



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel

07

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival CINÉMA DU RÉEL

Jeudi 31 mars 2011



AMERICAN PASSAGES RUTH BECKERMANN

Compétition internationale, Autriche, 120'

Aujourd'hui, 21h, C1 + débat salle / Vendredi 1er avril, 13h, C2 + débat salle

Samedi 2 avril, 17h, CWB

Vous avez vécu autrefois aux Etats-Unis, pourquoi aborder le sujet de l'Amérique maintenant ?

J'y ai effectivement passé un an quand j'avais une vingtaine d'années. Les Etats-Unis ne m'intéressaient alors pas particulièrement : je voulais être à New-York, pour l'art, la photographie ; j'ai commencé à écrire là-bas. L'événement déclencheur de ce projet, c'est la crise financière, puis l'élection de Barack Obama. C'est étrange d'ailleurs de penser qu'aujourd'hui, on n'en parle déjà plus de cette crise... J'ai tourné à Wall Street des images coupées au montage. Je voulais voir comment les Américains s'en sortaient. Même si j'effectue des recherches préparatoires approfondies, je reste très ouverte. Je pré-

serve ma capacité à être surprise durant le tournage et j'ai été très étonnée de constater une forme d'apathie, quand on pouvait s'attendre à de l'énergie et à du pragmatisme. Les Américains restent très mobiles et vont là où il y a du travail ; cela commence quand ils partent de chez eux pour aller à l'université, parfois à l'autre bout du pays. Cependant, j'ai observé un certain déclin de leur classe moyenne. Walter Benjamin regardait la grandeur passée de l'Europe du XIXème siècle depuis le XXème siècle. Dans *American Passages*, j'observe les Etats-Unis – le grand pouvoir du XXème siècle - depuis aujourd'hui, dans cette phase de transition où la main semble passer lentement à la Chine.

Quelles ont été les étapes du tournage et du montage ?

J'ai écrit ce film à l'automne 2008. Je voulais filmer l'élection présidentielle et je suis partie une semaine avec l'équipe en novembre. Les premières images du film sont tournées à Harlem, la nuit de l'élection d'Obama. Inspiré d'abord de la crise financière - l'une des strates de ce film - le projet a ensuite beaucoup évolué au gré de nos étapes dans les différents Etats. J'ai donc décidé de réaliser un collage, de ne surtout pas montrer une progression de A à B, comme le ferait un road movie, mais plutôt d'effectuer des sauts, dont se dégageraient en creux des « passages ».

Le tournage a été long : il s'est terminé en juin 2010. Et la logistique a été complexe, du fait des grandes distances. Le montage s'est déroulé sur trois mois et demi. C'est une phase extrêmement importante, parce que c'est là que je réinvestis le film. C'est là que je me suis débarrassée de ce préjugé de la cohérence géographique. On se moque bien de respecter un ordre : ce qui compte ce sont les associations d'idées que j'esquisse et que le spectateur pourra librement élaborer. Séquence après séquence, il faut être surpris tout au long du film.

Pour quel traitement de l'espace avez-vous opté ?

Dans ce film, on ne circule pas d'Est en Ouest. On va dans toutes les directions, et plus particulièrement dans les Etats du sud et du centre du pays. J'évite l'Est et la Californie, trop souvent montrés. Je ne précise pas où l'on est. Je filme aussi un parking, un tarmac d'aéroport, une autoroute, ce que j'appellerais des « non-lieux ». Ce film montre les signes architecturaux américains. Ils sont partout identiques et assurent le lien, la « connexion » dans tous les sens du terme, à travers ce pays si vaste. Ce qui est frappant pour un Européen, c'est l'absence totale de centres. Dans une ville d'Europe, il y a une place, une église, un centre à quoi tout mène. Dans l'Ouest américain, vous êtes perdus dans l'enchevêtrement des routes, la succession des kilomètres de *suburbs*, ou comme à Las Vegas, dans une bassine plate entourée de désert. Cette notion d'absence de centre est fondamentale. Dans le film, l'architecte Paolo Soleri évoque cela. Il dit : « Si on perd la ville, on perd la culture. » Les Américains, eux, ont ce mythe de la « conquête de l'Ouest » et la philosophie de la puissance de l'homme sur la nature.

