

du
numéro 08

réel

samedi 17 mars 2007

Ti ora einai ?

Quelle heure est-il ?

Eva Stefani

Lundi 12 mars, 15h30, Cinéma 2
Jeudi 15 mars, 21h00, Cinéma 1

*« C'est mieux.
Je suis seul.
C'est le printemps.
Le temps passe.
D'abord muet.
Enfin Bom paraît.
Reparaît. »**

On a eu l'impression qu'il y avait un vrai lien entre *La Boîte* (votre précédent film) et celui-ci, car les personnages ont la même fragilité et vous avez la même relation d'intimité avec eux.

Oui, pour moi, c'est la seule raison pour faire du documentaire : construire des amitiés qui sans le désir de filmer ne naîtraient pas et de préserver ces liens même après le film. Ce n'est pas le film qui compte vraiment.

L'autre lien entre ces deux films est que les personnages sont filmés dans des espaces intérieurs, coupés de leur environnement. Je voulais montrer qu'ils se sont construits leur propre monde, secret et vulnérable.

Comment as-tu rencontré Elias et Christos ?

Je les ai rencontrés dans un café à Athènes. Je suis allé les voir régulièrement pendant quatre ans pour voir comment ils allaient sans me dire que je travaillais vraiment à un projet. Au fur et à mesure, j'ai trouvé la structure du film. Au début je pensais faire une suite chronologique de chapitres mois par mois. Ensuite ça m'a semblé artificiel alors j'ai trouvé ce montage par fragments de vie qui construit une espèce de mosaïque.

Comment es-tu parvenue à filmer chez eux ?

Un jour qu'on était au café, Elias nous a proposé de l'accompagner chez lui et de continuer à filmer là-bas. Mais il était vraiment trop saoul alors on l'a accompagné mais sans le filmer. D'ailleurs, on s'est rencontré de nombreuses fois sans filmer soit parce qu'il ne se passait rien, soit parce qu'il y avait trop de monde autour... Il faut avoir vraiment quelque chose de spécifique à révéler sur la réalité et pas seulement enregistrer ce qui se passe.

Tu as tourné sur quatre ans et l'on sent qu'Elias change énormément, lorsqu'il revient de l'asile psychiatrique par exemple. Leur relation aussi évolue, mais sa maladie reste mystérieuse.

Oui. Cela me gênait de mettre l'accent dessus car c'est trop intime et douloureux pour lui.

De même lorsque Elias est saoul et qu'il parle à Christos violemment, je ne le montre pas trop, car il ne pense pas vraiment ce qu'il dit. On manipule toujours dans le documentaire pour montrer l'essence de la réalité telle que nous la ressentons. Si je le montrais plus violent, on ne verrait pas que d'une certaine manière il prend soin d'Elias.

On peut suivre au cours du film les différentes étapes de la relation, qui ressemble à celle d'un couple.

Quand on fait un film, on parle toujours de ce qui se passe dans notre propre vie. À l'époque, je venais de me marier et je vivais pour la première fois avec quelqu'un. Tu projettes toujours tes propres problèmes dans ce que tu vois, même s'ils n'y sont pas. Je ne savais pas que je ferais un film sur eux en tant que couple. Au début, je pensais faire un film sur Christos. Finalement, on parle toujours de soi-même.

Il y a peu de documentaires qui viennent de Grèce...

Le problème est que les productions grecques privilégient les films à sujet, où le thème est très important et l'approche en général journalistique. Ils n'ont pas d'approche humaniste et ne racontent pas une histoire.

Moi, je préfère garder ma liberté alors je cherche des fonds une fois que le film me satisfait et me semble représenter la personne filmée. De toute façon, en Grèce c'est très difficile de vivre du documentaire, alors pour gagner ma vie, j'enseigne le cinéma...

Ton film a un côté surréaliste, il y a une sorte de folie dans les personnages et dans le film, on sent que la parole est importante et malgré la traduction, quelque chose nous échappe.

Oui, ce qui est important c'est leur manière de parler, par exemple quand ils disent :

« Lennie est morte »,
« Est-elle morte ? »,

« Oui, elle l'est »,
« Non, elle ne l'est pas »,
« Si, elle l'est, mais elle est vivante »...

Cette façon surréaliste de s'exprimer montre à quel point notre manière de parler a du sens. La communication n'est pas quelque chose de logique, de rationnel.

