



CNRS images /  
Comité du film ethnographique

# Réel

02

Bibliothèque  
Centre  
Pompidou  
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Vendredi 19 mars 2010



## Grandmother Yuki Kawamura

Premiers films - 36', Japon, France

Aujourd'hui, 17h, Cinéma 1 / Dimanche 21, 16h45, Petite salle / Jeudi 25, 12h30, Petite salle

*Qu'est-ce qui vous a incité à faire ce film ?*

Ce n'était pas prémédité, ma grand-mère était dans le coma au Japon pendant que je travaillais en France. Son état était stable et nous ne savions pas quand elle allait mourir. Quand je suis arrivé, je suis allé directement à l'hôpital et là j'ai commencé à filmer, je ne sais pas pourquoi mais je me suis senti obligé. Elle a vécu encore trois jours après mon arrivée, je sentais qu'elle attendait ma venue. Je lui rendais visite une à deux heures par jour et le reste du temps, je marchais dans ma ville natale en filmant. Je filmais sans scénario ce que je ressentais, je me laissais aller sans savoir où ça mènerait. Des images de nature, des lumières. Au début c'était des notes, je ne savais pas qu'elle allait mourir, c'était comme un journal.

Pendant mes études, j'ai fait de l'art vidéo et je filmais beaucoup d'images de la nature, je suis habitué à cette manière de faire et j'ai filmé ma grand-mère de cette façon. Au début c'était assez délicat parce que je ne savais pas si ma belle mère accepterait que je filme. Pour moi, c'était plutôt positif, je ne sentais pas la souffrance, c'était facile à filmer et je la filmais (...) comme une plante, elle était belle.

*À partir de quel moment avez-vous eu envie d'en faire un film ?*

Petit à petit, comme je filmais ma grand-mère et la nature, un sens s'est imposé.

Je suis plutôt animiste, je crois au cycle de la nature et j'ai essayé d'attraper ça tous les jours pendant les trois semaines durant lesquelles je suis resté au Japon. La construction s'est faite après, au montage.

*Vous filmez des traces éphémères de vie dans les plantes, l'écoulement de l'eau vers la mer et aussi des lieux de passage, des portes...*

Mon pays natal est une très vieille ville et il y a beaucoup de monuments shintoïstes. Les portes, *jinjas*, pour les shintoïstes, sont des lieux de passage des âmes : on entre et on sort par là. Derrière le *jinja* il y a la montagne qui accueille leurs âmes. Je n'ai filmé que la sortie des âmes en filmant la mer.

Au Japon, surtout dans ces vieilles villes, on sent davantage la mort, on vit avec elle. On parle beaucoup de fantômes, je pense qu'il y a 80% des gens qui croit aux fantômes, moi pas tellement, je ne sais pas si c'est vrai ou pas.

*Qu'est-ce qui vous fascine dans ce passage vers la mort ?*

C'est un grand mystère la mort, pour tout le monde !

Ma grand-mère vivait une situation de passage, c'est un hommage en quelque sorte. C'était un essai pour moi, pour me connaître moi-même aussi. Je cherche quelque chose là-dedans, à travers ma grand-mère et à travers la nature, quelque chose qui me concerne, moi.

Mais quand je montre le film dans des festivals, il y a plein de gens qui trouvent ça choquant, certains refusent de voir la mort. Moi je pense que sans la mort on ne peut pas vivre, cela permet de voir plus clairement la vie.

*Certains ont pu être gêné par le long plan de votre grand-mère ?*

Quelquefois elle souffrait, mais à ce moment-là, je ne crois pas, elle voulait dire quelque chose, je ne sais pas quoi mais elle a réagi par rapport à la caméra. Je l'ai regardée par l'intermédiaire du viseur et je sentais qu'elle voulait communiquer quelque chose.

*Et quels souvenirs gardez vous de cet événement ?*

C'est la seule fois où j'ai vu pleurer mon père, je tenais sa main pendant que le coffre entrait dans l'incinérateur.

On a été très joyeux en fait, parce que notre famille, très éloignée géographiquement, a été réunie grâce à cet événement... On parlait et la grand-mère était dans la pièce à côté. Tout le monde était prêt à accepter sa mort, après cinquante jours de coma.

