

## CIEL D'ORAGE



Un prestidigitateur virevolte entre les tables rieuses d'un restaurant libanais: les objets disparaissent et réapparaissent entre ses mains. Précarité du tangible qui, en guise de prologue, nous présente un pays suspendu entre guerre et paix.

L'univers est devenu poreux, les mitraillettes côtoient les

ovnis. Comme dans un film fantastique, avec la même étrange inquiétude, les frontières entre les mondes se sont fragilisées. L'histoire que nous conte *Éclats de guerre* est celle de cette cohabitation tranquille entre passé et présent, fantômes et vivants, réalité et projections, routine retrouvée et grande Histoire qui

menace. Une habitante s'inquiète: "La politique comble un vide, nous n'avons plus rien d'autre". Sur les bases les plus déraisonnables qui soient, un ersatz de vie quotidienne s'est constitué. Enfants escaladant les blindés comme un terrain de jeu, marche absurde et laborieuse – presque burlesque – du char imposant son ordre

à travers l'espace public... Par le spectacle irréel de cette coexistence d'éléments hétérogènes, le film indigne moins qu'il ne sidère.

«On a l'impression d'être des héros, il y a une sorte de fascination malsaine», confesse crûment une jeune femme interviewée. Comme on jetterait un charme sur la ville endormie, la guerre a paré le réel des habits de la fiction. Tout se retrouve condamné à faire sens en participant à cette fantasmagorie collective: une sirène de pompiers sur un nuage immense réveille l'idée d'une explosion; un manche de casserole ressuscite la terreur du fusil; un orage nocturne à la beauté terrifiante annonce le retour des combats... Étrangement, ce présent grevé d'images fossiles et de présages suscite l'émerveillement.

C'est en effet la singularité du film de s'intéresser moins aux faits, au contexte géopolitique, qu'à la poésie noire qu'ils engendrent; de ne pas s'en tenir à une distance austère et clinique, mais au contraire de plonger sans filet dans la psyché tourmentée enfantée par le conflit. Aucun pathos, ainsi, dans ce qui se présente comme un beau et grand livre d'images. La multiplicité entretenue des sources visuelles et sonores, des points de vue, des styles, semble à chaque segment réinventer une nouvelle forme (natures mortes, détours par l'opéra, échanges pris sur le vif).

Cette approche kaléidoscopique définit la manière dont l'ombre de la guerre a refaçoné le présent. Loin d'être une coquetterie, elle focalise le regard sur l'inconscient collectif au travail, tout en universalisant un conflit ramené à sa dimension existentielle – la seconde guerre mondiale évoquée par les grands-parents s'insère ainsi sans mal dans ce patchwork.

Explorant le chaos d'un imaginaire éventré, le film ne déduit pas pour autant de ce désordre une forme confuse qui mimerait le brouillage des signes. Sa mise en scène est au contraire solide, la fermeté des plans et la rigueur d'une forme réfléchie élaborent un regard cohérent. Lorsqu'un citoyen évoque les combats, Adrien Faucheux le filme devant la ville que son appartement surplombe. Il nous place alors entre le paysage urbain disponible et ce qu'on y fantasme: à son tour, l'imaginaire du spectateur réinvente la terreur à l'image même. La fluidité narrative n'attaque jamais l'essence du documentaire, elle se contente de savants mariages, de précises superpositions (la ville nocturne illuminée que le son brutal d'un avion fait gronder), et ne nous présente jamais un élément sans immédiatement le gonfler de sens et l'enrichir de rencontres.

C'est au prix de ce travail, de cette vaste chorégraphie des signes, qu'*Éclats de guerre* parvient à

dresser le portrait d'une société spectrale. Un sous-titre qui ne correspond à aucune parole parcourt le film, comme une traduction du silence, voix-off muette dont la source n'est jamais clairement identifiée. Elle témoigne de la dépression sourde qui étouffe la cité: «J'aurais voulu être amputé d'un bras pour n'avoir pu atteindre l'hôpital le plus proche, et que ma maison fut un amas de débris». Pensée qui déborde du vide, cette parole sans locuteur est un malaise en soi, au-delà de ce qu'elle énonce. C'est une voix absente, sépulcrale. Le fantomatique est l'horizon du film: plages en débris, rues vidées, pénombre d'un bar... Jusqu'à l'effacement de la jeunesse du pays, par le prisme blafard de multiples webcams. Les images numériques sales et floues, saccadées, privées de son, étioilent les corps. Bientôt ils s'absentent, décadrés, regardant ailleurs, suppléés par une chaise vide.

*Éclats de guerre* peint un monde jumeau, un univers parallèle d'images et d'idées ayant germé sur les cendres du conflit. Qu'importent les raisons diplomatiques, semble nous dire ce film: les combats reprendront, logiquement, lorsque cet amas de songes finira par déborder, déversant ses cauchemars dans notre réalité.

---

Tom Brauner

Photo: Kevindooley

**Éclats de guerre**  
d'Adrien Faucheux  
EXPÉRIENCES DU REGARD

Lun - 21h15 - Salle 3  
Mar - 10h00 - Salle 1



# LE CŒUR BATTANT D'UNE RÉVOLUTION



Du printemps arabe, nous n'avons, pense-t-on, que trop d'images. Allumées par la rébellion violente des jeunes tunisiens, permises par le développement des réseaux sociaux, mues par un désir de liberté et un immense sentiment d'injustice qui couvaient depuis des décennies sous le double joug de l'autoritarisme et des inégalités sociales, les révoltes arabes, de Tunisie, d'Égypte, de Syrie, de Libye, et dans une moindre mesure celles du Maroc, d'Algérie, de Jordanie, du Yémen, de Bahreïn ont été longuement filmées, analysées, commentées. De façon incessante, les voix anonymes des manifestants ont été recueillies, retransmises, interrogées. Mais qu'avons-nous vraiment vu, qu'avons-nous saisi de ces révolutions arabes ?

Stefano Savona a suivi les mobilisations de la place Tahrir, au centre du Caire, du 25 janvier 2011, premier jour de la révolution, à l'annonce du départ d'Hosni Moubarak le 11 février. Dans la continuité d'une démarche qui vise à révéler les aspects méconnus de luttes collectives<sup>1</sup>, *Tahrir Liberation Square* restitue

quelques fragments de la longue occupation de cette place, témoignages d'une révolution en route, brèves plongées au cœur d'un mouvement spontané, populaire, complexe.

Qu'a-t-on vu à Tahrir ? Une foule en mouvement. Des hommes debout, assis, immobiles, marchant, parlant. Des hommes et des femmes rassemblés. Qui discutent : « nous sommes une révolution sans leader », « il faut qu'on nous écoute ». Parfois, aux abords de la place, la violence fait irruption. Les hommes courent, jettent des pierres, se protègent avec quelques bouts de cartons des projectiles lancés de l'autre bout de la place par des ennemis invisibles. Parfois, la caméra isole l'un des occupants de la place. Par-delà le cadre, il interpelle fictivement Moubarak, le peuple égyptien ou une hypothétique communauté internationale : « Si nous continuons, il va partir » ; « Tu as tiré sur nos enfants, tu es un homme mort » ; « dites à la télé d'état que nous avons gagné ». L'alternance quasi systématique entre les plans d'ensemble d'une

foule aux mouvements erratiques et les gros plans sur les visages des occupants de la place accompagne la succession des jours et des nuits. Les hommes défilent, discutent, crient, s'assemblent, se disputent. Dans la lumière ocre de la place Tahrir, les mouvements de foules se suivent, se confondent et l'on peine à comprendre ce qui se passe. C'est sans doute l'une des premières et grandes leçons du film : les révolutions populaires sont sans récit – ou plutôt, tout récit révolutionnaire est voué à la fiction. L'expérience réelle de la révolution, tout comme celle de la guerre en Palestine (*Plomb durci*) ou d'une rébellion armée dans les montagnes du Kurdistan (*Carnets d'un combattant kurde*), déçoit la volonté de comprendre et elle entrave l'entreprise narrative. Au milieu de la place Tahrir, des hommes s'agitent contre un gouvernement en place et aucune vue d'ensemble, comme celle qui guide parfois faussement les récits télévisuels, ne viendra unifier la pluralité de leurs mobilisations ; au cœur de la place, les tergiversations qui agitent alors l'armée et le gouvernement d'Hosni Moubarak parviennent comme des rumeurs incertaines ; la vérité d'une révolution, vue de l'intérieur, ne s'offre que par fragments.

Et pourtant, de slogans en litanies, de chansons en mot d'ordre, la petite musique de la mobilisation de la place Tahrir court d'un bout à l'autre du film, comme le

**Tahrir Liberation Square**  
de Stefano Savona

Ven - 21h - salle 2

fil rouge du mouvement, qui relie chaque prise de parole, chaque discussion, chaque mouvement de foule. Les révolutions se scandent, en musique ou en battements de mains, en slogans ou en chansons. Un mot jeté dans la foule est aussitôt repris en chœur ; comme si, par-delà la multiplicité des raisons et des espoirs de chacun, le mouvement de révolte et l'occupation d'un vaste espace urbain suffisaient à faire naître un immense désir de collectif. Si le bruit de fond des litanies couvre parfois les prises de parole individuelles, ces dernières sont trop fortes, trop singulières pour ne pas travailler de mouvements contraires la constitution de ces ensembles éphémères. Les groupes joyeusement constitués par la répétition de revendications souvent très simples (« 30 ans c'est un peu trop », « Le kilo de lentilles vaut 10 livres, les pauvres ils mangent quoi ? ») n'ont d'autres consistances, d'autres durées, que celle des slogans qui les réunissent provisoirement. Le film laisse ainsi apparaître, par-delà la scansion des mots d'ordre révolutionnaires, les contradictions inhérentes à tout mouvement de masse et la précarité des rassemblements insurrectionnels.

Au milieu de ce tableau éparé, quelques prises de paroles s'énoncent à la première personne du pluriel. « Personne ne peut parler à notre place », « nous sommes une seule main, chrétiens

et musulmans », « c'est mieux que tous nos succès individuels, c'est ça l'Égypte du futur ». Si l'on peine à croire aux déclarations d'unité, on ne peut qu'être saisi par la répétition du « nous », sujet collectif naissant, précaire mais en voie de constitution. À ce sujet, le film nous livre encore deux grandes leçons. La première est politique : à un homme qui énonçait une vérité, ou un lieu commun, propre aux temps insurrectionnels (« ils doivent se confronter à nous »), une femme demandait : « mais qui sommes-nous ? ». S'il n'y a pas d'unité a priori, si le rassemblement et les slogans ne constituent que des communautés précaires, le mode interrogatif est le seul vecteur durable d'un mouvement identitaire. Il n'est pas de peuple, pas de démocratie, qui ne s'instituent sans se défaire aussitôt et sans s'interroger sur ce qui les fonde. La seconde leçon est esthétique : « les gens ici forment un spectacle merveilleux » dit une femme au téléphone, à quelqu'un qui n'est pas là pour voir les Égyptiens rassemblés sur la place Tahrir. A l'heure où chacun peut filmer avec son téléphone portable, les révolutions se donnent à voir sous des formes spectaculaires et les peuples fabriquent les images de leurs propres insurrections. L'avènement d'une démocratie repose en partie sur l'émergence des représentations du peuple qui la fonde. En accompagnant ce mouvement, du cœur de la place, *Tahrir Liberation Square* accomplit un geste politique.

A la fin du film, après l'annonce du départ d'Hosni Moubarak, la place se vide et les occupants, littéralement, plient bagage. Une femme prend à partie un groupe qui se disperse lentement autour d'elle et hurle pour se faire entendre : « si les gens s'en vont, nous sommes perdus ». Elle craint le retour de Moubarak, elle se méfie de l'armée et de toute entreprise de récupération. Huit mois plus tard, alors que les changements démocratiques tant espérés se font attendre et que l'armée égyptienne réprime violemment les tentatives de manifestation sur la place Tahrir, l'expression de son angoisse sur l'avenir de ce mouvement a de tristes accents de vérité. Et pourtant, au-delà de ce constat désabusé, le film de Stefano Savona nous rappelle la dimension essentiellement dynamique de la démocratie, sans cesse à recréer.

<sup>1</sup> Quatre films de Stefano Savona ont été montrés à Lussas en 2010 dans le cadre de la programmation *Fragments d'une œuvre* : *Plomb Durci* (2009), *Carnets d'un combattant kurde* (2006), *Dans le même bateau* (2006) et *L'orange et l'huile* (2010). *Palazzo delle Aquile* (2011), chronique quotidienne de l'occupation de l'Hôtel de ville de Palerme par des familles de sans abri, est diffusé cette année dans la Route du doc.

