



journal ^{du} réel

numéro 6

jeudi 10 mars 2005

ENTRETIEN avec Li Yifan et Yan Yü
YANMO MISE EN EAU (BEFORE THE FLOOD)
Chine, 2004, 14 minutes

La construction du barrage des Trois Gorges sur la vallée du Yangzi Jiang aura provoqué, à son achèvement en 2009, le déplacement de plus d'un million d'habitants. Fengjie, « la ville des poètes », est l'une des villes et villages qui vont être entièrement « déplacés », c'est-à-dire entièrement détruits, et plus ou moins reconstruits au-dessus du niveau des eaux.

Li Yifan et Yan Yü, les réalisateurs de *Yanmo*, ont suivi pendant un an ce bouleversement, filmé près de 150 heures de rushes, et monté durant un an et demi ce film autoproduit.

Comment est née l'envie de faire ce film ?

La Chine vit actuellement beaucoup de changements, spécialement dans cette région, où nous avons toujours habité. Ces changements nous ont semblé de nature historique, nous avons voulu en faire l'enregistrement, pour garder une trace, un témoignage, sans penser d'abord au film qui en résulterait. Nous voulions simplement transmettre ces bouleversements du point de vue des habitants.

Comme si vous faisiez partie de la population ?

La vision que peuvent avoir les gens de ces problématiques en Chine est très variable, c'est très complexe. De nombreuses opinions se confrontent. Nous faisons aussi partie de la population, mais nous considérons que nous ne sommes pas là pour argumenter, mais enregistrer (*NdT : au sens littéral, en chinois le mot documentaire veut dire prendre notes*).

À la vision de votre film on ressent un fort sentiment d'immersion...

C'est notre style. Nous voulions faire ça dès le début, restituer l'histoire dans tout son développement. C'est pourquoi le film est long. Il faut du temps pour rendre compte d'une histoire, il faut la prendre dans son ensemble du début à la fin, sinon ça n'a pas de sens. Cette durée est nécessaire à sa perception. Il est bien sûr toujours possible de témoigner de ces démolitions par la parole, dire que ça a existé. Mais notre problématique était d'en rendre compte avec l'image.

Pour avoir cette perception vraiment réaliste de la vie des gens, il

faut très bien les connaître. Nous connaissons leur vie dans les moindres détails. Notre relation avec eux était très profonde. C'est nécessaire pour que cela se voit sur l'écran, qu'une transmission au public soit possible.

Nous ne cherchions pas à filmer l'événement au sens strict. À l'extrême, on aurait pu enlever tout ce qui a trait au barrage des Trois Gorges pour ne garder que les changements qui affectent la vie quotidienne chinoise. En procédant ainsi, les images à l'écran parviennent à une certaine crudité.

Un bon film est universel, nous avons essayé d'atteindre ça, des sentiments universels. C'est une histoire qui se passe en Chine, plus qu'une histoire chinoise. Les spectateurs doivent en avoir une vision objective.

Faire un film comme vous l'avez fait demande du courage...

Il faut du courage, nous avons même hésité à le faire. Mais nous n'en avons pas fait un acte de bravoure. Nous avons un principe lors du tournage qui était de ne pas s'occuper de ce que faisaient les autorités, qui d'ailleurs n'apparaissent pas dans le film. Nous voulions nous attacher à la vie de la population.

Avez-vous été touchés vous-mêmes par les conséquences de ces travaux ?

Nous habitons dans la ville voisine qui, située sur les hauteurs, ne sera pas touchée. Mais ce qui est lourd à porter, c'est de ne rien pouvoir faire pour empêcher ce processus.

Y a-t-il un réseau de réalisateurs indépendants comme vous ?

Notre situation, le fait que nous soyons tous les deux réalisateurs, est très rare. Nous avons la chance de nous connaître depuis longtemps, nous avons ces ambitions depuis très jeunes. Mais il n'existe pas de réseau avec d'autres personnes dans la même situation, où nous pourrions nous entraider. Il faut en vouloir pour faire ce que nous faisons.

Comment allez-vous produire vos prochains films ?