Ces moments sont des moments très intimes, on se dit que la prochaine fois ce sera peut-être pour mon père, donc on essaie de passer du temps plus riche ensemble. ■ Propos recueillis par Olivier Jehan

## Le miroir aux alouettes

### Amalia Escriva

Panorama français, 50'

Aujourd'hui, 17h45, Petite salle / Samedi 20, 16h, Cinéma 1 / Mercredi 24, 10h, CWB

*Avec ce film vous avez voulu contrebalancer une tradition familiale du secret, du non-dit. Le secret est d'abord lié au temps des colonies et de leurs guerres tues; puis viennent les guerres intérieures, les déchirements amoureux de la jeunesse, une jeunesse qui se termine avec la fin des colonies. Comment avez vous trouvé, dans l'écriture et au moment du montage, cet équilibre fragile entre la grande histoire et l'histoire intime de votre père ? Comment avez vous travaillé à partir des différents types d'archives ?*

Cet équilibre, je le souhaitais dès le départ, c'est ce que j'avais déjà expérimenté dans un de mes film précédents d'ailleurs programmé au Réel en 1997, *Dans les fils d'argent de tes robes*. Là, déjà, mon histoire personnelle et celle de mes proches rencontraient la grande histoire. C'est dans cette optique, afin d'ouvrir le propos au delà d'une histoire strictement familiale, que j'ai écrit ce film. Nous étions d'accord sur cette direction avec Sophie Goupil, ma productrice, je sais que c'est cela qui l'a particulièrement intéressée dans le projet, et je la remercie de m'avoir accompagnée tout en me laissant le temps nécessaire et la liberté de trouver le style du film, sa forme, son rythme.

Nous nous sommes ensuite beaucoup questionnées avec la monteuse Cristel Aubert et la monteuse son Carole Verner ainsi qu'avec le mixeur Jocelyn Robert sur le type de sons que nous allions choisir pour les images d'archives. Nous ne souhaitons surtout pas illustrer ces archives, et nous avons travaillé sur l'évocation, l'idée du souvenir par « bouffées » sonores, qui arrive comme des bribes de mémoire convoquée, retrouvée. C'est ce que nous avons mis en place également pour la musique, avec le compositeur Thierry Blondeau : utiliser des fragments de ses pièces musicales comme des ponctuation du récit, des moments musicaux autonomes. Nous avons tenté de construire la bande son comme une partition qui comprend voix, musique et sons, et répond à la subjectivité du texte de manière fragmentée comme la mémoire, qui répond à des associations libres, quasi inconscientes. Il y a là un véritable « tricotage » de musique, sons et images, qui apporte, il me semble, un paysage sonore singulier et unique.

*Vers la fin, le film devient cru, vous allez chercher très loin dans le corps de votre père mourant le sang qui vous lie à cette famille et les tripes d'un deuil difficile à faire. C'est une mise à nu très intime, pourriez vous nous parler de ce moment ?*

Le texte initial était beaucoup plus cru, à la limite du supportable. Une manière pour moi d'exorciser ce moment, probablement.

Chaque mourant est un être singulier qui a aimé, qui a été aimé et l'instant ultime de la mort met en perspective différents moments d'une existence à l'instant précis où elle s'arrête. Le passage de la mort de mon père est en relation avec des images Double 8 de mon père nageant, jouant avec nous, petits, au bord de la mer. Ces images d'enfants tendres qui disent leurs prières ensemble sur l'évocation sanglante de la mort de leur père sont d'autant plus violentes : ces futurs adultes qui sur les films de leur père ne sont que des enfants, vivront sa mort dans la temporalité de leur vie, et du film. C'est un peu cela que confrontent textes et images à la fin du film.

Evidemment, la question du sang au sens propre, dans l'évocation de la mort de mon père, a aussi valeur d'allégorie puisque c'est bien autour du sang que son drame s'est joué. Le film suit cette piste et la fin du film l'évoque plus directement.

*L'arrachement, le déchirement d'un amour, et les séquelles de cet arrachement ; c'est cela que vous cherchiez à comprendre, à toucher de près ? « L'histoire des pères, n'appartient-elle pas aux enfants ? ». Dans cette phrase on retrouve le moteur du film.*

On est tous héritiers d'une histoire familiale qu'on le veuille ou non, que l'on s'en réclame ou qu'on la fuie. Il n'y a pas de génération spontanée, on se construit avec ou contre ; maillons d'une chaîne, entre héritage et transmission vers nos propres enfants.

