

THE STONE RIVER
GIOVANNI DONFRANCESCO

HAMS AL MOODUN
KASIM ABID

SI J'EXISTE, JE NE SUIS PAS UN AUTRE
OLIVIER DURY, MARIE-VIOLAINE BRINCARD

LE RAPPEL DES OISEAUX
STÉPHANE BATUT

SANGRE DE MI SANGRE
JÉRÉMIE REICHENBACH



THE STONE RIVER

THE STONE RIVER

GIOVANNI DONFRANCESCO

Compétition internationale / 88' / 2013 / Italie, France

LUNDI 24 MARS, 21H00, CINÉMA 1 + DÉBAT
JEUDI 27 MARS, 12H30, PETITE SALLE + DÉBAT
SAMEDI 29 MARS, 14H00, CWB

L'histoire de la carrière de granite et de la ville de Barre dans le Vermont, racontée à travers la lecture des récits intimes d'immigrés européens du passé par les habitants d'aujourd'hui.

Qu'est-ce qui vous amené à travailler sur cette ville de Barre dans le Vermont ?

Je viens de Florence en Italie, pas très loin de Carrare. Je connaissais les carrières, j'ai toujours eu une fascination très forte pour elles et pour la pierre en général, son aspect très éternel par rapport à l'homme. Un jour j'ai entendu cette histoire de migration, de tailleurs de pierre anarchistes qui avaient construit une nouvelle Carrare dans le Vermont et je suis parti faire plus de recherches sur cette histoire. C'est là-bas que j'ai découvert les entretiens et dès que je les ai lus, j'ai compris qu'ils allaient être une partie importante du film.

Quelle est l'origine de ces entretiens ?

Pendant la grande dépression des années 1930, l'administration du gouvernement américain de Roosevelt essayait de développer le travail social utile, en partant de l'idée qu'il fallait financer le travail public pour relancer l'économie. Aujourd'hui, en Italie, on combat plutôt la crise en coupant les dépenses et, évidemment, en commençant par la culture. Là-bas, Roosevelt a développé des programmes pour envoyer des écrivains dans tous les états avec l'objectif de voir comment les gens vivaient pendant la grande dépression. Grâce à ce projet et à d'autres similaires avec des photographes ou des réalisateurs, les Etats-Unis disposent d'un énorme patrimoine de témoignages sur cette période-là. Juste pour la ville de Barre, il existe près de 150 interviews, surtout d'ouvriers, mais les écrivains allaient aussi dans les bars, dans les marchés et ils interviewaient les gens.

Comment avez-vous choisi parmi ce grand nombre d'entretiens ?

J'ai eu du mal à choisir, j'ai même tourné des interviews auxquelles j'ai renoncé au montage. J'ai sélectionné celles qui me touchaient le plus et celles à travers lesquelles je pensais arriver à raconter toute l'histoire de la communauté.

Giuliano, le sculpteur qui apparaît dans le cimetière est le seul à parler pour lui-même. Au début je voulais trouver les tombes des gens qui avaient été interviewés mais je n'arrivais pas à les identifier. J'en ai parlé avec Giuliano qui est un peu la mémoire historique du lieu. Il connaissait les récits mais pas les noms et j'ai découvert que les écrivains les avaient changés dans la perspective d'éditer un livre. Mais les histoires sont vraies et chaque fois qu'un habitant en lisait une, j'entendais : « Je connais cette histoire, ma grand-mère me la racontait. »

Comment avez-vous travaillé avec les gens de la ville ?

Je connaissais les entretiens par cœur et j'étais sur place. Dès que les gens ont su que je tournais un film, j'ai pu les rencontrer facilement. Quand je sentais que quelqu'un était parfait pour un entretien, je trouvais souvent un lien... C'était parfois évident, comme le travail qu'ils faisaient (le maire d'aujourd'hui pour interpréter le maire de l'époque). D'autres fois, c'était plus subtil mais souvent, le lien se révélait finalement très réel. Après avoir lu les textes, certains me disaient « mais ça parle de moi, de ce que je fais ! » Il y a eu plein de coïncidences, c'était presque une histoire de fantômes ! Le personnage qui joue de la batterie, par exemple, avait fait un entretien que j'ai dû couper. Il s'agissait d'un homme qui racontait avoir vu un ouvrier se faire écraser par une pierre. Après l'entretien, il m'a montré un journal de l'époque dans lequel un article parlait d'un homme écrasé par une pierre dans la carrière et m'a dit : « Lui, c'était mon grand-père ».

