergs

"Begleitmusik zu einer Lichtspielszene"

Introduction à la "Musique d'accom-

pagnement pour une scène de film"

d'Arnold Schoenberg

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 15'
(VOSTF)

Die Parallelstrasse

La Route parallèle

Ferdinand Khittl, 86' (VF)

Séance présentée par Bernard Eisenschitz

20h00 C

Maxi xuexiao

L'Ecole de cirque

Guo Jing et Ke Dingding,

Chine, 100' (VOSTA, STF)

DEBAT animé par Marie-Pierre Duhamel-

Muller, en présence des réalisateurs

PETITE SALLE

15h00 A

Master class de Hartmut Bitomsky

Présentation, 5'

Flächen, Kino, Bunker - Das Kino und die

Schauplätze

Surfaces, cinéma, bunkers

Hartmut Bitomsky, 52' (VO, STF)

Das Kino und der Tod

Le Cinéma et la mort

Hartmut Bitomsky, 56' (VO, STF)

Entracte, 5'

Das Kino und der Wind und die

Photografie

Le Cinéma et le vent et la photographie

Hartmut Bitomsky, 52' (VO, STF)

DEBAT en présence de Hartmut Bitomsky

20h30 F

Moi aussi, je suis à bout de souffle

Catherine Catella et Christian Docin-Julien,

France, 78'

DEBAT animé par Benoît Keller,

en présence des réalisateurs

HORS LES MURS

Auditorium de l'Hôtel de Ville

11h00 A

Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen ?

Wolff von Amerongen a-t-il commis une

faillite frauduleuse ?

Gerhard Benedikt Friedl, 73' (VOST)

13h00 A

Die Mauer

Le Mur

Jürgen Böttcher, 96' (VOST)

Centre Wallonie-Bruxelles

11h00 F

Esperando a la virgen

Vincent Martorana, France, 27'

Zuoz

Daniella Marxer, France, 71'

Ecran de Saint-Denis

19h00 HC

Dong

Jia Zhangke, Chine, 70' (VOSTF)

21h00 HC

Still Life

Jia Zhangke, 108' (VOSTF)

MK2 Beaubourg

14h00 A

Warheads

Romuald Karmakar, 182' (VOSTF)

18h30 A

Das Frankfurter Kreuz

Chez Walter

Romuald Karmakar, 56' (VOSTF)

Hunde aus Samt und Stahl

Chiens de velours et d'acier

Romuald Karmakar, 50' (VOSTF)

DEBAT en présence du réalisateur

21h30 A

Der Totmacher

Le Tueur

Romuald Karmakar, 107' (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
Maité 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.