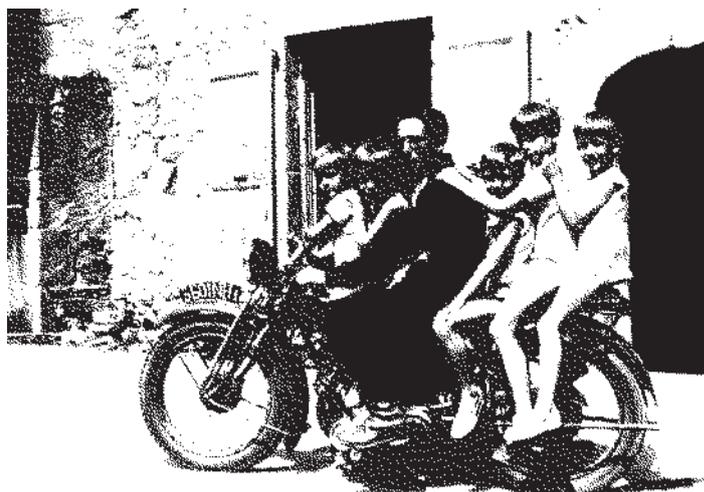
Je suis convaincue que plus on comprend sa propre histoire, plus on est capable de prendre de la distance avec elle, de vivre avec, et moins elle nous pèse et pèsera sur nos enfants.

Travailler sur ma propre histoire, c'est aussi, je l'espère, évoquer une certaine génération, une certaine époque et convoquer pour chacun son propre roman familial.

*Au cœur d'une histoire très personnelle, la voix off et les témoignages du film apportent un ton particulier, presque fictionnel. Pourriez vous nous parler de ce choix ?*

Le choix d'une écriture très littéraire de la voix off, ainsi que les témoignages, joués par des comédiens à partir de véritables témoignages montés, coupés et réagencés, travaille un style entre documentaire et fiction, que j'explore depuis des années et qui trouve pour moi, avec *Le Miroir aux alouettes*, son chemin, le mien en tous cas.

■ Propos recueillis par Daniela Lanzuisi



# Port of Memory

## Kamal Aljafari

Premiers films, 63', Palestine, France, Émirats Arabes Unis

Aujourd'hui 21h, Cinéma 1 / Samedi 20, 16h, Cinéma 2

*On ressent la nécessité que vous avez eu à faire ce film qui est très écrit, presque comme une fiction. Le rythme lent de la caméra détermine un espace très fort, comme un décor où le temps est ralenti, où les femmes et les hommes sont silencieux, immobiles, et ne peuvent échapper à la situation kafkaïenne que leur imposent les lois israéliennes. C'est très poignant de voir cette famille composée d'une vieille femme, de sa fille et de son fils, et qui sont devenus des ombres dans leur propre ville en ruines...*

Theodor Adorno disait : « pour un homme qui n'a plus de patrie, écrire devient un endroit où vivre... » Pour un palestinien le cinéma est une patrie.

Je suis parti d'une réalité que vivaient des gens de ma famille. Ils venaient d'être expulsés de leur maison dans laquelle ils vivaient depuis des années et cela m'a ôté le sommeil. Jaffa, ou du moins ce qu'il reste de Jaffa, n'est pas seulement une ville qui subit l'embourgeoisement, c'est un lieu qui a été occupé puis vidé de ses habitants il y a soixante-cinq ans. Le peu de gens qui y sont restés ont tout laissé derrière eux et sont devenus indésirables, des immigrants dans leur propre pays. Ils sont d'ici mais pas ici, présents mais absents. En arabe, nous sommes désignés comme « ceux de l'intérieur », ce qui a une résonance particulière pour une oreille palestinienne. Cette expression désigne les palestiniens qui vivent à l'intérieur d'Israël. Pourtant, être « de l'intérieur » signifie être indésirable, ne pas exister sur de nombreux plans, politiquement, juridiquement, socialement et pour finir, cinématographiquement. C'est une expérience de déplacement intérieur, de désorientation et finalement de doute sur la légitimité et la finalité de sa propre existence, un exil en soi-même.

C'est facile de devenir fou dans cette situation et le silence peut devenir une façon de vivre et même une sorte de résistance pour le plus faible. Je m'intéresse à la vie quotidienne dans ses petits détails, comme la façon dont ma tante se lave les mains et qui, en réalité, lui prend beaucoup plus de temps que ce que je montre dans le film. Je vois beaucoup de beauté dans la chorégraphie de ses mains et aussi quand elle fait le lit ou quand elle mange avec sa mère. C'est une forme d'évasion de la réalité pour mes personnages et, en ce qui me concerne, le cinéma est aussi une forme de méditation et une façon de s'évader. Mes personnages sont ma famille et les gens que je rencontre dans le quartier.

