

TIENS-MOI DROITE
ZOË CHANTRE

THE VANISHING SPRING LIGHT
XUN YU

LE DOSSIER 332
NOËLLE PUJOL

FRANCE, DÉTOURS -
CE TRAIT C'EST TON PARCOURS
PHILIPPE SCHWINGER, FRÉDÉRIC MOSER

FOUR MONTHS AFTER
YUKI KAWAMURA



TIENS-MOI DROITE

ZOË CHANTRE

CONTRECHAMP FRANÇAIS, 64', FRANCE
MERCREDI 28 MARS, 21H00, CINÉMA 2 + DÉBAT EN SALLE
VENDREDI 30 MARS, 16H45, CINÉMA 1 + DÉBAT PETIT FORUM
SAMEDI 31 MARS, 17H00, CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

Votre film rassemble beaucoup de matériaux différents. Combien de temps ont duré le tournage et le montage ?

J'ai commencé à filmer il y a 8 ans, mais j'ai vraiment réalisé que ça allait être un film il y a 5 ans. J'avais retrouvé des dessins réalisés vers l'âge de 12 ans sous crises de migraines ophtalmiques. J'en ai fait un livre, un exemplaire unique. Un jour, lors de mes études, j'ai dû le montrer à beaucoup de personnes et quelqu'un m'a dit : mais comment vas-tu faire pour montrer à tous cet objet unique ? J'ai alors décidé de le filmer. C'était la première fois que je touchais une caméra. Petit à petit je me suis écartée des pages et j'ai commencé à alimenter cette première matière d'autres choses, d'autres images.

Et depuis, le film s'est toujours construit de cette façon : le montage se faisait au fur et à mesure, comme l'enregistrement de ma voix off qui, sur 8 ans, a changé. Il y a aussi une évolution dans la qualité des images car j'ai utilisé plusieurs caméras, jamais trop lourdes parce que j'ai besoin d'un matériel très léger pour préserver mon dos.

Le film est un corps qui évolue. Est-il droit ? Est-il tordu ?

Il est plein de méandres. Mais il se tient droit parce qu'il a une colonne vertébrale, qui grandit en même temps que je grandis : d'un côté il y a mon récit et de l'autre la ligne que dessine mon histoire personnelle. J'ai concentré mon film sur un axe... Et petit à petit, cette histoire personnelle s'est ouverte à celle des autres. En rencontrant d'autres personnes, je me suis rendue compte que malgré une maladie ou un problème physique, la volonté permet de vivre, et parfois même vraiment bien ! Ça peut même devenir une grande force. La belle énergie de ces personnes a fait que j'ai eu envie de les introduire dans le film. Et puis je filmais seule, je montais seule : à un moment j'en ai eu assez d'être seule avec cette histoire !

Il y a beaucoup de gaieté et d'humour dans le film. Et cela prend le dessus sur le reste : le film se fait de plus en plus léger et la maladie devient presque un terrain de jeu, d'expérimentation.

Le début du film est plus dur parce que les dessins en eux-mêmes sont très durs, mais si j'ai pu commencer ce travail c'est que mes peurs avaient déjà été un peu écartées. J'arrivais même à me moquer de ça et de moi-même, à en jouer. J'avais déjà apprivoisé ma maladie. Ce n'est pas un film thérapie. Le film accompagne le processus. Et puis hormis la maladie, c'est aussi le parcours d'une jeune fille qui petit à petit s'échappe de son corps adolescent et qui apprend à vivre avec.

Comment avez-vous envisagé l'entrée progressive de votre corps dans le film ?

Au début je pensais qu'il n'y aurait que mes mains et ma voix. La première fois où l'on me voit vraiment c'est quand il y a ce plan d'un oiseau qui attend. Je trouvais qu'il me ressemblait parce que j'étais dans un moment où je ne savais plus comment avancer, comment arriver à raconter ce que je voulais dire. Ça a été mon premier autoportrait, en observation, en attente. Et puis je pense que le fait que les autres rentrent dans le film me permettait d'y rentrer à mon tour.

Quelle place a le cinéma dans vos différentes activités artistiques ?