Mais alors quelle heure était-il vraiment ?

Je ne sais pas quelle heure il était ! (*Rires*) Ils parlaient de l'heure tout le temps malgré le fait qu'il ne se passait rien. Ça me rappelle ma grand-mère qui n'avait rien d'autre à faire que de marcher dans la maison et qui passait régulièrement la tête dans l'entrebâillement de la porte en disant : « Il est 9h00 », « Il est 10h00 », « Il est 11h00 ».

L'heure est peut-être la seule chose qui structure encore la vie quand on n'a plus d'activité.

Oui et maintenant, à chaque fois que je demande l'heure à quelqu'un, je pense au temps. C'est pour cela que j'ai donné ce titre. ■

« C'est bon.
Je suis seul.
C'est l'été.
Le temps passe.
Enfin Bim paraît.
Réparaît. »*

☞ *Propos recueillis par Yanira Yariv et Dorine Brun.*

*Samuel Beckett, *Quoi où.*

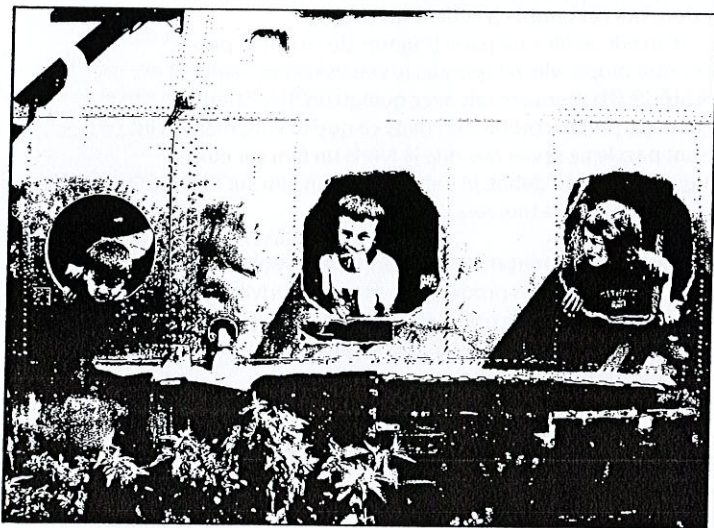
Their Helicopter

Leur hélicoptère

Salome Jashi

Compétition internationale, Géorgie, 22'
Vendredi 16 mars, 20h30, Cinéma 1

« At first, I thought of opening a library in it. »
(Le père)



Loin, sur le versant d'une montagne très verte, un rouleau de branches et de feuilles est basculé et dévale la pente. En bas, les enfants menacés par ce bolide s'écartent en riant. Une vallée de Géorgie, le pays Ossian.

De l'intérieur d'un espace noir, par un gros hublot apparaît la tête d'une vache, puis son ventre et son pis. Bruit de métal de son auge invisible. Une barrière se referme sur le pré ; la

porte de tôle est trouée elle aussi d'un hublot. Par ce trou, les animaux se grattent le col. Des seaux de lait et de lumière sont alignés près d'un cockpit où sommeille le chien. Des mouches bourdonnent et des araignées s'affairent dans des toiles accrochées aux bouts de tôle. Étable ou préau, l'épave d'un avion est devenue l'annexe d'une maison de pierre perchée là-haut. L'imaginaire détourne et investit ce lieu, le réel l'utilise pour les bêtes qui broutent en bas. La dureté du métal, extérieure, rappelle que l'engin, un hélicoptère tchéchène, s'est écrasé là, en 1995. Il transportait du fromage.

Passent les heures et change la lumière. Un ressort grince, la caméra saute en même temps que deux enfants sur un matelas. Ils chantonent. Ils endorment le petit frère, étalé, bienheureux sur le lit. Le vieux sommier sert une étonnante et merveilleuse berceuse. À l'aube, deux chevaux se frottent le museau dans les premiers jeux amoureux. Ce film, comme le creux du hameau offre un coin d'univers dans la paume d'une main, la cachette d'un regard.

De la carlingue, cette chambre noire où le film prend son temps, se cadrent des fragments d'une vie simple, et isolée : la traite des vaches ou le passage du temps. Le paysage est grand et les gestes y ont un goût de lait. Une échappée ouvre le regard sur les herbes folles et les galipettes enfantines dans les fleurs très bleues. Et on retourne dans le ventre de la baleine, la caverne d'où regarder ce coin du monde comme des images pures. L'épave est devenue le noyau d'une construction, le point de départ d'une projection. « J'ai d'abord pensé en faire une bibliothèque », dit le père qui manipule un tuyau d'arrosage. « L'eau ne veut pas aller à l'hélicoptère. » D'après l'homme, celui-ci doit devenir une « guest house » !