D'un point de vue conceptuel, ce projet est inspiré par la déclaration que Jean-Luc Godard a faite dans son dernier film, *Notre musique*, dans une scène qui a lieu à Sarajevo où il parle avec des étudiants en cinéma et où il dit « donc, en 1948 : les Israéliens marchent dans l'eau vers la Terre Promise, les Palestiniens marchent dans l'eau vers la noyade, champ-contrechamp. Le peuple juif rejoint la fiction tandis que le peuple palestinien rejoint le documentaire ».

En promenant cette idée à travers les ruines de Jaffa, je cherche à produire une rencontre entre deux récits qui ne se rencontrent que rarement, si jamais ils se rencontrent. Une rencontre entre les rêves israéliens et la réalité palestinienne, entre le documentaire pâle et fragmenté et la fiction implacable.

La déclaration de Godard est dogmatique mais assez pertinente sauf que je ne veux pas abandonner mon droit de rêver et je veux changer le rôle qu'il a scénarisé pour moi. Par conséquent, le film ressemble à ce à quoi il ressemble parce que je ne crois pas à la division entre documentaire et fiction. Quelqu'un peut-il me dire si *Nanouk l'Esquimau*, le film de Robert Flaherty de 1922 qui est considéré comme le premier long métrage documentaire, est un documentaire ou une fiction ?

*Pouvez-vous m'en dire plus au sujet de ce chanteur israélien qui apparaît dans une séquence de votre film, chantant et se promenant le long de la mer et dans les ruines de Jaffa, tandis que la silhouette de Salim apparaît et disparaît comme un fantôme à ses côtés ?*

Il s'agit d'une scène d'une comédie musicale israélienne de 1973, *Kazablen*, dans laquelle l'acteur israélien Yoram Gaon joue un Mizrahi (un juif oriental) opprimé qui chante tout en marchant parmi les ruines et le longs des maisons abandonnées aux fenêtres et portes ouvertes :

« (...) c'est un endroit qui est encore loin, d'étroites ruelles proches d'une mer immense, et des maisons vides pleurant en silence, mon cœur est toujours là devant la mer, j'entends une prière provenant d'une maison vide, il y a un endroit qui est encore plus loin, je cours dans maints endroits, il y a un endroit que je ne peux pas oublier, je le garderai toujours dans mon cœur, il y a un endroit que j'aimerai toujours... »

La narration du film élide complètement, non seulement l'histoire de la Jaffa palestinienne mais ce qu'il reste de palestinien dans cette ville, en procédant à un dépouillement virtuel et cinématographique de la ville. Allant jusqu'à voler la narration palestinienne.

Cette chanson est ma chanson.

L'occupation de Jaffa n'a jamais cessée depuis 1948, elle a même été occupée cinématographiquement. Ce genre de cinéma israélien, appelé « Burek » a commencé à Jaffa dans les années 60 et 70 et a produit des dizaines de films dans lesquels Jaffa est filmée comme un décor célébrant le « Kibbutz Galuyot » c'est à dire le rassemblement des juifs de la diaspora.

J'ai fait se promener mon oncle Salim à Jaffa aux côtés de Yoram Gaon, marchant à travers les rues de la ville, puis, j'ai remplacé l'acteur israélien par mon oncle. C'est la seule façon pour moi d'habiter et d'exprimer les sentiments que j'ai. C'est l'ironie de l'histoire que cette chanson soit en hébreu et puisse être comprise comme une manière de provoquer une communication entre deux personnes qui ne peuvent se parler.

*Qu'en est-il des scènes de films d'action américains qui ont été tournés à Jaffa et que vous montrez dans votre film ?*

J'avais 13 ans quand j'ai vu pour la première fois une équipe de tournage. C'était à Jaffa au milieu des années 80. La route vers la maison de ma grand-mère avait été tapissée d'affiches de l'Ayatollah Khomeini et de drapeau du Hezbollah. Je me tenais à côté d'un groupe d'autres enfants et j'ai attendu que le tournage commence. Soudain une voiture est apparue avec le nom de mon école, « Saint Joseph », sur la portière. Deux hommes blonds étaient debout dans la voiture et tiraient dans toutes les directions. Autour d'eux des voitures en stationnement explosaient, les gens hurlaient et tentaient de se cacher. Les tirs étaient forts et réels. Je me souviens que les enfants m'ont dit que l'un des hommes dans la voiture étaient l'acteur américain Chuck Norris.

Le réalisateur du film *Kazablen* avait importé Hollywood à Jaffa pour le film *The Delta Force* parce que la ville ressemblait à Beyrouth pendant la guerre civile.

Bien que Jaffa n'existe plus, son occupation et la destruction continue physiquement et mentalement. Ses ruines sont un canevas sur lequel d'autres fantasmes peuvent être projetés.