Le cinéma me permet de faire le lien entre différentes techniques, de condenser certaines choses et d'avoir un support pour montrer l'ensemble plus facilement. J'avais énormément de matière. C'était difficile de savoir quoi garder. Les accélérés permettaient

de parcourir cette matière mais aussi de montrer combien ma pensée était remplie de tellement de choses. L'autre force du cinéma pour moi est sa capacité à garder une trace. Le cinéma m'a toujours portée. Mon grand-père me montrait des films en 9mm et j'ai longtemps imaginé que la vie avant que je naisse était en noir et blanc. Le fait de prendre une caméra aujourd'hui me montre qu'on est dans le présent !

Alain Cavalier a été quelqu'un d'important dans l'histoire du film ?

Il était venu présenter « Le Filmeur » à Strasbourg quand j'étais étudiante et il y a une chose qu'il dit dans son film qui m'a complètement bouleversée parce que dans mon court-métrage (c'était une première étape de ce film) je disais exactement les mêmes mots. C'était très étrange. A l'époque je me demandais comment continuer ce court-métrage et je lui ai envoyé. Il m'a appelée, on s'est vu dans un café et on a parlé pendant 4 heures. On a beaucoup échangé. Ça a été une grande rencontre pour moi aussi bien sur le plan intellectuel que sur le plan de l'amitié. Il m'a dit ensuite qu'il voulait suivre le film de très près et la personne avec qui il vit, Françoise Widhoff, est devenue ma productrice. Il m'est arrivé des choses assez magiques dans mon parcours !

Ce film contient tellement de choses qu'on se demande dans quelle direction vous pouvez aller maintenant ?

Mon nouveau projet n'a plus du tout ce sujet ni cette forme-là. Je l'imagine fait de très près, en macro, et il commence parce que, chaque année, exactement à la même date, une fourmi rentre chez moi et c'est alors que je sais que c'est l'arrivée du printemps !

■ Propos recueillis par Amanda Robles

THE VANISHING SPRING LIGHT

XUN YU

COMPÉTITION INTERNATIONALE PREMIERS FILMS

112', CHINE / CANADA

MERCREDI 28 MARS, 15H30, CINÉMA 1 + DÉBAT EN SALLE

JEUDI 29 MARS, 21H00, PETITE SALLE + DÉBAT EN SALLE

VENDREDI 30 MARS, 10H30, CENTRE WALLONIE BRUXELLES

Mamie Jiang vit dans le quartier traditionnel de West Street, inchangé depuis des millénaires. Quand un accident grave la plonge dans la maladie, ses voisins et sa famille l'accompagnent vers la mort.

Quel était le projet initial du film et comment avez-vous choisi ce lieu ?

Dans mon désir de faire un documentaire, j'ai toujours été obsédé par le concept d'une spiritualité qui transcende la réalité. Un jour, j'ai marché dans West Street et quelque chose de simple mais en même temps plein de vitalité me frappa. Poser le pied dans cette rue était comme rendre visite à un matin d'enfance, l'odeur et la chaleur dans l'atmosphère me saisirent, à la fois familières et distantes. A cet instant, j'ai réalisé que je devais me recentrer et



laisser mes instincts me guider et j'ai décidé de rester et de faire de West Street le sujet de mon film.

Ce projet documentaire est prévu pour être une série en quatre parties, chacune se concentrant sur un habitant particulier de la rue et sa famille. Alors que la vie de chacun se mêle fortement à celles de ses voisins, ils sont tous confrontés à leurs propres combats. Les quatre personnages représentent quatre générations d'habitants, mais aussi les quatre différentes phases de la vie selon la métaphore chinoise antique : la Naissance, l'Âge Adulte, la Vieillesse et la Mort. Le film sur Mamie Jiang est l'histoire sur la Mort. Même si le film montre surtout l'universalité de ce qu'une famille affronte dans une situation aussi difficile, il évoque aussi l'expérience de la mort. En partageant les moments difficiles de la vie de Mamie Jiang, nous pourrions reconforter son âme disparue.

Combien de temps a duré le tournage ? Comment êtes-vous devenu aussi proche de cette famille ?