Pour le moment, lorsqu'on lève la tête vers le ciel, la carlingue apparaît comme le portique d'un temple de science fiction, un temple pour extra-terrestres. ■

☞ *Michelle Humbert*

Senkyo

Campagne électorale

Kazuhiro Soda

Compétition internationale, Japon, 120'
Samedi 17 mars, 14h00, Cinéma 2, débat

Yamauchi mène campagne pour un siège au conseil municipal de Kawasaki. Personnage lunaire qui serait mieux dans un film burlesque où au moins les tartes seraient à la crème. Il se confronte au « féodalisme éclairé » du système des partis. Du coup, doit-on en rire ou en pleurer ?

Vous avez commencé à tourner, au pied levé, après avoir appris que votre ancien copain d'école se présentait à un siège municipal. Était-ce le problème politique ou le personnage de votre ami qui vous intéressait le plus ?

Je vis aux USA. J'avais eu envie de faire un documentaire sur les élections après avoir été témoin des présidentielles en 2000, quand l'élection entre Bush et Gore s'est jouée à presque rien. J'ai beaucoup douté, je me demandais comment le système marchait, à quel point il était valide ou juste. Quand j'ai appris que Yamauchi se présentait pour le parti libéral démocrate [Idd, Jimintō le parti conservateur, du premier ministre Koizumi, ndlr] au pouvoir depuis la seconde guerre mondiale j'avais une chance d'observer comment le système marchait. Observer leur campagne, c'est observer le système des élections. L'autre motivation est que mon personnage est vraiment inhabituel, je le connaissais depuis l'école, nous étions

ensemble à l'université de Tokyo, il ne venait jamais en cours mais était de toutes les fêtes. On traînait toujours chez lui dans cet espèce de dortoir bohémien, sans fenêtre, peuplé d'étudiants de gauche. Nous passions beaucoup de temps à parler politique et de femmes. C'est quelqu'un de très drôle, qui ne se dépare jamais de son optimisme. Ce n'est donc pas un candidat typique, surtout pour ce parti très conservateur. Un jour, on lui a demandé au téléphone s'il voulait être candidat. Yamauchi devait prendre une décision en deux ou trois minutes. Il a dit oui, principalement parce qu'il est depuis toujours un grand admirateur de Koizumi, mais il m'a semblé que Yamauchi et ce parti ne collaient pas ensemble, qu'il y avait une vraie dissemblance. C'est toujours intéressant pour un film, ça crée du conflit, du « drama ».

Lorsque j'ai commencé à tourner je n'avais pas le temps de me demander quelle forme prendrait le film ou de penser à une structure. Je n'avais ni plan, ni attente, si ce n'est filmer l'instant.

La structure du film est donc venue au montage.

Elle est venue seulement après deux ou trois mois de montage, après avoir vu tout ce que j'ai tourné. « Comment une campagne est conduite, comment elle se fait », c'est ce que je voyais. Lorsque j'ai tourné j'avais aussi le sentiment que mon point de vue se portait sur la ville elle-même, et la culture japonaise, les paysages urbains et les visages des gens. C'est aussi une étude anthropologique de la société japonaise.

Mais on a l'impression qu'il n'y a n'a pas de débat, pas d'idée.

La ville de Kawasaki et une grosse ville tranquille, il ne s'y passe rien. De plus les règles électorales japonaises sont très restrictives. Par soucis d'équité, pour préserver les candidats les plus pauvres, la campagne est très courte, ici neuf jours. Vous ne pouvez rien distribuer, pas de tract, pas de programme, etc. Finalement il ne vous reste qu'à répéter votre nom indéfiniment. Il y a un mot très particulier pour cela le « doburuita-senkyo » la campagne des grilles de drainage. On soulève la grille, on nettoie, on repose la grille, on recommence plus loin encore et encore. On essaye de toucher directement chaque électeur.

En ce cas, quelque chose dépasserait-il la problématique japonaise dans votre film ?