La dynamique du ghetto joue dans la vie des Palestiniens en Israël. Il y a peu de communication entre les gens. Les gens ont peur les uns des autres et gardent leurs problèmes à l'intérieur d'eux-mêmes. Il n'y a certainement pas d'espoir de compréhension entre eux et une société, des systèmes, où on les ignore. Il y a également peu d'espoir de communication entre un film d'auteur et un film d'action.

■ Propos recueillis par Marianne Poche

# Last Train Home

## Fan Lixin

Premiers films - Canada, 87'

Aujourd'hui, 21h, Petite salle / Samedi 20, 12h15, Cinéma 2



Un lent mouvement découvre le sol, couvert de centaines de parapluies sous lesquels se cache une masse bruisante qui attend... Soudain, la foule se précipite dans le hall immense d'une gare, celle de Guangzhou, au sud de la Chine. C'est le mois de février et bientôt le Nouvel An. *Last Train Home* nous embarque dans un rush humain hallucinant que le cadre semble toujours saisir avec justesse. Débordé par le nombre, l'objectif zoome sur l'excitation, la tension de quelques visages. Le montage dynamique (Mary Stephen, née à Hongkong, fut monteuse d'Eric Rohmer) nous emmène très vite dans un voyage dont le paysage est d'abord humain. Une rue animée, des locaux gris éclairés aux néons, des enfants endormis sous des bouts de tissus violets dans le bruit des machines à coudre, les visages penchés sur leur travail. Un peu plus tard, le film privilégie deux personnes : le cinéaste les a rencontrés et choisis dans une usine de textiles du Guangdong. Il voulait que ce soit des travailleurs déplacés depuis vingt ou trente ans. C'est un couple : celui-ci est préoccupé par l'obtention de billets pour un train déjà surbooké... Un coup de téléphone et nous sommes dans un espace qui semble ne pas raccorder : au sein de la nature, sur la terre verte et humide, une jeune fille coupe des plantes aux fleurs jaunes. Qin vit avec sa grand-mère et son petit frère à Huilong village, dans le Sichuan, la région des Quatre Rivières. C'est à 2100 kms au Nord-Ouest de Guangzhou.

Deux univers, deux temporalités sont posées dès le début du film. Seuls le train et la fête les relient, les maintiennent en dépendance. On pourrait croire que ce sera le seul objectif : filmer l'incroyable migration annuelle de milliers de chinois pour retrouver leur famille pendant quelques jours, une fois l'an. Mais, dès les premiers plans, au-delà du spectaculaire, nous sommes dans une situation d'écoute très particulière qui a d'abord été celle du cinéaste. Il lui a fallu presque trois ans pour réaliser ce film, trois longs voyages qui l'ont rapproché d'une famille composée d'une grand-mère, des parents et de deux enfants. La géographie, très présente, construit trois lieux : celui dont on part, la campagne fertile, celui des usines et celui de la boîte de nuit, à la fin. Elle décrit ainsi trois populations qui n'ont rien en commun : celle des

paysans, celle des ouvriers, et celle d'une nouvelle couche de jeunes commerciaux plus aisés. Elle décrit le changement de « production ». Le « last train » c'est le cinéma, il nous fait traverser une actualité qui est sans doute plus large que celle de ce pays. « Pourquoi prenez-vous autant de temps ? » demandait souvent Qin au cinéaste au cours du tournage. La durée que celui-ci a accordé à ces retours, qui sont souvent des scènes de psychodrame dans le foyer de la Chine traditionnelle permet de faire surgir l'évidence des contradictions : cet éloignement est un éclatement de ce qui voudrait durer. Les parents demandent aux enfants d'avoir de « bonnes notes », ils répètent : « on fait ça pour vous, vous devez faire des efforts » et les enfants : « nos parents ne nous ont pas élevés », « la liberté c'est le bonheur ». Leurs paroles mutuelles sont langues étrangères. L'unanimité est focalisée sur une date, ritualise un début. « Nous travaillons loin de chez nous, les vieux et les jeunes sont encore au village. Si la famille ne peut pas célébrer le Nouvel An ensemble, la vie n'a plus aucun sens », entend-t-on dans le dernier voyage. De très loin, dans une vallée de neige, le train, longue chenille processionnaire, « répare » l'interminable distance qui sépare le lieu où l'on travaille de celui où on devrait vivre, mais il ramène les parents à la ville, les éloigne des enfants pour une année encore. Il n'y a plus alors de « maison » mais des lieux éparpillés d'existence comme les chutes des tissus de jean pour l'export. La beauté des images, celles qui captent les visages comme celle qui surprend une scène de dispute familiale ne se cache ni ne s'impose. « Vous voulez filmer la vraie vie, ça y est, vous l'avez ! » lance la jeune fille qui vient de recevoir une giflette. Ce plan n'est pas mis en scène, il est advenu parce qu'il est dessiné par la configuration même du fonctionnement psycho-social et économique, et il est dû à la discrétion obstinée du réalisateur.

