



CNRS images /  
Comité du film ethnographique

# Réel

06

Bibliothèque  
Centre  
Pompidou  
publique d'information

Journal du festival CINÉMA DU RÉEL

Mercredi 30 mars 2011



## EXERCICES DE DISPARITION CLAUDIO PAZIENZA

Compétition internationale, Belgique/France, 50'

Aujourd'hui, 20h30, C1 + débat salle / Jeudi 31 mars, 15h45, PS + débat salle

Samedi 2 avril, 12h15, C1

*Pouvez-vous nous parler des difficultés que vous avez rencontrées à faire un film sur le deuil de votre mère?*

Je n'avais pas l'intention de faire un film « sur » le deuil mais un voyage plutôt facétieux autour de la disparition. Ce n'est que tard dans mon tournage que cette question du deuil a surgi. Elle s'est imposée à moi de manière énigmatique. J'ai donc accepté d'écouter ces voix intérieures, liées à la mort de ma mère. Le nouveau sujet a phagocyté l'ancien. Cela

m'arrive souvent : j'attends même que le sujet initial - le prétexte - s'efface. La vraie difficulté est de garder intact le désir d'un récit quand tout semble s'effiloche.

*Quelle place a ce film dans votre parcours de cinéaste ?*

Je l'ignore. Je ne pourrais vraiment répondre qu'en faisant un nouveau film. Chaque fois que j'en termine un, j'ai l'impression de tourner une page. A tort.

*Vous dites à votre ami Jacques « Je te suis », puis « Suis-moi ». Pouvez-vous nous parler de votre relation, de sa présence souvent silencieuse, de la place que vous avez souhaité lui donner dans votre film ?*

Jacques Sojcher a été mon prof de philo. Avec lui, je m'autorise souvent mots intimes et longs silences. Sa place dans le film correspond un peu à la place qu'il occupe dans ma vie : c'est un ami, sa « joie sans raison » m'est devenue vitale, sa finesse sombre, incarnée, hilarante, est contagieuse. La découverte de son rapport à la langue, à la poésie et donc au monde, continue de nourrir l'idée d'un cinéma fait de gai savoir.

*Citant Nietzsche, Jacques fait un lien entre tragédie et parodie. Si le sujet que vous abordez est grave, vous le traitez aussi sur un mode burlesque. Pouvez-vous nous parler de ce choix ?*

Je ne sais pas si c'est vraiment un « choix ». Pendant un tournage, je mets mon corps à rude épreuve : je le maltraite, je le rends insomniaque. Je le dé-forme. Je préférerais éviter cela, mais voilà, c'est ainsi. Je l'initie désespérément à la férocité et j'abdique juste avant qu'une glissade – pour ainsi dire – ne me soit fatale. Peut-être que c'est cela d'être burlesque : être déraisonnable et pathétique pour arrêter la douleur qui suffoque.

*Au début de votre film, vous dites « Plus de mots, ni de visages ». Décrire le monde, « nommer le réel », vous permet peu à peu de retrouver une parole possible, partageable, et de redessiner un visage, là où il n'y en avait plus. Pouvez-vous nous parler de votre processus de création ?*

Il est imprévisible. C'est ce qui me le rend supportable. Je ne filme que rarement ce qui m'est connu à l'avance. Je fais peu de repérages, je prépare peu de questions et j'ai appris à filmer les silences. Il m'arrive de ne pas accorder aux images le même pouvoir qu'il y a une dizaine d'années, alors je filme avec mes oreilles. J'écris un bout de voix off, je tourne quelques plans, m'arrête, reprends, monte, rature, filme encore. J'accepte mes pannes. Je suis entouré de complices patients. Ce rituel – faire un film – n'a de sens que s'il permet de voir émerger une forme jusque là entrevue, soupçonnée, innommable. Tout ça est impossible à coucher sur papier à l'avance.