Nathalie Montoya

Photos : Claudie Chaize et Rafael Flichman





# DÉCODER LE MONDE

*Kinophasie* – étymologiquement, «la parole en mouvement» – débute par la récupération d'une bande-sonore sur laquelle une voix masculine prononce avec aplomb un discours absurde. «C'est un texte étrange, mais il a un sens», assure l'un des hommes à qui Alexander Abaturov fait écouter la bande: une impression de cohérence émane en effet de la structure du texte, frappant ses auditeurs, et intriguant le réalisateur. Il part à la rencontre de ceux qu'il suppose capables de comprendre le discours abscons. Et parce qu'ils le souhaitent tous, ce texte se devra d'avoir un sens.

L'homme de l'enregistrement est en réalité atteint de schizophasie: un trouble du langage qui détourne les mots de leurs sens. On ignore si le réalisateur l'a appris en cours tournage, ou s'il l'a toujours su. Qu'importe, ce texte incompréhensible, le film choisit d'en faire une parole d'oracle, comme s'il était porteur d'une signification secrète à exhumier. Le travail de déchiffrement est l'occasion de révéler le rapport que chaque protagoniste entretient avec sa Russie natale, et au-delà, d'interroger le monde qui nous entoure.

S'ouvrant sur les parasites d'un message de répondeur, figure du brouillage qui reviendra comme son d'ambiance, *Kinophasie* est un décryptage. Alors que le texte mystérieux envahit l'espace sonore (rejoué par bouts, traduit, arrêté, lu à l'envers...), l'image dresse l'inventaire des lieux de vie et de travail de ces exécutés improvisés: cordages, fils en vrac, roues dentées, murs entiers d'assiettes ou de pots de peintures. Le cadre fragmente tout ce qu'il croise, découpe un monde sagement rangé qui rouille en attendant qu'on lui trouve une raison d'être. Interrogeant les pendules, enregistrant le flou d'un paysage qui défile, se penchant sur le puits des fenêtres alignées d'un train, la caméra morcelle l'espace comme elle pratiquerait une autopsie, renvoyant sans relâche le spectateur à l'énigme de ces plans opaques.

Le film met en scène un parcours initiatique. S'ouvrant sur une plongée dans l'obscurité de la salle des machines, comme on s'enfoncerait dans le mystère d'une grotte, l'enquête s'achève dans un mouvement ascendant, les yeux tournés vers le ciel, parmi les instruments savants des



observateurs d'étoiles. Si l'enjeu du décryptage persiste, l'angoisse statique d'un monde dénué de sens, elle, s'est muée en saine fascination. De même, la fragmentation systématique des décors lie à son tour ce qui a priori n'a rien à faire ensemble, jusqu'à intégrer à son maillage les contours rêveurs d'une jeune fille. Ligne de fuite du film, la poésie assimile le mystère du texte enregistré à celui du montage – « la parole cinématographique » est une autre traduction possible du néologisme « Kinophasie » : comme le pointe l'un des protagonistes, la frontière est mouvante entre la folie et l'art. Si le monde est dénué de sens, le geste du film consiste aussi à lui en donner un.



**Kinophasie**  
d'Alexander Abaturov

Les autres films du Master 2011 :  
Mar - 21h30 - Coopérative fruitière

Tom Brauner  
Photos: Rafael Flichman

**PROGRAMMATION DE L'ÉCOLE DU DOC**

**Mardi 23 à 13 h, Blue bar:**

Présentation de l'école documentaire et rencontres autour des formations à l'écriture, la réalisation, la production.

**Mardi 23 à 21h30, coopérative fruitière:**

Projections de 6 films de fin d'études de la 11<sup>ème</sup> promotion du Master (voir additif au catalogue). Ces films d'une vingtaine de minutes, écrits, réalisés et montés en moins de deux mois, n'obéissent à d'autre contrainte que celle d'être tournés dans les environs de Lussas. Ils affirment en fin d'année la recherche d'une écriture cinématographique propre à chacun de ces jeunes auteurs.

**Mercredi 24 à 21h30, coopérative fruitière:**

Projections de 6 films du Master (voir additif au catalogue). Ces films d'une vingtaine de minutes, écrits, réalisés et montés en moins de deux mois, n'obéissent à d'autre contrainte que celle d'être tournés dans les environs de Lussas. Ils affirment en fin d'année la recherche d'une écriture cinématographique propre à chacun de ces jeunes auteurs.

**Jeudi 25 à 18 h 30, Blue bar:**

Présentation de l'école documentaire et rencontres autour des formations à l'écriture, la réalisation, la production.

**Vendredi 26 de 10 h à 13 h, dans les locaux d'Ardèche Images:**

Permanence avec Armelle Sèvre sur les inscriptions et les possibilités de financements.

**Contacts pendant le festival :**

Chantal Steinberg (06 87 01 97 04) Vincent Sorrel (06 79 72 21 20)



**23<sup>ème</sup> ÉDITION DES  
ÉTATS GÉNÉRAUX  
DU FILM DOCUMENTAIRE**

## J-1 : LUSSAS SE MOBILISE !



## Bienvenue à Lussas !

**L'accueil est particulièrement chaud cette année !!!!  
Et pourtant le port du masque sera obligatoire cet été !**



L'équipe technique peaufine avec enthousiasme la toute nouvelle signalétique des EGD !

## RÉCITS DE RUINES



Construit en 1938 et encore utilisé comme centre de rétention jusqu'en 2007, le camp de Rivesaltes a vu se côtoyer des populations très diverses: il a notamment accueilli des réfugiés espagnols, juifs, tziganes, des prisonniers allemands, des militants algériens, des harkis et, enfin, des sans papiers.

Dans sa première partie, *La Guerre est proche* expose des ruines à l'identité incertaine.

Par une série de longs plans fixes, le film nous installe dans un paysage énigmatique: murs délabrés, débris, édifices éventrés, amas de tuiles, colonnes trouées. La durée des plans nous invite à creuser l'image, à sonder les moindres recoins. Le film s'éprouve d'abord comme une expérience de la ruine. La voix-off d'un «architecte», portée par le chant lancinant des cigales, décrit minutieusement le processus de désagrégation des édifices en béton. Quant à

l'identité du lieu que l'on fouille avec tant d'insistance, le mystère reste entier.

Il y a bien quelques indices qui jalonnent la première moitié du film. Mais le récit de *La guerre est proche* progresse à rebours: il faudra attendre le dernier plan, qui nous donne à lire le décret du 12 novembre 1938, «relatif à la situation et à la police des étrangers», pour appréhender l'acte fondateur de lieux tels que Rivesaltes.

L'interrogation autour de la mémoire, au cœur du film, prend donc racine dans la matérialité du lieu. Le premier personnage, «l'architecte», décrit scrupuleusement la mécanique implacable du long processus qui a ravagé les édifices: «tout bâtiment est fait pour résister à cette agression. Mais en réalité, chacun de ses éléments constitutifs est un point de fragilité». Une poétique du délabrement se met en place au fil de la description: l'eau et le vent s'infiltrant, les végétaux les plus fragiles «finissent par créer des forces extrêmement puissantes capables de déliter» le béton et les armatures en fer.

En creux, ce récit d'une ruine donne à voir quelque chose d'une disparition. Dans cette

**Le guerre est proche**  
de Claire Angelini  
EXPÉRIENCES DU REGARD  
Mar - 10h00 - Salle 1



plaine désertique écrasée par le soleil et balayée par le vent, la violence des éléments, qui a mené ces bâtiments à la ruine, fait écho aux difficiles conditions de vie des populations qui y ont séjourné. La ruine évoque un autre délabrement, celui des corps, provoqué non seulement par le climat, mais plus encore par les maladies dues au manque d'hygiène, parfois à la sous-nutrition.

Ce n'est qu'à la fin du discours de l'architecte que l'on atteint au cœur de l'énigme. «Je pense souvent», nous dit-il, «qu'il y a dans la trame de l'espace, le souvenir permanent de tout ce qui s'y est produit, comme une chose à laquelle les hommes ont accès de façon fugace». Si le lieu est bien porteur d'une mémoire,

«cette mémoire a-t-elle un sens en dehors des hommes?».

Trois témoignages nous donnent alors un nouvel éclairage sur le paysage délabré exploré avec tant de minutie: un espagnol interné là pendant la guerre, une harkie qui y a passé une partie de son enfance, et enfin une militante impliquée auprès des sans papiers, restituent par bribes l'histoire de ce lieu. Les visages des interviewés sont absents et l'ancien camp occupe obstinément l'image. Certains plans de la première partie du film – un édifice béant, plongé dans la pénombre; un enfant dormant paisiblement – resurgissent. Mais les témoignages donnent aux images un sens nouveau: il ne s'agit plus simplement de

formes énigmatiques soumises au délitement, mais de représentations porteuses d'une histoire et d'une mémoire douloureuses. Dans cette métamorphose, le sens advient comme à tâtons. Le spectateur a le temps de s'interroger sur le sens des images. Il se laisse absorber par la fascination muette de la ruine, le «gouffre hideux» qu'évoque la voix d'une fillette au début du film, lisant un passage du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. L'horreur, sous la tranquillité du paysage, affleure doucement.

Muriel Bucher

Photo: InAweofGod'sCreation

## SUR-LE-CHAMP par David Caubère sur une idée originale d'Elitza Gueorguieva



LUSSAS 08:34 AM ...

## « Je ne te jugerai pas »

Gianfranco Rosi est l'auteur de trois documentaires : *Boatman*, tourné en 1993 explore les abords de Bénarès, la proximité quotidienne de ses habitants avec la mort et les rituels sacrés des bords du Gange. *Below sea level*, en 2009, va à la rencontre de marginaux nomades, échoués dans le désert américain au sud de Los Angeles. Enfin, *El Sicario, Room 164*, proposé cette année dans le cadre du séminaire « Donner à entendre » est la confession glaçante d'un tueur à gage mexicain qui raconte la corruption, la violence et la mort au Mexique comme personne ne l'avait fait avant lui. Le *sicario* raconte son histoire, face caméra, le visage dissimulé sous un tissu noir ajouré, illustrant ses propos de dessins et de schémas dans un grand cahier.



**Vous avez rencontré ce *sicario* grâce à un article du journaliste et écrivain américain Charles Bowden, paru dans Harper's Magazine. Aviez-vous déjà l'intention de faire un film au Mexique ou l'article a été l'élément déclencheur ?**

**Gianfranco Rosi** – À ce moment là je n'avais pas d'intérêt particulier pour le Mexique. L'article a donc été décisif, révélateur. Pour chacun de mes films, il y a des années de travail en amont. Cette fois je n'ai eu qu'une semaine pour écrire le projet et quelques jours pour le tourner. Charles Bowden, qui a passé 20 ans à étudier ce milieu avant de pouvoir approcher un *sicario*, a arrangé la rencontre.

**Comment avez vous conçu le dispositif ? Qui a proposé le cahier, le dessin, le tissu noir sur le visage ?**

Dans son article, Charles Bowden, évoquait déjà les dessins du *sicario*. Je me suis donc présenté dans la chambre d'hôtel avec un grand cahier que

j'ai posé sur le fauteuil. Je lui ai donné un tissu noir que j'utilisais pour dissimuler ma caméra et il s'est couvert le visage. L'écriture et le voile ont facilité, je pense, l'introspection. Mais jamais je n'aurais imaginé qu'il possédait un tel talent narratif. Ces mains qui dessinent sont des « talking hands » qui accompagnent la voix.

**Comment avez vous dirigé l'entretien ?**

Comme dans tous mes films, je ne pose jamais de question. Je propose une direction. Le premier jour, je lui ai simplement dit que je savais tout de lui et que je souhaitais qu'il

raconte son histoire du début à la fin. Le deuxième jour, je lui ai demandé de répéter cette histoire en partant de ses dessins, pour filmer le contrechamp de ce qu'il m'avait raconté la veille.

J'ai rarement éteint la caméra, seulement quelques fois quand il commençait à pleurer ou se taisait trop longtemps.

Mon devoir de réalisateur est d'aller au fond de l'âme des personnages. Je cherche la dimension humaine des histoires. Pour *El Sicario*, je me suis retrouvé devant une sorte d'archétype. Mais derrière il y avait une personne d'une extrême gentillesse et d'une intelligence sublime. C'est ce qui est bouleversant.