Nous comptons en faire d'autres, mais pour l'instant nous ne savons pas comment. Un producteur nous aiderait bien sûr, mais le plus important est de pouvoir faire ce que nous voulons, garder notre liberté.

Propos recueillis par Boris Mélinand et Briec Mével
Traduit du chinois par Charlotte Boisdrion

ROND-POINT CHATILA

MAHER ABI-SAMRA

Liban, 2004, 51 minutes

Depuis le temps qu'on parle d'introduire l'enseignement du cinéma dans les écoles, cent fois nous aurions tous pu devenir aveugles et sourds. Les cinéastes responsables, eux, n'attendent pas. Ni Jack Lang, ni Godot, ni le grand soir de la Révolution. Les cinéastes responsables sont à leurs écrans blancs et à leurs tableaux noirs. Ils ne croient jamais tout savoir d'avance. Ils vont ici et là pour voir, pour écouter, pour recueillir des éléments à charge. À charge de revanche. Et qu'est-ce que le « réel » sinon un continent englouti par la télévision, à faire ressurgir ?

Maher Abi-Samra est de ces cinéastes responsables et droits. Il n'y a pas un plan de son film qui n'ait pas été pesé, savamment réfléchi et senti. C'est là, et seulement là, qu'on peut parler de plans au lieu d'images. Abi-Samra a un plan, il fait des plans, il trace des plans. Il commence son film par un cours succinct de géopolitique. Sur fond noir, il dessine au trait blanc le camp de Chatila et nous raconte la guerre civile, les massacres, la « guerre des camps ». À la fin, on apprend que les Palestiniens de Chatila ont été déçus de tous leurs droits par le gouvernement libanais à la fin de la guerre civile, en 90, et que cette situation dure toujours. Alors apparaît la première image.

Maher Abi-Samra va rester fidèle, tout au long de son film, au programme énoncé par le titre. Rond-point Chatila. Les murs et leurs dessins incompréhensibles, les rues, les boutiques, les souvenirs, les conversations, l'ennui, l'attente, l'ennui. Sur les trottoirs, les chaises attendent leur prochain occupant. Abi-Samra filme des chaises, des hommes debout ou assis, des hommes qui parlent de l'injustice dont ils sont victimes, de s'en aller, mais où ? Chacun attend, on ne sait quoi : le déluge, l'État palestinien, le grand départ. En attendant, on se bat pour une chaise, on rumine.

Au début, tout est très simple. L'ennui est tellement sans mystère. La caméra l'enregistre impassiblement, en plans larges. Mais déjà l'atmosphère est étonnamment tendue, on ne sait pourquoi. On imagine pourquoi. C'est à ce moment qu'Abi-Samra invente une manière originale d'élargir son champ de vision : en allant voir ce qui se passe au second plan. En rapprochant le second plan. En transformant le second plan en premier plan. Voilà l'idée. Voilà une idée. Une idée toute bête (mais les idées au cinéma sont toujours bêtes comme bonjour), une idée toute simple. Comment relier les plans ? En traversant l'espace. Mais pas l'espace abstrait de ce qui n'est pas filmé. Non : l'espace construit au préalable par le plan précédent. Voilà une idée, toute simple, et à vrai dire géniale. Il n'y pas d'espace « en soi », le cinéma seul peut réinven-

ter le monde. Le monde « en soi » est inimaginable, et le rôle du cinéma est de le reconstruire à partir de ce qui existe. Le cinéma seul peut faire exister ce monde que le spectateur ne connaît pas. Abi-Samra sait tout cela, et c'est ainsi qu'il a eu son idée.

Dans la deuxième partie de *Rond-point Chatila*, Abi-Samra filme l'intérieur d'une maison. Au premier plan, des femmes sont occupées à laver le sol pendant qu'au second plan un homme range son linge. Plan suivant : portrait de l'homme en question, qui poursuit son activité. Plan suivant : toujours le même homme qui, maintenant assis, raconte la différence entre sa vie d'avant, à la campagne, dans son village, et sa solitude extrême dans la ville. Au second plan, une télévision diffuse sa lumière blanche dans l'ombre d'un salon. Plan suivant : le vieil homme est devant la télévision. La caméra panote sur un mur et termine sur une femme. Plan suivant : cette même femme est en train de préparer un taboulé avec sa soeur. Simplicité et génie des liaisons, et plaisir sans cesse renouvelé d'aller voir plus loin, à côté, au fond, ce qui se passe. Idée géniale, vraiment. D'une simplicité extraordinaire.