« La force que l'on peut avoir ne fait parfois aucune différence. La poussière reste la poussière. »

Est-ce que les habitants de la ville ont participé à la mise en scène des images ?

La méthode de travail était très simple, je ne faisais que filmer les personnages dans leur vie quotidienne. C'est valable aussi pour Giuliano, qui marche dans le cimetière, vit juste à côté et adore y amener des visiteurs pour leur raconter l'histoire des carriés qui y sont enterrés. Je leur faisais lire les entretiens et si un passage entrait en relation avec eux, je leur demandais de lire la phrase face à la caméra. C'est le seul moment où on les voit parler. L'intention était de créer un moment où le passé et le présent s'unifient, où se manifeste le lien entre le passé et le présent qui persiste dans tout le film, le rendant concret, réel.

Il est rare que des documentaires sur l'histoire aient aussi peu recours aux images d'archives. C'était une volonté d'avoir le moins d'images de l'époque possible ?

J'ai étudié l'histoire à l'université avant de travailler comme réalisateur. Dans ce film, j'ai fait une tentative que je continue dans le prochain : raconter l'histoire d'une façon différente. Souvent, les documentaires d'histoire sont réalisés

à base d'archives ou de reconstitutions. Dans ce cas, je m'intéresse à la persistance et aux traces du passé dans le présent. J'ai essayé de raconter l'histoire à travers le présent, en filmant le présent. C'est un documentaire d'histoire un peu sui generis, pas ordinaire.

■ Propos recueillis par Stéphane Gérard.

HAMS AL MOODUN

KASIM ABID

Compétition internationale Premiers films / 62' / 2013 / Irak, Royaume-Uni

DIMANCHE 23 MARS, 14H15, CINÉMA 1 + DÉBAT

LUNDI 24 MARS, 17H00, CWB

MERCREDI 26 MARS, 21H00, CINÉMA 2 + DÉBAT

Une traversée subjective et personnelle du réalisateur signifiant son lien avec trois villes tumultueuses de Moyen-Orient : Ramallah, Bagdad et Erbil.

Qu'est-ce qui rendait nécessaire pour vous ces enregistrements quotidiens depuis votre fenêtre ?

J'ai commencé à filmer sans projet précis. Je suis un caméraman obsédé par la lumière et les objectifs. Le projet a commencé en 2002 à Erbil. Après avoir vécu pendant de longues années à Londres, je me suis retrouvé à Erbil pour faire un projet d'ateliers documentaire avec des jeunes cinéastes kurdes. Depuis mon départ en 1974, c'était la première fois que je retournais en Irak. Pendant la journée je regardais l'animation de la rue depuis le balcon de l'hôtel où j'étais logé. J'étais hypnotisé par le calme matinal, la lumière du soleil après la pluie, les vagues de vendeurs à la sauvette poussant leurs chariots remplis de marchandises. Les étudiants en chemise blanche qui traversaient la rue me rappelaient ma propre jeunesse à Bagdad. J'ai senti en les observant le besoin de filmer une sorte de « journal depuis la fenêtre » où je pourrais regarder à distance des histoires individuelles. Normalement dans un film, ce type d'image de rue avec des gens sert de plan de coupe, mais dans ce travail je voulais les mettre au-devant de la scène. Je voulais trouver un moyen pour les spectateurs de regarder et créer une relation plus personnelle avec la réalité de ces villes sans un intermédiaire.