Le fondement culturel, l'éducation chrétienne, est évidemment très présent. Mais ce n'est pas l'important... Ce qui l'est c'est la fragilité d'un être humain... Chaque rencontre est amoureuse. C'est l'unique moyen de tenir la promesse « je ne te jugerai pas ».





**Qu'en est-il des reconstitutions de sévices et d'exécutions qu'il mime dans leur décor original, cette chambre d'hôtel n°164 ?**

J'étais tellement bouleversé que je n'ai même pas filmé la chambre. Je suis donc revenu quelques mois plus tard. Je l'ai rencontré à nouveau et lui ai demandé de jouer ces "reconstitutions". Je n'aurais jamais imaginé qu'il ait un tel talent d'acteur. Bien sûr il joue constamment pour dissimuler son activité: officiellement c'est un policier... C'est un vrai caméléon.

**Au départ, l'entretien avec le *sicario* ne devait être qu'une partie du film. Quand avez-vous compris qu'il serait l'unique personnage ?**

Je suis resté deux mois au Mexique, où j'ai accumulé de nombreuses images, filmant parfois les cadavres des victimes des narcotrafiquants quelques minutes après leur découverte... Mais j'ai compris très vite que le film c'était lui. Et puis ne pas montrer les images de violence que j'avais filmées, c'était faire appel à l'imagination du spectateur qui possède en lui à la fois une mémoire collective et son propre sens de la dramaturgie. De ce point de vue, le film est très démocratique. En sortant de la salle, chacun emporte avec lui une multitude d'images mentales.

Et puis ce "film sans images" est comme une sculpture de Giacometti, c'est une interrogation sur les limites de la construction: jusqu'où est-il possible de retirer de la matière, d'assécher, d'épurer le corps, de la statue comme du film, sans qu'il ne s'écroule? La parole devient les fondations.

Au montage j'ai suivi sa respiration. Ce fut très utile. A Vienne, le film a été projeté devant 800 personnes et le directeur de la biennale m'a dit que les spectateurs avaient commencé à respirer à son rythme, en suivant ses pauses...

**Quelle est la différence fondamentale entre le récit écrit par Charles Bowden et le récit oral du film ?**

Un film doit raconter ce qu'un article de journal ne peut raconter. Le succès que le film a rencontré au Mexique ne fut pas dû à ce qu'il révélait, qui est connu de tous, mais à la manière dont il le révélait. Parce que le cinéma est ce qui ne peut être lu. Dans l'article de Charles Bowden il y a sa voix de narrateur. C'est un reporter qui témoigne d'une rencontre et partage ce qu'il a éprouvé. Devant le

film nous sommes seuls... Seuls dans cette chambre d'hôtel face à cet homme pendant 80 minutes.

C'est l'interprétation du réel qui est intéressante. Ça passe par un regard, une intuition, comme quand tu te retournes. La vérité est dans ce moment, quand tu comprends que tu as saisi quelque chose. Elle est aussi dans la distance, à mi-chemin entre celui qui filme et celui qui est filmé. Enfin, elle est dans la confiance. Il faut trouver un "élément de confiance" entre le filmeur, le personnage et le spectateur. Comment peut-on avoir confiance en ce personnage extrême, dont on peine à croire qu'il n'est pas un acteur ?

**Vos trois films sont des portraits d'hommes mais aussi de lieux. Bénarès en Inde, un désert américain, Ciudad Juarez au Mexique, sont des lieux autours desquels les histoires se construisent. Elles ne peuvent se dérouler ailleurs.**

Je choisis les lieux et les personnes qui les habitent. Sans elles, ces lieux n'existent pas. Et réciproquement, c'est le lieu à l'intérieur des personnages qui m'intéresse. Ainsi, Bénarès devient un lieu intérieur, comme dans *Below Sea Level* où l'enclave de désert américain devenait un désert de l'âme. Dans ce film, je voulais le désert comme protagoniste. En l'explorant je m'y suis perdu. Et j'ai pu ainsi découvrir ce lieu étrange en l'habitant pendant deux mois. Pas en tant que réalisateur, mais simplement en étant Gianfranco.

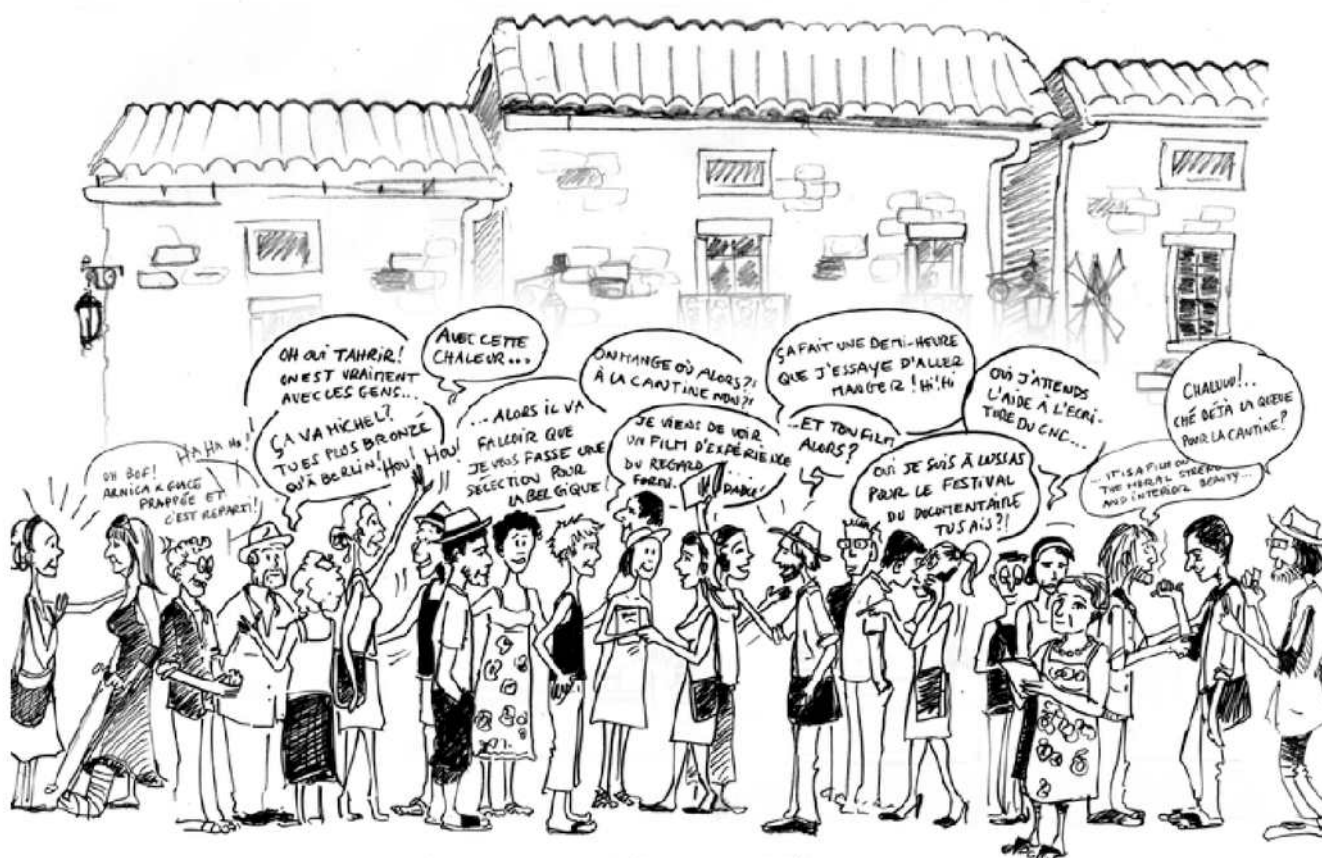
**Pour *Below Sea Level* vous n'avez donc pas filmé tout de suite ?**

Je déteste filmer. C'est un moment terrible de grande responsabilité. Mais une fois que l'histoire est claire, le "photogramme" vient automatiquement. Si je ne sais pas où mettre l'appareil c'est que je ne sais pas quoi raconter.

Propos recueilli par Lune Riboni  
Photo: Lune Riboni

**El Sicario, Room 164**  
de Gianfranco Rosi  
DONNER À ENTENDRE

Mar - 14h30 - Salle 2



\*\*\* LUSSAS 13:02 PM \*\*\*

Mardi à 13 h

BLUE BAR

Présentation de l'école documentaire et rencontres autour des formations à l'écriture, la réalisation, la production.

Mardi à 19h

Présentation des lignes éditoriales, avec Dominique Renaud (Télé Vosges, TLSP), Guillaume Esterlingot (région Bretagne) et Olivier Montels (France 3).

Mardi à 21h30

COOPÉRATIVE FRUITIÈRE

Projections de 6 films de fin d'études de la 11ème promotion du Master (voir additif au catalogue). Ces films d'une vingtaine de minutes, écrits, réalisés et montés en moins de deux mois, n'obéissent à d'autre contrainte que celle d'être tournés dans les environs de Lussas. Ils affirment en fin d'année la recherche d'une écriture cinématographique propre à chacun de ces jeunes auteurs.

Séance Jeune public (8-12 ans), mercredi et vendredi de 15h à 18h, sur inscription à l'Accueil public (participation: 3 €).



# LE TRAIN FANTÔME

«Qu'est que le socialisme offre aux jeunes?». Le jeune homme interpellé reste coi. Devant lui, des adultes assis en demi-lune attendent sa réponse. «Est-ce que la question vous gêne ou est-elle simplement trop difficile?», insistent-ils sournoisement. Le jeune homme reste silencieux. On ne saura pas s'il est devant un jury académique, s'il comparaît devant un tribunal ou une sorte de commission morale du parti communiste tchèque.

Cette séquence sert d'introduction à *The Greatest Wish*, documentaire tourné par Jan Špáta en Tchécoslovaquie en 1964. Le dispositif est simple. Špáta pose aux jeunes gens une seule question: «Quel est votre plus grand souhait?». Les réponses laissent entrevoir quelques désirs de liberté. Le film circulera pendant quelques

temps, mais après les événements de 1968 et la répression soviétique du Printemps de Prague, il sera censuré. Un quart de siècle plus tard, à la veille de la chute du régime, Špáta revient sur le sujet et pose la même question aux jeunes gens de 1989.

*The Greatest Wish II* est le fruit du tissage de ces rushes en noir et blanc (1964) et en couleur (1989). Le statut chromatique des images de ces deux époques tend à les opposer. Mais l'expression des désirs des jeunes de 1964 se superpose progressivement à ceux de 1989. Les réponses, tantôt impulsives, tantôt convenues, se répètent dans la première partie du film: «avoir des enfants», «être aimé», «me marier», «avoir une voiture», «gagner bien ma vie». La succession à l'écran de jeunes filles évoquant leurs rêves de mariage peut faire sourire. Devant

ces personnages en noir et blanc, on pourrait être tenté d'adopter une posture condescendante. C'est l'une des réussites du film de Špáta que de refuser cette opposition. Les souhaits se répondent, se contredisent. Par-delà leurs coiffures démodées, les jeunes de 1964 paraissent parfois plus proches de nous que ceux de 1989.

Lentement le film assemble ces deux mosaïques de souhaits. Les jeunes évoquent leurs conditions de vie, la sexualité, la maternité adolescente, la censure officielle et l'auto-censure et un tableau de la jeunesse se dessine.

Le film n'est pas sans rappeler la *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1960), documentaire ethnographique sur les parisiens. Mais chez Špáta il n'y a ni discours sociologique, ni voix-off du





réalisateur ou d'un narrateur extérieur; dans *The Greatest Wish II*, seul le montage parle et fait parler. La forme, apparemment simple et répétitive, laisse progressivement apparaître une structure complexe. Organisées en série, les réponses peuvent sembler prosaïques, sans portée historique. On ne fait plus de films comme ça, les montages sériels ou chromatiques ne sont plus en vogue. Mais sous l'apparente simplicité de ce documentaire, se révèle un projet ambitieux, une enquête fleuve.

Pourquoi Špáta ne s'est-il pas contenté de faire un film avec les seuls rushes de 1989? Pourquoi a-t-il choisi de mettre en dialogue ces deux générations prérévolutionnaires? En 1964, le film annonce déjà les désirs de liberté qui s'incarneront dans la vague de changements du «Printemps

de Prague» en 1968. Le mouvement fut finalement étouffé par une violente répression soviétique. Ses leaders furent détenus ou bannis de la vie politique et publique. La volonté du réalisateur d'intégrer dans un seul corpus filmique les images des deux générations peut être comprise comme une façon de réparer, ou de revisiter le deuil d'une révolution avortée. En rassemblant des pièces dépareillées, les morceaux des générations perdues, le réalisateur essaie de recoudre cette plaie.