*Vous parcourez avec Jacques le monde entier pour le « nommer », s'assurer de son existence et de la vôtre, reliés tous deux à deux micros enregistrant vos voix. Pourquoi aller si loin pour parler de quelque chose d'aussi intime ? Quel sens avait pour vous de faire un si long voyage, quelle en était la nécessité ?*

J'étais intrigué par des rituels liés à la mort et c'est ce qui m'a amené en Chine, en Israël, au Ghana. Mais très vite, j'ai perçu une incompatibilité entre ces matériaux et mon récit. Des voyages, je n'ai gardé que mon étonnement premier, l'incursion inopinée dans un ailleurs spatial. Dans mon esprit, cet ailleurs est aussi un ailleurs mythologique, temporel. Finalement a prévalu le souhait de mettre le verbe à l'épreuve de la géographie : nommer pour conjurer la disparition. Et le faire avec un ami.

■ Propos recueillis par Maïté Peltier et Anne-Lise Michoud.

## LA TERRE TREMBLE VANIA AILLON

Compétition internationale Courts métrages, Suisse, 40'

Aujourd'hui, 18h30, PS + débat salle / Jeudi 31 mars, 16h45, C1 + débat Petit forum  
Vendredi 1er avril, 17h, CWB

*La terre tremble est votre premier film à la première personne ? Quelle place a-t-il dans votre trajectoire ?*

La Terre Tremble est un film que j'avais depuis longtemps dans la tête, mais il y a eu auparavant plusieurs films plus courts qui ont échelonné mon parcours. Dans la plupart de mes films, je me mets en scène, comme un moyen d'accéder aux turbulences de ma tête. C'est dans l'agitation de la pensée que j'essaie de trouver une place.



*L'idée de vous mettre en scène dans le film a-t-elle été évidente immédiatement ?*

C'était un choix dès le début, une fois sur place, je me suis efforcée de le faire, ce n'était pas toujours évident pour moi. Et finalement, j'ai filmé très peu de moments où l'on me voit ; ils sont pratiquement tous dans le film. C'est au montage que l'écriture de la voix off m'a aidée à réaffirmer ma place.

*Née en Suisse, de parents Chiliens exilés, on sent que vous êtes nostalgique d'une période politique chilienne que vous n'avez pas vécue, ou peut-être indirectement, à travers l'histoire de votre famille. S'agit-il d'un film initiatique ?*

Il est vrai qu'inconsciemment, il y avait plusieurs enjeux dans la réalisation de ce film et j'ai effectivement été nostalgique de certaines luttes que je n'avais pas vécues, mais dont j'étais empreinte. Pourtant, je ne peux parler d'un film initiatique, mais plutôt d'un saut. Un saut qui me met en danger, qui m'oblige à ne pas me détourner, afin d'aller au fond de ma pensée et faire surgir un bout de la réalité qui m'entoure.

*Vous êtes allée au Venezuela pour faire ce film, mais aussi avec l'intention d'y rester et de participer à cette expérience politique...*

Je suis partie pour la première fois au Venezuela pour y travailler. J'animais des ateliers d'audiovisuel destinés aux personnes qui souhaitaient participer aux télévisions communautaires. C'est à la suite de cette expérience que ce projet de film a mûri. C'est aussi par ce biais que j'ai rencontré Carmen et d'autres protagonistes du film. J'y suis retournée pour me confronter à mes fantômes, pour aller au fond de ce qui me préoccupe, comprendre ce qui me lie à cet endroit et éclaircir le fait de vouloir absolument faire ce film.

*On voit tout au long du film que le doute s'installe en vous. Et les séquences choisies au montage l'expriment très bien. Avec quelles intentions êtes-vous partie et en quoi l'expérience du film vous a-t-elle fait changer d'opinion ?*

Malheureusement ou heureusement, mes intentions changeaient constamment. Il y avait sans doute le désir de trouver une place où être. Mais dans cette recherche quelque chose s'effrite et je dérive, ce qui m'entraîne ailleurs, vers d'autres personnes, vers Carmen, vers mon réel. Il y a des croyances qui sont intactes, mais effectivement quelque chose a changé : la vision du collectif, le moyen d'arriver où l'on veut. Je pense aujourd'hui plus en termes de microcosme que de macrocosme.