Plus tard et pendant la deuxième Intifada (2000-2003),



HAMS AL MOODUN

J'ai voyagé à plusieurs reprises en Cisjordanie pour former les jeunes étudiants palestiniens de l'université de Birzeit en documentaire. J'étais pratiquement le seul invité logé au Loyal Court Hôtel à Ramallah. Depuis ma fenêtre je me suis mis à regarder et à filmer la vie de Ramallah, comme j'avais fait à Erbil. C'est comme ça que le film a commencé. D'un lieu à l'autre j'ai appliqué la même façon de penser et d'observer en filmant ce qui m'intéressait. Quand le film a commencé à prendre forme, j'ai compris qu'il s'agissait d'une traversée subjective et personnelle, significative du lien que j'avais avec ces lieux. En quelque sorte Bagdad, d'où j'étais exilé depuis plusieurs années et que je retrouvais complètement transformée par l'occupation militaire, m'adressait un désir ardent d'être filmée.

Vous avez filmé pendant une décennie. Comment avez-vous construit et écrit le film à partir des rushes ?

Je n'avais qu'une trentaine d'heures de rushes. Je suis caméraman et la caméra m'offre un moyen de construire une réflexion sur le monde. Toutes ces années, les images et leurs résonances émotionnelles sont restées gravées dans ma mémoire, et puis un jour j'ai vu les plans défiler les uns à côté des autres, coulant comme une rivière. Je n'ai rien écrit. J'ai juste continué à monter à partir de ce que je visualisais. Je n'ai jamais aimé les voix-off et dans mes deux courts-métrages précédents j'ai fait en sorte de ne pas m'en servir. J'ai toujours voulu m'exprimer visuellement avec un langage cinématographique et non pas à travers les mots. Instinctivement, j'ai senti que je devais commencer et finir le film par une boucle avec les deux parties plus courtes tournées à Ramallah et à Erbil. Chaque partie retrouve son écho dans l'autre. Elles commencent l'une et l'autre avec les marchands de pain dans la rue, au matin. À Ramallah le couvre-feu interrompt le rythme de la journée, alors qu'à Erbil c'est la pluie qui coupe le rythme quotidien. J'ai mis la séquence d'Erbil à la fin, même si je l'ai filmée en premier. Parce que je trouve qu'elle a une dimension plus poétique, ou peut-être métaphysique, qui relève le film à un autre niveau. Cette séquence est une sorte de coda, qui à la fin du film intensifie le mouvement dramatique.

Bagdad est votre ville natale. Quand vous y retournez après le départ de Saddam Hussein dans quel état se trouve le cinéma irakien ?

En 30 ans d'exil, les images de ma ville ne m'ont jamais quitté. Finalement, quand j'y suis retourné en 2003 pour voir ma famille, j'ai retrouvé une autre ville. Le pays était occupé et tout ce dont je me souvenais était détruit. Le cinéma, sous le régime de Saddam Hussein, était au service de son image et de la propagande du régime Bath. Le ministre de la culture de gouvernement actuel applique les mêmes méthodes. Je suis un cinéaste indépendant, je crois fortement que la culture et l'art ne peuvent pas être contrôlés et qu'un artiste ne fait pas partie de la machine de propagande publique. C'est pour ça que je me sens toujours comme un étranger là-bas, tout en vivant cette expérience douloureuse de voir l'Irak devenir un autre lieu d'exil. Cela dit, durant ces dernières années un mouvement alternatif a émergé et les jeunes cinéastes font des films à petit budget grâce au numérique.

Les jeunes sont omniprésents dans votre film. À votre avis, comment le cinéma peut-il prendre part à la reconstruction du pays ?

Je consacre beaucoup de temps à former les jeunes parce que je crois au pouvoir de l'éducation. Depuis 2004, nous avons fondé l'IFTVC¹, une école qui propose des cours gratuits et intensifs de réalisation et de production de films. Malgré les explosions, nous avons réussi à organiser sept cours de cinéma documentaire et produit vingt films, dont quatorze ont gagné des prix internationaux. Ces films sont les témoins du talent du cinéma indépendant. Ce cinéma ouvre une fenêtre sur la vie des gens ordinaires dans une époque « pas ordinaire ». Ce qu'on fait à l'IFTVC paraît fou, mais c'est le seul moyen de confronter la violence et la destruction en contribuant à l'émergence d'esprits indépendants. Comme dit un proverbe chinois : « Allume une bougie au lieu de maudire l'obscurité ».