Une image persiste. Sur le quai d'une gare, de jeunes garçons se préparent à prendre un train. Ils partent faire leur service militaire. Nous sommes en 1989, dans une Tchécoslovaquie encore communiste. Le réalisateur s'attarde sur les gestes, les larmes des mères, des sœurs et des petites amies de ces jeunes hommes qui

partent à contrecœur. Cette longue scène de séparation sur un quai de gare en cache une autre: et s'il s'agissait d'un train fantôme, reliant les différentes voix et époques du film? Un train dont le premier wagon serait en 1964 et le dernier en 1989, qui emmènerait des générations de jeunes hommes vers un service militaire éternel, et les plongerait dans les fractures de l'histoire.

René Ballesteros

Photo: Emmanuel le reste

### **The Greatest Wish II**

de Jan Špáta

HISTOIRE DE DOC: TCHÉCOSLOVAQUIE

Mar 23 - 14h30 - Salle 1



... LUSSAS 06:37 AM



## DEMEURE



*Mais qui peut connaître le destin de ses os, ou savoir combien de fois on l'entertera ? Qui détient l'oracle de ses cendres, ou sait en quel lieu elles seront dispersées ?*

*Hydriotaphia,*

*Discours sur les urnes funéraires*  
Thomas Browne (1658)

Le village de Doel, en Belgique flamande, est menacé, depuis 1999, par le plan d'expansion du port voisin d'Antwerpen: Doel doit disparaître sous l'eau. Les villageois sont expropriés et tous ses habitants, vivants et morts, sont contraints de quitter les lieux.

*De Engel van Doel* décrit en noir et blanc, par des cadres extrêmement minutieux, la démolition progressive du village. Une des plus anciennes habitantes, Émilienne, refuse de quitter sa

maison. Sa résistance obstinée, est la trame narrative du film.

Des plans de la ville surplombée ponctuent le film et montrent la destruction progressive des pâtés de maisons. Le travail de démolition progresse, la maison d'Émilienne persiste et devient le centre de la ville. Autour de la table de la cuisine défilent des voisines octogénaires, le pasteur du village, le facteur. Les habitants ne font pas de grands discours contre le système ou le progrès. Ils sont préoccupés par des questions concrètes. Des questions pour les vivants: que va devenir le poulailler d'Émilienne, que faire de ses chats ? Devra-t-elle chercher un appartement ? Des questions pour les morts: le cimetière doit également déménager et l'Etat paye pour le déplacement des

corps. La démolition du village menace la maison d'Émilienne et la demeure souterraine de son mari. Émilienne résiste. Elle s'entête et refuse de se soumettre à une quelconque autorité. À l'État, au maire, au médecin (qui lui interdit de fumer et de boire), elle dit non.

La composition des images rappelle la peinture flamande. Une maîtrise scrupuleuse des cadres et des lumières (Thomas Fassaert est aussi photographe) et l'inscription des figures dans un environnement quotidien et intimiste les ancrent durablement dans ces espaces et soulignent leur appartenance au lieu. Les rituels de la vie ordinaire, les petits gestes accomplis avant de se coucher, les premiers mouvements après le réveil, donnent du corps aux

personnages; ces gestes minimes et captivants enrachent Émilienne, Colette et le curé Verstraete au milieu de l'amas de débris qui menace de les engloutir.

Une tendresse retenue parcourt le film. La caméra ne vient jamais heurter le déroulement de la vie quotidienne mais la sublime par une composition rigoureuse. Il semble que la complicité qui lie le réalisateur et ses personnages s'appuie sur un rapport de confiance qui se développe dans la durée.

La mise en scène met à distance tout pathos. La tonalité dramatique est sans cesse contrebalancée par une bonne dose d'humour noir. Des plans sur des rues désertes font songer à un western dans lequel s'affronteraient les spectres de la

ville et les machines qui la broient. Dans une séquence particulièrement marquante, Émilienne et Colette, sa voisine, font un tour en voiture. Elles dressent un état des lieux des dégâts et disparitions des bâtiments sur les routes. Elles paraissent alors sortir d'un road-movie post-apocalyptique - Thelma et Louise octogénaires parcourant le monde dévasté de Mad Max.

Inexorablement, Doel se vide et devient un village fantôme. A la fin du film, des cars remplis de touristes parcourent la ville, comme une attraction à visiter. Les gens se précipitent avec des appareils photos dans les rues désertes de cette Pompéi flamande. Sans pudeur, ils enjambent les clôtures des maisons délabrées. Le point de vue de la caméra nous installe au fond d'une

maison abandonnée, plongée dans l'obscurité. À contre-jour, on voit venir un groupe de touristes - des grands, des petits, on devine une famille. Ils s'approchent de la fenêtre et regardent à l'intérieur, les mains en visière. Ils nous observent, nous autres spectateurs, tapis au fond de la salle.

René Ballesteros  
Photo: David De Beyter

**An Angel in Doel**  
*De Tom Fassaert*  
EXPÉRIENCES DU REGARD

Mer - 10h - Salle 2  
Mer - 21h30 - Salle 4

## TERRITOIRES DE MÉMOIRE

Le programme «Fragment d'une œuvre», dédié à Gunvor Nelson, présente huit films relativement courts, réalisés entre 1969 et 2006. De *My Name is Oona* à *True to Life*, des manières de faire et de penser se suivent et résonnent entre elles dans le temps. La vision chronologique nous permet de prendre la mesure d'une conscience créatrice à l'œuvre. L'artiste plasticienne, à l'avant-garde du cinéma expérimental américain dans les années soixante-dix, travaille depuis à l'élaboration d'un cinéma poétique. De la pellicule au numérique, Gunvor Nelson continue d'interroger la plasticité de l'émotion avec la même liberté formelle.

On s'autorisera un «saut spatial», selon l'expression de Gunvor Nelson<sup>1</sup>, du premier au dernier de ses films présentés dans ce fragment. De l'enfant de *My Name is Oona* au jardin de *True to Life*, elle transforme son quotidien, jouant notamment sur le contrepoint sonore pour creuser le réel familial, exposer son envers inquiétant.

Portrait court et intense, *My name is Oona* s'ouvre sur le visage riant d'une enfant filmée en noir et blanc: Oona, la fille de la cinéaste. On ne la quitte plus. Petit être constamment en mouvement, elle occupe instinctivement l'espace argentique. Cette chorégraphie minutieuse se déploie dans une série de plans brefs et contrastés, nous faisant éprouver ce corps d'enfant.

La cinéaste peint un portrait intérieur de sa fille et révèle sa puissance primitive dans une série de surimpressions. Les longs cheveux blonds de la petite amazone se confondent avec la crinière de l'animal qu'elle chevauche au ralenti. Le visage de l'enfant devient paysage. Le grain de sa peau se confond avec celui de la pellicule. Cette métamorphose est achevée par le traitement de sa voix, d'abord légèrement réverbérée, puis violemment distordue.

À la manière d'un jeu, Oona répète inlassablement son prénom ou égrène les jours de la semaine. La magie s'installe sur le mode enfantin



de la répétition lancinante. À cette répétition des mots fait écho celles des mouvements, des fondus au noir... Galopant avec grâce et assurance, Oona transcende sa propre existence par l'évocation des cavalières de la mythologie nordique. Le film se clôt sur un chant scandinave, peut-être celui de la mère-cinéaste vers laquelle l'enfant tend son visage concentré. Comme un appel vers d'autres mémoires.

Dans *True to Life* (2006), le télé-objectif de Gunvor Nelson explore son jardin de Kristinehamn à ras du sol et le transforme ainsi en terrain de jeu. Rien n'échappe à la caméra numérique qui traque le moindre



## « Comme si la honte allait lui survivre »

Venu présenter un film il y a trois ans dans le cadre de la Route du Doc consacrée à la Tchécoslovaquie, le cinéaste Petr Václav revient cette année pour en explorer l'histoire : c'est sa voix qui, durant trois jours, a doublé une partie des documentaires projetés.

Le cycle a couvert différentes périodes : l'avant-garde des années 20 et 30 ; le documentaire classique, entre poésie et propagande ; la Nouvelle Vague, dans l'assouplissement précédant le printemps de Prague ; et une période contemporaine aux contours plus flous, dominée par la figure de Jan Špáta. Nous lui avons proposé de se pencher avec nous sur cette programmation, pour confronter à ces films le point de vue de sa génération, celle des jeunes cinéastes dont la carrière a débuté avec la Chute du rideau de fer.



**Quelle expérience tirez-vous de cette traduction simultanée à l'écran ?**

**Petr Václav** – Il y a surtout le stress de buter sur un mot puisque le film ne s'arrête pas. Pour certains films, qui ont des commentaires typiques de l'époque communiste, ce n'était pas plaisant à traduire. « En avant la patrie ! », toutes ces phrases stupides en voix-off. J'ai pensé à Kafka, à la dernière phrase du *Procès*, « comme si la honte allait lui survivre » ; j'ai pensé « ces films sont la honte qui survit à la nation Tchèque ». C'est très triste à regarder. Cette histoire tchécoslovaque que j'ai voulu oublier m'est à nouveau arrivée en pleine figure.

**De manière générale, les films antérieurs à la Nouvelle Vague sont très marqués par les codes du film de propagande...**

Les films de la période communiste ne sont pas vraiment des films de propagande, ce sont des films documentaires. Les bandes d'actualité projetées toutes les semaines au cinéma était eux de vrais films de propagande. Ça criait : « A bas les cloportes de Truman, tous ces capitalistes, on va

les réduire en poussière ! ». Ce serait d'ailleurs intéressant de les mettre en parallèle avec les films documentaires de l'époque, pour saisir le paysage audiovisuel d'alors. En France, aujourd'hui, ces films paraissent excessifs, mais ils sont réellement sobres par rapport à ce qu'on pouvait trouver dans le cinéma plus officiel, ou à la radio.

**Au regard des films diffusés, pensez-vous qu'il y ait une spécificité du documentaire tchèque, notamment dans sa période classique ?**

C'est le drame du cinéma tchèque : il n'a pas vraiment de période classique. Nous n'avons pas, ou alors très peu, le réalisme poétique comme en France. Il y a eu quelques très bons films au début, notamment dans les muets, mais à partir des années 40, pas grand chose.

**Ces documentaires de la première période semblent avoir subi une influence cinématographique commune.**

C'est une influence historique. La culture du pays est marquée par la contre-réforme, ce ►

retour en force du catholicisme ayant succédé à la guerre de trente ans, qui confère une épaisseur, une certaine lourdeur, une prédilection pour un ton plus sombre et grave. Plus tard, au XIX<sup>ème</sup> siècle, vient le romantisme allemand: les idées de Heider, le *heimat*, une certaine sacralisation de la terre. Il faut comprendre qu'en Europe centrale et en Allemagne, la terre, les arbres, les sapins, l'aigle qui vole au-dessus des forêts, sont des motifs récurrents. Il y a une idéalisation très forte du rapport à la terre natale, d'où le penchant bucolique des chefs-opérateurs.

Pour résumer, si le sujet d'un documentaire tchèque est le cochon, le film commencera par des chants, des nuages, et des cochons dans les prés. En France, il commencerait en nous montrant comment on le découpe.

**Quel rapport votre génération entretenait-elle avec la Nouvelle Vague tchécoslovaque - Miloš Forman, Věra Chytilová ?**

C'était la seule période, et les seuls films qu'on pouvait respecter. Je suis ravi d'avoir pu revoir *Un sac de puces*. C'est un film libre. Pour la première fois on entendait les gens parler normalement, avec leurs maladrotes, leur accent. Même dans les années 80, au plus fort du communisme, Věra Chytilová a su montrer que la vie était sale, que les gares étaient sales, que les restaurants étaient crasseux. On était jeunes, c'était la première fois qu'un film nous disait clairement: ce pays est sale. Ce pays pue. Nous considérions Chytilová comme une dissidente.

**Špáta avait un rapport différent au régime.**

Il était emblématique. C'était la star du cinéma documentaire des années 70-80, et il était perçu comme un cinéaste plutôt indépendant. Věra était séduisante, provocante, elle allait directement engueuler les ministres! Elle avait son système à elle pour résister, très particulier, mais c'était une exception. Špáta, lui, était un chef opérateur devenu documentariste, qui faisait ses films tout seul. Il a trouvé son chemin, moins politique. Malgré ses problèmes avec le régime, il était plutôt apprécié.

