

LUNDI 22 AOÛT 2016



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 128



Chacun sa bonne

Maher Abi Samra

- 2016 -



SERVICE APRÈS-VENTE

Bras de chemise, lunettes et Marlboro. Le directeur est installé à son bureau devant une grande baie vitrée. Dans de longs plans fixes, des clients consultent le descriptif de la marchandise. A Beyrouth,

dans l'agence Al Raed, se vendent et s'achètent les services de jeunes femmes domestiques.

Elles sont originaires des Philippines, du Sri-Lanka, d'Érythrée ou du Bangladesh. La nationalité constitue normalement un élément de l'identité d'un individu ; ici, c'est une caractéristique du produit. Le directeur l'expliquera au moyen d'un schéma tracé sur sa baie vitrée comme sur un tableau vert : elles sont des milliers à être « importées » au Liban depuis l'étranger. Dans le catalogue, un couple examine les photographies des

jeunes femmes, tente de distinguer dans les traits de la future bonne si elle sera docile et efficace. « *Celle-là a l'air sage. Celle-ci est forte et celle-là a l'air mou.* » Au fil de l'immersion dans ces séances de conseil personnalisé, par le biais de plans-séquences, ces travailleuses apparaissent comme des objets. Leur capacité à se rendre invisibles est celle qui sera la plus appréciée par l'employeur.

Une fois la paperasse remplie et les chèques signés, commission pour l'agence incluse, la travailleuse élue rejoint la pièce – accolée à la cuisine et

aussi grande que les toilettes – que lui réserve le maître dans son appartement. Maher Abi Samra pose pudiquement sa caméra dans l'embrasure de la porte ou montre les vues en coupe des architectes. Il prend le parti de laisser hors champ les bonnes. Hormis deux clichés en prélude où elles posent telles des vases autour de Madame, les jeunes femmes demeureront « *invisibles* ».

Entre les immersions dans l'agence, le montage intercale des plans d'ensemble sur l'espace urbain de la capitale, impersonnel et menaçant. De lents panoramiques verticaux ou latéraux balaient les immeubles, de jour et de nuit. Derrière les fenêtres des appartements, le spectateur devine la présence des invisibles et la tragédie de leur solitude réduite au silence. Sur ces images, un commentaire du cinéaste en voix off précise que, chaque semaine, une travailleuse étrangère se suicide. Les témoignages des employeurs

se succèdent, qui expliquent pourquoi avoir une bonne à la maison leur est indispensable. Chacun a ses raisons : une femme mariée et mère de plusieurs enfants confie que, sans sa bonne, elle assumerait seule les tâches domestiques. Une autre explique que ce système lui a permis de divorcer tout en conservant son emploi et son indépendance. Leurs voix raisonneront sur la façade de l'immeuble où chaque foyer poursuit ses activités quotidiennes.

Maher Abi Samra ne s'exclut pas du spectre des responsabilités. Au début de son film, il raconte avoir engagé une bonne pour sa mère. Il pose ainsi d'emblée la question de sa propre culpabilité, du rôle de chacun dans les rouages d'un système global, allégorie du libéralisme économique. Maher Abi Samra clôt son film sur ce récit révélateur : soucieux du bien-être de leur bonne, des amis à lui sont tombés de haut le jour où elle s'est suicidée. Ils ont cependant

décidé d'en embaucher une autre « *pour continuer le travail* »...

Comment interrompre la barbarie si les dominants, y compris ceux dont l'esprit critique est éveillé, ne renoncent pas à des priviléges qui violent les droits de l'homme ? L'imagerie occidentale de la soubrette – plumeau, minijupe noire et tablier blanc – sert de logo à plusieurs agences de domestiques de Beyrouth. Dans le dernier plan du film, ces dessins brillent comme autant de larmes dans le reflet des baies vitrées et posent silencieusement la question.