L'émancipation de la jeune fille, qui cesse les études pour aller travailler, est celui de nombreux autres ados des mêmes villages, il est inévitable avec le temps, celui d'un nouvel âge. Le père en est malade et continuera seul. La mère retournera vers son fils. Le choix, de toute façon, est douloureux. Pour l'instant, ballottée dans la foule de la gare, Qin « trouve cela drôle » et le mouvement du voyage est celui de la vie. La vitesse est un souffle dans ses cheveux, le trajet joue avec les tunnels. Elle a laissé sur un seuil au bandeau rouge la grand-mère et les poules picorant à ses pieds. L'aïeule est le pilier d'un univers semblable aux affiches d'une période historique antérieure. À table, cette grand-mère dit encore à Yun, le petit frère : « goûte l'amertume d'abord, la douceur viendra ensuite ! ».

■ Michelle Humbert

# Marguerite et le dragon

## Raphaëlle Paupert-Borne, Jean Laube

Panorama français, 56'

Aujourd'hui, 19h, Cinéma 1 / Dimanche 21, 12h15, C2 / Lundi 22, 21h, Petite salle

En 2008/2009, Raphaëlle et Jean, un couple d'artistes, elle peintre et vidéaste, lui sculpteur et vidéaste, partent vivre à Rome pour une année, Raphaëlle devenant pensionnaire de la Villa Médicis. Ils sont donc tous les deux dans cette ville et personne ne connaît leur histoire.

*À Rome, saviez-vous sur quel projet vous alliez travailler ?*

Raphaëlle : Mon projet était de découvrir la ville de Rome par le biais de la peinture, et de la sillonner à bicyclette. Être dans une ville si belle où se superposent les couches d'histoire et de morts, avec des tombeaux étrusques, des catacombes... qui peut résister ?

J'avais également un projet de cinéma, sans encore en connaître la teneur.

Mon désir était de travailler avec Mario Brenta à Rome. Je l'avais déjà rencontré à Marseille dans le cadre de l'association Film Flamme.

À Marseille, cette rencontre était restée ancrée en nous. Mario Brenta parlait de la manière de faire des films en attrapant tout ce qu'il y a autour de soi. Cette manière de voir le cinéma... C'est devenu une manière de travailler pour nous aussi.

J'avais des rushes tournés avec des animaux et le personnage rouge que l'on voit dans le film. Je pensais plutôt faire un film sur ma grand-mère qui habitait là où vivent ces animaux. On a fait un premier tri dans nos cassettes VHS. Au fur et à mesure que je montais, je n'étais pas satisfaite, plus je montais, plus je trouvais qu'il manquait de nécessité. Que quelque chose n'allait pas.

J'ai fait venir une petite équipe pour le montage des images et une pour le son. Je travaillais le son et l'image ensemble. C'était fort de voir ces images, qui étaient belles, avec des sons magnifiques. Nous avons fait un montage très rapide, et lorsque Mario a vu ça, ils nous a dit : allez-y il y a de quoi faire un film !

On a numérisé tous les rushes que nous avons. Il y a une partie des images que l'on a découverte : du 16mm, du super 8, des cassettes VHS de famille que l'on n'avait jamais vues... on filmait sans se poser de question, sans projet. Nous n'avions pas l'intention de faire un film sur Marguerite.



Jean : C'est vraiment la découverte de ces images du film, la rencontre avec Mario Brenta, et ce premier montage sons et images qui ont rendu ce film possible. Ça s'est imposé à nous. Les choses sont devenues évidentes, au milieu des films sur les animaux, il manquait quelque chose...dans le temps... Il manquait Marguerite.

*Ce personnage rouge dans le film, que représente-t-il pour vous ?*

Ce personnage est un personnage que j'ai inventé, que je jouais sur scène ou dans des performances, mais c'est aussi le sujet de mes peintures. Il est aussi dans mes films...

En fait, c'est un fil rouge...

*Comment travaillez-vous ensemble ?*

Raphaëlle : Pour ce film, au début, j'ai commencé seule. Mais il fallait avoir l'accord de Jean. D'autant que Jean a fait pas mal d'images. C'était pas facile de triturer ces matériaux toute seule.