**La programmation s'arrête à une période charnière, celle de la fin du communisme, durant laquelle votre génération doit composer avec la somme de tous ces héritages. Pouvez-vous nous expliquer ce qui caractérise, dans les années 90, le documentaire tchèque de l'après-Špáta ?**

Notre problème avec la Nouvelle Vague, dont les films sont magnifiques, est qu'on ne savait pas comment renouer avec elle. Ce n'était plus la même ambiance: on avait un peu plus de vingt ans, et je crois qu'on a inconsciemment eu besoin de retourner à la période d'avant l'avènement du communisme – par exemple en revenant à des thèmes forts.

Mais c'était aussi une question formelle. En effet, en 91-92 tout a changé. Tout le monde s'est mis à tourner pour la télévision, en vidéo. Même des réalisateurs anciens aussi respectables que Špáta nous disaient: «il faut travailler rapidement, tourner vite, faire des reportages!», pendant qu'ils perdaient du vocabulaire, au moment où nous souhaitions justement nous former de manière exigeante. On s'est sentis abandonnés par ces gens sérieux, pas ces vrais cinéastes. On voulait faire des films, chercher un vrai langage, au lieu de prendre une caméra VHS pour enregistrer la naissance du parti démocratique. On l'a fait bien sûr. On filmait bien trois ou quatre heures de programme de télévision publique par jour au début des événements de 89. J'ai même filmé l'arrivée de Franck Zappa. Mais on savait que ces images n'allaient pas durer.

Pour un de mes premiers documentaires, *Mme Le Murie*, un film en 35mm sur une famille aristocrate, beaucoup de personnes m'ont reproché d'être égoïste: selon eux, il ne fallait plus tourner en pellicule, il ne fallait plus faire ce genre de cinéma. On me disait: «un beau plan avec des fourmis, moi aussi je faisais ça quand j'étais jeune...». Peut-être mon jugement est-il sévère, et dans vingt ans on considérera qu'ils avaient raison, et que la texture VHS a saisi l'ambiance d'une époque. Mais pour un jeune cinéaste, ce compromis n'était pas acceptable.

**Vous refusiez que l'Histoire décide du cinéma que vous deviez faire.**

Exactement. On peut le résumer ainsi: il faut comprendre son époque, la sentir, sans pour autant être tributaire de ses travers.

Propos recueillis par Tom Brauner et Elitza Gueorguieva  
Photo: Katmere

HISTOIRE DU DOC : TCHÉCOSLOVAQUIE  
Mer - 10h00 - Salle 1  
Mer - 14h30 - Salle 2



détail végétal. Aucune trace de présence humaine à l'écran. Le jardin s'anime comme par magie, semble vivant. Tantôt la cinéaste utilise la technique de l'image par image, joue sur l'exposition et le point, tantôt elle bricole: du bout de l'objectif elle caresse un pistil; sa main, hors champ, agite une branche. L'artiste est «à pied d'œuvre».

Le cadre est toujours légèrement en retard sur le son, comme si, le temps de tourner la tête, la visiteuse avait disparu. Pourtant les indices de sa présence s'accumulent: un bord de fenêtre au premier plan, des voix à la radio, une rose dessinée, un savon blanc en forme de fleur. Ces inserts, qui marquent de brèves pauses dans le filmage *in situ*, participent à l'incarnation de la cinéaste au travail dans cette nature imprégnée de je(u). Tout bouge, à l'image comme au son,

tout vit, foisonne, meurt dans une multitude de couches sonores et de formes graphiques. Par le montage *cut*, la répétition des plans brefs, le raccord dans le mouvement, l'image glisse vers l'abstraction. Traits, lignes et figures improvisées, camaïeux de couleurs et de textures floutées dessinent un ailleurs qui soudain s'ouvre sur le ciel.

Le jardin qui se déréalise et s'altère devient presque effrayant. Aux sons directs du tournage s'ajoutent les bruits du monde, lointains, des sons électroniques, échos et réverbérations travaillés au mixage. Les trois strates se confondent dans une étrange distorsion sonore. Les insectes bourdonnent et l'orage gronde sur la jungle du jardin...

*Cut* au noir, ellipse, silence blanc. La neige a pris possession des lieux en alternance avec les plans d'une tulipe rouge déjà aperçue en 2003

dans *Trace Elements*, signe d'une mémoire intemporelle.

On croit alors sentir le petit pied d'Oona fouler la texture vidéo, entendre sa voix argentique résonner dans le jardin.

<sup>1</sup> Entretien avec Gunvor Nelson, par Federico Rossin, in Catalogue des États généraux du film documentaire, p. 89.

Julie Savelli

Photo: Claudie Chaize

#### My Name is Oona, True to Life

de Gunvor Nelson

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

Mer - 15h00 - Salle 4

## SUR-LE-CHAMP par David Caubère



Journée de rencontre des jeunes réalisateurs  
de films documentaires avec les producteurs de Lussas.

21h30 - Coopérative fruitière

Projections de 6 films du Master (voir additif au catalogue). Ces films d'une vingtaine de minutes, écrits, réalisés et montés en moins de deux mois, n'obéissent à d'autre contrainte que celle d'être tournés dans les environs de Lussas. Ils affirment en fin d'année la recherche d'une écriture cinématographique propre à chacun de ces jeunes auteurs.

19h - Green bar

Apéro-musical: Duo nuda  
(soul, jazz, chanson)

Séance Jeune public (8-12 ans),  
de 15h à 18h, sur inscription à  
l'Accueil public  
(participation : 3 €)  
sous réserve de confirmation.

## MER ET CHIMÈRES



Parmi les roseaux se cache la Bête. C'est elle qui observe les centaures gardiens de troupeau, elle que le taureau téméraire s'arrête pour regarder, elle que l'homme à la cartouchière guette entre les joncs. «Je l'ai vue» dit-il, «je l'ai vue». Et il nous faut cligner des yeux, pour tenter de l'apercevoir. Car le Super 8 sursaute, s'enflamme au contact du soleil, et la bête nous échappe.

Il faut «laisser tout dans l'état de l'apparition» écrivait Marguerite Duras. Cette quête du surgissement, *Miramen* l'évoque au fil de visions évanescences. Le contre-jour est ainsi permanent. Face au soleil, les créatures se

métamorphosent, se détachant en silhouettes noires quand les rayons rencontrent l'objectif. Les visages sont furtifs et seuls les contours s'imposent. Alors le cheval blanc devient Licorne; l'écume évoque la crinière de l'Alastyn, le cheval aquatique de l'Île de Man; et le taureau, l'ombre du Mérour, l'animal ébène du Dieu égyptien Rê. Quant apparaît une voiture, elle traverse l'horizon comme un drôle d'insecte bossu. Les hommes eux-mêmes se changent en phasmes, dressés dans leurs pirogues. Tout n'est qu'illusion et la terre marécageuse de *Miramen*, «dernier refuge du dernier faune au corps animal et à la face d'homme», se révèle mythologique.

Sous forme de cartons, une chanson de geste accompagne les images, faisant écho à des temps où résonnait l'occitan. Ces fragments d'un récit de croisade forment une légende à déchiffrer. Mais dans le film, pas de héros, et la Bête, si elle est cornue n'est pas celle, démoniaque, que chassent les Croisés.

**Miramen**  
de Khristine Gillard  
et Marco Rebutini

EXPÉRIENCES DU REGARD

Jeu - 10h00 - Salle 2

Jeu - 21h30 - Salle 4



A celui d'une créature tapie derrière la végétation qui observe à distance hommes et animaux, s'ajoute un autre regard, plus proche, qui détaille la gestuelle des quelques gardiens de troupeau, pêcheurs et chasseurs, «fidèles amants» de ces terres. Les mains enfoncent le bâton dans l'eau pour pousser la barque, frappent le bois pour le dresser dans le sable, secouent le filet pour l'extraire de l'eau, et introduisent autant de chorégraphies que de métiers. C'est un «spectacle inquiétant, élevé, magique, (qui) trouble l'eau ineffable de sauts, de rapt et

d'encens tenaces...» comme l'écrivait le cinéaste et poète Pierre Perrault dans *Toutes Isles*. Ainsi, parmi ces hommes mutiques et leurs gestes silencieux, se glisse le souvenir du pêcheur qui plante les barreaux de la prison du marsouin sur l'Isle-aux-Coudres dans *Pour la suite du monde* (P. Perrault et M. Brault, 1963).

Mais ici l'identité des lieux restera indéfinie. La Camargue sans doute? Ou est-ce une île? La mer et son grondement se déploient de toute part. Les marais se ressemblent. Les étendues désertes révèlent

une terre craquelée, fissurée, qui s'effrite en copeaux de bois, et en nous persiste cette lumière de bord de mer, un halo doux et caressant qui appelle la contemplation. *Miramen* est un regard émerveillé sur un espace et les hommes qui l'habitent.

Mais quel est donc le mirage que convoque le titre? La Bête, ou ces travailleurs d'un autre temps, entre mythe et épopée? On en oublie presque, contrairement à Perrault, la destinée incertaine de leurs traditions. Existente-ils encore, ces pêcheurs solitaires, ces *gauchos* cavaliers de Provence? Le Super 8, sa couleur tannée, et les cartons de film muet entretiennent l'ambiguïté. S'agit-il d'un temps révolu, d'images retrouvées de peuples oubliés? Pourtant une voiture apparaît, et une date, 2009, est apposée à la fin comme une stèle. C'est bien d'aujourd'hui qu'il s'agit, mais un aujourd'hui nostalgique où le provençal ne serait pas folklorique, et où une Bête imaginaire est encore prétexte au merveilleux.



Lune Riboni  
Photos : Lune Riboni

18h30 - Blue bar  
Présentation de l'école  
documentaire et rencontres  
autour des formations à  
l'écriture, la réalisation, la  
production.

19h30 - Green bar  
Apéro-musical  
Jef (jazz, reggae)

## CONTE D'ÉTÉ

**Alessandro Comodin**, auteur de *Jagdfieber* (2008), présente cette année à Lussas *L'Été de Giacomo* dans le cadre des rencontres du CNC « De l'écrit à l'écran ». Le film prend la forme d'un conte, brodé autour des jeux et des badinages de deux jeunes gens, Giacomo, qui est sourd, et Stefania, sa meilleure amie. De longs plans-séquence saisissent la sensualité et l'intimité de ces instants suspendus, au bord d'un fleuve caché au fond de la forêt.

Entre l'écriture et la version finale de *L'Été de Giacomo*, il semble qu'il y ait eu de nombreux changements.

**Alessandro Comodin** - Au départ, je voulais faire un documentaire sur un garçon sourd que je connais, et qui décide à 18 ans de subir une opération qui lui permettrait de recouvrer l'ouïe. Je souhaitais filmer, parallèlement à cette transformation, son passage à l'âge adulte. Je me demandais comment traduire cela formellement. Le projet pour lequel j'ai eu l'aide à l'écriture du CNC, et qui n'a pas vraiment changé jusqu'au montage, devait développer trois lignes parallèles. Il y avait tout d'abord le processus de transformation de Giacomo après l'opération; j'avais filmé seul en vidéo, pendant l'année, des séances d'exercice de l'ouïe chez l'orthophoniste. Ensuite, des images en super 8 que Giacomo devait lui-même tourner avec une caméra que je lui avais offerte. Et enfin, nous avons tourné en 16 mm des scènes de la vie quotidienne de Giacomo durant l'été. Au moment du montage, nous avons vite abandonné les images super 8 qui n'étaient pas très intéressantes, et les séances chez l'orthophoniste qui me semblaient relever d'un autre registre. Cela me paraissait trop compliqué, trop artificiel, de mêler les trois formats. Finalement, la question de l'opération a disparu et je crois que ce n'est pas gênant: je n'ai gardé que cette idée de passage, d'apprentissage de la vie durant un été.