*Vous vous êtes concentrée sur les terres d'une Hacienda, une coopérative agricole et la télévision vénézuélienne, comment se sont opérés ces choix ?*

En tâtonnant, il y a eu bien sûr d'autres lieux, d'autres gens, d'autres espaces... et puis il y a des moments comme l'occupation de cette hacienda que l'on ne peut prévoir. Il y avait l'envie de chercher du collectif, du commun, et d'une certaine manière, cela a guidé mes pas.

*Avez-vous rencontré des réticences ?*

Quand on est étranger et que l'on veut s'intéresser de près à ces lieux d'expérience du socialisme, il faut "montrer patte blanche", car la méfiance est de mise. Y avoir accès a donc été une démarche longue. Mes origines chiliennes m'ont aidée en cela.

*Quand on sait que l'Amérique Latine a longtemps été dominée par les grands propriétaires terriens et que son histoire est davantage faite d'expropriations, on ne peut s'empêcher d'éprouver du plaisir en assistant à cette réappropriation des terres par ces paysans. Comment s'est terminée l'occupation de Pozo Azul ?*

Nous y sommes retournés la semaine d'après, afin que les papiers de la division soient signés. Cela s'est passé dans un certain calme. Ce qu'il faut savoir, c'est que le propriétaire terrien touche une indemnité pour les terres qui lui sont rachetées par l'Etat. Dans ce cas précis, il n'exploitait plus ses terres et cette solution au final l'arrangeait plutôt bien. Pour ce qui est des paysans, je l'ignore, mais cette première étape les a poussés à s'organiser pour exploiter ces terres.

■ Propos recueillis par Anne-Lise Michoud.

## EXTRAÑO RUMOR DE LA TIERRA CUANDO SE ATRAVIESA UN SURCO (secuencia 75, huerto de Juana Lopez, toma 01)

JUAN MANUEL SEPULVEDA

Compétition internationale Courts métrages, Mexique, 20'

Aujourd'hui, 18h30, PS + débat salle / Jeudi 31 mars, 16h45, C1 + débat Petit forum  
Samedi 2 avril, 13h30, C2

*Pouvez-vous nous rappeler les événements et le contexte qui ont obligé cette communauté guatémaltèque à se déplacer ?*

Au début des années 1980, le gouvernement et l'armée, avec l'appui militaire des Etats Unis, ont décidé que la manière la plus efficace d'éliminer la guérilla, contre laquelle ils luttait depuis les années 1960, était d'exterminer sa base sociale : la population indigène. Cette politique d'extermination a fait plus de 250 000 morts et a obligé une partie de la population indigène à se réfugier dans les montagnes. Jusqu'aux accords de paix, signés en 1996, les réfugiés continuaient d'être persécutés ; il y avait des incursions de l'armée et des bombardements permanents. Ceux qui ont survécu, ont formé ces communautés que l'on appelle : "les communautés en résistance". Elles se trouvent dans le nord du département de Quiché.

*Comment a eu lieu la rencontre avec cette communauté Ixil ?*

J'ai rencontré cette communauté lors du tournage de mon précédent film, *La frontière infinie*. J'ai depuis une relation complexe avec ce peuple, dont le destin et la problématique me touchent profondément.



*Il est précisé dans un carton d'introduction : «séquence 75». S'agit-il de la séquence d'un projet de film plus vaste ?*

J'ai en effet tourné cette séquence lors du tournage d'un projet de film plus ample. Après l'avoir filmé, et cela s'est confirmé au visionnage, je savais déjà qu'elle allait devenir une oeuvre à part entière. J'ai voulu le préciser dans un carton de présentation car je crois en un cinéma "fragmentaire", un cinéma qui part de la "déconstruction". C'était une façon de l'affirmer. Un fragment peut avoir une existence et un potentiel à lui tout seul, sans forcément devoir appartenir à un "tout".