Selon d'où vous venez, vous verrez peut-être le film différemment. Vous percevrez peut-être un certain exotisme des singularités japonaises, mais vous verrez aussi les similarités. C'est vraiment un film qui parle du fonctionnement de la démocratie en général. Mon intention est de créer le débat. Ce n'est pas un film de réponses mais de questions. C'est pourquoi il n'y a ni narrateur, ni interview, ni musique pour laisser la place aux spectateurs de s'investir et de penser à ce qu'il voit. C'est l'inverse d'un film militant, il y a de nombreuses interprétations possibles. ■

☞ *Propos recueillis par Boris Mélinand.*

And Thereafter II

Et après II

Lee Hosup

Compétition internationale, Corée du Sud, 56'
Dimanche 11 mars, 18h15, Cinéma 1
Jeudi 15 mars, 18h00, Cinéma 2, débat

Parce que la singularité maligne – dans les deux sens – de ce film méritait des éclaircissements, mais

que nous n'avons pu organiser à temps d'entretien avec son auteur, nous vous soumettons ici une synthèse du « Débat » du Jeudi 15 mars en salle Cinéma 2, suivi d'un très court entretien après avoir saisi Lee Hosup et sa traductrice au vol.

Quelle est la place de ce film dans votre trilogie And Thereafter ?

And Thereafter II est le deuxième opus d'une trilogie sur les Coréennes mariées à des GI. À force de travail et de tournage, le sujet qui a fini par se dégager est celui de la marginalisation, même si *And Thereafter II* n'y rentre pas tout à fait.

Aviez-vous fait un casting pour ces prostituées et anciennes prostituées ?

Les femmes mariées à des GI vivent cachées, mais j'avais remarqué qu'elles se concentraient surtout autour des bases américaines, c'est donc là que j'avais cherché pour le premier film. Ajuma est en fait la voisine de « l'héroïne » du premier opus. Au début du projet, il s'agissait de faire le film avec ces deux femmes, mais celle du premier épisode est devenue jalouse de l'autre et a fini par couper tout contact.

Jusqu'à quel point Ajuma parvient-elle à maîtriser ce portrait, cela devient-il même un autoportrait ?

Depuis le premier film, le principe auquel je me conforme est de ne pas trop penser le tournage, il s'agit pour moi simplement de filmer sans cesse jusqu'à ce que la personne filmée devienne « automatique », ne soit plus consciente de la présence de la caméra.

À quel moment avez-vous senti que vous teniez votre film ?

J'ai longtemps hésité avant de savoir si les images que je tournais sur Ajuma allaient constituer un film ou non. J'avais même le sentiment que cela ne se produirait pas. Et puis elle m'a un jour appelé pour m'annoncer qu'elle avait un aveu important à me faire. J'ai décidé que le film existerait.

Les cartons dans votre film sont toujours l'expression de votre propre parole, mais à la toute fin, lorsque l'on entend les propos d'Ajuma, ses mots s'inscrivent à leur tour dans le dispositif que vous vous réserviez, était-ce une volonté d'appuyer un moment où sa parole rejoint tout à fait la vôtre ?

Effectivement, les cartons expriment toujours ma propre voix. Ces paroles à la fin deviennent donc le sens général de mon film. Dans mon premier film, le rapport à l'anti-américanisme était beaucoup plus direct. Ici, cette intention de départ finit par fondre devant ce que nous donne Ajuma.

Ces cartons appuient-ils une volonté d'autodérision d'un personnage de réalisateur qui veut imposer sa vision préalable d'un sujet par-dessus le personnage ? Vous allez si loin dans cette ironie que vous vous posez la question de savoir si, dans le fond, vous ne filmez pas cette femme que pour votre seule réussite personnelle. Pourquoi avoir mis en scène jusqu'à ce point le questionnement du documentariste ?

C'était une question d'honnêteté. Habituellement le sujet auquel on pense devient comme un centre du monde, ici je ne pouvais que me laisser porter par la force du personnage. C'est elle qui devient le centre du monde. Faire un documentaire, c'est comme faire mijoter un plat, on s'adapte aux aliments qu'on utilise. Ajuma étant une femme très directive et exigeante, j'étais obligé de la suivre, c'est ce que je montre dans le film. J'ai longtemps réfléchi au montage à ce sujet. Dans le premier opus je n'étais pas du tout présent, j'étais davantage comme la mouche au plafond qui observe autour d'elle. Ici je me suis trouvé obligé d'être là. J'avais changé d'approche, et par honnêteté je devais mettre en scène toutes mes intentions initiales au début du film, c'est-à-dire sur l'anti-américanisme.