### Tourner en Italie a-t-il changé quelque chose ?

Il y a sans doute dans cette histoire une part autobiographique, et retourner en Italie pour faire ce film a été pénible. J'ai retrouvé mon village natal, l'ennui, la stupidité de certains, les médisances, les



affaires d'argent – on a même trouvé une poule morte devant notre maison ! Bref, j'ai revécu tout ce qui m'a fait partir. Et je me suis senti en empathie avec Giacomo: quand je vivais là-bas, j'étais comme sourd. Je voulais voyager, j'avais des intérêts, alors qu'autour de moi personne ne voulait rien faire; moi aussi j'allais au fleuve, et j'y allais seul. Pour Giacomo, le tournage était également une manière de se libérer de sa famille, une excuse pour se risquer à de nouvelles expériences. ►



**Comment êtes-vous parvenu à approcher l'intimité de ces deux adolescents sans la troubler ?**

Nous étions quatre dans l'équipe: moi, un preneur de son, un chef-opérateur et un assistant. Il n'était donc pas question de voler les plans: j'étais près de Giacomo et Stefania, il y avait un clap, et quand on tournait ils le savaient. Je leur avais simplement demandé de ne pas regarder la caméra. Ça a permis de débloquer les situations: le fait de ne pas pouvoir me regarder poussait Giacomo à s'éloigner, à faire autre chose. On laissait alors les prises de vue s'installer dans le temps, parfois jusqu'à dix minutes. Stefania, qui est ma sœur, était également une complice: parfois je lui disais de provoquer une réaction chez Giacomo. C'était un moyen de retrouver la réalité par un détour: c'est Stefania qui tire Giacomo vers la vie, qui l'emmène au fleuve. Je voulais faire sentir que sans elle, il ne sortirait pas de chez lui.

**Vous vous êtes confronté à un thème, l'été des premiers amours, qui charrie avec lui une longue tradition littéraire et cinématographique. Comment éviter les écueils qui guettent ce genre d'entreprise ?**

Je voulais assembler des bouts de réalité, comme s'il s'agissait d'un conte: prendre des éléments complètement ordinaires, et les inscrire dans une structure de conte, dans quelque chose de plus archaïque. Il n'y a que quarante plans dans le film, ce qui est peu: il n'y avait pas dix mille façons de le monter. C'était intéressant, car c'était de gros blocs avec lesquels on pouvait jouer et créer une histoire – comme avec des briques, en disant «celle-ci je la mets là, l'autre ici...». Par exemple, on a très tôt su que la scène de la petite amie devait arriver à la fin. On a monté l'ensemble comme si c'était une fiction. D'ailleurs, je ne crois pas à la distinction entre documentaire et fiction: un documentaire met toujours en scène le réel.

**Aujourd'hui, le choix de la pellicule renvoie aussi d'une certaine façon à la fiction.**

Je tiens à la pellicule: elle intensifie le moment du tournage. Cela pousse à créer les conditions pour qu'au moment de filmer, le plan fonctionne. J'aimerais pouvoir tourner en vidéo comme je le fais en pellicule, mais je n'y arrive pas: c'est comme s'il manquait une résistance, c'est trop facile.

**Vous ne cherchez pas à jouer sur le son.**

Je ne voulais pas trafiquer toutes les fréquences pour nous montrer comment entend un personnage sourd. Je tenais à garder une approche de documentariste: ce que je filme, c'est moi qui le vois, les sons que je prends, ce sont ceux que j'entends. Ce qui n'empêche pas de retravailler ensuite ce matériel. Mais le montage son part de la réalité: on re-développe les ambiances qu'on a enregistrées sur les lieux, pour aboutir à un ensemble beaucoup plus physique.

**Vous souhaitiez que la démarche reste simple.**

Il se trouve justement que le projet tel qu'il était au début me faisait peur, car il me semblait trop intellectuel. Je crois d'avantage aux démarches inconscientes, par exemple à l'entêtement à filmer des choses qui peuvent paraître idiotes, mais qui au final donnent de petit accidents qui révèlent d'un coup toute l'essence du film. Par exemple, nous n'avions jamais pensé à une scène durant laquelle Giacomo blesserait son amie en lui jetant par accident de la boue dans les yeux. Mais au bout de quatre jours à les filmer en train de jouer à cela, ça allait forcément finir par arriver! C'est en s'obstinant à filmer de la même façon, en créant les conditions qui permettront à la situation d'exister, que la scène que l'on cherche inconsciemment finit par arriver.

Propos recueillis par Tom Brauner  
et Nathalie Montoya  
Photo: Erin Purcell

**L'été de Giacomo**  
*d'Alessandro Comodin*

CNC - DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN  
Jeu - 14h30 - Salle 2





## DÉCHAÎNEMENT



La vision d'*Entrée du personnel* est douloureuse sans être pénible, édifiante sans être didactique. La violence y est sensuelle et la colère figée dans la sidération.

Les images appartiennent pour une part aux films militants qui dénoncent les traitements infligés aux bêtes dans l'industrie alimentaire (de Franju à Geyrhalter pour les meilleurs) et, pour une autre, au cinéma qui révèle la chosification de l'humain par le travail à la chaîne (*Trois huit* de Philippe Le Guay, *Ressources humaines* de Laurent Cantet, *Avec le sang des autres* de Bruno Muel).

En voix-off, des ouvriers qui travaillent à la chaîne dans les usines normandes de préparation de la viande racontent ce qu'ils vivent : l'entrée à l'usine, les trois premiers mois nécessaires

pour se faire à la dureté de la tâche et surmonter le dégoût du sang, l'usure précoce du corps, les muscles et les articulations qui lâchent. L'image est le contrepoint cruel du récit : les corps-machines d'ouvriers qui se délitent sont figurés par les carcasses d'animaux suspendues sur la chaîne, écorchées, dépecées, désossées. Les ouvriers sont "mis en morceaux" comme les bêtes qu'ils abattent et préparent à la consommation. Ils se disent anéantis, physiquement et mentalement, par l'humiliante aliénation d'une tâche éreintante. Tâche à laquelle ils consentent malgré tout pour survivre, et qui les tue.

*Entrée du personnel* nous dit que la condition ouvrière ne s'est pas améliorée depuis *Métropolis* ou *Les Temps modernes* : l'usine

est toujours un Moloch insatiable, et la chaîne une plaisanterie cruelle qui transforme le manœuvre en automate burlesque. Il semble que la situation ait même empiré : "dans Charlot, quand la chaîne est trop rapide, il suffit d'appuyer sur un bouton!", s'exclame un ouvrier syndiqué. Ironie de l'histoire : les syndicalistes de 2011 sont nostalgiques du fordisme. Le progrès technique offre bien sûr de nouvelles machines qui facilitent la tâche. Mais "il faut produire plus pour

**Entrée du personnel**  
de Manuela Frésil  
EXPÉRIENCE DU REGARD

Ven - 21h15 - salle 5  
Sam - 14h30 - salle 1

rentabiliser l'investissement et, en fin de compte, le travail se durcit ».

Au cours de son exploration, Manuela Frésil réalise une descente aux enfers. Tel Dante ému par la beauté des lieux, elle passe d'un cercle à l'autre : la volaille pour commencer, puis les porcs, et pour finir les bovins. Elle filme l'affairement des ouvriers pressés par les impératifs de production. Les damnés du dernier cercle découpent les bœufs à la sortie de l'abattoir. Les bêtes pendues aux crochets ne sont pas encore tout à fait mortes et « réagissent » au couteau par des soubresauts violents. Les récits en voix-off, quant à eux, sont de plus en plus révoltants. Vers la fin du film, une femme raconte qu'elle a renoncé à sa promotion parce que le contrat qu'on lui faisait signer lui imposait de devenir, à son tour, un bourreau pour ses anciennes collègues.

Tout en progressant de concert dans l'horreur, les récits en voix-off et l'image entretiennent un rapport flottant. La plupart du temps, ils ne coïncident pas, ce qui permet

des courts-circuits saisissants, où l'image vaut comme commentaire indigné : une jeune femme raconte que le jour de son entrée à l'usine un supérieur à l'humour douteux s'est exclamé : « tiens, voilà de la chair fraîche ! ». À la réflexion misogyne du manager répond, à l'image, l'emboîtement de cuisses de volaille dans une barquette.

La lenteur appliquée des mouvements de caméra et la composition savante des plans nous installent dans une contemplation malaisée qui suscite une culpabilité lancinante. Cette ambivalence se retrouve dans l'attention particulière que Manuela Frésil porte au geste du travailleur : elle demande aux ouvriers de mimer devant l'usine, à vide, ce mouvement pendulaire qui, pendant la journée de travail, les réduit à un rouage de la chaîne. La répétition usante du mouvement utile à la production, une fois élevée au rang de chorégraphie, n'est plus la propriété d'un patron mais devient la création des ouvriers, l'expression de leur émancipation. L'idée simple et efficace de cette danse silencieuse, de cette

pantomime étrange, opère une jonction singulière de l'esthétique et du politique.

Film d'horreur sociologique, *Entrée du personnel* marie le meilleur du cinéma bis aux grandes œuvres de la sociologie du travail. La violence feutrée de certaines séquences, qui effarent plus qu'elles ne dégoûtent, évoque les cauchemars de Cronenberg ou d'Argento : un porc pendu par les pattes, effroyablement anthropomorphe, est tranché en deux dans le sens de la longueur, en un souffle, comme on déchire une feuille de papier. Quant aux témoignages des ouvriers, dont la valeur littéraire est soulignée par une lecture précise où l'émotion affleure avec tact, ils nous renvoient à la lecture des classiques : *La Condition ouvrière* de Simone Weil ou *L'Établi* de Robert Linhardt qui dépeignent l'usine de l'intérieur, dans une prose lapidaire, sans misérabilisme.

---

Antoine Garraud

Photo : Boklim

## HISTOIRE D'UNE SÉPARATION

Le chant d'un muezzin sur une ville enneigée, des détonations au loin qui suggèrent des tirs, les cloches d'une église et les explosions sourdes d'un feu d'artifice, introduisent Sarajevo. Musulmane, chrétienne, la ville résonne de feux, ceux de la fête évoquant ceux des fusils, à l'image de cette Europe de l'Est qu'il devient difficile de nommer. Ex-Yougoslavie, Bosnie-Herzégovine, Fédération musulmane bosniaque, République Serbe, sont les noms composés du territoire déchiré qu'explore Daniele Gaglianone.

Cette exploration est guidée par les rencontres. Nous marchons derrière les témoins et ne voyons que leur dos, leur nuque, leurs cheveux, et

non les paysages traversés. L'espace en devient confus. Tout paraît d'un même gris, humide et indéfini. Les intérieurs sont plus flous encore. Le cadre enserme les yeux des personnages, ignore parfois jusqu'à la bouche qui parle, occultant le décor. Un canapé, parfois l'angle d'une table échappent à l'effacement. Mais pas moyen de savoir à quoi ressemblent ces maisons. Elles ne sont que ces yeux, comme les rues ne sont que ces dos.

Ce territoire « sans paysages » se révèle cartographique. Les reliefs et les tracés émergent au gré des descentes, des montées, des collines, des routes... Routes qui semblent avoir précédé la terre : ce ne





sont pas elles qui découpent, c'est la terre qui les entoure, comme une carte aux couleurs inversées où la mer serait blanche et la terre bleue. Et parce qu'elle constitue la seule frontière tangible, il semble que cette route ne puisse être quittée, elle est la «prison de peuples» en perpétuelle traversée. Chaque entretien débute ainsi par une pérégrination à pied, en voiture, en tramway, en barque même. Mais la traversée semble une marche forcée. Chacun, pressé de rejoindre son «côté» semble affronter les trajets quotidiens comme une obligation. Le droit de circulation devient un fardeau. C'est à la station terminus de la ligne de tram que témoignera un homme. Ses yeux baissés laissent défiler les tramways vides, prisonniers de leurs rails; tramways dont la condition évoque celle de leurs usagers: pas d'exploration possible, pas de digressions, que des allers-retours.

Quand on quitte la ville, c'est pour s'enfoncer dans les sous-bois, mais sans jamais quitter les tracés. Là, les collines sont escarpées et mènent irrémédiablement à la chute. «Avant la guerre, une fille poussa une autre fille du haut de cette montagne» dit le berger qui nous guide. Avant. Avant il y avait un épais bois de bouleaux qu'une tempête de grêle a ravagé, ou un verger que «les mauvaises herbes ont avalé». Ici aussi il est déconseillé de quitter la route: «il vaut mieux ne pas aller par là,

tout est mangé par l'herbe». La nature a avalé les fils de Srebrenica. Elle est devenue hostile et les arbres cachent désormais les cadavres.