1. Independent Film and TV College

■ Propos recueillis par Mahsa Karampour

SI J'EXISTE, JE NE SUIS PAS UN AUTRE OLIVIER DURY, MARIE-VIOLAINE BRINCARD

Compétition française / 87' / 2014 / France

LUNDI 24 MARS, 16H00, CINÉMA 1 + DÉBAT

JEUDI 27 MARS, 10H30, CWB

SAMEDI 29 MARS, 14H00, NOUVEAU LATINA + DÉBAT

Immersion patiente dans le quotidien d'une classe de réinsertion, Si j'existe, je ne suis pas un autre impose un procédé simple et radical : une suite de plans fixes (à quelques panoramiques près) captent les us et coutumes d'une classe d'âge sans le moindre commentaire. Le cadre concentre l'attention du spectateur sur les détails d'un groupe. Uniformisation des vêtements et du langage, omniprésence des téléphones et des casques. Sur leurs visages se lit continuellement l'attente et l'ennui des cours imposés, distraits de temps à autre par la fantaisie de chacun et le besoin de s'échapper.

Comment est né le projet ?

Après avoir réalisé chacun des films « loin » (Au nom du père, de tous, du ciel de Marie-Violaine Brincard tourné au Rwanda, Mirages et Sous le ciel d'Olivier Dury tournés respectivement au Niger et en Islande), nous avons eu le désir de faire un film à la fois « près » et ensemble. Nous souhaitons prolonger la démarche politique et esthétique de notre cinéma : proposer un espace de visibilité à ceux qui n'en ont pas tout en documentant un lieu. Nous habitons en Seine-Saint-Denis ; ce projet nous permettait de contrarier la représentation de la violence dans certains quartiers, d'aller à la rencontre des jeunes qui l'éprouvent quotidiennement et dont le parcours scolaire en est parfois l'expression, le prolongement.



SI J'EXISTE, JE NE SUIS PAS UN AUTRE

LE RAPPEL DES OISEAUX

STÉPHANE BATUT

Compétition française / 40' / 2014 / France

SAMEDI 22 MARS, 13H45, CINÉMA 1 + DÉBAT

LUNDI 24 MARS, 18H00, PETITE SALLE + DÉBAT

VENDREDI 28 MARS, 19H30, CWB

Dans *Le Rappel des oiseaux*, Stéphane Batut nous montre un rituel funéraire tibétain où le corps du défunt est donné en pâture aux vautours. Pour pouvoir partager ces images très crues, il nous propose un dispositif qui met en perspective ce qu'il a vu : il demande à un tibétain en exil de s'asseoir à la table de montage avec lui et de re-visionner ces images mortuaires. Nous assistons au rituel funéraire commenté par ces deux personnages.

Comment s'est définie l'écriture du film ?

Les repérages ont duré six mois, en immersion dans la classe, sans caméra. Nous étions là pour apprendre à nous connaître sans savoir si un film pourrait naître de cette expérience. Le projet de l'équipe pédagogique autour du territoire et de l'identité nous donnait des clés pour entrer dans leur univers. C'est grâce à la motivation et à l'accueil des enseignants que nous avons pu trouver notre place. Quand nous avons senti que nous étions acceptés par ces jeunes, qu'ils avaient envie de fabriquer un film avec nous, d'en être les acteurs, nous avons commencé à tourner en leur disant exactement ce que nous allions faire. Notre film serait centré sur eux et non sur l'institution scolaire. Ce n'était pas leur statut d'élève qui nous intéressait en premier lieu, mais ce que cette classe en marge du système pouvait nous révéler d'eux. Une vue depuis l'intérieur qui nous renverrait à ce qu'ils vivent en dehors.

Avez-vous rencontré des difficultés par rapport à la proximité de la caméra ?