Cloé Tralci



Salle du Moulinage

10h30

Expériences du regard





Entre les frontières

Avi Mograbi

- 2016 -



SCÈNE RÉVOLTE

C'est peu dire qu'entre Mograbi et Lussas, c'est une histoire d'amour qui dure. A tel point que, dans un livre d'entretiens paru récemment¹, il confie que la chanson qui accompagne *Z32*, « It happened somewhere » avait une première version intitulée « Mes amis français » dans laquelle « *on parlait d'un documentariste israélien et de ses amis du Festival de Lussas, qui l'ont découvert, le soutiennent, et permettent à ses films politiques d'exister.* Ce qui flatte deux consciences : celle du metteur en scène, qui peut ainsi parler de son pays et celle des cinéphiles-philosophes de Lussas, qui ont l'impression de faire quelque chose de politiquement important. Un des vers disait ironiquement : A Lussas tout le monde apprécie mon travail [...] Peu de gens connaissent ce festival »

et son ambiance ultra-intellectuelle », cette version fut abandonnée. Reste qu'il fallait qu'*Hors champ*, organe du cénacle « ultra-intellectuel » lussassois, aimât le dernier film de Mograbi. Nous l'aimons.

Et ce n'était pas gagné, tant nous avons d'abord été déçu de ne rien retrouver de ce qui faisait la fièvre des films précédents. Exit tout d'abord leur sujet obsédant, le conflit israélo-palestinien et, avec lui, le théâtre des affects exaspérés, frustration et colère, pris en charge par le réalisateur qui adresse, face caméra, au spectateur, ses enthousiasmes échaudés, sa culpabilité et son désarroi, nous prenant à témoin de ses coups de blues et de folie. Exit le récit paradoxal sur l'impossibilité de faire précisément le film que nous voyons. Exit (ou presque) la figure de l'histrion quichottesque lancé à l'assaut des moulins du réel avec son attirail de preneur de son, perche-micro en avant et casque rabattu sur la nuque, comme une visière. Exit encore ce personnage burlesque, pivot hystérisant qui défile ses films-sisyphe ou que ses films défilent en comédie musicale chantant

l'ambivalence affective qui nous lie aux salauds magnifiques de l'Etat israélien, en engueulades avec sa femme et son producteur, personnages absents qu'il campe lui-même au moyen d'un split-screen et des bêtes artifices d'une casquette américaine ou d'une serviette enroulée autour de la tête.

Au regard de ses films précédents, *Entre les frontières* fait l'effet d'un apaisement. Au théâtre shakespearien du bruit et de la fureur fait place la concentration paisible d'un atelier de théâtre. Il est organisé par le réalisateur et un metteur en scène israélien dans le camp de rétention de Holot, situé en plein désert, où sont enfermés deux mille trois cent demandeurs d'asile. Engagé dans ce qui constitue désormais dans le champ du documentaire un genre en soi, le film de migrants, le cinéma de Mograbi nous semble étrangement souffrir d'hypo-tension. C'est qu'à l'instar de sa femme qui le quitte dans *Comment j'ai appris à surmonter ma peur...* parce qu'elle ne comprend pas son engouement pour la campagne de Sharon, nous manquions à notre amour, à la confiance qu'il exige.



Car tout est là dans *Entre les frontières* : l'impasse politique d'une situation inique, les réactions de colère, d'indignation qu'elles suscitent et leur catharsis par le rire. Tout y est mais déplacé, condensé, transformé. Ce déplacement tient au sujet du film, l'atelier de théâtre auquel participent des Erythréens et des Soudanais fuyant la répression politique de leur pays. Il indique, à rebours, que la puissance d'ambiguïté des films précédents de Mograbi tient en partie à ce qu'ils sont déjà, pleinement, du théâtre. Nous y sommes spectateurs d'une « représentation » qui tient ensemble, sans jamais les fondre l'un dans l'autre, le drame se jouant entre les personnages et la performance d'acteurs. *Entre les frontières* documentant le travail de l'atelier, la théâtralisation du documentaire, qui n'aurait plus produit qu'un théâtre au carré, devient impossible. Si les mêmes enjeux s'y retrouvent, enfermement des migrants ou des Palestiniens, déni de leurs droits au titre d'une irréductible altérité, racisme, persécution policière, les moyens de leur représentation se déplacent.