Arrivent bientôt les ONG. Des Occidentaux armés d'appareils photos, comme de vulgaires touristes. La caméra à l'épaule, Abi-Samra filme le groupe, puis leur guide, et dans le fond de son plan aperçoit une jeune femme palestinienne en colère, et alors il fait ce que tout bon cinéaste aurait pensé à faire : il s'approche d'elle et enregistre ses paroles. Geste éminemment moral, juste et digne.

En 1974, Godard réalisait avec Anne-Marie Miéville *Ici et ailleurs*, film en forme d'autocritique d'un film militant pro-palestinien (inachevé) de 70. Dans *Ici et ailleurs*, Godard critique la prise d'otage de l'équipe israélienne aux JO de Berlin et explique qu'il aurait mieux valu montrer au monde entier l'image des camps palestiniens, que la cause palestinienne en serait sortie beaucoup plus grandie. Abi-Samra a su exécuter cette tâche, trente ans plus tard, avec génie.

Mehdi Benallal et Thierry Dente

VW VOYOU

JEAN ROUCH

Niger, 1973, 25 minutes

Un publiciste de la Société Commerciale de l'Ouest africain, blagueur ou naïf, s'en vint un jour voir Jean Rouch pour lui proposer une commande. Bonhomme, et sachant qu'il pourrait ainsi faire gagner quelque argent à ses fidèles compagnons africains, Rouch accepte la commande et muni de sa caméra 16 mm, de son magnétophone Nagra et de ses fidèles complices, il part au travail la joie au coeur... Si ce n'est la réalité, on peut imaginer que les choses se sont passées ainsi ou peu s'en faut.

Que voulait donc faire vendre aux Africains cet improbable publiciste ? Rien d'autre que la plus célèbre des Volkswagen, la Coccinelle. Reçevant la commande de son homme de publicité, Rouch se souvint sans doute de ces premières phrases du *Capital* : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises. L'analyse de la marchandise, forme élémentaire de cette richesse, sera par conséquent le point de départ de nos recherches. » La marchandise donc, la belle Coccinelle rouge rutilante, comme point de départ. Mais pour aller où ?

Sommé de vanter les mérites de sa marchandise roulante, Rouch va, on s'en doute déjà, être mauvais élève. En digne héritier de Renoir qui se plaisait à dire que « pour faire un film comme pour faire un casse, ce qu'il faut c'est bien choisir ses complices », Rouch recrute quelques prestigieux membres de sa bande habituelle, Damouré et Illo et part battre la brousse et la ville nigériennes avec la ferme intention de subvertir son objet.

Qu'est-ce qui différencie une publicité d'un film ? Question d'importance à une époque où les films se ressemblent et sont véritablement et de plus en plus des publicités – publicités pour les « stars » (les films commerciaux) ou pour les cinéastes (les films d'auteurs). Boudu, le dernier opus du cinéaste Jugnot, se révèle ainsi la dernière publicité pour les deux Gérard, Depardieu et Jugnot. Mais revenons à Rouch. Comment filme-t-il son engin ? On se souvient de ce journaliste chinois du Quotidien du Peuple qui avait réprouvé la manière dont Antonioni avait filmé divers lieux célèbres de la Chine Populaire dans *Chung Kuo*, pour n'avoir pas donné la « bonne image », l'image de marque officielle de ces lieux. Daney écrivait à ce propos : « Toute image qui s'écarte de l'image de marque est supposée diffamatoire. Ou encore : pas filmé = nié, nié = combattu » (Serge Daney, *La remise en scène* dans *La Rampe*).

Comment Rouch s'y prend-t-il pour détourner sa commande – ne pas faire de la Coccinelle la « star » du film ? Simplement, en lui substituant une autre vedette. Ce sera cette fois le beau et malicieux Damouré Zika.