*On découvre, dans ce "film séquence", que l'histoire racontée par Juana Lopez à ses enfants et indirectement à vous, est dite librement, sans que vous l'ayez initiée. On imagine que ne parlant pas l'Ixil, vous vous en rendez compte après ? Quel est votre part de mise en scène ?*

Avant le tournage, nous avons organisé des réunions avec toute la communauté, pour leur faire part de nos intentions. L'idée initiale était de faire un film qui nous redonne de l'espoir en partant de leur résistance. Il était important pour eux, comme pour nous, de le faire à un moment où leur avenir semblait très incertain. Les membres de cette communauté se sont beaucoup impliqués, au point qu'ils avaient souvent déjà pensé à la mise en scène, quand on arrivait chez eux pour filmer. Beaucoup de familles en ont profité pour transmettre leur histoire à leurs enfants, qui souvent refusent de croire à une guerre à venir. Il y a eu aussi les plus anciens qui sont venus nous dire un jour: "Mais au lieu de faire un film, pourquoi on ne fait pas plutôt une pyramide ?" La pellicule se désagrège, pas la pierre.

Dans cette communauté ixil, très peu de personnes parlent l'espagnol. Un anthropologue aurait appris leur langue. Moi, en tant que documentariste, j'aurais pu en devenir contreproductif. Autrefois, c'était les armées impériales et les missionnaires qui établissaient un lien de domination. Maintenant ce sont, entre autre, les caméras. Pour moi, la seule manière de me rapprocher de l'autre, c'est de partir de ce qu'il me cache, c'est de conserver ce mystère, qui fait quelque part partie de son essence propre. J'ai besoin que l'autre m'échappe, qu'il soit insaisissable. Connaître l'autre, le révéler, le pénétrer, c'est au fond le dominer. Garder une certaine distance, parfois abyssale, conditionne certes la relation et peut être perçu comme du dédain, mais je le conçois comme une forme de respect.

Sur place, j'étais accompagné par un preneur de son et deux assistants traducteurs, qui enfants, ont aussi dû se réfugier dans les montagnes. Ils ont eu un rôle très important dans l'élaboration du film. Ils comprenaient que c'était important de prendre le temps de leur montrer le matériel et de leur expliquer le dispositif. Au tout début du projet, lors d'une réunion, une femme s'est levée et nous a demandé : "C'est bien, ce projet de film, mais c'est quoi un film ?" On a compris qu'il était important de prendre le temps avant toute chose de répondre à un certain nombre de questions fondamentales comme : qu'est-ce que le cinéma ? A quoi ça sert ? Qui va regarder ce film ? A quoi servent les micros ? Etc. Ce sont des concepts qu'il m'était difficile d'expliquer, parce que je ne connaissais pas leur cosmogonie. Et en ça, leur aide était vraiment indispensable. Les personnes filmées n'étaient alors plus des êtres passifs, mais ont su tirer profit de cet "machin à faire des images".

*On se rend compte, à l'image des serpents (qui ont l'air de préoccuper la fille de Juana), que la menace est encore bien présente ?*

Actuellement, la zone habitée par ces communautés est riche en ressources naturelles. C'est une zone géostratégique. Ces terres sont convoitées par des multinationales qui ont un grand pouvoir politique et économique. D'autres communautés indigènes sont actuellement menacées, par une occupation silencieuse, encore invisible, mais qui tôt ou tard risque de devenir réelle. Les habitants en sont conscients, ils continueront de lutter comme ils l'ont toujours fait. Ils ne quitteront ni leurs terres, ni leurs montagnes.

■ Propos recueillis et traduits de l'espagnol par Anne-Lise Michoud.

# THE LAST BUFFALO HUNT

## LEE ANNE SCHMITT

Compétition internationale, Etats-Unis, 76'

Aujourd'hui, 20h45, PS + débat salle / Vendredi 1er avril, 14h45, C1 + débat Petit forum

Samedi 2 avril, 11h30, C2



*Dans The Last Buffalo Hunt, les cowboys ont l'air très à l'aise avec l'équipe de tournage. Avez-vous passé beaucoup de temps avec eux avant de commencer à filmer ?*

Oui, je les fréquentais depuis cinq ou six ans et l'équipe de tournage n'était principalement constituée que de trois personnes : moi-même, un collaborateur et une, parfois deux autres personnes. Avant de commencer à filmer, nous sommes partis rassembler du bétail avec eux pendant environ un mois, donc on les connaissait assez bien. Ça a été une approche plutôt longue.