J'ai loué une chambre à un résident de cette rue pendant le tournage, de janvier 2009 à septembre 2010. Avec le temps, la plupart des résidents m'ont accepté comme l'un des leurs, je n'avais jamais à m'inquiéter à propos de mes repas car j'étais toujours invité. Initialement, je n'avais pas prévu de filmer Mamie Jiang comme l'un des personnages principaux de la série « West Street ». Mon film a évolué naturellement avec le temps. J'étais devenu ami avec elle et sa famille avant sa chute, qui fut le moment où j'ai décidé de la filmer. Filmer la maladie de Mamie Jiang me rappelait ma grand-mère décédée pendant que j'étudiais à l'étranger. Au fil du temps, son visage et sa voix devenaient flous et confus. En sauvant ces souvenirs, je voulais en quelque sorte me racheter. De la même façon, il restait peu de temps à vivre aux personnes âgées de cette rue et je décidais d'enregistrer autant de leur vie que possible. Je sentais que je ne pouvais pas vraiment aider Mamie Jiang mais que rester avec elle la reconfortait. J'avais toujours ma caméra avec moi et quand je lui rendais visite, j'enregistrais les moments intéressants ou importants pour elle mais parfois je préférerais ne pas filmer et être simplement avec elle.

Votre film dure près de deux heures et contient des plans lents et longs. Comment avez-vous décidé de ce rythme au montage ?

C'est un film sur la maladie et la mort. Chacun y fait face un jour

mais on préfère souvent ne pas y penser. Ces expériences sont physiques, mais aussi psychologiques. Pour Mamie Jiang, je voulais présenter ces moments avec le plus de respect et de dignité possible, tout en rendant compte de leur réalité physique. Le rythme du film est plutôt basé sur l'état psychique de ceux qui étaient impliqués dans ces moments, moi y compris.

La tâche la plus difficile était de ne pas détourner le regard. Puisque ces scènes sont habituellement dérangeantes et pénibles, détourner le regard est une réaction inconsciente. Comme quand quelque chose s'approche des yeux et qu'on ferme les paupières. Le propos de ce film est de ne pas cligner des yeux. Pour matérialiser cette confrontation directe au montage, la durée et la répétition sont devenues cruciales. En les coupant, on risquait de perdre l'inconfort et l'anxiété qui devaient être conservés, car ces émotions sont causées par la maladie et la mort. Nous nous sommes aperçus que si, dans un plan, on reste avec les personnages assez longtemps dans un seul espace, ça provoque une certaine tension et une forte anxiété chez les spectateurs, et c'est le cinéaste qui décide du moment où relâcher cette tension. On a ainsi recréé une atmosphère proche de la réalité capturée, tout donnant un rythme au film.

Pensez-vous qu'en documentant l'histoire de cette famille, vous saisissez aussi quelque chose de l'histoire de la Chine ?

Jusqu'à ma première visite en 2008, cette rue avait préservé la structure résidentielle et sociale d'une communauté chinoise traditionnelle. Malgré tout, elle était confrontée à de nouvelles valeurs, principalement le matérialisme, en fort contraste avec la conception traditionnelle de la vie des résidents. De telles transformations reflètent les luttes des civilisations anciennes à l'ère moderne, ce qui est aussi devenu le vaste décor du film. Mais la raison principale que j'avais de filmer l'histoire de Mamie Jiang n'était pas tant de faire référence à une époque, une culture ou un pays spécifique, que de stimuler une réflexion sur la nature universelle et éternelle de chaque vie. Pour que les personnages autant que nous trouvent le réconfort et un sens dans l'époque difficile que nous traversons.