Dans cette galerie impressionnante de personnages que vous filmez, ces Américains de tous horizons, lesquels préférez-vous ?

J'aime beaucoup le chauffeur de taxi d'Atlanta qui parle de la ségrégation et de l'élection d'Obama. Le vieux joueur et ancien proxénète de Las Vegas, aussi, est un personnage d'une belle ambigüité. J'aime l'ambivalence et les personnages de cinéma qui sont entre le bien et le mal. Il y a ce mythe américain du jeu et de la prise de risque. Ce vieux joueur en est la face obscure.

La capacité rhétorique des personnes qui s'expriment face à la caméra est stupéfiante : un discours qui semble prêt à être déroulé, sans hésitations, à peine quelques reprises de souffle, quel que soit le propos, intime ou plus général...

Absolument ! Ce qui m'a d'ailleurs posé problème au début du tournage. Je suis habituée à des prises de paroles où les pauses, les silences, puis la reprise de parole, racontent beaucoup, apportent une profondeur. Aux Etats-Unis, les gens sont directs, quelle que soit leur condition sociale. En outre, ils sont toujours dans la représentation. La frontière entre le réel et la fiction est brouillée. Chacun joue un rôle dans son propre film.

American Passages donne à voir la « Poursuite du Bonheur », que promet la Constitution américaine, par les différentes communautés. Y-a-t-il une ou plusieurs identités américaines ?

Je crois que pour eux, dire « Je suis américain », c'est-à-dire « Je fais partie de tout cela », suffit. Chacun probablement le remplit ensuite différemment. Il y a ce mythe des Pères Fondateurs, de la Déclaration des Droits et de la Constitution, auquel tous adhèrent. Je suis très intéressée par ces Etats volontaristes, comme les Etats-Unis et comme Israël, qui se construisent pratiquement ex nihilo, à partir d'un concept, contrairement aux nations européennes qui se sont

constituées sur des siècles. L'Europe se torture actuellement sur la question de l'identité. De ce point de vue, les Américains sont plus pragmatiques. Ils n'analysent pas. Leur approche est « productive » : il s'agit de devenir plus riche, ou, du point de vue de la religion : meilleur.

Ce qui est frappant, c'est qu'il s'agit d'une société où une extrême civilité et un progressisme politique avancé – par exemple, l'homoparentalité légale et accessible dans un Etat pourtant très conservateur- côtoient des situations tiers-mondistes. Le procédé du « collage » de fragments me permet de montrer cela.

Les Américains sont capables d'alternatives et d'une grande créativité pour faire vivre ensemble des gens venus du monde entier. Mais dans le même temps, en dépit de l'élection de Barack Obama, l'esclavage est le grand traumatisme et n'est pas encore surmonté. Le racisme, toujours prégnant, nourrit certainement des mouvements comme le Tea Party. Si à New York les communautés se mélangent, partout ailleurs, l'espace reste ségrégationniste : les quartiers blancs, d'un côté, les quartiers noirs - et souvent pauvres - de l'autre. Il y a bien une classe moyenne noire à Atlanta, par exemple. Mais à Detroit, où les Noirs du Sud ont trouvé du travail dans l'automobile, la crise et le déclin de cette industrie laissent toute une communauté sur le carreau. Leurs acquis sont très fragiles. C'est un sujet de film en soi.

Les visages sont extrêmement présents, souvent en gros plans. On pense aux mots du philosophe Emmanuel Levinas...

Oui ! Car on perd le visage. C'est un de mes choix formels dans ce film. J'ai déjà utilisé le très gros plan dans mon installation *Europa memoria* (2003, ndr), mais j'accentue la présence du visage dans *American Passages*. C'est la partie physique de ce film. Je voulais être au plus près. Le cinéma est le lieu même du visage et du très gros plan en mouvement, qui échappent à la photographie, et aux autres arts. Et la télévision, d'une part, diffuse sur petit écran, d'autre part, ne s'y aventure pas : un très gros plan, ce n'est pas journalistique, ce n'est pas de l'information. *La Route One* (1989, ndr) de Robert Kramer m'a inspirée pour ce film sur les Etats-Unis et il utilise beaucoup de gros plans.