Rouch qui à n'en pas douter connaissait l'allemand eut une idée simple. Puisque la Volkswagen est la « voiture du peuple », montrons qu'elle convient à tout le peuple, le riche et le pauvre, le travailleur et le oisif, le campagnard et le citadin...

Et pour incarner tous ces types un seul homme, Damouré. Tour à tour pêcheur, chasseur de brousse, médecin, homme d'affaires, paysan, maçon, playboy, père de familles très nombreuses – une des plus célèbres séquences du film – Damouré devient la vedette protéiforme et burlesque d'un film qui nous promène à travers les paysages de la géographie nigérienne. Que devient la Coccinelle dans tout ça ?

La voiture, improbable compagnon idéal de tous ces personnages typiques, devient leur souffre-douleur impassible. De maître qu'elle était censée être – et qu'elle est effectivement dans tous les pays qu'elle a envahis – elle passe chez Rouch au rang d'esclave des nécessités de ses utilisateurs. Tel accroche à son pare-chocs un sceau pour garder ses poissons, tel autre dispose ses briques sur son siège avant. Chacun plie la voiture à ses convenances, l'utilisant à plus ou moins bon escient.

La dégradation. On sait à quel point le meilleur cinéma burlesque a contribué à enrichir ce concept. Le couple Laurel et Hardy aura plus que tout autre travaillé ce registre. Le blanc immaculé devenant noir, les assemblées de bourgeois tranquilles transformées en foules d'énergumènes, les machines réduites en pièces détachées. Ce fut leur grande affaire. VW Voyou ne déroge pas à la tradition. Au terme de la démonstration où l'on aura vu que le merveilleux engin (VW – prononcé « vévé » par un Illo jouant le musicien grillot : « voyou, VW passe partout, dans la brousse »....) est

adapté à tous, à toutes les situations et à tous les terrains : la poussière, l'eau boueuse, autant d'épreuves que la carcasse de ferraille à moteur semble subir sans broncher... La voiture ira jusqu'au bout de sa dégradation.

La VW finit comme il se doit : pauvre tas de ferraille cabossé et inutilisable au fond d'un ravin à la suite d'une manœuvre téméraire de son conducteur. Le brave Damouré tout ecchymosé, et toujours prêt, lui, à rebondir, s'en sort tout juste poussiéreux. Ultime pied de nez de Rouch, la pauvre carcasse sera ressuscitée, magie du cinéma, dans le miracle d'un impossible retour en arrière pour aussitôt repartir en trombe sur les pistes nigériennes. Mais on est loin ici de la résurrection de la fleur du *Testament d'Orphée*. Et la résurrection improbable de la Coccinelle rouge ne rend que plus dérisoire les mérites affirmés de la machine. Mais pouvait-on attendre de Rouch qu'il propage en Afrique le rêve dérisoire de l'automobile ? Et c'est logiquement que *VW Voyou* vient se placer dans la filmographie rouchienne entre deux films remettant en cause le rêve africain du modèle capitaliste : *Petit à Petit* (1968) – où était dressé le procès féroce d'un apprenti capitaliste nigérien (toujours le même Damouré) et *Cocorico ! Monsieur Poulet* (1974) où Rouch nous contait les rocambolesques aventures de trois amis (Damouré toujours, Illo et Lam) voulant se lancer dans le commerce de poulets.

Quelque vingt et quelques années plus tard, un des fils de Rouch, Jean-Luc Godard, donnera dans *Le Rapport Darty*, autre publicité subvertie, une suite à cette préface aux aventures de la marchandise :

« Voici une surface et voici des emballages, voici des fours, mais l'acheteur doit amener la faim... Voici des téléviseurs, mais le rêveur doit avoir le rêve quelque part à l'intérieur de lui-même, et de ce fait, de la séparation impitoyable de la forme et du contenu, les clients se retrouvent, se cherchent et se trouvent dans une situation impossible. Ils tendent les mains vers les images, ils les achètent et on leur vend avec une extrême gentillesse, mais l'opération de vente et d'achat a transformé les images, et dans les mains ils n'ont plus qu'une boîte à image, une forme obligatoire et dure, la métaphore solide d'un rêve. Ils ont en main, si je puis dire, le rêve de la certitude sous la forme de la certitude du rêve. »

Démonter cette certitude du rêve (de la voiture) par le rêve de la liberté et renvoyer à son monde chimérique la triste VW, tel est le geste anarchiste de Rouch dans *VW Voyou*. Une victoire de Jean Rouch : la Coccinelle n'a pas réussi sa conquête de l'Afrique. Faible victoire.