*Vous avez tourné ce film et plusieurs autres avec Lee Lynch, comment travaillez-vous ?*

On a déjà tourné plusieurs courts-métrages ensemble, et le procédé de tournage est le même. Nous commençons les repérages ensemble et le projet se construit autour de cela. Mais la différence ici, c'est qu'au final j'ai monté seule la plus grande partie du film, ce qu'habituellement nous faisons à deux. Nous nous connaissons depuis très longtemps, nous avons donc une relation de travail assez fusionnelle. Les films que nous faisons séparément n'ont pas grand-chose à voir avec nos films en commun.

*Pendant le tournage vous chargez-vous du cadre, ou du son ?*

J'ai tourné toutes les images en 16 mm, mais pas les séquences en vidéo de la chasse. Nous tournions en même temps avec plusieurs caméras.

*Est-ce que, lors du tournage, vous posiez des questions sur des sujets particuliers ou avez-vous préféré capter les conversations en cours ?*

La plupart du temps nous n'interférons pas avec ce qui se passe. Nous leur parlions très souvent et peut-être que pendant le tournage nous avons cherché à revenir sur certains sujets. Mais la plupart du temps, moi en particulier, je préférais observer leur façon d'interagir entre eux, avec les clients, et dans les différentes situations.

*Comment était-ce d'être une femme immergée dans un monde d'hommes ?*

C'était très intéressant. J'ai effectivement remarqué que j'étais traitée différemment que si j'avais été une femme ayant grandi et vivant dans la même ville qu'eux. J'étais très respectée et ça n'a pas été un problème. Il a été intéressant aussi de voir que les choses changeaient un peu quand des femmes étaient là pour chasser, bien qu'elles viennent avec leurs maris. C'était plutôt étrange d'être considérée comme ayant un statut différent.

*Le titre de votre film, en français La dernière chasse au bison, et la séquence où les chasseurs ont des difficultés à achever un bison, font penser au film de Richard Brooks, La dernière chasse (1956), où une chasse aux bisons devient la métaphore du génocide des Indiens. Etait-ce une référence consciente pendant le tournage ?*

Non. C'est un film que j'admire, mais je ne le connaissais pas quand j'ai commencé le tournage. Le titre vient surtout de fait que tous les cowboys à qui nous parlions avaient cette tendance à répéter que c'étaient la dernière fois qu'ils faisaient une chasse. Et ils le répètent depuis plusieurs années. Il semble aussi que ce soit la dernière génération qui vit de cette façon-là.

*Parlez-moi du « caractère américain » décrit par F.J. Turner, cité dans le film.*

Pour moi, c'est ce dont parle vraiment le film : non pas tant de la chasse que du mythe du cowboy, ou de l'individu construisant sa vie dans des paysages sauvages. Dès le début, dans leurs conversations, on comprend qu'on est dans le simulacre. La plupart des gens qui campent ici ne sont pas des cowboys, mais des ouvriers de compagnies minières ou d'autres industries plus récentes. Le fait de rejouer ce mythe, depuis les icônes « Far West » qui décorent les maisons des cow-boys, jusqu'à l'illusion d'une certaine liberté, c'est quelque chose qui m'intéresse vraiment.

Le film a, pour ainsi dire, commencé avec cette citation. Une fois qu'il y a de la terre à conquérir, une frontière à repousser, la tendance est à l'avidité. C'est probablement ce qui s'est produit pour la conquête de l'Ouest. C'est ce que désigne ce « caractère américain » : l'agressivité mal contrôlée.

*Vous travaillez sur des sujets et dans des lieux hantés par leur passé et par l'imagination collective. Quel aspect de la société américaine souhaiteriez-vous traiter dans un prochain film ?*

Le projet sur lequel je travaille actuellement est principalement consacré à John Brown, l'abolitionniste radical des années 1800. J'ai commencé à suivre ses traces à travers les lieux dans lesquels il a vécu, comme une sorte d'exploration de la violence puritaine et de l'engagement politique radical. Je vais sûrement y travailler un ou deux ans.

■ Propos recueillis et traduits de l'américain par Catherine Roudé.