■ Propos recueillis et traduits par Stéphane Gérard

LE DOSSIER 332

NOËLLE PUJOL

CONTRECHAMP FRANÇAIS, 43', FRANCE / ALLEMAGNE
MERCREDI 28 MARS, 18H30, CINÉMA 1 + DÉBAT EN SALLE
VENDREDI 30 MARS, 16H00, CINÉMA 2 + DÉBAT EN SALLE
SAMEDI 31 MARS, 10H30, CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

« Le dossier 332 » de Noëlle Pujol fait le pari réussi d'un cinéma autobiographique à travers un dispositif audacieux. Prise en charge très tôt après sa naissance par la DASS, elle fut placée dans une famille d'accueil et séparée de son frère et de sa sœur. Son film est constitué d'une suite de plans fixes sur lesquels elle lit un choix de lettres écrites par des assistantes sociales ou des responsables d'organismes de tutelle. Chacune d'entre elles décrit un moment de son parcours dans une vulgate administrative déjà un peu désuète. Ces phrases sèches dessinent en creux les sinuosités d'un parcours, les vies et

les relations d'une série de personnages qui resteront pour nous des noms.

Après plusieurs films « loin de vous », comment est né ce projet ?

L'écriture de ce projet a commencé en 2008. Je souhaitais à ce moment-là accorder deux histoires, celle de mes deux mères respectives. L'une, Edmonde, dont j'ai été séparée à la naissance, l'autre, Ascension Garcia, chez qui je fus placée à l'âge d'un mois. Je possédais aussi une copie de mon dossier de la DASS, auquel j'ai eu accès en 2002. Des lettres, des notes, des rapports ont été écrits par des assistantes sociales entre 1973 et 1993 faisant état de mon statut de « recueillie temporaire » au service de l'aide sociale à l'enfance de l'Ariège.

Aviez-vous en tête le dispositif au commencement du tournage ou s'est-il élaboré au fur et à mesure ? Aviez-vous décidé dès le départ qu'il n'y aurait que votre voix ?

Le désir de filmer en plans fixes les paysages de montagne, la maison où j'ai grandi, était présent dès l'origine. L'écriture était aussi à l'origine de ce désir, mais je ne savais pas encore sous quelle forme.

Les images ont été tournées en numérique HD avec une caméra Canon EOS7. C'est le premier film que je tourne avec cet appareil photo-caméra. J'ai enregistré tous mes autres films avec une caméra DVcam et là, j'ai ressenti que la DV ne pouvait pas porter ce projet. Il me fallait un autre outil pour mieux restituer l'espace, les détails immobiles avec finesse. J'ai eu la sensation que la double fonction photo et vidéo de cet objet m'imposait d'avoir un geste, une position : la caméra est fixe, posée sur un pied. Je ne bouge pas, j'enregistre ce qui se passe devant moi. Étrangement, le temps d'enregistrement vidéo d'une scène de rue s'associe au temps d'exposition de la lumière sur un support photo sensible.

Après les projections de « Histoire racontée par Jean Dougnac » au FID à Marseille en 2010, j'ai senti comme une évidence que le récit du film devait être porté par les documents de mon dossier d'archives, que la version de l'histoire devait être écrite et racontée du point de vue des assistantes sociales.

Ces archives ne sont pas livrées telles quelles. J'ai sélectionné certains documents, ceux dont les mots, les phrases produisent un récit. J'ai commencé à recopier les documents, les lire à haute voix. Je découvrais une respiration, un rythme, un son, une sensibilité. Je me suis aperçue que je créais une dramaturgie. Je souhaitais que le récit soit confié à une voix féminine. J'ai donc invité des amies à lire les textes, mais leurs voix ne nous entraînaient pas dans l'histoire. Ma voix était-elle donc la seule à pouvoir incarner ce récit ? Je n'ai pris conscience de son rôle qu'à la toute fin du montage.

Le spectateur se fait d'emblée au dispositif voix/plans, puis de longs silences viennent donner davantage d'espace aux paysages, comment avez-vous pensé ce rythme ?

Dans ce film, le récit est non seulement porté par la voix off mais aussi par les sons d'ambiances et les détails sonores qui prennent en charge l'espace cinématographique. Il n'y a pas de silence dans le film. On suit un mouvement où l'on passe du dedans au dehors, de haut en bas. La structure se rapproche

d'une ligne mélodique, de mouvements, dans le sens musical du terme. Le film s'ouvre sur la montagne, s'attache à des espaces clos (chambre, couloirs), se déplace à nouveau dans les paysages immobiles de pierres, la lisière d'une forêt, la promenade plantée d'une rue.