Quels ont été vos autres choix esthétiques ?

J'ai voulu éviter la carte postale, l'approche touristique et les séquences avec les longs travellings auxquels on s'attend. Tout cela est trop évident pour l'espace américain.

Surtout, il faut dire ici combien tout le circuit de production et de diffusion d'un documentaire - des chaînes de télévision au CNC - est formaté, et conditionne le financement des projets au respect de formes et de concepts normés. Il faut sortir de ce formatage. J'ai eu beaucoup de mal à trouver un financement pour ce film.

J'espère qu'avec *American Passages*, chacun peut réaliser son propre collage à partir des fragments que je propose. Ce qui est fondamental pour moi, c'est d'inventer un dispositif permettant à celui qui regarde de penser, d'élaborer lui-même sa perception du monde à travers des images.

■ Propos recueillis et traduits de l'anglais par Christine Farenc.

I CANI ABBAIANO MICHELE PENNETTA

Compétition internationale Courts métrages, Suisse, 20'

Aujourd'hui, 20h30, C1 + débat salle / Jeudi 31 mars, 15h45, PS + débat salle
Samedi 2 avril, 12h15, C1



Comment se positionne I Cani Abbaiano au sein de votre parcours?

Il s'agit de mon quatrième court métrage et c'est un travail de fin d'études. Mon budget était donc restreint, d'où le choix d'une version courte. J'avais jusqu'ici davantage une expérience relevant de la fiction. C'est durant mes études cinématographiques à Lausanne, que j'ai commencé à approcher le genre documentaire. Mais je n'avais pas vraiment de connaissances, ni de bases, cela s'est fait de façon plutôt autodidacte.

Mon parcours dans le cinéma m'a apporté quelque chose de précieux en développant ma propre sensibilité, tout en me permettant de réaliser *I Cani abbaiano*. Cela m'a donné envie de poursuivre. Mon prochain projet est un documentaire long métrage.

Pourquoi avoir nommé votre film I Cani Abbaiano (Les chiens aboient)?

C'est le début du proverbe « Les chiens aboient et la caravane passe ». Cela signifie que même s'il arrive une catastrophe, la vie, d'une certaine manière, continue. Les chiens de mon film aboient, mais personne ne semble les écouter.

Combien de temps a duré le tournage et dans quelles conditions l'avez-vous réalisé?

Comme le budget du film, le temps de réalisation fut également assez limité. J'ai tourné en deux semaines et demie, sans aucune équipe, seul, avec comme matériel une caméra Sony Z1 ainsi qu'un enregistreur digital, auquel j'avais branché un microphone XLR. On peut dire que c'est de la réalisation « low cost ».

Avez-vous une façon particulière de travailler lors de la réalisation de vos projets?

Je travaille toujours de la même façon. Je suis toujours tout seul avec ma caméra. J'aime bien prendre contact avec les gens et passer du temps avec eux. Par contre, je n'aime pas trop pratiquer l'interview classique, poser des questions. Ici, j'ai souhaité privilégier les bruits ambiants et ceux liés aux activités de Felice et Roberto. J'ai préféré leur accorder une place plus importante qu'aux dialogues et à la parole. Je pense qu'il n'y a pas besoin de beaucoup en dire. Ce n'était pas vraiment important d'entendre les gens dire: «C'est une catastrophe, je n'ai plus rien». On sent la présence de la caméra, je suis là, elle est

là, les gens interagissent avec elle. Je pense que c'est beaucoup plus percutant de montrer leur situation de cette manière là. Le point de vue de la caméra est celui d'un témoin. Ecouter, regarder, sans juger.

Comment avez-vous procédé pour approcher les deux protagonistes?