# MADAME JEAN

## SOPHIE BRUNEAU

## MARC-ANTOINE ROUDIL

Contrechamp français, France/Belgique, 73'

Aujourd'hui, 18h15, C1 + débat Petit forum / Jeudi 31 mars, 14h15, C2 + débat salle  
Vendredi 1er avril, 17h, CWB

*Comment est né le film ? D'une rencontre avec Madame Jean ou avec Marie-Hélène Lafon ?*

S.B. : Depuis longtemps, nous avons envie de réaliser un film sur et avec Madame Jean, avec qui nous avons des liens de parenté éloignés, mais c'est Marie-Hélène Lafon qui a été le véritable déclic. Marie-Hélène est fille de paysans du Cantal, comme Madame Jean, et elle est devenue écrivain. Son travail s'ancre dans ce territoire. Nous avons été fascinés par son livre *Les derniers Indiens* et, quand nous l'avons rencontrée, nous nous sommes découvert des liens, par rapport à ce territoire, à notre travail précédent, mais surtout par rapport à sa propre histoire et sa longue amitié avec Madame Jean. Avec elle, le projet a pris corps. C'était, au départ, une envie de filmer un récit de vie sur le monde rural. Madame Jean a connu l'évolution du monde paysan sur trois générations.

Puis, en décidant d'introduire un autre personnage face à Madame Jean, le film a basculé. Nous n'étions plus dans un dispositif filmeur/filmé, en face à face, vertical : la parole circulait autrement, non pas vers nous, mais entre elles, à l'horizontale. Nous sommes devenus les témoins actifs d'un échange sur le vif, entre deux verbes, entre deux corps. Ce récit, qui se joue au pluriel, entraîne un mouvement de circulation de la parole différent, plus complexe, et une richesse en termes de situations et d'impromptus.

*Vous avez fait, avec Marc Antoine Roudil, deux autres films en Auvergne, Pardevant notaire (1999) et Terre d'usage (2009)...*

S.B. : Ils sont différents et ont des ressemblances. Comme dans *Pardevant notaire*, Madame Jean s'inscrit dans une sorte d'anthropologie intimiste. Mais, pour chaque nouveau projet, on essaie de trouver une forme qui pense, une forme adaptée au matériau : on recherche une adéquation entre ce qu'on a envie de raconter et la façon de le faire. Ceci dit, il y a des récurrences dans nos films : l'importance de la notion de hors champ, la durée des plans, le pari sur la force de la parole et des expressions du corps - en particulier en huis clos - l'attention portée à l'activité et au décor comme révélateurs anthropologiques, un intérêt général pour les situations en tant que faits et la façon dont le cinéma parvient à en révéler le sens caché.

*Le film enregistre des bribes d'histoires qui se répondent entre elles, comment avez-vous construit cela au montage ?*

S.B. : Une partie du travail de montage consiste à recréer des rapports, à différents niveaux, entre les récits et la situation de rencontre elle-même. Certains thèmes créent des tensions dans le film à travers des jeux de résonance : La Bête du Gévaudan et les bêtes, les guerres, la nourriture, le rapport à l'espace et en particulier la route. Le film commence avec l'histoire d'un colporteur aveugle qui racontait l'histoire de La Bête pendant les veillées. Et il se conclut avec Marie-Hélène à qui la mère de Madame Jean, devenue aveugle, racontait l'histoire de la Bête, dans cette même pièce. Le premier récit pose d'emblée l'esprit du film : l'idée d'une tradition orale qui court de la fin du 18ème siècle jusqu'à aujourd'hui. Et à la fin, on apprend que Marie-Hélène a elle aussi sa propre histoire avec cette maison, avec cette pièce, où elle a vécu une expérience fondatrice.

*On entre dans le film au milieu d'une conversation et on repart de la même façon.*

S.B. : Il y a cette idée que les choses existent avant qu'on arrive, avant le cinéma. Il faut prendre le train en marche, comprendre qui est qui,

de quoi on parle, où l'on se trouve, puis progressivement, entrer dans la partie. Le film est un moment dans leur histoire commune et cette histoire dépasse le film. Elle a commencé et elle continuera sans nous. En même temps, avec le film, quelque chose s'est passé qui fait que nous ne sommes peut-être plus pareils, ni elles ni nous. C'est le film qui a généré cette situation de rencontre : Madame Jean et Marie-Hélène se connaissent depuis très longtemps, mais elles ne se sont jamais parlées comme ça, dans ce temps là. Le film a créé une situation non ordinaire et les deux femmes se sont prêtées au jeu : une semaine ensemble autour de la table de la pièce de vie de l'ancienne ferme familiale.