Christophe Clavert





ENTRETIEN

avec Bénédicte Liénard

Réalisatrice et coordinatrice avec Güldem Dumaz et Valérie Vanhoutvinck de l'atelier vidéo du centre d'accueil des demandeurs d'asile de Bruxelles dans le cadre duquel a été réalisé POUR VIVRE, J'AI LAISSÉ

Pour vivre, j'ai laissé a été tourné dans le cadre d'un atelier. Peux-tu nous parler de la naissance de ce projet ?

Personne ne m'a rien demandé. Ma démarche est toujours la même, je me positionne par rapport à un contexte, dans un rapport au monde, la question du cinéma vient après. J'avais travaillé comme ça en prison : je ne sais jamais quand une expérience commence ou se termine. Après *Une part du ciel* (fiction, 2002), je suis partie au camp de Sangatte qui annonçait sa fermeture. J'y suis allée pour l'expérience humaine, sans idée précise. Je ne comprends pas nécessairement pourquoi j'ai besoin de la vivre, c'est un rapport au réel, au monde, qui me met en mouvement. J'ai assisté à la fin du camp de Sangatte, mais je n'ai pas fait d'images. J'ai rencontré énormément de gens, ça a été une expérience très forte, très dure, violente.

Je suis rentrée à Bruxelles, j'ai déménagé et me suis installée près de ce centre pour demandeurs d'asile qu'on appelle « le petit château ». Il est à 150 mètres de chez moi. Donc le monde est à mes pieds. Et je vais à la rencontre de ces réfugiés, très librement. Au départ je ne sais pas quelle forme cela va prendre. Dans ce centre, j'ai créé le salon des femmes. Une forme hebdomadaire de rencontres entre femmes. Dans un énorme centre de 900 réfugiés, les femmes ne sortent pas, elles s'occupent des enfants, elles sont davantage exclues que les hommes. Le salon des femmes est un lieu de rencontres. Pendant six mois, j'invitais des artistes belges, des chanteuses, musiciennes, plasticiennes à venir partager un moment avec ces femmes. Cela crée une dynamique. Evidemment je me disais qu'il faudrait filmer ces rencontres, et au bout de 6 mois, coup de chance, on m'appelle pour un film de commande sur les réfugiés. Une association qui a reçu des subventions par l'Union Européenne veut un film. Et comme cette association s'appelle Présence Action Culturelle, je leur propose de ne pas faire un film en tant que Bénédicte Liénard, réalisatrice, mais d'aller jusqu'au bout de notre engagement et de faire un atelier.

L'enveloppe qui m'était destinée s'est transformée pour donner un atelier. En même temps, ma mission se double : d'une part le travail consiste à créer un atelier, d'autre part je m'engage à livrer un film. C'est différent d'un atelier qui expérimente et qui ne doit pas nécessairement remettre un objet fini. Par contre, il n'est pas question de format. J'ai une totale liberté.

Le projet de l'atelier et du film s'est donc basé sur l'expérience du salon des femmes ?

Je comprends qu'il faut ouvrir le groupe aux hommes, on ne peut

pas imaginer se reposer uniquement sur le salon des femmes. Le Centre est un lieu fondamentalement dépressif, les gens sont assez vite sous médicaments, plongés dans une longue attente. Ce n'est absolument pas un espace de création artistique. Les individus ne sont pas poussés à se mettre en mouvement. J'ai réfléchi à un dispositif qui me permette d'agir vite : plus les lieux sont barricadés, plus ta réponse de cinéma doit être de cet ordre-là. C'est-à-dire qu'il faut être en rupture avec le temps du lieu. Concrètement, travailler avec ces personnes deux heures par jour ce n'est pas suffisant. En cassant la dynamique du lieu, j'ai instauré un autre espace-temps qui permet la création. Avec notre budget, on s'est dit qu'on pouvait tenir trois semaines : trois unités de tournage, un ingénieur du son qui passait d'une caméra à l'autre, et un endroit identifié pour qu'on puisse voir les rushes et se réunir. On travaille avec des communautés qui ne se connaissent pas, avec des gens dont l'humanité ne se traduit absolument pas de la même manière. L'aventure collective est illusoire, ce sont des individus, des singularités dans un processus qui tend vers le collectif. Mais ce n'est pas un collectif de gens en mouvement.