Que devient alors le sujet ? Lorsqu'on le fixe, on choisit d'écarter beaucoup de choses de la vie, on ne lui est pas fidèle. Pour revenir à la métaphore du plat à mijoter, je pense que le public d'aujourd'hui est suffisamment intelligent, il a vu assez de films pour qu'on ait plus besoin de beaucoup cuisiner. ■

☞ *Propos recueillis par Ronan Govys et Boris Mélinand*
Remerciements pour la traduction à Mlle Shim Cori.

An actor prepares

Prêt à devenir acteur

Kanu Behl

Compétition internationale, Inde, 24'

Lundi 12 mars, 18h00, Cinéma 1

Mercredi 14 mars, 18h00, Cinéma 2

Amit est monté à Bombay pour devenir acteur. Mais qu'est-ce qui fait la différence entre un acteur et le commun des mortels ? La coupe de cheveux (qu'il faut étudier), la petite cicatrice sur la joue (qui est virile), l'accent (qui se doit escamotable et nécessaire), la grâce (donnée seulement par les dieux), le carnet d'adresse, le hasard, la volonté ? Rien ne peut suffire. À moins que ce ne soit le rêve qui se suffise ?

Le miroir est aux alouettes et la ville étourdissante, assourdissante. Trop pleine de bruit et qui sent l'essence d'automobile. Autant de miroirs brisés qui tournoient, à force de vouloir se

réaliser c'est le rêve qui se fragmente. Alors c'est bien une question de rêve. Rêver le cinéma n'est-ce pas rêver l'Homme ? Mais rêver de cinéma ?

Amit se rassemble, redevient un, quand il est dans la cabine téléphonique. C'est une boîte étroite mais ce n'est pas un cercueil, il y a une fenêtre. Il appelle ses parents, qui sont son soutien, qui croient en lui.

Il appelle ses parents, qui appellent le respect, il faudrait devenir sérieux alors ? Spectateurs, on n'ose lui crier « courage », ça ne serait pas raisonnable. Tenons-nous en au rêve, aux rêves.

Au sien, au nôtre.

Alors, quoi que tu fasses, quoi que tu deviennes Amit, dans la ville étourdissante, assourdissante il va falloir crier très fort « courage » pour que tu nous entendes. ■

☞ *Boris Mélinand.*

Antesala

Salle d'attente

Pedro Freire

Compétition internationale, Cuba, 13'

Mercredi 14 mars 21h00, Cinéma 1

Un court film sur ce temps bien particulier qui précède juste l'accouchement. Une pièce vétuste d'un hôpital de la campagne cubaine : la salle où les femmes attendent. Elles se balancent, s'agenouillent, cherchent la position qui leur permettra de faire leur travail. Sous le regard des infirmières habituées, voire indifférentes,

les corps luttent pour se séparer et devenir deux. Pedro Freire nous retient dans cet entre-deux.

Est-ce que vous pouvez nous dire un mot de l'école d'où vous venez ?

Antesala est né quand j'étais à l'Escuela Internacional de Cine y Television de Cuba. J'ai voulu faire cette école à Cuba, qui a été fondée par Garcia Marquez et d'autres intellectuels latino-américains parce que là-bas, on peut créer et pratiquer beaucoup. Et puis je me sentais proche de son fondement politique. Je ne voulais pas apprendre à faire du cinéma dans une école à Rio dirigée par la classe moyenne.

J'étais en section « fiction » et on devait réaliser un projet documentaire. La séparation entre fiction et documentaire est souvent très marquée, mais en fait elle n'a pour moi aucun sens, c'est du cinéma et c'est tout.

Ce qui c'est passé pour Antesala, c'est que ma copine d'alors a cru être enceinte. C'était la première fois que je me retrouvais dans cette situation, celle d'avoir peut-être un enfant. Finalement, elle n'était pas enceinte. Mais, c'est là que j'ai commencé à penser aux transformations du corps de la femme pendant cette période et à la violence que constitue un accouchement pour la femme et pour l'enfant, les sensations physiques et visuelles des changements, le corps qui bouge et qui s'ouvre pour laisser sortir une masse de chair. Tout cela est très violent même si c'est très beau et émouvant. Je suis donc allé dans la maternité et j'ai été très impressionné.