La nature des plans change soudain aux trois-quarts du film, ils sont plus composés et contiennent un événement. Comment s'inscrit ce changement dans le film ?

Le montage du texte assure une continuité narrative, une chronologie. « Le Dossier 332 » raconte l'histoire d'une transformation, celle d'un nouveau-né en enfant puis en jeune fille, mais aussi l'histoire d'une famille dont les membres ont été séparés. Sous la langue administrative un autre récit se dessine : le portrait d'une bureaucratie constitutive de l'État contemporain.

La progression narrative nous fait quitter la montagne pour rejoindre la ville. Le mouvement va être porté par une suite d'actions, perçues comme des interférences entre la bande son et la bande image. C'est alors qu'un événement imprévu, une véritable catastrophe vient nourrir et le texte, et son rapport à ce qui est contemplé. L'adolescence est là, violente et drôle !

■ Propos recueillis par Gauthier Leroy

FRANCE, DÉTOURS - CE TRAIT C'EST TON PARCOURS

FRÉDÉRIC MOSER, PHILIPPE SCHWINGER

CONTRECHAMP FRANÇAIS, 53', FRANCE
MERCREDI 28 MARS, 18H30, CINÉMA 1 + DÉBAT PETIT FORUM
VENDREDI 30 MARS, 16H00, CINÉMA 2 + DÉBAT EN SALLE
SAMEDI 31 MARS, 10H30, CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

« Le Fil continu » accueille des collégiens exclus temporairement. En captant la parole continue, au cœur de ce dispositif, qui s'engage entre éducateurs et élèves, les réalisateurs révèlent une étrange mise en scène de l'éducation.

Le film s'inscrit dans votre projet « France, détours », pouvez-vous nous en dire plus ?

« France, détours » a commencé en 2009. Il s'inspire du projet « France, tours, détours, deux enfants » réalisé par Jean-Luc Godard et Anne-Marie Mieville en 1978 pour la télévision. Eux-mêmes réinterprétaient un ouvrage scolaire du 19^{ème} siècle : Le tour de France par deux enfants. Le récit, à forte connotation idéologique de ces deux orphelins faisant des haltes dans chacune des régions de France visait à rassembler la France du 19^{ème} siècle. Godard et Mieville, eux, ont interrogé le vivre ensemble dans la France des années 1970 en questionnant un petit garçon et une petite fille sur 12 épisodes.

Nous ne voulions pas être fidèles aux épisodes de Godard mais partir de situations localisables et spécifiques pour questionner des jeunes de 14-22 ans sur le vivre ensemble, sur un mode de vie, de faire, de penser. C'est ce que nous avons fait à Toulouse à la cité du Mirail en 2009 dans un premier épisode de 26 minutes.

FRANCE, DÉTOURS - CE TRAIT C'EST TON PARCOURS



Suite à cela, la Fondation Kadist nous a proposé de visiter l'association « le Fil continu » à Pierrefitte-sur-Seine qui travaille avec des écoliers exclus temporairement. Cela nous a paru pouvoir être la suite des questions soulevées dans notre premier épisode sur l'éducation nationale, sur la sanction, sur le pourquoi des mesures de réinsertion et d'exclusion.

On a l'impression que votre film porte plus sur l'éducation et ce dispositif particulier, que sur les jeunes eux-mêmes.

Cela a été une forme de choc de voir ce qui se passait entre les adultes et les écoliers et, contrairement au premier épisode, nous avons pris le parti de ne pas adopter un rôle d'adulte qui questionnerait encore une fois les écoliers mais plutôt d'observateurs. Les jeunes ont peu la parole, mais on pensait que se focaliser sur ce qu'ils expriment dans le non-dit, la gestuelle ou le refus, en disait beaucoup de leur situation. Et, comme au Mirail, c'est un miroir de ce que fait la société.

Les éducateurs on-t-ils une formation spécifique pour pouvoir intégrer ce dispositif ?