Vous avez été trois intervenants durant le tournage ?

Valérie Vanhoutvinck, une cinéaste qui a aussi une vraie pratique d'atelier, était nécessaire dans ce dispositif parce qu'elle sait gérer ce type de relations, et avec Güldem Durmaz, cinéaste d'origine turque, qui a davantage travaillé dans la fiction mais qui peut toucher toute la communauté turcophone. On travaillait en turc, en anglais, en néerlandais, et en français. Et en décembre, le film devait être terminé avec trois semaines de tournage.

Comment fonctionne le centre ?

Le centre accueille 900 lits depuis vingt ans environ, c'est un centre ouvert, les gens peuvent entrer, sortir ; et ils ont un repas et un lit. Ils ont droit à cet accueil le temps de la procédure de demande d'asile. À l'issue de cette procédure, ils reçoivent un avis favorable ou une expulsion et doivent quitter le centre. Les papiers sont accordés à très peu de gens : 3 à 4 % des demandeurs obtiennent leur régularisation. En principe, ils ne devraient pas rester plus de trois ou quatre mois, mais l'administration est débordée, et des gens peuvent y demeurer six voire sept ans. C'est complètement illégal. Au bout de 5 ans dans ce lieu, les gens se taisent, rampent, longent les murs, les gens du centre savent que c'est sans doute un dossier perdu. La dépression liée à la peur est très forte.

Comment l'atelier a-t-il été perçu par le centre ?

Le centre a une vraie volonté de collaboration avec le voisinage, il fallait que les habitants du quartier puissent être en contact relativement facilement avec les demandeurs d'asile. Aussi beaucoup de cinéastes font des films là-bas. Il y a beaucoup d'allées et venues. On vient prendre des photographies, des images, des entretiens. Dans la dynamique de l'atelier, les réfugiés ont compris très vite qu'on ne leur volerait rien mais qu'on allait vivre quelque chose ensemble. Par contre, c'est toujours la même chose : pour le technicien de surface, qui fait un boulot difficile, voir un réfugié avec une caméra, en train de s'exprimer, cela crée toujours l'effet de la frustration. Il y a des jalousies qui viennent du personnel.

Le film fini, des assistantes sociales, très touchées par le film, en larmes, ont insisté pour que le personnel le voit. D'autres ont complètement refusé l'image du centre que donne le film. Ils m'agressaient presque : « *tu dis que c'est une prison* ». Non, moi je ne dis rien. Certains individus ressentent ce lieu comme une prison. C'est leur sentiment, moi je ne dis rien. Finalement, la directrice du centre a obligé tous les membres du personnel à voir le film mais elle n'a pas voulu que je sois présente lors de la projection.

Comment l'atelier a-t-il démarré ?