Ce n'est qu'après deux semaines que je suis parvenu à me faire accepter. J'ai beaucoup plus discuté avec Roberto (l'homme brun portant une casquette) que Felice. J'ai passé beaucoup de temps avec lui, il s'est confié plus rapidement. Il me laissait filmer, en me disant: «Fais ce que tu as à faire». Nous sommes devenus des amis, mais je n'ai pas tout exploité de ce qu'il m'a raconté. Je souhaitais me concentrer davantage sur ces deux fantômes dans ce village déserté. Depuis le tremblement de terre, personne n'avait réussi à pénétrer dans la maison de Felice, complètement en ruine. Ses chiens montent la garde et ne permettent à personne d'y entrer. Ils ont marqué leur territoire. Le début a été assez difficile, je n'ai réellement pu filmer que les cinq derniers jours, le film s'est fait dans ce laps de temps.

Vous abordez la question du tremblement de terre survenu à Aquile en avril 2009 sous un nouvel angle. Pourquoi se concentrer uniquement sur ces deux hommes non identifiés et non également sur les autres sinistrés?

Lorsque le tremblement a eu lieu, j'habitais en Suisse. Et le problème en Italie, comme beaucoup le savent, est que l'on ne peut pas se fier à l'information véhiculée par la presse. Elle est très contrôlée et beaucoup de choses sont censurées, surtout après une catastrophe comme celle-ci. Il est préférable de ne pas trop en parler, ne pas trop en montrer à la population. Même mes proches vivant en Italie étaient incapables de me raconter ce qui s'était concrètement passé. En lisant des journaux, je me suis dit que j'irais bien voir ce qui s'était passé. Je me suis rendu sur les lieux à la fin du mois d'avril 2009, et c'était une situation chaotique. La ville était interdite d'entrée par la police et les gendarmes. Je suis resté une semaine. Des camps avec des gens installés dans des tentes s'étaient formés, puisque presque toutes les habitations avaient été détruites.

J'ai filmé quelques activités, mais il s'agissait plutôt d'un travail préparatoire, de repérage. Ces séquences n'apparaissent pas dans *I Cani Abbaiano*. J'y suis retourné six mois plus tard. La situation avait évolué, il n'y avait pratiquement plus de tentes et des nouveaux bâtiments antisismiques avaient été construits juste en face des villages détruits. C'est à ce moment là que j'ai rencontré les deux personnages du film. Je suis allé à leur rencontre. Je me disais qu'il y avait certainement des personnes qui n'avaient pas voulu quitter leur domicile. J'ai fait le tour des petits villages. Celui du film est classé «zone rouge», c'est à dire qu'il faut en abattre toutes les bâtisses afin de le reconstruire à nouveau. Seuls Roberto et Felice y habitent encore. Le village est déserté, vide.

Je n'ai pas voulu communiquer leur nom parce que je pense que d'autres connaissent et vivent leur situation. Le film développe l'idée qu'ils se retrouvent sans nom car cette catastrophe les en a dépourvus. Ils n'ont plus rien. Tout leur a été enlevé : la vie qu'ils menaient, ce qu'ils avaient construit, ce à quoi ils étaient attachés. Toutes ces choses définissent l'identité.

Ce n'est pas un film sur le tremblement de terre, mais plutôt un film sur deux personnes « tremblées » à l'intérieur. Tout le monde a vu les images du séisme, cela ne m'intéressait pas d'aborder le sujet sous cet angle. Il s'agit plutôt d'un film sur la vie après cette catastrophe et les conséquences pour les personnes. Felice et Roberto ont été les seuls à refuser de quitter leur habitat. Même un an après le séisme, ils restent près de leur maison. Ils ont fait le même choix, mais le vivent de manière différente. L'un paraît avoir tourné la page, l'autre continue à en subir profondément le contrecoup.

■ Propos recueillis par Milaine Larroze-Argüello.

LA GUERRE EST PROCHE

CLAIRE ANGELINI

Contrechamp français, France, 80'

Aujourd'hui, 16h30, C2 + débat salle / Vendredi 1er avril, 16h45, C1 + débat Petit forum

Samedi 2 avril, 14h, CWB

Pourquoi vous-êtes vous intéressé au camp de Rivesaltes ?