La caméra était de leur côté : avec eux, au milieu d'eux. Notre regard et notre écoute privilégiaient leur monde. Nous avons travaillé exclusivement avec une focale fixe, un 50mm, pour ne pas trahir la distance qui nous séparait d'eux. S'ils n'avaient pas envie d'être filmés, ils changeaient de place, se mettaient derrière nous, nous faisaient un signe. Outre le micro caméra, nous installions à chaque cours un micro HF sur un élève. Chacun pouvait choisir d'être la voix d'un cours.

Que vous inspire la difficulté, rencontrée par un professeur, à parler de politique avec un élève ?

Nous ne l'avons pas perçue comme telle mais plutôt comme un échange d'égal à égal. La question du professeur d'Histoire-Géographie était très simple : « Les émeutes étaient-elles la seule réponse possible à la mort de Zyed et Bouna, ces deux jeunes garçons de Clichy-Sous-Bois qui, poursuivis par la police, s'étaient réfugiés dans un transformateur électrique ? ».

Avez-vous eu des retours des professeurs et des élèves suite à une projection du film ?

Non, le film n'a encore jamais été projeté. Les premières ont lieu au Cinéma du Réel.

■ Propos recueillis par Gauthier Leroy

Comment vous est venue l'idée de faire ce film ?

Par hasard, j'étais en voyage depuis trois semaines dans les régions tibétaines de la Chine. La gérante de notre hôtel nous propose une excursion pour assister à ce rituel où le corps des morts est donné en pâture aux vautours. Passée la réticence à y aller comme un touriste lambda, je me suis décidé à emporter une caméra pour tenter de comprendre ce qui pouvait inciter les touristes et moi-même à assister à ce genre de rituel. Sur place, je me suis rendu compte que la position du touriste, caméra ou pas, ne tenait pas. On est dépassé par l'ampleur de l'événement, il n'y a pas de distance possible, on est forcément concerné par ce qui se déroule. Je me suis imposé de filmer malgré tout. Pendant plusieurs mois je n'ai pas pu regarder les images, puis un jour je me suis décidé à les monter et j'ai montré mon travail à Laurent Roth, qui s'y est intéressé. Ensemble nous avons imaginé un principe : un personnage fictif de Tibétain en exil, que je fais venir pour créer une discussion à partir de ces images. J'ai d'abord écrit seul la partition de nos deux personnages à partir des réflexions que m'inspirait le rituel. Mais je me rendais compte que ça ne tenait pas, il fallait quelqu'un qui ait un vrai rapport à l'événement. J'ai alors invité beaucoup de Tibétains à venir réagir aux images et j'ai recueilli leurs témoignages. Je les ai synthétisés dans un seul personnage. C'est un principe un peu fictionnel mais qui se base sur du documentaire.

Pouvez-vous nous parler de ce choix d'introduire ce dispositif fictionnel ?

Ce dispositif me semblait la seule possibilité pour partager ces images. Sans réinterprétation les images sont trop violentes ! Mettre en scène deux observateurs qui regardent en désamorçant le côté spectaculaire. C'est aussi un film sur une rencontre culturelle et un échange. Je voulais que l'on sente que c'est possible de partager ces images, qu'elles intéressent aussi les Tibétains. Elles provoquent de vraies rencontres. À partir de ce rituel, des questions universelles se posent sur la mort, sur sa représentation, les peurs qui y sont associées et la façon que nous avons de nous en protéger. Dans le film mon interlocuteur parle d'un rêve où il a cru voir sa mère... Ce genre d'échange intime, il y en a eu plusieurs au cours des entretiens. Ce rituel étrange pour nous, permet à chacun de se

projeter, d'y raccrocher des choses de sa propre vie. Le dosage et la part d'adhésion du spectateur à cette fiction étaient vraiment une question délicate. Avec ce dispositif je tenais à ce qu'on soit dans le présent de l'expérience, comme je l'ai été. Mais en même temps je ne voulais pas qu'on croie totalement à une forme documentaire. Je voulais qu'on comprenne que ce personnage tibétain n'improvise pas vraiment devant les images. Qu'il y ait l'idée d'une réinterprétation.