Ils se disent « médiateurs », mais nous n'avons pas vraiment eu de réponse quant à leur formation. Nous savons qu'ils ne sont pas recrutés par l'Education nationale, qui accepte mais ne soutient pas encore l'association qui gère cet espace. Cette structure pionnière a suscité un grand débat au sein du collège sur la légitimité de ce lieu tant au niveau du dispositif que de l'encadrement. Au départ, nous étions très favorables à l'idée d'une structure qui accueille les élèves exclus et qui se dise réfléchir à l'exclusion. Mais nous avons été déçu par la maigreur de l'encadrement et du manque de réflexion, et c'est le constat que l'on fait. C'est important de questionner ce temps d'exclusion, ce qu'est la sanction dans des zones dites difficiles.

Comment avez-vous travaillé le montage ?

Nous avons préféré retirer les entretiens que l'on avait faits avec les enseignants. Ayant tourné avec une seule caméra, on a dû faire un travail de montage assez fin de champ/contre-champ. On a fait le choix de voir les adultes le moins possible, mais de les faire apparaître à l'image dans les moments où ils réfléchissent



ou lorsqu'il se mettent en scène. Cette forme d'auto mise en scène contraste d'ailleurs avec la manière qu'ont les écoliers de faire abstraction de notre présence, à l'exception de cette petite bagarre vers la fin où cela est tout de suite dit.

Vous êtes suisses et pour ce projet vous avez décidé de ne vous consacrer qu'à la France ?

Oui, du fait du projet initial de Godard et Mieville. Pendant 10 ans nous avons travaillé à Berlin, à Londres, en Pologne. « France, détours » est la première œuvre que nous produisons en France. Nous avons une pratique d'artistes plasticiens qui intègre le médium film. Notre nationalité nous permet d'avoir un regard étonné et surpris sur les structures des pays où l'on travaille.

Comment allez-vous continuer votre parcours « France, détours » ?

Nous devrions tourner à Marseille très prochainement mais cela dépendra de financements toujours difficiles à obtenir. Cette fois-ci nous nous intéressons à des jeunes des classes privilégiées qui se destinent aux grandes écoles.

■ Propos recueillis par Daniela Lanzuisi et Amandine Poirson

FOUR MONTHS AFTER

YUKI KAWAMURA

COMPÉTITION INTERNATIONALE COURTS MÉTRAGES

12', JAPON / FRANCE

VENDREDI 23 MARS, 16H30, CINÉMA 2 + DÉBAT PETIT FORUM

DIMANCHE 25 MARS, 13H00, CINÉMA 1 + DÉBAT PETIT FORUM

MERCREDI 28 MARS, 17H00, CENTRE WALLONIE-BRUXELLES

« Four months after » nous plonge dans les vestiges du tsunami qui frappa les côtes japonaises le 11 mars 2011. Comment est né le projet de faire ce film ?

C'est un hasard, j'ai eu la chance d'être invité au Japon dans le cadre d'un festival. C'était en juillet, 4 mois après le tsunami.

J'habite à Paris et donc les seules images de la catastrophe m'étaient données par la télévision française ou internet. C'est à Tokyo, en discutant avec des amis qui étaient allés sur place, comme volontaires pour aider, que je me suis dit que mon volontariat à moi serait de filmer l'état actuel des lieux en cette période moins médiatique. En France on a vu beaucoup d'images au moment du tremblement de terre mais plus rien depuis. J'avais envie de témoigner, pour archiver. Je suis allé dans 3 villes : Kesen-Numa, Rikuzen-Takata et Ishinomaki.

Le premier plan de votre film nous plonge tout de suite dans l'ambiance. Dans un long panoramique vous filmez la mer calme, puis la nature, quelques arbres, les montagnes immuables qui encerclent un vaste champ de ruines. Le panoramique se poursuit et arrive sur des grues qui ressemblent à des monstres et qui fonctionnent toutes seules. L'humain a disparu. On a l'impression que ce qui s'est passé là n'est pas à dimension humaine et le calme apparent de la nature dramatise encore plus, par contraste, l'évènement hors champ qui a produit tout cela. Comment est venu ce choix du panoramique ?

En arrivant je me suis dit qu'il n'y avait pas d'autre façon de filmer. Je n'ai pas réfléchi, c'était instinctif. C'est d'ailleurs le premier plan que j'ai tourné en arrivant sur les lieux.