J'ai découvert ce lieu à l'occasion d'un colloque au quai Branly, qui s'intitulait «Montrer les violences de guerres». Il était organisé par une historienne et un anthropologue : Annette Becker et Octave de Barry.

Puis une invitée, Marianne Petit, a présenté ce lieu. J'ai alors découvert le camp de Rivesaltes, qui été un énorme camp dans le sud de la France. Il a eu une vie extrêmement longue, c'est ce qui est très frappant. Ce camp a ouvert vers 1938, on y a placé des Espagnols. Il a servi de lieu de regroupement de juifs raflés dans la zone sud et qui étaient ensuite déportés vers le nord. Des soldats allemands prisonniers y ont été placés à la fin de la guerre, puis des harkis et des populations très diverses. En 1990, on a ouvert près de cet endroit un des premiers centres de rétention de France. Il a fonctionné jusqu'en 2007.

Donc c'est un lieu qui témoigne d'une continuité dans l'enfermement de ceux qu'on appelle les «étrangers indésirables».

Pouvez-vous nous parler de l'importance du son dans votre film, et des personnes qui sont montrées, souvent de façon « partielle » (le haut du visage, des pieds, etc.), mais dont les voix sont très présentes dans le film?

J'ai travaillé seule sur le tournage et au montage de ce film. Et c'est vrai que je considère que le son est aussi important que l'image, parce que souvent dans le cinéma, c'est l'image qui prime. Or le son transmet autant que l'image. L'image inscrit quelque chose dans un cadre, et le son est le hors-champs de ce cadre. Dans mes films, je tiens beaucoup à m'occuper du son.

En ce qui concerne les personnages, je trouvais plus important de montrer le lieu, que de montrer les personnes. Leurs discours expriment quelque chose de ce lieu. Continuer de montrer leurs visages n'avait pas beaucoup d'intérêt pour moi.

Je pense que la voix se charge d'une qualité particulière, une fois détachée du visage. Si je vous regarde, je m'attache à vous regarder, et finalement, est-ce que je n'oublie pas aussi quelque chose que vous êtes en train de me dire? Si vous n'êtes pas là, et bien j'entends le grain de votre voix, j'entends le rythme de votre voix, j'entends des tas de choses, parce que je n'ai pas votre visage.

Il y a quand même quelque chose d'extraordinaire dans la voix, et en particulier dans celle de la femme harki. Cette femme est extrêmement blessée par l'histoire. Elle a vécu son passage au camp comme absolument traumatisant. Et bien ce traumatisme est présent dans sa voix : dans son bégaiement, dans sa difficulté à s'exprimer, il y a toute son histoire qui passe.

Au début du film, on entend une chanson : j'aimerais savoir quel en est le sujet, et pourquoi vous l'avez intégrée au film?

En fait, c'est une berceuse composée par une femme qui s'appelle Ilse Weber; elle a été assassinée à Auschwitz. Elle a composé cette musique quand elle était internée à Theresienstadt. Pour moi, cette

musique fait partie des petites pierres qui sont posées dans le film. Elles parlent en creux de l'absence des seuls témoins qui ne peuvent pas témoigner, parce qu'ils ont été assassinés : les juifs. C'est la raison pour laquelle j'ai pris cette chanson et parce que, justement, il est question d'un enfant et du fait que le monde ne s'intéresse pas au sort de cet enfant, comme le monde ne s'est pas intéressé au sort des enfants juifs internés, au sort des enfants harkis...

En parlant de cette berceuse, vous me faites penser à l'Espagnol qui évoque cet enfant mangé par les rats, mais aussi au texte lu par un enfant dans le film...

Oui, il y a ce fil rouge de l'enfant : il y a ce bébé qui n'a pas survécu, parce qu'il avait été mordu par les rats, et ce bébé dont le spectateur suppose qu'il est peut être celui de cette Harkie ; mais elle parle aussi d'elle-même lorsqu'elle était bébé... La lecture du texte rejoint absolument cette thématique et le fait que c'est encore une petite pierre qui parle de l'absence. C'est un extrait du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. Et pour moi, c'est une évocation du trou noir de la mort, puisque le condamné parle et imagine comment ce sera après sa mort. C'est un paradoxe de faire lire ce texte là à un enfant, mais je trouvais ça important.