Jean : Au départ, nous discutons, puis, Raphaëlle me montrait au fur et à mesure ce qu'elle faisait avec son équipe. Finalement elle a voulu que je prenne part directement au travail. Au lieu de voir le soir ce qu'ils avaient fait dans la journée, je passai la journée avec eux.

Raphaëlle : C'était très important cette période, c'était très lourd pour moi. C'était évident qu'il fallait que Jean soit là. C'était essentiel.

Le travail de montage était nourri de différences et de tensions pour choisir les images. Tant qu'on n'était pas tous les deux d'accord avec le monteur, on ne pouvait pas couper.

Jean : Raphaëlle avait recruté un monteur que l'on ne connaissait pas. Donc il a fallu faire connaissance, pour moi davantage que pour Raphaëlle. Travailler avec un monteur sur la durée, pour nous deux c'était nouveau, et pour lui aussi. Il fallait qu'il rentre dans notre histoire.

Jean, Raphaëlle : à partir des images et des sons, nous avons eu envie de resserrer le cadre sur Marguerite. Nous avons essayé de trouver un rythme pour le montage. Nous avons travaillé le montage une semaine par mois pendant dix mois à peu près. Le film, il fallait presque qu'il se monte tout seul. Il fallait trouver une écriture et que ce soit le film qui nous la dicte. C'est donc vraiment un travail de tressage de deux époques... de matériaux différents... un travail dans le temps...

*Que souhaiteriez-vous dire à propos de Marguerite ?*

Marguerite affrontait sa maladie. Elle savait mettre les gens au pas, c'était un modèle, elle avait une manière de gérer les gens autour d'elle, c'est elle qui expliquait au monde sa maladie. Elle allait à l'école du quartier et la directrice de l'école disait d'elle : « il y a une petite fille dans l'école que tout le monde connaît et qui a un charisme incroyable, c'est Marguerite. »

Nous avons cherché la douceur, la joie de vivre, à être heureux tous les trois, sans concession, et chasser les ombres, les ombres de la pitié...

■ Propos recueillis par Lydia Anh

# The Passion According to the Polish Community of Pruchnik

Monika Muskala, Andreas Horvath

Autriche, 30'

Aujourd'hui, 14h45, Petite salle / Lundi 22, 11h30, Petite salle

Situer d'emblée le film dans une discussion sur la place des juifs avant la guerre dans ce village et montrer le lynchage d'une poupée de paille interprétant un Judas au nez crochu, ne pouvait être qu'une approche énigmatique et périlleuse. La réponse se trouve peut-être être dans le titre à rallonge *The Passion According to the Polish Community of Pruchnik*. Un intitulé de type ethnographique qui ne dit rien d'autre que ce qui est décrit dans le film : *La Passion* – un rituel ancré dans le calendrier chrétien – *des habitants du village de Pruchnik* – propre à cette communauté – *en Pologne*.

L'un des deux réalisateurs, Andreas Horvath, explique ce choix.

« Bien souvent, dans mon travail, quand je ne comprends pas quelque chose, j'essaie d'en faire un film. C'était le cas par exemple pour *This Ain't No Heartland*, sur l'attitude « pro-war » des américains. Je pose des questions, mais je ne trouve pas forcément de réponses. Si tout le film tourne autour de cette discussion sur la place des juifs, pour moi, c'est avant tout un document sur la dynamique de groupe et sur l'hystérie des masses. Je ne cherche pas à pointer ce village du doigt

ni à révéler comme tout ça est ridicule, comme ils sont arriérés et bêtes. Je pense que c'est quelque chose de plus universel, qui n'est pas propre à la Pologne. C'est l'être humain qui est en jeu et c'est effrayant pour nous tous.

Quand on voit ce mannequin tabassé, on pense inévitablement à d'autres évènements. En Somalie par exemple, où des GI américains ont été traînés dans la ville, lynchés puis brûlés sur un pont...

Et c'est très spécial, cette pulsion collective : ceci entraîne cela, les spectateurs sont de plus en plus excités, ils arrivent à la rivière et là, ils égorgent Judas, le taillent, le brûlent et le jettent à l'eau. Ensuite, tout revient dans l'ordre et chacun rentre chez lui... Mais en réalité, peut-être qu'aucun des villageois n'est antisémite et peut-être qu'ils ne feraient jamais de mal à une mouche ?

Ce qu'il y a de fascinant c'est comme tout cela est bien joué, comme c'est proche de la réalité et comme le mannequin ressemble à un être humain. Il suffit finalement de créer les bonnes circonstances, que quelqu'un s'y mette, et ensuite une foule apparaît, qui regarde et qui applaudit. La ligne de démarcation est très mince. »

Pourquoi ne pas s'être arrêté à ce rituel ?