Dans votre dispositif, vos commentaires sur le réel en influencent la lecture. Par exemple, dès le début du film vous montrez l'arrivée en bus des touristes sur le site et vous évoquez en off un paysage de Corrèze et un convoi en corbillard, plus tard vous évoquez l'enfer à propos des images des vautours. Il y a une multitude d'exemples qui déplacent le sens de ce que l'on voit à l'image...

J'avais envie que l'on sente que le regard de chacun est imprégné non seulement de sa culture mais de son histoire personnelle. Je propose des pistes d'interprétation en essayant d'ouvrir le plus possible vers d'autres identifications possibles. L'image des vautours évolue dans le film. Au début ils sont effrayants, je pense qu'on est très impressionné comme je l'étais moi même. Une fois le corps disparu, il y a acceptation et la représentation que l'on a d'eux est modifiée.

Sur place j'ai filmé des choses qui m'apparaissaient dures à regarder et j'y reconnaissais des images plus familières : l'enfer avec tous ces oiseaux, des cauchemars, des films... Il y a toujours des passages entre le réel et sa représentation. Et le rituel, je le voyais aussi comme une représentation avec sa mise en scène, beaucoup de choses m'échappaient mais je les ai comprises par la suite avec les Tibétains. Par cette représentation, le rituel nous fait entrer dans une interprétation de la mort qui est finalement assez rassurante. Il nous permet de regarder.

Il y a un coté «voyeur» dans cette démarche touristique. C'est un thème indirect du film ?

Nécessairement quand on parle de la peur de voir, la question du voyeurisme se pose. Mais le voyeurisme c'est regarder sans être vu. J'ai senti qu'il était possible de filmer ces personnes même si ce rapport était brutal. Moi je n'avais aucun plaisir à regarder ces images crues. Les images sont là parce qu'elles sont nécessaires au traitement du sujet. Le film parle de la peur qu'on a à se représenter certaines choses, je ne pouvais pas laisser tout hors-champ. Il fallait donner à voir ce que j'ai vu. Les Tibétains se moquaient des touristes trop sensibles, ils n'ont pas la même difficulté à regarder ce rituel. Ce n'est pas le même rapport à la mort. D'ailleurs, une des premières choses que font les Tibétains en exil en France, c'est de donner leur corps à la science, c'est très important pour eux que leur corps soit utile.

■ Propos recueillis par Olivier Jehan

SANGRE DE MI SANGRE

JÉRÉMIE REICHENBACH

Compétition française / 77' / 2014 / France, Argentine

SAMEDI 22 MARS, 16H00, CINÉMA 1 + DÉBAT
LUNDI 24 MARS, 15H45, PETITE SALLE + DÉBAT
MARDI 25 MARS, 19H30, CWB

En Argentine, le quotidien d'une famille Mapuche dont les hommes travaillent dans un abattoir autogéré.

Pouvez-vous nous raconter comment est née l'idée de faire ce film ?

Ce film est pour moi dans la continuité de mes précédents qui abordent la question du groupe et de la communauté, de la place et du rôle de l'individu à l'intérieur de celle-ci.

Je m'intéressais depuis un certain temps aux mouvements des entreprises récupérées en Argentine et j'ai participé au tournage du film d'un ami à Buenos Aires. C'est dans ce cadre que j'ai appris l'existence de cet abattoir autogéré. J'ai tout de suite eu le sentiment qu'à travers la représentation filmique de ce lieu et de ceux qui y travaillent, pouvait se créer une forte dualité entre l'image d'un métier qui dérange (boucher dans un abattoir) et celle d'un système d'organisation du travail, l'autogestion, qui ferait plutôt rêver car il porte en lui une sorte d'idéal révolutionnaire... J'étais à la fois très attiré et effrayé à l'idée de filmer dans l'abattoir, mais dès ma première visite j'ai été totalement subjugué par la force esthétique que dégageait le lieu.



SANGRE DE MI SANGRE

Finalement, pourquoi avoir axé le film sur une famille ?