Avez-vous écrit le texte que cet architecte lit dans la première partie du film ?

Oui, c'est un processus de travail où j'ai collaboré avec différents architectes, en leurs montrant une série d'images de cette ruine. Et à partir d'entretiens avec eux, j'ai écrit ce texte qui est fondé sur une analyse architecturale.

L'architecture tient une place importante dans votre travail : peut-on dire que vous racontez l'histoire des hommes au travers des bâtiments ?

Je ne sais pas si on peut dire que c'est l'architecture qui est la plus importante dans l'ensemble de mon travail, mais plutôt les territoires marqués par l'histoire. Et cette histoire passe aussi par l'espace bâti. En l'occurrence, les baraques, c'est le plus bas degré de l'architecture. Ces baraques ont été construites pour des militaires. Ce sont des bâtiments en dur et c'est aussi la raison pour laquelle ce lieu a subsisté, à l'inverse d'autres lieux qui étaient très importants dans le sud de la France, des camps d'internement effroyables, comme le camp du Vernet. Dans ces camps, les baraques étaient en bois, et les gens y sont morts à cause de la dureté des conditions de vie.

Rivesaltes est un lieu aujourd'hui en ruines. J'ai travaillé avec des architectes - Laurent Lehmann, en particulier - pour essayer de comprendre le processus de la ruine, ce qui fait qu'un espace bâti donné devient ce qu'il est dans le film, c'est-à-dire des lambeaux de quelque chose. Dans ces lambeaux, des gens ont vécu, souffert, patienté, durant des années.



Donc effectivement, il y a un déplacement de l'architecture à la question humaine, et c'est ça qui est un des cœurs du film, parce que je me suis inspirée du lieu, de sa matérialité, non des questions mémorielles. L'état de ruines s'explique aussi par l'âpreté des éléments : le vent, le soleil, la pluie, le froid, le chaud. Tous ces éléments, les gens qui ont été internés les ont subis. La violence faite à l'espace a été une violence faite aux hommes, c'est pour ça que l'architecture m'intéressait.

L'architecte dit cette phrase : « si la main de l'homme n'est pas là pour entraîner le processus de destruction à l'œuvre, l'eau qui pénètre désormais facilement va attaquer le côté le plus fragile... ». Pensez-vous que le fait de ne pas restaurer les bâtiments est une façon d'oublier, donc de détruire la mémoire des hommes, des femmes et des enfants qui ont vécu dans ce lieu ?

C'est une question qui concerne la conservation mémorielle des lieux. Par exemple, pour ce qui est de Rivesaltes, d'après ce que j'ai entendu, ils veulent maintenir en l'état les baraques. Comme dans tout lieu de mémoire, il s'agit de « ne pas restaurer », mais de « conserver ».

Il y a une citation que j'aime beaucoup, d'un monsieur qui s'appelle Nicolas Meienberg et qui dit : « l'histoire ce n'est pas une collection de dates, une accumulation de noms célèbres ». Il y a une dimension politique dans l'histoire, c'est ce qui fait notre présent et ce qui fait que nous sommes là où nous sommes et comment nous sommes.

■ Propos recueillis par Linda Ngita.

LA PLACE MARIE DUMORA

Contrechamp français, France, 100'

Aujourd'hui, 18h30, C1 + débat Petit forum / Vendredi 1er avril, 14h15, PS + débat salle
Samedi 2 avril, 10h30, CWB

Comment est né le projet du film ?

Comme pour chaque film : il est né du précédent. Pendant le tournage de *Je voudrais aimer personne*, le film partait dans une direction très rude, sombre. Puis la jeune héroïne a rencontré un garçon solaire, gitan, très lumineux, lors d'une scène à la fête foraine qui parlait de l'endroit où il vivait qu'il appelait « La place ». J'ai eu envie de retrouver ce garçon, son univers qui sonnait mystérieusement pour moi et faisait écho aussi. Le rendez-vous était tacitement pris pour le prochain film.

Pouvez-vous me parler de votre film ?