Quand avez-vous décidé de construire le film autour de cette salle ?

Assumer ce lieu là, cela correspond à ce que je pense aujourd'hui du cinéma, que ça soit de la fiction ou du documentaire.

Quand j'ai fait ce premier documentaire, je connaissais mal le genre, et ne savais pas bien ce que je voulais faire. Je suis arrivé dans cette maternité et j'aurais pu penser « c'est horrible et je vais m'en aller, je ne vais pas filmer ».

La maternité, l'accouchement, c'est traditionnellement une affaire de femmes. J'ai commencé avec une certaine distance entre moi et ces femmes. Je l'ai maintenue par la suite pendant tout le tournage. Je ne m'approchais jamais trop des femmes. Progressivement, je me suis concentré sur la spécificité de cette situation et sur les rapports entre les corps humains dans ce lieu. Je me suis plus intéressé aux corps dans l'espace qu'à des « personnages ». Dans les films que j'ai faits, il y a toujours une situation particulière où le corps est en jeu dans un lieu spécifique. C'est cela qui m'intéresse. Je l'ai développé dans ce film. J'ai vu environ une cinquantaine de femmes attendre dans cette salle, et j'en ai filmé à peu près une vingtaine.

À la fin du film cependant, vous quittez la salle dans laquelle les femmes attendent et rentrez dans celle où elles accouchent, pour filmer une naissance...

La femme qu'on voit à la fin est la première que j'ai filmée et c'est aussi le seul accouchement que j'ai filmé. Je n'étais pas très conscient des distances que je voulais. Mais comme c'était aussi la séquence la plus intuitive, et qu'il était important pour moi de finir le film avec une situation plus positive, je l'ai gardée. La situation dans cette maternité était particulière et extrême. Il ne faut pas donner le sens du film à partir de la sé-

• Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*.

quence avec l'infirmière un peu rude ou à partir des chemises tâchées. Il ne faut pas non plus surinterpréter et dire « ça c'est Cuba ». La question est comment la banalisation de l'accouchement prend corps à Cuba dans cette maternité là. ■

☞ *Propos recueillis par Dorine Brun*
Traduction du brésilien par Laura & Dorine

L.Ville

Swann Dubus

Vendredi 16 mars, 18h30, Cinéma 1,
Lundi 19 mars, 14h, Hôtel de Ville.

Elles sont seules dans le plan, arpentent leur quotidien sans un mot. Une vieille femme effectue des tâches ménagères, une infirmière raconte le passé tumultueux de Madagascar, en remontant à la répression française de 1947, une ouvrière parle des luttes ethniques, une jeune femme évoque l'influence de l'Occident sur les mœurs malgaches, une mendicante déroule l'implacabilité de son destin, une dernière tente de sortir de la prostitution. On les suit, presque toujours de dos, ou le visage tourné contre une vitre de voiture. Trois éléments se superposent à l'écran : les femmes, les paysages, leur environnement qui défilent autour d'elles, et il y a leur voix off, du récit pur, qui ne correspond qu'indirectement à ce qu'on voit à l'image. Cette mosaïque de visages, de présences crée petit à petit, un portrait en creux, féminin, de la société malgache, de la misère, de l'inégalité homme/femme, de l'alcoolisme, du délabrement institutionnel, à peine compensés par le « *fiHAVANANA* » (les bonnes relations avec le groupe). ■

☞ *Romain Lecler*

Juste une image.

Une femme fait son lit. Un grand lit. Un lit à deux places. C'est un travail de femme, l'homme n'est pas là, une figure absente, qui brille par son absence, dont la familiarité réside dans cette absence, d'être ailleurs.

Une vie, c'est ça. Une femme qui fait le lit. Elle raconte les premières années d'une vie matrimoniale, un foyer, la séparation, le refus du divorce par le mari légitime, un deuxième homme, sa mort, le retour du vrai mari, son souhait de revenir, de reprendre sa place, les avantages d'un foyer, du linge propre, de l'alcool, un lit bien fait. Elle a refusé. Il est mort dans la rue, ivre. Le lit est fini, elle s'assoit, allume une cigarette.