À l'origine, j'avais l'idée de faire un film «de groupe», sans personnages qui dénotent particulièrement les uns des autres, mais, en commençant à tourner, le film a vite dévié de son cours initial et je me suis intéressé à certains travailleurs, plus particulièrement à une famille. Ainsi Tato, sa mère avec qui il vit, et ses oncles qui travaillent à l'abattoir, se sont imposés comme les personnages principaux. Tato est au centre d'un premier cercle qui fait partie de la famille et tout un groupe de cette famille travaille à l'abattoir. C'est dans cette dialectique entre les différents groupes et ensembles que s'est définie la géographie du film. La durée du tournage s'est au final échelonnée sur une période d'un peu plus de trois ans, dictée par les événements qui façonnaient la vie de Tato.

Comment s'est passé le tournage ? Avez-vous tout tourné seul ?

Depuis quelques années, je tourne seul. C'était au départ un choix économique mais c'est devenu une manière de faire. Cela me permet d'être en immersion totale, de vivre et de partager énormément avec ceux et celles que je filme. Mais cela a aussi ses limites, notamment concernant la prise de son. Le micro est fixé à la caméra et ne permet pas beaucoup de marge de manœuvre. Et puis, le plus dur est de ne pouvoir parler à personne des doutes sur le film qu'on fait.

« Le lien entre tout le monde c'est le désir de parvenir à exister, quelque soit les différences, même au milieu du chaos »

Si l'on voit bien que les gens vous prennent en compte en tant que filmeur, ils interagissent par contre très peu avec vous. C'était un choix ?

Je vais parler de mon expérience personnelle mais je pense que d'autres s'y reconnaîtront : souvent en début de tournage, la personne filmée pense qu'on attend d'elle quelque chose et elle en fait trop. Quand j'ai commencé à filmer Tato et sa famille, ils me parlaient tout le temps, donc en ce sens, oui, ça a été une demande de ma part. Je ne leur ai pas dit « faites comme si je n'étais pas là » mais je leur ai demandé de ne pas se sentir obligés de me parler tout le temps quand je tournais. Et puis peu à peu on a trouvé une manière de faire qui nous convenait et c'est devenu comme une sorte de ballet entre eux et moi où chacun trouvait naturellement sa place. Avec le temps, il y avait une connivence très forte entre nous et je leur ai fait part de mon envie de filmer certaines scènes. Du coup, sans vraiment les diriger, nous avons pratiqué une forme que nous avons mise en scène ensemble, même si le mot est sans doute un peu fort.

Les gens sont filmés généralement de très près, leurs corps prennent une place très importante : on les voit souvent manger, couchés, en train de se masser. Leurs scènes de vie ressemblent au quotidien de nombreuses familles sud-américaines. Étant donné que ces scènes alternent avec celles de l'abattoir, souhaitez-vous insister sur les corps de ces gens en analogie avec ceux des animaux ?

Très tôt il m'est apparu que le corps serait un des motifs esthétiques du film, non pas dans l'idée de créer une analogie avec celui des animaux (justement nous avons fait au montage très attention aux raccords qui auraient pu le suggérer, mais peut être avons nous raté notre coup) mais plutôt dans l'idée que le corps est aussi le symbole de notre propre finitude. Qu'il soit jeune ou vieux, au repos ou en mouvement et aussi vivant qu'il puisse être, ce que nous dit notre corps c'est qu'un jour nous allons mourir. Et dans les images de l'abattoir, on voit clairement que de l'animal bien vivant au tas de viande morte, il n'y a qu'une fine paroi. C'est plutôt cette idée qui m'intéressait.

Retrouvez les articles du journal sur le blog

[HTTP://BLOG.CINEMADUREEL.ORG](http://blog.cinemadureel.org)

RÉDACTION Lyloo Anh, Dorine Brun, Delphine Dumont, Stéphane Gérard, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Milaine Larroze Argüello, Stéphane Lévy, Julien Meunier, Marjolaine Normier, Maïté Peltier, Alexandra Pianelli, Amandine Poirson, Amanda Robles, Jean Sébastien Seguin
COMITÉ DE RÉDACTION Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier
MAQUETTE Léa Marchet
CONTACT lejournaldureel@gmail.com

 **Bibliothèque
Centre
Pompidou**
publique d'information

**CNRS images /
Comité du film ethnographique**