Ce n'est pas forcément à moi d'en parler. *La Place* est le film d'un hommage et d'une rencontre avec une communauté. J'avais envie de raconter une sorte de paradis perdu, hors du monde, en marge et où cependant « ça marche ».

Comment êtes-vous entrée en contact avec cette communauté ? A travers ce garçon ?

C'était sans doute inhabituel pour eux, parce que c'est un endroit en dehors du monde. On ne rentre pas comme ça. Ils se protègent beaucoup de nous, des « gadjés », qui peuvent parfois être source d'ennuis. Un peu comme nous nous protégeons d'eux d'ailleurs. J'ai essayé d'être au plus près de mes raisons intimes de devoir tourner et puis j'ai eu la chance de rencontrer Ramuntcho - un des personnages - qui tient un peu cette *Place* et qui a pris le risque de me faire confiance. Et puis d'autres.



Et ensuite, quelle a été votre façon de travailler durant le tournage ?

Comme toujours, c'est moi qui filme et je travaille avec une ingénieure du son, Aline Huber, d'une grande acuité. Nous sommes parties toutes les deux et nous avons tourné sur plusieurs périodes.

*Le son a une grande importance dans *La Place*, comment l'avez-vous travaillé ?*

C'était le travail d'Aline qui a vraiment essayé de percevoir la partition sonore du lieu, très musicale : le vent, le train, les jeux des enfants, les hélicoptères. Tout ça s'imbrique et forme une partition forte, parce que c'est un lieu extrêmement organique, quelque chose que nous, dans les pierres de nos villes, avons perdu depuis longtemps. C'est de ça qu'est fait le lieu, c'est ce que j'ai vu en lui et ce que j'ai filmé. J'ai eu la chance pour ce film de travailler avec quelqu'un d'extrêmement attentif.

On n'apprend qu'à la fin que le lieu va disparaître. Pourquoi ce choix ?

Très vite, quand je suis arrivée là-bas, la question de la fin de ce mode de vie (semi-nomade, s'il faut le qualifier) s'est posée. J'aurais pu faire un film complètement différent sur la chronique d'une mort annoncée, plus journalistique, mais je trouvais dommage d'aller dans cette communauté manouche pour finalement nous filmer nous, encore, nos émissaires, nos manières de faire. Nous en avons débattu avec Estelle, la productrice. Il ne semblait pas intéressant de faire ce film-là. Certes le bonheur ne se raconte pas, mais l'enjeu était là, comme une gageure de cinéma. Montrer que cela marche, de sorte que chacun puisse se faire sa propre idée « en connaissance de cause ».

Depuis quelques temps, on commence à parler des Roms. C'est tout à fait nouveau. Ici, il ne s'agit pas de la même configuration. Ce sont des gens qui vivent en France depuis longtemps et ont été mêlés à notre histoire, souvent pour le pire : déportés, tués, puis enrôlés pendant la guerre d'Algérie - que Ramuntcho a d'ailleurs désertée - et ainsi de suite.

J'ai donc préféré les filmer avec leur humour, leur vitalité, leur manière d'être si solaire, leur dignité, leur élégance. Ces gens ont fait un choix, celui de leur liberté au prix fort : le dénuement pour beaucoup, pas d'eau courante, etc. Ce choix leur est de plus en plus difficile à tenir, car nous menons en Europe et ailleurs une politique de sédentarisation très forte. Un peu comme si nous savions ce qui est mieux pour les autres, comme si nous nous sentions menacés peut-être par un mode de vie que nous pensons libertaire, car il ne repose pas sur nos valeurs. Or, cette société a des règles, des codes, une culture, une foi, qui tiennent ces gens ensemble, vivants, le plus droit possible.

■ Propos recueillis par Manon Guichard.