*Pourtant le film donne l'impression de se passer sur une seule journée. Comment s'est passé le montage ?*

S.B. : Au montage, nous avons suivi la chronologie du tournage. Nous y étions contraints par l'évolution de la relation entre Madame Jean et Marie-Hélène Lafon qui se traduisait à travers une sorte de dramaturgie affective, aussi bien dans la nature des paroles, la circulation des corps que dans l'intimité de plus en plus forte des situations.

*Comment s'est fait le choix de la caméra épaupe ?*

S.B. : On a tourné avec la nouvelle caméra numérique *Arri Alexa* qui donne une qualité d'image et une définition de haut niveau. Nous avons une autonomie de quatorze minutes : il y a une interruption pour le changement de carte. Du coup, nous avons retrouvé sans le vouloir la contrainte et la tension des tournages en magasins pellicule. En termes de travail à l'image, nous avons éclairé la pièce de vie avec un plafond technique pour obtenir une continuité lumineuse, tout en conservant la progression de la lumière naturelle venant de la fenêtre. Benoît Dervaux, le chef-opérateur, a fait un travail remarquable et, au-delà de ses compétences techniques et de son intelligence intuitive, il a aussi une belle présence qui a mis en confiance les deux protagonistes.

Le choix d'une caméra portée dans ce lieu figé, face à une situation relativement fixe, permet de créer une tension. On regarde autrement, on vit autre chose. Cela donne un contraste entre la théâtralité du lieu et la souplesse, voire la fragilité, de l'image. La caméra tourne autour des deux, cherche, se met en danger. Pour moi, la situation de rencontre, a priori ordinaire, est magnifiée et transcendée par la forme.

*Pourriez-vous inscrire votre film dans une lignée cinématographique ?*

S.B. : On peut l'inscrire dans la lignée des récits de vie en cinéma, je pense à plusieurs films comme *Numéro zéro* d'Eustache, *Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar* de Shohei Imamura et, plus récemment, *He Fengming* de Wang Bing. Je garde un souvenir prégnant de *Numéro zéro*, de la force de la parole de la grand-mère du cinéaste, de ce récit fleuve que rien n'arrête, et surtout pas notre capacité d'écoute, qui s'agrandit au fil du verbe. Cette impression que dans ce huis clos familial, se joue un acte fondateur qui emporte nos esprits dans un monde aussi vaste que notre capacité à entendre et à imaginer. Toute la difficulté du cinéaste est de ne pas reproduire : s'identifier avec l'histoire du cinéma dans laquelle il s'inscrit, mais continuer à avancer en inventant sa propre écriture, en créant, en quelque sorte, quelque chose qui n'existe pas.

■ Propos recueillis auprès de Sophie Bruneau par Amanda Robles



## Cinéma 1

12:30  
**CM**  
*Me Llamo Roberto Delgado*  
Javier Loarte  
Espagne, 8', VO/FR+EN

**CI**  
*Distinguished Flying Cross*  
Travis Wilkerson  
Etats-Unis, 61', VOEN/FR

14:15  
**CM**  
*Coming Attractions*  
Peter Tscherkassky  
Autriche, 24', VO (sans dialogue)

**CI**  
*Slow action*  
Ben Rivers  
Grande-Bretagne, 45', VOEN/FR  
débat dans le Petit forum à l'issue des deux projections en présence de Ben Rivers

16:15 **AM**  
*America #6 : In the Streets*  
Etats-Unis, VOEN/FR  
- *In the Street*, 16'  
James Agee, Helen Levitt, Janice Loeb  
- *The Quiet One*, 65'  
Sidney Meyers

18:15 **CF**  
*Madame Jean*  
Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil  
France, 73', VOF  
débat dans le Petit forum à l'issue de la projection en présence des réalisateurs