Quand tu n'as pas de caméra et que tu n'es pas dans le processus de création, rencontrer les participants au préalable et parler avec eux ne servait à rien. Ils pensaient que je venais faire un film sur eux. Je leur ai dit « *Je ne fais pas un film sur vous, on va travailler ensemble* ». Et là ils s'intéressent, ils se posent des questions très pratiques. Et le dernier palier, c'est la découverte d'un langage qu'ils peuvent s'approprier. Par exemple, deux jours après le début de l'atelier, la communauté africaine a tenu un conseil de village, pendant deux heures. Entre eux ils ont décidé de ce qu'ils raconteraient. Le statut de la parole est très étonnant : pour être reconnu comme demandeur d'asile tu passes des entretiens où tu racontes ton histoire, on te demande d'être précis, c'est un interrogatoire, ils n'ont droit qu'à une seule version. Leur vie dépend de cette parole. Ils avaient peur qu'on soit dans cet axe-là de travail. Nous n'avions pas besoin de connaître leur histoire pour travailler ensemble. Leur présent nous intéresse, nous leur demandons de signer, de singulariser ce présent. Dans un premier temps, ils font à notre demande le portrait de leur chambre, des petits exercices. Et à un moment donné, il y a une direction qui est prise, mais la décision vient d'une personne qui a compris qu'elle détenait un moyen d'expression et qui le montre aux autres. M. Lapaji prenait la caméra 1h par jour pour tourner 40 mn, et ce qui est monté dans le film correspond à deux séances de tournage. Il a étalé ses papiers et filmé sa vie à travers ses documents. C'est très émouvant. Quand il filme la colère de sa fille, c'est très singulier, très fort. Dans une telle dynamique, dès que quelqu'un trouve une piste, il ouvre des chemins.

Ce qui était dur pour nous c'était de passer de l'un à l'autre, d'être à l'écoute. Une phrase, une attitude, une image déclencherait toute l'écriture. Il faut être très concentré et à chaque personne il faut répondre autrement.

Je m'occupais vraiment du langage cinématographique, j'étais très exigeante là-dessus, je ne laissais pas partir les caméras n'importe comment. Güldem était très forte dans les rapports humains, surtout avec les communautés turques. Valérie tenait le dispositif en tant que collectif. Mais il y a eu de grands moments de confusion,

du racisme entre les participants.

À quel moment le film prend-il sa forme définitive ?

J'avais peur de constituer une série de courts métrages qui s'enchaînent les uns après les autres. Je voulais dépasser ce cap, d'ailleurs, je me préparais à tourner des articulations au cas où. En salle de montage, dès la première vision des rushes, Hervé Brindel, le monteur, m'a dit qu'il n'y avait besoin de rien d'autre. C'est assez magique, il n'y a aucune homogénéité, les regards sont différents, et pourtant on rentre dans ce film, certainement grâce à une unité de lieu, de temps et d'action.

La scène du coiffeur concourt à cette unité ?

La scène du coiffeur est la plus classique. La première chose que j'ai faite en arrivant dans ce centre, c'était d'installer un miroir très grand. Il n'y a plus d'image, on va en remettre une. C'est toujours important, cette idée d'autoportrait, permettre à l'autre de redécouvrir son visage, son corps, dans des lieux où le corps est nié. Lorsque le coiffeur a vu ce miroir, il est venu s'installer avec nous. Et Mustapha a voulu lui parler, alors que c'est quelqu'un de très timide. On a rencontré la parole de Mustapha à ce moment-là. Tout le monde a filmé, mais dans cette scène c'est moi qui filme. J'essaie d'éviter le formatage, la caméra doit rester fragile, et là moi je suis fragile parce que j'écoute plus que je ne regarde, je découvre Mustapha.

Qu'est-ce que le film t'a apporté ?

C'est une expérience épuisante, il faut être exigeant sans être scolaire. Je ne voulais absolument pas reproduire le mode de représentation dominant. Il faut aussi savoir accepter des moments où il ne se passe rien.

Tout ce travail m'a ouverte davantage à des choses plus fragiles en terme d'écriture, plus improvisées, plus fragmentaires. La beauté de ce film, ce n'est pas son propos mais c'est que des gens ont signé leur intimité dans un lieu où il n'y en a pas.

Propos recueillis par Briec Mével et Raphaël Pilloso



Programme

Jeudi 10 mars



Cinéma 1

12h00 E

200km

Collectif Discusión/Espagne 100'

14h30 C

Anneler ve Gocuklar *Mères et enfants (Mothers and children)*

Orhan Eskiköy/Turquie 28'

Rond-point Chatila (*Shatila Round-about*)

Maher Abi-Samra/Liban 51'

Pour vivre, j'ai laissé (*To Live, I've Left behind*)

Ergün Eelci, Zeki Gürarlan, Umar Jibirin, Mustafa Mahaman,

Masoumeh Mousazadeh, Bénédicte Liénard/Belgique 30'

16h30 F

Ceux de Saladillo

Alberto Yaccellini/France 90'