Ainsi, la division est aussi bien temporelle que physique. Comme le révèle un habitant de Sarajevo, il y a pour chacun un avant et un après la guerre, comme un avant et un après Jésus-Christ, une fracture du calendrier comme une fissure géologique. La traversée du temps se fait à reculons, comme dans ce plan de la première rencontre où les voitures et les passants sont rembobinés. Quand les archives interviennent – rarement – elles évoquent à nouveau des marcheurs: femmes et enfants déplacés ou soldats blessés. Si elles sont sonores, ce sont les voix de Milosevic ou Karadzic qui semblent résonner encore dans les murs de Sarajevo. Mais ces paroles sont désincarnées comme celles de fantomatiques Dieux de la guerre.

C'est donc la parole des inconnus qui dira cette histoire de séparation. Une parole libre de s'écouler, dans toutes les langues, rendant ces rencontres dans la chair de leur durée. Parce qu'enfin il faudra trois heures et quelques dix rencontres pour ne pas faire de nous des «war tourists». Serbes ou musulmans, à Sarajevo, Srebrenica ou ailleurs, il ne s'agit pas de donner à chacun le même temps de parole ou de respecter un équilibre des confessions représentées. L'un

sera écouté deux fois, un autre sera seulement aperçu. Si les motifs se répètent – les silhouettes de dos, les yeux –, le dispositif n'est pas rigide. Il reste ouvert, parfois dépassé par un échange inattendu ou des adresses au hors-champ. «Ceux qui regarderont ce film ne sentiront pas le parfum du café», dit un jeune serbe.

«Il est plus facile de regarder depuis l'extérieur»: nous devons alors chercher dans ces yeux ce qu'ils ont vu, comme nous chercherions sur les murs les impacts des balles. Parce que «la guerre qui n'aura pas lieu» («rata nece biti») est finalement la guerre qui ne cessera pas. Comme la terre, les morceaux de corps qui s'accumulent à la Commission Internationale des Personnes Disparues peinent à être recollés. Et malgré un final presque naïf, dont le sourire enfantin n'échappe pas au cliché, la fracture fratricide apparaît trop profonde. Rata Nece Biti rappelle à nous ces murs, qui se dressent encore là où ils sont tombés.

Lune Riboni  
Photo: Lune Riboni

**Rata Nece Biti**  
de Daniele Gaglianone

ROUTE DU DOC: ITALIE  
Ven - 14h45 - Salle 5

## TERRE PROMISE

«La plupart des hommes se sont tus, et on laissé courir le temps»: imaginant le récit d'un extraterrestre qui découvre la Terre, Andrea Caccia emporte le spectateur dans l'appréhension ludique d'un témoignage construit entre pure fiction et matière documentaire.

Outil historique de la critique, des *Lettres Persanes* de Montesquieu au *Candide* de Voltaire, le naïf,

comme garantie de sincérité, réactive ici un étonnement non feint. L'utilisation de l'étranger absolu – celui qui viendrait d'une autre planète – offre au réalisateur la possibilité d'inventer un regard neuf. Apeuré, à la fois curieux et résigné à rester toujours un étranger, un être différent, perdu dans une masse humaine qui ne le reconnaît pas en tant qu'individu, le narrateur est le seul être doué de parole

dans ce film où les humains sont muets. Ceux-ci ne sont d'ailleurs que des figurants à l'image: aucun personnage, pas d'action, pas de trame scénaristique.

Le dispositif est simple: une voix inconnue se superpose aux images glanées dans la ville. L'origine véritable de ces plans reste incertaine. Images extraites d'archives, de la télévision, filmées par le réalisateur lui-même? Le



tout ne fait sens que grâce à la distanciation imposée par la voix off. Réemployée comme pur outil de fiction, son pouvoir évocateur prend en charge le récit.

L'Estate Vola enchaîne les plans frontaux à hauteur d'épaule. Les Milanais regardent avec curiosité cette caméra. Elle n'a rien à faire là, mais ne semble jamais contrarier leur sérénité. Chargés du sens que la voix off leur insuffle, ces regards s'additionnent, observant avec autant d'attention le filmeur, cet étranger, que le spectateur.

Le montage dynamique crée des formes urbaines géométriques et inédites; Andrea Caccia construit ici une gigue aérienne. La caméra, le nez toujours en l'air, semble vouloir s'envoler. Le ciel est un motif récurrent dans le film. Les hommes l'observent avec des lunettes le temps d'une éclipse solaire. Les avions le traversent, passent et repassent. Ce bleu du ciel évoque un ailleurs: celui familier de l'extraterrestre.

Le film ne nous apprend rien de Milan ou de ses particularités, il souligne simplement ce qui rapproche cette ville des autres

métropoles européennes: la solitude, l'individualisme, l'architecture moderne comme cercueil froid d'une société sans chaleur. La musique électronique est omniprésente, tantôt cérémonielle, ou plus percutante, singeant des bruits de machines. Elle renforce cette sensation d'étrangeté, de décalage avec la réalité milanaise, passée ou actuelle. On entend également des grésillements en fond sonore, comme l'indice d'une communication vacillante, d'un faible contact entre le narrateur et le lieu d'émission de la musique. Tout indique que le témoignage est fragile et que la frontière entre émetteur et récepteur, regardant et regardé est ténue, mouvante.

Les dernières minutes du film l'éclairent sous un autre angle, plus large. Les images ont disparu, l'écran est noir et la voix off s'est tue. S'affiche alors le contenu d'une lettre, pareille à des sous-titres qui ne traduisent aucune voix audible. Le silence refait surface, glaçant. La lettre que nous lisons a été écrite en 1999 par deux enfants guinéens, Yaguine Kolta et Fodé Tounkara, peu avant leur mort au cours de leur voyage vers l'Europe.

Destinée aux dirigeants européens, elle les exhorte à prendre en compte la détresse des jeunes Africains.

Par ce geste final, Andrea Caccia rabat brutalement sa rêverie extraterrestre sur la dure réalité: celle de l'immigration économique ou politique d'un continent africain en demande d'aide. C'est à rebours que l'on saisit la mélancolie de cette voix, son caractère désespéré. Cette lettre est la missive d'une mission qui a échoué, d'un rendez-vous manqué.

Tout est là, déjà, dans ces courtes minutes d'une rêverie fabriquée, qui, combinée à un final tranchant, dit mieux que toutes les leçons humanitaires la détresse des voix rarement entendues. L'Estate Vola est ouvert à de multiples lectures, sa construction même appelant à la diversité de perceptions, aussi bien testament que SOS, fantasma ou métaphore, poème, documentaire et ode à un imaginaire militant.

---

Pauline Labadie  
Photo: Lune Riboni



**LES PLANS DRAGUE À LUSSAS**



Dans la file d'attente vers 9h50...



A la cantine vers 13h15...



Au Blue Bar vers 3h30...



Dans les vestiaires bénévoles vers 8h25...



Au camping de la Madonne vers 6h15...

## LE REGARD ET LA VOIX



Celui qui filme l'Afrique s'engage sur un champ de mines, et ce documentaire le sait.

Captée lors d'une traversée du Mali, qui célébrait alors le cinquantenaire de son indépendance, la matière visuelle de *Convention* vibre d'une tension

profonde. Rien ne cherche à éviter cette gêne. Il suffit d'avancer l'image d'une enfant noire chérissant les restes d'une poupée blanche pour réveiller le malaise des rapports nord/sud. Le film se nourrit de cette brutalité, de ce besoin de regarder l'héritage colonial en face. À

l'occasion d'un atelier d'expression corporelle, il nous présente un alignement de corps noirs tâtés par des mains blanches, qui corrigent les positions et manipulent les mâchoires... La scène fait hurler l'imagerie de l'esclavage. C'est une façon frontale et dangereuse de



rouvrir les plaies de l'Histoire: le film risque de se noyer sous le malaise qu'il crée, de ne pas maîtriser la violence de ce qu'il réveille, et d'être suspecté de complaisance. De telles images nécessitent la cohérence et la précision d'un regard.

*Convention* se propose d'en créer un nouveau, à l'image de l'évangéliste local qui a réinventé un alphabet. La tendance générale à l'abstraction (flous, surexpositions, noir et blanc venant régulièrement neutraliser les clichés), n'est pas qu'un réflexe d'esquive: c'est surtout un moyen de démêler les éléments qui composent le plan, de focaliser le regard sur la puissance évocatrice d'une image en la privant de son, par exemple. Le film adopte ainsi une approche extrêmement analytique. Par le découpage (morcellement et décadage des corps, superposition signifiante de deux éléments), ou encore parce qu'il pousse à tout comprendre comme un langage (formes qu'on trace dans le sable, destin qu'on lit dans les osselets chamans, chorégraphie des échanges de biens), le film découpe et redispense devant lui tous les éléments dont il a besoin pour mener à bien ses opérations.

La vision que le film donne de notre rapport à l'Afrique est moins le résultat d'une expérience de tournage que le dépliage, par le montage, d'un raisonnement philosophique préalable. Et ce jusqu'à irriter. « L'auteur de ces images préfère ne pas dire *je*. Il préfère ne pas dire *je suis le point de vue du blanc* »: cette voix-off, articulation visible du processus général de mise à distance, mêle tous les poncifs d'un certain académisme documentaire (ton sentencieux, phrasé poseur, influences listées), déroulant devant nous la note d'intention du film. Elle révèle, par l'explicitation appuyée des rapports opérés par la mise en scène, l'insécurité d'un cinéaste soucieux de trouver l'approche juste. Empêtré dans les milles détours qu'entraîne la peur du faux pas, le texte prend la simplicité des plans en otage dès l'ouverture (un arbre seul, qu'un mouvement de respiration fragile

fait osciller entre les promesses du ciel et l'héritage de la terre). Dans cette démarche consistant à laver l'Afrique des regards successifs posés sur elle, la mise en scène s'avère aussi évidente que le texte est laborieux.

Ce dommage collatéral ne doit pas nous détourner de la réussite remarquable du film: débarrasser les représentations de l'Afrique de leur timidité paralysante. C'est en effet parce qu'il détourne ces images de leur fin prévisible (le réflexe compassionnel qui nous empêche de voir), les concevant au contraire comme les simples outils d'une démonstration froide, que le film en désamorce du même geste les sempiternels enjeux. Ramener le plan à la pureté d'une fonction utilitaire n'est certes pas sans risque: lorsque le cinéaste ne garde que les respirations d'un entretien, qu'il s'éloigne d'un interlocuteur en substituant une musique à ses paroles, ou qu'il ne sous-titre pas pour faire voir le geste, la prédominance d'une démonstration ramenant tout à son service flirte avec l'indécence. C'est le prix d'une approche mathématique, paradoxalement bienveillante: ce regard dénué d'affect donne une direction aux images, plutôt que de les laisser tourner sur elles-mêmes en boucle, dans le cercle infernal de leur écrasante imagerie.

L'esthétique conçue par Joris Lachaise est un outil formidable, capable de tirer de captations anodines des visions spectaculaires. Lorsque, pour servir sa dialectique, le film métaphorise le trajet de l'Afrique entière dans l'image d'un train en marche – brinquebalant mais filant droit, contenant le chaos sous un plancher métallique qui s'ouvre par intermittence, observant la fresque de ses villages anciens défiler par la porte ouverte, abandonnant quelques enfants derrière son sillage –, il rend au centuple l'émotion dont la captation pure s'est amputée. Le système formel fait ressurgir par son détour l'empathie que refoule la voix-off: une foule se dispersant au son d'un passage à niveau crée

une scène de chasse à l'homme: une enfant répétant les yeux vides, face à nous, les syllabes d'une comptine française, semble intégrer la langue comme on donnerait domicile à un parasite: l'ancrage dans le présent de traditions tribales s'incarne dans un mortifère bracelet de capsules...

Ces bouffées allégoriques, indissociables d'une réflexion qui ne naît que de la conjugaison des images, nous amènent à questionner à nouveau la façon dont le film se présente lui-même à travers sa voix-off, comme une « forme-projet »: pourquoi ne pas avoir laissé triompher ce regard? « Il voudrait faire confiance à la suggestion des images », entend-on encore, la voix venant justement avorter l'effet d'un montage admirable. Pourquoi forcément contraindre la réussite du film en l'entachant par l'exhibition du travail qui lui a donné le jour? Au terme de son prologue, le réalisateur nous demande en quelle langue il lui faut nous raconter cette histoire. A nous de lui répondre que *Convention* prouve de manière éclatante, à son corps défendant, que le cinéma est une réponse toute appropriée.

---

Tom Brauner  
Photo: Chez Cäsver

**Convention:**  
**Mur noir / Trous blancs**  
de Joris Lachaise

Sam - 17h30 - Salle 3



## Palpitations et bruissements

Dans le cadre du cycle « Solitudes », Inês Sapeta Dias présente son premier film *Portrait en hiver d'un paysage brûlé* (2008). Tourné au Portugal, dans différentes forêts consumées par le feu, le film nous montre ce qui reste après l'incendie.