Le plan a duré... quoi ? Une, deux minutes ? À peu près. Cut. ■

☞ *Jean Breschand*

Le bruit du canon

Marie Voignier

Compétition internationale, France, 27'
Lundi 19 mars, 14h00, Auditorium de l'Hôtel de Ville

Un envol gracieux vers la droite puis, comme pour narguer le cadre de sa présence, cette nuée de cinq cent milles étourneaux se déporte vers la gauche, et ainsi de suite. Quand ces stars capricieuses décident de quitter le champ de sa caméra, Marie Voignier ne peut s'empêcher de les suivre jusqu'au bois qui

leur sert de loge et de lieu où déverser leurs tonnes de déjections blanches, qui recouvrent tout et, au petit matin, font ce lyrisme doux des réveils enneigés. Le cinéma ne dit pas l'odeur, heureusement. Mais il exprime très bien les mines déconfites et les silences d'impuissance de ceux qui ont à subir cette nature folle. Le canon ne produit rien d'autre que son « bruit ».

Peux-tu nous parler du titre de ton film ?

Il s'agit d'un état de guerre entre les agriculteurs et les oiseaux. Ces agriculteurs emploient tout un vocabulaire militaire, ils parlent de canon, de pistolet, évoquent différentes tactiques. Je voulais que cela évoque un combat, par une métaphore guerrière. Le canon c'est aussi en référence à la machine qu'ils utilisent, pour effrayer les oiseaux, en vain.

Ton film débute sur les propos des agriculteurs sans que l'on sache exactement de quoi ils parlent. Ces phrases décontextualisées sont des formulations qui nous habitent malgré nous, y avait-il une intention de se jouer des attentes du spectateur, de les accuser ?

Il peut se trouver un malentendu, mais je ne le désire pas, en général je l'atténue dans les résumés que j'écris pour le film dans lequel je dis clairement qu'il est question d'oiseaux, il n'y a pas de volonté de ma part de jouer sur un effet de surprise. Si j'ai un peu joué du champ lexical guerrier, c'est parce que cela me paraissait intéressant. Mais il n'était pas question de pousser ce jeu jusqu'au malaise. C'est eux, et nous, de manière générale.

Comment as-tu été amenée à rencontrer ces agriculteurs ?

J'ai d'abord rencontré un agriculteur assez impliqué dans la lutte contre les étourneaux. Je lui ai dit que j'étais une artiste et non une journaliste, mais dans tous les cas il ne se faisait aucune illusion sur l'influence sur les autorités que pourrait avoir un tel film. Avant cela, j'avais pris connaissance de cette situation en lisant une brève dans le journal. Je m'attendais sur place à trouver quelque chose d'effrayant et de dégoûtant, c'est le contraire qui s'est produit : j'ai été frappée par la beauté de ces vols d'oiseaux, mais il m'était impossible d'en approcher l'horreur, c'est ce manque qui m'a conduit à contacter des agriculteurs pour qu'ils me traduisent ce sentiment par la parole.

Le sentiment d'angoisse est restitué cependant dans la bande son des séquences avec les oiseaux.

Sur le tournage dans des forêts de sapins, en pleine nuit, lorsque l'on a cinq cent mille oiseaux autour de soi qui crient, c'est très effrayant. Mais j'étais seule, je n'avais pas d'ingénieur son et ne pouvais faire face à cela techniquement. Le son direct était donc tellement strident qu'il saturait sur la bande. J'ai dû au montage le reconstituer avec d'autres moments où les oiseaux étaient moins nombreux.

Dans ta manière de filmer ces oiseaux, il nous semble évident que tu t'es laissée porter, fascinée, par ce phénomène extraordinaire.

Oui, il est arrivé la même chose d'ailleurs à l'agriculteur qui avait fait ce petit film pour avertir les autorités, que l'on voit un moment dans le mien, il n'a pas pu s'empêcher de filmer de longs plans de ces vols d'oiseaux. À force de les filmer, cela devient presque abstrait. J'ai voulu être fidèle à ma manière de percevoir ce phénomène au tournage, en reconstituant au montage le mouvement de l'œil et de la pensée. Ce qui m'intéressait était quelque chose qui dépasse le naturel, par la dimension du phénomène, au-delà de toute échelle, autant au niveau des oiseaux que de ce combat forcé mais dérisoire que mènent les agriculteurs. ■

☞ *Propos recueillis par Ronan Govys et Maïté Peltier*



samedi 17 mars 2007

CINEMA 1

12h00 A

Ihre Zeitungen

Leurs journaux

Harun Farocki, 17' (VOSTF)

White Christmas

Harun Farocki, 3'

Brecht die Macht der Manipulateure

Brisez le pouvoir des manipulateurs

Helke Sander, 48' (VOSTF)

Eine Prämie für Irene

Une prime pour Irène

Helke Sander, 50' (VOSTF)

14h00 A

Mädchen in Wittstock

Jeunes filles à Wittstock

Volker Koepp, 18' (VOSTF)

Sammelsurium

Bric à brac

Volker Koepp, 104' (VOSTF)

DEBAT en présence de Volker Koepp.