20:30  
**CM**  
*I Cani abbaiano*  
Michele Pennetta  
Suisse, 20', VO/FR+EN  
**CI**  
*Exercices de disparition*  
Claudio Paziienza  
Belgique/France, 50', VOF  
débat dans la salle à l'issue de chaque film en présence des réalisateurs

## CWB

14:15 **EV**  
*Hors scène #1*  
32 Short Films About Glenn Gould  
François Girard  
Canada, 90', VOEN/FR

16:15 **DA**  
*Out of the present*  
Andrei Ujica  
Allemagne/France/Russie, 96', VO/FR

19:00 **MR**  
*Histoires autour de la folie*  
Paule Muxel, Bertrand de Solliers  
France, 210', VOF  
débat à l'issue de la projection en présence du docteur Guy Baillon et des réalisateurs

## Cinéma 2

13:15 **1erF**  
*The Ballad of Genesis and Lady Jaye*  
Marie Losier  
Etats-Unis / France, 72', VOEN/FR

15:15 **XD**  
Poème #7 :  
*Mouvements harmoniques*  
Leighton Pierce  
Etats-Unis, (sans dialogue)  
- *You can drive the big rigs*, 15'  
- *Red shovel*, 8'  
- *Deer isle #5: the crossing*, 6'  
- *50 feet of string*, 52'

17:15 **DA**  
*Boatman*  
Gianfranco Rosi  
Inde, 55', VO/FR  
présentation par Charlotte Garson

18:45 **DA**  
*Caméra #3*  
Pierre Lhomme, Renato Berta  
*Paroles d'opérateurs*  
100', VOF

20:45 **DA**  
*Caméra #4*  
*Hommage à Pierre Lhomme*  
- *Le Joli mai*  
Chris Marker, Pierre Lhomme  
France, 145', VOF  
présentation par Pierre Lhomme

## MK2

10:30 **CF**  
*La mort de Danton*  
Alice Diop  
France, 64', VOF

14:00 **1erF**  
*Koundi et le jeudi national*  
Ariane Astrid Atodji  
Cameroun, 86', VO/FR

17:00 **CI**  
*Nous étions communistes*  
Maher Abi Samra  
Liban/France, 84', VO/FR

## Petite Salle

11:30 **1erF**  
*Il Futuro del mondo passa da qui*  
Andrea Deaglio  
Italie, 63', VO/FR  
- *Kinder*  
Bettina Büttner  
Allemagne, 65', VO/FR+EN

14:15 **CI**  
*Sem Companhia*  
João Trábulo  
Portugal, 88', VO/FR+EN

16:15 **CI**  
*La pluie et le beau temps*  
Ariane Doublet  
France, 74', VO/FR  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

18:30 **CM**  
- *Extrano rumor de la tierra...*  
Juan Manuel Sepulveda  
Mexique, 20', VO/FR+EN  
- *La terre tremble*  
Vania Aillon  
Suisse, 40', VO/FR+EN  
débat dans la salle à l'issue de chaque film en présence des réalisateurs

20:45 **CI**  
*The Last Buffalo Hunt*  
Lee Anne Schmitt  
Etats-Unis, 76', VOEN/FR  
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

## Petit forum

15:45 **débat**  
*Coming Attractions*  
*Slow action*  
en présence de Ben Rivers

18:30 **rencontre**  
*Forum Premiers films*  
*Scam*  
en présence de Ariane Astrid Atodji, Vania Aillon et Aïda Maigre-Touchet

19:45 **débat**  
*Madame Jean*  
en présence de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil

**1er F** Premiers Films  
**CI** Compétition Internationale  
**CM** Courts Métrages  
**CI** Contrechamp français  
**DA** Dédicaces et Ateliers  
**AM** Américains hard to see  
**XD** Exploring documentary  
**EV** Ecoute Voir !  
**MR** Mémoire du réel

**Rédaction** Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Manon Guichard, Daniela Lanzuisi, Milaine Larroze-Argüello, Anne-Lise Michoud, Anaïs Millot, Linda Ngita, Julien Oberlander, Maïté Peltier, Amanda Robles, Catherine Roudé  
**Rédacteur en chef** Christine Farenc **Mise en page** Fanny Delacroix  
**Contact** journaldureel@gmail.com