Les panoramiques permettent aussi de laisser le temps, de forcer à regarder les détails. Parce que quand on est là-bas, on ne mesure pas vraiment ce qui s'est passé, c'est très irréel. En même temps quand on voit une chaussure d'enfant, une VHS, des traces de réel très chargé, on mesure, par contraste, l'ampleur de ce qu'on voit.

En effet, on a l'impression que vous ne croyez pas à ce que vous voyez et qu'il y a un besoin de filmer à 360° pour mesurer l'ampleur du désastre et rendre compte d'une réalité qui nous dépasse. On voit aussi un drapeau en forme de poisson ?

C'est un drapeau qui marque la fête des enfants au Japon, c'est une fête traditionnelle, le drapeau est resté, probablement pour symboliser l'espoir. Ce qui m'intéresse c'est d'être dans cette période d'entre-deux, entre le tsunami et la reconstruction. Je suis sûr que dans un an, on ne reconnaîtra plus rien. Je voulais témoigner de cette période de transition, de passage.

Vous filmez la présence d'humains mais ceux-ci ont l'air déconnectés du lieu. Des ouvriers, des promeneurs à vélo ne montrent aucune émotion particulière face à ce paysage désolé. Cela crée un décalage avec le drame.

Je ne voulais pas filmer d'humains, j'aurais pu interviewer des volontaires mais je manquais de temps pour ce genre de film et je voulais plutôt me concentrer sur les lieux, filmer là où j'étais. Ce qui est frappant, c'est de voir ces gens continuer à vivre, ils ne sont pas tristes, ils savent qu'ils ne peuvent plus reculer, ils n'ont pas le choix, ils doivent regarder devant eux. Il y a un homme qui boit sa canette à la fin du film en regardant la mer sur une terrasse surplombant les ruines. Je suis sûr qu'il habite juste à côté. Chaque jour, il voit ce champ de ruines et la reconstruction. On sent qu'il y a d'un côté l'espoir et de l'autre l'acceptation douloureuse de sa condition. De toute façon on doit avancer. Et il y a la mer au fond... On ne peut pas dompter la nature, on ne peut que coexister avec elle.

■ Propos recueillis et traduits par Olivier Jehan

PROGRAMME MERCREDI 28 MARS

CINÉMA 1

13H00 CM

RIVER RITES
Ben Russell
Etats-Unis / Surinam
11', Sans dialogue
cl

TWO YEARS AT SEA

Ben Rivers
Grande-Bretagne
88', Sans dialogue

15H30 1^{re} F

THE VANISHING SPRING LIGHT

Xun Yu
Chine / Canada
112', VO/FR+EN
+ **DÉBAT EN SALLE**

18H30 CF

LE DOSSIER 332

Noble Pujol
France / Allemagne
43', VO/FR
+ **DÉBAT EN SALLE**

CF

FRANCE, DÉTOURS - CE TRAIT

C'EST TON PARCOURS

Philippe Schwinger
Frédéric Moser
France
53', VO/FR
+ **DÉBAT PETIT FORUM**

21H00 cl

LEQUONES PARA UNA GUERRA

Juan Manuel Sepúlveda
Mexique
97', VO/FR
+ **DÉBAT EN SALLE**

CINÉMA 2

13H30 XD - SÉANCE EN ACCÈS LIBRE

COMBATANTS #4

NOTICERO 1
MAQUILAZAJÓN DE LAS MIMAS
Frank Pineda, Ramiro Lazcano
Nicaragua
10', VO/ESP

HISTORIA DE UN CINE

COMPROMENDIDO
Emilio Rodríguez
Nicaragua
15', VO/ESP

FINE FROM THE MOUNTAIN

Deborah Schaffer
Nicaragua / Etats-Unis
58', VOEN
+ **RENCONTRE AVEC**
DEBORAH SCHAFFER

13H00 cl

DAO LU

Xu Xin
Chine
113', VO/FR+EN

15H30 àV

À NOUS LA VIE #4

IL MAIMOUNO - LIA
Alberto Gritti
Italie
32', VO/FR

PROCESSO PER STUPRO

Collettivo Feminista Di Cinema
63', VO/FR
+ **PRÉSENTATION PAR**
FEDERICO ROSSINI