18h30 C

Igra *Le Grand jeu (Lucky Draw)*

Jelena Jevcic/Serbie-Monténégro 23'

L'Anno di Rodolfo *L'Année de Rodolfo (Rodolfo all Year Round)*

Daniel Ruffino, Federico Testardo/Italie 80'

20h30 C

Yanmo *Mise en eau (Before the Flood)*

Li Yi-Fan, Yan Yü/Chine 147'

Petite salle

13h30 F Débat

Cargo, récit du pays des ombres

Charlie Rojo/France 90'

16h00 C Débat

Kalokerines Astrapes *Éclairs d'été (Summer Lightning)*

Nicos Ligouris/Grèce, Allemagne 80'

18h30 Hommage à Jean Rouch

Présentation de l'édition DVD de ses œuvres avec

VW Voyou

Jean Rouch/Niger 19'

Jean Rouch et Germaine Dieterlen « L'avenir du souvenir »

Philippe Costantini/France 54'

21h00 Hommage à Jean Rouch

Rediffusion des films de la séance de 18h30

Précisions

- **Triptico elemental de España** (Le Latina, 22h) sera projeté en version originale.
- À 12h en Cinéma 2, seul **Fuente Alamo** sera suivi d'un débat.

Cinéma 2

12h00 E

Tiurana

Ariadna Pujol, Marta Alborna/Espagne 28'

Fuente Álamo, la caricia del tiempo

Fuente Álamo, la caresse du temps

Pablo García/Espagne 72' **Débat**

15h00 C Débat

The Tenth Planet, A Single Life in Baghdad

La Dixième planète, une célibataire à Bagdad

Melis Birder/États-Unis, Irak, Turquie 38'

Nachbarn-Vecinos *Les Voisins (Neighbours)*

Rouven Rech /Allemagne 60'

18h00 F

Le Rêve de São Paulo

Jean-Pierre Duret, Andréa Santana/France 98'

21h00 C Débat

Weisse Raben – Alptraum Tschetschenien *Les Corbeaux blancs*

– le cauchemar tchéchène

Johann Feindt, Tamara Trampe/Allemagne 92'

Le Latina

18h00 E

Juguetes rotos *Jouets cassés*

Manuel Summers/Espagne 80'

20h00 E

Duende y misterio del flamenco *Charme et mystère du flamenco*

Edgar Neville/Espagne 85'

22h00 E

Triptico elemental de España *Triptyque élémentaire de l'Espagne*

Acariño galaico-De barro, José Val del Omar/Espagne 24'

Aquaespejo granadino, José Val del Omar/Espagne 23'

Fuego en castilla, José Val del Omar/Espagne 17'

Compte tenu des difficultés d'accès au festival le jeudi 10 mars, nous avons programmé les séances supplémentaires suivantes :

- Au Centre Wallonie Bruxelles

le jeudi 10 :

14h30 : **Cargo** et **Débat**

17h : **Ceux de Saladillo**

18h30 : **Le rêve de Sao Paulo**

le samedi 12 :

14h : **Anneler ve Gocuklar** (*Mères et enfants*) VO sous-titrée anglais,

et **Rond-point Chatila** et **Pour vivre, j'ai laissé**

17h : **Yanmo** (*Mise en eau*), VO sous-titrée anglais

- Au Centre Pompidou :

Vendredi 11, 12h30, Petite Salle : **Igra** et **L'Anno di Rodolfo**

Samedi 12, 18h30, Cinéma 2 : **The Tenth Planet** et **Nachbarn-**

Vecinos (*Voisins*).

Cette séance remplace le programme **Almadrabas, El Cerco, Marineros en tierra**.

Samedi 12, 18h30, Petite Salle : **Kalokerines Astrapes** (*Éclairs d'été*)

Dimanche 13, 21h, Cinéma 2 : **Weisse Raben** (*Les Corbeaux Blancs*)

Le journal du réel est réalisé par Bijan Anquetil, Devlin Belfort, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédéric Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Raphaël Pillosio, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Pierre Thévenin, Sarah Troche // Maquette : Anita Lau // Contact : journal_du_reel@no-log.org