Là où les mots achoppent, comment restituer la force et les vibrations d'un lieu ravagé?



**Comment avez-vous eu l'idée du film?**

**Inês Sapeta Dias** - En 2005, à l'occasion d'un voyage. C'était un jour de brouillard et j'ai vu, quand la brume s'est dissipée, que je me trouvais dans une forêt calcinée. Cette vision, et les sensations que j'ai éprouvées sur le moment, ont été le déclencheur du film. Les incendies de forêts sont fréquents au Portugal, et c'est très violent de voir toutes ces terres ravagées par le feu.

Le film traite de la rencontre avec ce paysage. J'ai voulu comprendre pourquoi cette image liminaire avait eu sur moi un tel impact, et pourquoi je ressentais la nécessité de filmer ce lieu, d'y trouver ma place.

**Le générique nous apprend que vous filmez plusieurs forêts...**

Je n'ai pas eu besoin de poser un contexte spatial et temporel précis: je voulais filmer les restes, ce qui perdure après le feu.

J'ai donc filmé comme une seule forêt des arbres qui appartiennent à différents espaces et qui ont brûlé à différents moments.

L'enjeu était de capter la tension entre des éléments qui passent, qui circulent, comme la pluie qui balaie la forêt l'hiver, et ce qui s'inscrit dans la permanence... Et non de montrer le spectaculaire, les images théâtrales d'incendies que l'on voit au journal télévisé.

**Qu'est-ce qui a motivé la durée des plans?**

La durée des plans correspond presque toujours au temps de la prise de vue. Elle était dictée par le paysage lui-même: il fallait laisser circuler toutes sortes de petits détails dans l'image, pour réellement inscrire la matière de chaque fragment de la forêt.

Je recherchais un balancement entre des plans très resserrés, qui s'attachent à la terre, aux branches, aux écorces, aux textures, qui excluent l'horizon, et des plans beaucoup plus larges, qui ouvrent sur le ciel. ►



**A travers le film, on entend toutes sortes de bruits ténus: ruissellements, bruissements, souffles, moteurs de voitures et d'avions...**

Beaucoup de sons renvoient à des éléments qui ne sont jamais, ou peu, visibles à l'écran. La présence humaine, par exemple, se donne à voir à travers les bûcherons que l'on aperçoit brièvement, les éoliennes, ou encore un gros plan sur des chaussures calcinées. Mais elle est surtout perceptible à travers les sons (le bruit des voitures, des avions). Les sons permettent de suggérer du hors champ, et de créer une tension entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

Pour moi, il y avait dans ce paysage de forêt brûlée comme une dissonance, qu'il était important de traduire.

D'ailleurs, son et images ont d'abord été montés indépendamment, sans que le monteur son ait vu les images, et vice versa. Le son n'a pas été pris là où j'ai tourné les images, mais dans une forêt verdoyante. C'est paradoxal, mais le paysage calciné comportait trop d'informations sonores, parce qu'il est trop vide, et que tout y résonne davantage; je

trouvais les sons captés dans la forêt «vivante» beaucoup plus subtils et dépouillés. Avec eux je pouvais suggérer un espace intérieur, quelque chose de vibrant et de fragile, qui vient contrebalancer la très forte présence matérielle des arbres.

#### Le son s'intensifie à la fin.

Le son très violent à la fin du film, comme un crescendo, a été fabriqué à partir du bruit des éoliennes que l'on voit à l'écran, mais il n'est pas directement identifiable. Il répond bien au paysage, et résonne comme un cri de mort. Cette violence, peut-être avais-je, moi aussi, besoin de l'expulser.

Propos recueillis par René Ballesteros et Fabienne Bégo

Photo: Joe Flintham

**Portrait en hiver d'un paysage brûlé**  
d'Inês Sapeta Dias  
SOLITUDES

## SUR-LE-CHAMP par David Caubère



TAO CHERCHE TOUJOURS  
DES COPAINS POUR :  
JOUER AU FOOT,  
JOUER AUX BOULES,  
JOUER AU BASKET,  
JOUER AU "TAS DE MERDE",  
JOUER AU "TROU DU CUL",  
ALLER À LA PISCINE,  
ALLER À LA RIVIÈRE,  
ALLER AU CINÉMA,  
JOUER DE LA GUITARE,  
ET FAIRE PLEIN D'AUTRES TRUCS !!  
...

## « L'amateur : un auteur en puissance »

Dans le prolongement de l'atelier de 2010 coordonné par Pierre Oscar Levy et consacré aux écritures numériques, « Le Cabinet d'amateur » est l'occasion d'interroger cette année les transformations induites par le développement des pratiques amateurs liées aux nouvelles technologies de l'information et de la communication (productions vidéos, réseaux sociaux, blogs etc.).

Christian Salmon, écrivain et chercheur, auteur notamment de *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007) et de *Kate Moss Machine* (2010) intervient vendredi et samedi sur la notion d'auteur.



**Comment avez-vous conçu votre intervention dans l'atelier « Le Cabinet d'amateur » ?**

**Christian Salmon** - Il me semble que l'on peut revisiter la question de l'amateur à partir de celle de l'auteur. On oublie souvent que la notion d'auteur est relativement récente : elle apparaît au 18<sup>ème</sup> siècle pour permettre aux pouvoirs en place de poursuivre des textes jugés transgressifs. L'auteur est alors celui qui assume la responsabilité des textes qu'il produit. Aujourd'hui la polarité auteur-récepteur explose, chacun pouvant être tour à tour l'un et l'autre, et l'on peut voir l'amateur comme un auteur en puissance. Et aujourd'hui, comme on l'a vu pendant les révolutions arabes, les pratiques de production amateur échappent, par leur mode de diffusion, aux pouvoirs centraux qui veulent les contrôler.

**Est-il possible selon vous d'identifier des logiques communes à ces différentes pratiques (blog, vidéo amateurs, réseaux sociaux etc.) ?**

Il me semble que ces techniques servent entre autres la réinvention de stratégies de présentation de soi. Sur les réseaux sociaux, l'individu doit sans cesse faire la preuve de sa perméabilité, de son adaptabilité et de sa capacité à attirer le regard des autres. Dans un contexte concurrentiel, nous devenons tous des capteurs d'attention dont l'activité discursive ou vidéographique est mesurée. La performativité sociale se mesure alors au nombre de suivis ou de clics sur un profil. Mais on observe aussi

une forme de lassitude à l'égard d'une compétition qui fonctionne parfois à vide ; la seule captation de l'attention n'est pas productrice d'expérience en soi.

**Peut-on espérer que ces pratiques soient également des lieux d'invention et d'expérimentation formelle ?**

Il ne faut pas être naïf : internet n'est pas le gage d'une parole libre ; on s'aperçoit au contraire que les blogs reprennent des formes narratives bien connues, et qu'ils n'échappent pas aux formats dominants. Mais on se trouve dans un champ d'expérimentation extrêmement neuf, qu'il serait absurde de condamner à l'avance. Parce que ces techniques sont faciles et légères, qu'elles permettent d'exercer une veille permanente sur l'actualité sociale et politique et d'explorer des sphères intimes, je suis sûr que l'on va voir surgir dans ces pratiques spontanées de nouvelles façons de voir le monde et de le raconter. L'émergence de ces formes pose un ensemble de questions qui demeurent ouvertes pour l'instant : en quoi la démultiplication de ces pratiques de création transforme notre regard ? Même Hollywood s'intéresse aux transformations du goût que risque d'induire ces nouveaux formats et notamment la miniaturisation du récit (Tolstoi en 24 secondes !). Il me semble qu'il ne faut pas opposer le formatage des productions industrielles à la spontanéité de ces productions amateurs. La question est plutôt celle-ci : comment à travers ces pratiques, les individus peuvent-ils se réapproprier des pratiques et des discours qui libèrent des mondes possibles ?

LE CABINET DE L'AMATEUR  
Sam - 10h et 14h30 - Salle 2

Propos recueillis par Nathalie Montoya et Tom Brauner  
Photo : Anonyme



... et pendant ce temps à Ardèche Images



# PORTRAIT D'UNE VILLE

*Un jour à Marseille* a été tourné le 24 avril 2006. Quatre cartons noirs se succèdent entre les segments du film, où sont inscrits les lieux et heures de tournage. Trois lieux dans la ville de Marseille, filmés à différents moments de la journée: le boulevard d'Athènes (00h30 et 09h00), la Grande Joliette (11h30) et la Corniche (18h00). Clarté et précision d'une construction filmique, énoncée jusque dans le titre de Mauro Santini.

Le film débute par une arrivée en voiture dans Marseille, offrant un premier aperçu de la ville, fractionné et incomplet, à travers un pare-brise. Les premiers plans font figure d'introduction à une construction en trois parties. On peut rapprocher le film d'un retable. Juxtaposition de plusieurs panneaux peints, sans continuité narrative, mais dont la force expressive vient des jeux de réponses entre les différents tableaux, ils représentaient le plus souvent des décors ou des scènes religieuses.

Dans le premier tiers du film, la caméra espionne, embusquée, les passants. Le voyeur est en planque, derrière la fenêtre d'un bâtiment donnant sur le boulevard d'Athènes. La mise en scène du thriller n'est pas loin. Le cadre est mobile, l'objectif agité, la caméra jamais en repos, à l'instar des insomniaques et des travailleurs de la nuit qu'elle épie. Brusques changements d'échelles, fondus au noir, gros plans, cut dans le plan, tout témoigne d'une énergie brouillonne, de l'emprise des sujets sur le filmeur.

L'appareil embusqué refuse de dévoiler sa présence pour ne pas perturber l'ordinaire de la nuit. Le regard scrutateur et curieux de la caméra laisse la majorité des conversations inaudibles. Cette volonté de ne pas interférer n'empêche pas l'exercice d'être proche du vol d'images, de l'intrusion dans un espace urbain

plus routinier et intime qu'on ne le pense. Théâtre de la vie en marche, l'anodin de la rue est épié, traqué. Par la récurrence de plans similaires, la fixation sur certains « personnages », l'anticipation des rencontres, le croisement de trajectoires entre individus auparavant filmés réapparaissant dans le plan, la volonté de fiction est forte. Le réalisateur condense une nuit en quelques minutes, par un montage abrupt, et rend ainsi compte de l'essence des va-et-vient sur le boulevard.

Comme en réaction au voyeurisme de la première partie, le second segment ne cache plus la caméra. Elle est posée à même le sol, visible pour les passants. Alternant deux angles de vues, la caméra applique à la lettre un certain classicisme : elle laisse durer des plans fixes peu nombreux et filme son décor avec émerveillement. Les cadrages sont plus propres, l'espace filmé a pris de l'ampleur. Un premier panoramique accompagne une mélodie qui rompt avec le son direct entendu jusque là. Il déjoue la fonction d'enregistrement immobile qui définissait le premier segment. La volonté de « croquer » l'environnement marseillais par sensations, rencontres et couleurs, mais également par la projection fictionnelle, reprend vite le pas sur une certaine forme de distance. Le simple enregistrement du réel n'est pas suffisant - est-il même possible ? Ce que propose le cinéaste suppose un effort de projection de la part du spectateur, une volonté d'imaginer qui sont les personnes à l'écran, car cette mise en avant de traits caractéristiques, cette vision de la ville, est tout sauf neutre.

L'ultime segment enregistre les faits et gestes d'une famille dont la maison se situe au bord de l'eau, sur la corniche. Deux grand-mères discutent, de balcon à balcon, la mer en contrebas, et leurs gestes exacerbés ressemblent au langage des signes.

Les rochers blancs illuminent le plan, les couleurs sont délavées, cliquotements d'une pellicule comme vieillie par le soleil et les années. Cette partie, emplies de nostalgie, ressemble à un vieux film de famille muet, et convoque un passé cinématographique en même temps que celui, intime, d'une famille dont on ne sait paradoxalement rien.

Ainsi, la matière documentaire est trois fois passée au filtre de la mise en scène, chargeant le réel d'une part fictionnelle exacerbée. Des scènes de comédie s'enchaînent, contemplatives ou pleines de tensions. Elles sont mises en exergue par le format polyptique du film et le recours à un langage cinématographique réinvesti dans sa diversité.

Pauline Labadie



**Un jour à Marseille**  
*de Mauro Santini*

ROUTE DU DOC : ITALIE  
Sam - 10h15 - Salle 3