Cinéma 1

12:15 **1erF**
Dom
Olga Maurina
Russie, 95', VO/FR+EN

14:15 **DA**
Below Sea Level
Gianfranco Rosi
Italie, 115', VOEN/FR
en présence du réalisateur

16:45 **CM**
- Extraño rumor de la tierra...
Juan Manuel Sepulveda
Mexique, 20', VO/FR+EN
- La terre tremble
Vania Aillon
Suisse, 40', VO/FR
débat dans le Petit forum à l'issue de la projection en présence des réalisateurs

18:15 **CF**
La Place
Marie Dumora
France, 100', VOF
débat dans le Petit forum à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

21:00 **CI**
American Passages
Ruth Beckermann
Autriche, 120', VOEN/FR
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

1er F Premiers Films
CI Compétition Internationale
CM Courts Métrages
CI Contrechamp français
NF News from...
AM Américains hard to see
XD Exploring documentary
EV Ecoute Voir !
MR Mémoire du réel

Cinéma 2

12:30
CM
Coming Attractions
Peter Tscherkassky
Autriche, 24', (sans dialogue)
CI
Slow action
Ben Rivers
Grande-Bretagne, 45', VO/FR+EN

14:15 **CF**
Madame Jean
Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil
France, 73', VOF
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence des réalisateurs

16:30 **CF**
La Guerre est proche
Claire Angelini
France, 80', VOF
débat dans la salle à l'issue de la projection en présence de la réalisatrice

19:00 **DA**
Leo Hurwitz #3
Dialogue With a Woman Departed
Etats-Unis, 225', VOEN/FR
en présence de Tom Hurwitz et Federico Rossin

Petite Salle

13:15
CM
Me llamo Peng
Victoria Molina de Carranza,
Jahel José Guerra Roa
Espagne, 29', VO/FR+EN
1erF
LiKé Terra
Filipa Reis, João Miller Guerra,
Nuno Baptista
Portugal, 65', VO/FR+EN

15:45
CM
I Cani abbaiano
Michele Pennetta
Suisse, 20', VO/FR
CI
Exercices de disparition
Claudio Pazienza
Belgique/France, 50', VOF
débat dans la salle à l'issue de chaque film en présence des réalisateurs

18:15
CM
- Pa Rubika Celu
Laila Pakalnina
Lettonie, 30', VO/FR+EN
CF
- La Croix et la Bannière
Jürgen Ellinghaus
France/Allemagne, 54', VO/FR
débat dans la salle à l'issue de chaque film en présence des réalisateurs

21:00 **NF**
Sleepless Nights Stories
Jonas Mekas
Etats-Unis, 114', VOEN/FR
débat en présence Jonas Mekas

CWB

10:30 **CI**
La Pluie et le beau temps
Ariane Doublet
France, 74', VO/FR

17:00 **CF**
Doux amer
Matthieu Chatellier
France, 76', VOF

Petit forum

18:00 **débat**
- Extraño rumor de la tierra...
en présence de Juan Manuel Sepulveda
- La terre tremble
en présence de Vania Aillon

19:00 **rencontre**
Débat RED.
La diffusion du documentaire est-elle soluble dans le 2K ?
en présence de Michèle Soullignac, Hélène Coppel, Anne Cochard, Lionel Bertinet, Geneviève Houssay et Christian Oddos

20:15 **débat**
La Place
en présence de Marie Dumora

MK2

14:30 **MR**
Coûte que coûte
Claire Simon
France, 96', VOF

17:00 **EV**
Hors scène #2
- Muxima
Alfredo Jaar
Etats-Unis/Angola, 36', (sans dialogue)
- Appunti per un'orestiade...
Pier Paolo Pasolini
Italie, 71', VO/FR

19:30 **MR**
- Matti ke lal
Elisabeth Leuvrey
France, 20', VO/FR
en présence de la réalisatrice
- El Telon de Azucar
Camilla Guzman Urzua
France, 80', VO/FR

22:00 **EV**
Hors scène #3
Soigne ta droite
Jean-Luc Godard
France, 82', VOF

CHANGEMENT DE PROGRAMME :

Le film *Le Khmer rouge et le non-violent* est retiré du festival. La situation juridique extrêmement tendue à la veille du deuxième procès des Khmers rouges contraint les producteurs à retirer le film de toute manifestation publique jusqu'à nouvel ordre.
La séance d'aujourd'hui à 14h00 au Centre Wallonie-Bruxelles est annulée.

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