« Il faut être honnête et resituer cette coutume dans les célébrations de Pâques ; dire que c'est étroitement lié à la trahison du Christ par Judas. La dernière partie, c'est vraiment la présentation du contexte, l'explication. On comprend alors combien ce rituel est ancré dans une tradition, qu'il ne s'agit pas simplement d'un acte de lynchage brutal et qu'il y a aussi d'autres choses. C'est intéressant de voir que plus le Christ a de valeur à leurs yeux plus ils s'en prennent à Judas. C'est une manière d'exprimer leur amour pour le Christ. Et puis j'aime bien travailler sur les contradictions. D'un côté, on a ces gestes affreux et de l'autre, on a cette église magnifique avec ces chants superbes, qui viennent de ces gens très simples qui dégagent une réelle chaleur humaine ». ■ Sylvestre Meinzer

## Cinéma 1

12:45 PF

*Terre d'usage*

S. Bruneau, M-A. Roudil

Belgique, France, 112', VF

15:15 CI

*Viajo porque preciso,*

*volto porque te amo*

M. Gomez, K. Aïnouz

Brésil, 71', VO (brésilien) STF (Eng, Sub)

17:00 1er F

*Grandmother*

Yuki Kawamura

Japon, France, 36', VO (japonais) STF

CI

*Achrey Hasof (Closure)*

Anat Even

Israël, 50', VO (hébreu) STF

19:00 PF

*Je suis japonais*

Mathias Gokalp

France, 21', VO (japonais) STF

*Marguerite et le dragon*

R. Paupert-Borne, J. Laube

France, 56', VF

21:00 PF

*Conversations de salon II*

Danielle Arbid

France, 30', VOSTF

1er F

*Port of memory*

Kamal Aljafari

Palestine, France, Allemagne, Emirats

Arabes Unis, 63', VO (arabe) STF (Ens Sub)

## Cinéma 2

12:00 CI

48

Susana de Sousa Dias

Portugal, 93', VO (portugais) STF

14:00 1er F

*Tage des Regens*

Andreas Hartmann

Allemagne, 72', VO (vietnamien) STF

15:45 XD #1 + rencontre

*Rien que les heures*

Alberto Cavalcanti, France, 45', VF

*Calling Mr Smith*

F. et S. Themerson, GB, 10', VOSTF

*Ansikten i skugga (Faces in shadow)*

Peter Weiss, Suède, 14', VO traduction française sur papier

*Manuela*

Roger Journot, France, 6', VF

*Dansons*

Zoulikha Bouabdellah, France, 5', VF

15:45 DA Xiaolu Guo #2 + rencontre

*Address Unknown*

Chine, 11', VOSTF

*How Is Your Fish Today ?*

Chine, Grande Bretagne, 83'

VOSTF (Eng. Sub.)

20:45 DA Xiaolu Guo #4 + rencontre

*Three Short Films About Home*

Chine, 12', VOSTF (Eng. Sub.)

*Once Upon A Time Proletarian*

Chine, 75', VOSTF (Eng. Sub.)

## Petite Salle

12:15 1er F

*Ren jian tong hua (School)*

Wei Tie

Chine, 117', VO (Chine) STF (Eng. Sub.)

14:45 CI + Débat

*The Passion According to the Polish*

*Community of Pruchnik*

A. Horvath, M. Muskala

Autriche, 30'

VO (polonais) STF (Eng. Sub.)

CI + Débat

*Elie et nous*

Sophie Bredier

France, 69', VF (Eng. Sub.)

17:45 PF+ Débat

*Le miroir aux alouettes*

Amalia Escriva

France, 50', VF

1er F + Débat

*La Quemadura*

René Ballesteros

France, Chili, 65'

VO (espagnol) STF (Eng. Sub.)

21:00 1er F + Débat

*Last Train Home*

Lixin Fan

Canada, 87'

VO (chinois) STF (Eng. Sub.)

**Rédaction** Lydia Anh, Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Margherita Caron, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Leïla Gharbi, Michelle Humbert, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Charlotte Labbe, Daniela Lansuizi, Sylvestre Meinzer, Julien Meunier, Maïté Peltier, Marianne Poche

**Rédacteur en chef** Christian Borghino **Mise en page** Carole Lorthiois

**Contact** cinereel-publications@bpi.fr

1er F Premiers Films

CI Compétition Internationale

DA Dédicaces et Ateliers

PF Panorama Français

XD Exploring Documentary