PETITE SALLE

PETIT FORUM

SALLE EN ACCÈS LIBRE DANS LA
LIMITE DES PLACES DISPONIBLES

18H00 OR

DÉBAT GICR / IMAGES EN
BIBLIOTHÈQUE

Circuits de diffusion : salles
de cinéma, médiathèques et
autres lieux
- en présence de
Penelope Bortoluzzi
(Pico Films)
François Gallat (onéaste)
Philippe Chevassu
(Tnassa Distribution)
Christine Micholet (Bpi)
Etienne Ollagnier (Jour2Fête)
Boris Spire (GNCR)

- animé par
Jean-Yves De Lapinay
(Images en bibliothèques)

20H30 DA - SÉANCE EN ACCÈS LIBRE

ATELIER SON #2

DANIE DESHANS :
CRÈCHER LE SON DU CINÉMA

20H30 DA

THE MAD SONGS OF
FERNANDA HUSSEN

John Garavito
Etats-Unis, 168', VOEN/FR
+ **PRÉSENTATION PAR**
MATHIEU MACHÉRET
ET JOHN GARAVITO

C. WALLONIE-BRUXELLES

SALLE EN ACCÈS LIBRE DANS LA
LIMITE DES PLACES DISPONIBLES

10H30 1^{re} F

SELF-PORTRAIT AT 47KM

Zhang Mengqi
Chine
77', VO/FR

14H00 CF

APRÈS LE SILENCE, ce qui n'est
pas dit n'existe pas ?

Vanina Vignati
France / Roumanie
95', VO/FR

17H00 CM

LOS ANIMALES

Paola Buontempo
Argentine
8', VO/FR

FOUR MOUNTS AFTER

Yuki Kawamura
Japon / France
12', Sans dialogue

SNOW CITY

Tan Pin Pin
Singapour
15', VOEN

AUTOMNE

Dmitri Makhomet
France
26', Sans dialogue

NOUVEAU LATINA

14H00 AC

108 (QUECHILLO DE PALO)

Renate Costa
Espagne
90', VO/FR

MIK2 BEAUBOURG

20H00 DA

RAUL RUIZ #9

MOTTE VO PAR RUIZ
France / Etats-Unis
78', VO/FR+EN

16H00 AC

OÙ ÊT VOTRE SOURIRE ENFOUÏ ?

Pedro Costa
Italie
104', VOFR

22H00 AC

NO LONDON TODAY

Delphine Deloget
France
77', VOEN/FR

18H00 1^{re} F

PHOTOGRAPHIC MEMORY

Ross McEwee
Etats-Unis / France
84', VOEN/FR

20H00 SP

ALIBATIONS

Maiak Bernmail
France / Algérie
105', VO/FR
+ **DÉBAT EN SALLE**
animé par Gérard Collas

22H00 AC

FIX ME

Raed Andoni
France / Palestine / Suisse
98', VO/FR
présenté par Raed Andoni
et Aurélie Georges

CI COMPÉTITION INTERNATIONALE
1^{re} F COMPÉTITION PREMIERS FILMS
CM COMPÉTITION COURTS MÉTRAGES
CF CONTRECHAMP FRANÇAIS
1^{re} F NEWS FROM...
DA DEDICACES ET ATELIERS

SP SÉANCES SPÉCIALES
XD EXPLORING DOCUMENTARY
AV À NOUS LA VIE!
ÉC ÉCOUTE VOIR!
AC LES 20 ANS DE ACID
DR DÉBATS, RENCONTRES

REDACTION Lyloo Anh, Stéphane Gérard, Leïla Charbi, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Daniela Lanzusi, Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier, Julien Meunier, Anne-Lise Michoud, Marjolaine Normier, Alexandra Panelli, Amandine Poisson, Amanda Robles, Jean Sébastien Seguin
REDACTRICES EN CHEF Dorine Brun, Zoé Chantre, Mâté Peltier **MISE EN PAGE** Maxime Dendraën **CONTACT** journalduree@gmail.com

Bibliothèque
Centre
publique d'information
Pompidou

CNRS images /
Comité du film ethnographique