16h30 HC

Le Papier ne peut pas envelopper la braise

Paper Cannot Wrap up Embers

Rithy Panh, France 2006, 86' (VOSTF)

DEBAT en présence de Rithy Panh.

20h30

Palmarès

Film surprise

CINEMA 2

12h00 A

Ich denke oft an Hawai

Je pense souvent à Hawaï

Elfi Mikesch, 85' (VOSTF)

14h00 C

Senkyo

Campagne électorale

Kazuhiro Soda, Japon, 120' (VOSTA VF)

16h15 A

Mendel Schainfelds zweite reise nach

Deutschland

Mendel Schainfeld, retour en Allemagne

Hans-Dieter Grabe, 43' (VOSTF)

Das Haus 1984

Mairie, Berlin, 1984

Thomas Heise, 54' (VOSTF)

18h00 HC

Carte blanche à la Cinémathèque de Tanger

Présentation par Marie-Pierre Duhamel et Bouchra Khalili, programmatrice à la cinémathèque de Tanger. Programme conçu par Bouchra Khalili.

Première partie : Archives de la Cinémathèque

Premières vues en couleur du Grand Socco à Tanger

Gabriel Veyre, 1934

Sélection de deux films courts musicaux arabes

Anonyme

Années 70, 5'

Tous les autres s'appellent Mohamed

Max Lemcke, Espagne, 1998, 30'

Balcon Atlantico

Hicham Falah et Mohamed Chrif Trbak,

Maroc, 2003, 18'

Deuxième partie : Cinémathèque idéale Immondialisable

Yousry Nasrallah, Egypte, 2001, 4'

Les murs de Sana'a

Pier Paolo Pasolini, Italie, 1970, 14'

Essai d'ouverture

Luc Moulet, France, 15'

Un lion nommé l'Américain

Jean Rouch, Niger, 1968, 20'

20h30 A

Geschwindigkeit

Vitesse

Edgar Reitz, 12'

Nachrede auf Klara Heydebreck

In memoriam Klara Heydebreck

Eberhard Fechner, 65' (VOSTA VF)

PETITE SALLE

11h00

Rencontre Addoc

«Présence visible et invisible du passé dans la cinéma documentaire»

Entrée libre dans la limite des places disponibles

14h30 C

ABC Colombia

Enrica Colusso, Italie/France, 88' (VOSTF)

DEBAT animé par Manuela Frésil,

en présence de Enrica Colusso.

18h00 A

Industrie-Fotografie

Harun Farocki, 44' (VOSTF)

Single, eine Schallplatte wird produziert

Single, production d'un disque

Harun Farocki, 49' (VOSTF)

DEBAT en présence de Harun Farocki.

20h30 HC

Le Papier ne peut pas envelopper la braise

Paper Cannot Wrap up Embers

Rithy Panh, France, 86', 2006 (VOSTF)

HORS LES MURS

Centre Wallonie Bruxelles

11h00 – 13h00

Rencontre et projection autour de la première partie du *Diary 1973-1983* de David Perlov.

En présence de Yael Perlov, Suzette Glénadel, Ariel Schweitzer, Laurent Roth et des éditions Re-voir.

Forum, Niveau -1, Centre Pompidou

17h15

Harun Farocki

Signature de son dernier livre « Films ».

MK2 Beaubourg

12h30 A

Danach hätte es schön sein müssen

Et maintenant

Karin Jurschick, 72'

14h30

Land der Vernichtung

Terre d'extermination

Romuald Karmakar, 140'

18h30 A

Coup de boule

Romuald Karmakar, 8'

Die Nacht von Yokohama

La Nuit de Yokohama

Romuald Karmakar, 15'

196 bpm - Die Love Parade

Romuald Karmakar, 62'

20h30 A

Between the Devil and the Wide Blue Sea

Romuald Karmakar, 90'

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