Au théâtre en chambre des premiers films et ses « moyens du bord », répondent alors les expédients de l'atelier où le piédestal d'une chaise statufie le tyran, où, plus simplement, un affaiblissement de la voix renverse le bourreau en victime. On retrouve dans les improvisations la dimension « tentative » des films précédents, leur *work in progress* qui s'intéresse davantage au faire, à la fabrication, qu'au fait, au factuel. Cette poétique des films inscrite à même leur récit (chaque documentaire documentant le travail du cinéaste) trouvait son acmé dramatique dans l'évolution du masque numérique de *Z32*, série d'essais passant du brouillage à la composition d'un nouveau visage et dont la puissance expressive tenait dans le ratage de son illusion. Dans *Entre les frontières*, les suggestions, les tentatives et les repentirs ne sont plus la trame du film ; ils sont devenus sa matière même : le travail de l'atelier. D'abord très directive, la mise en scène est progressivement prise en charge par les réfugiés. Le témoignage d'un officier érythréen, contraint de quitter clandestinement son pays pour des raisons politiques, est réinterprété en

saynète par l'ensemble du groupe. Les mêmes rôles circulent entre les acteurs : le dictateur, les bureaucrates, les policiers. A l'incommunicabilité basculée en chaos des films précédents fait place un partage d'expériences traversé d'une colère sourde.

Et comme dans les films précédents, la critique politique passe par l'inversion des rôles. Toute l'œuvre du cinéaste israélien est jalonnée de séquences où les fonctions et les identités s'échangent, depuis la fiancée du soldat criminel « Z32 » racontant l'histoire de son compagnon à la première personne, à Mograbi, militant de gauche, qui conclut son film en chantant à tue-tête « *C'est le tour de Netanyahu* » dans un meeting du Likoud. C'est le principe de la « personne cinématographique » des premiers films, figure inventée par Mograbi où se confondent le réalisateur et son personnage. Dans *Entre les Frontières*, un groupe d'Israéliens rejoint la troupe des réfugiés et ils improvisent une scène au square où les parents israéliens refusent que leurs enfants jouent avec les enfants érythréens. Les Israéliens jouent les parents érythréens et inversement. Chacun renvoie alors à l'autre une image peu flatteuse. Certes, la présence des Israéliens dans cet atelier dément qu'ils soient racistes, mais ils sont renvoyés par la violence de la scène à la faiblesse de leur opposition au racisme endémique de la société israélienne. En retour les Israéliens campent les Erythréens en victimes fébriles, recroquevillées dans leur peur et incapables de répondre aux invectives de leur persécuteurs. Ils s'adressent en se singeant une injonction à lutter et résister.

Mograbi mobilise la puissance politique même du théâtre : la scène y est cet échiquier où le rôle se définit non plus en fonction de l'identité (couleur de peau, sexe, langue) mais de la position qu'on y occupe, de l'attribut dont on se pare, ou simplement de l'énoncé performatif : « Tu es, je suis... ». Le pur espace de la scène se redouble de l'indéfinition du lieu où elle s'invente : un bâtiment désaffecté situé au cœur d'Holot, cette prison d'hommes libres, ce non-lieu juridique

qui ne se situe ni vraiment en Israël ni vraiment en dehors. Ce théâtre, opérateur de désidentification, produit un écart entre le soi réel et le soi fictionnel où peut se loger le sujet politique : un moi supplémentaire qui s'invente et se définit en excès de la place que le social lui assigne, se revendique capable d'autre chose que ce qu'on attend de lui, s'émancipe de la norme en faisant la démonstration de son pouvoir de contestation.

Les réfugiés s'opposent notamment à l'invraisemblable série d'oukases parlementaires qui les contraignent tantôt à quitter le centre tantôt à y rester. La subjectivation politique de l'atelier semble se précipiter en insurrection le temps d'une manifestation à la sortie du camp. Vaine tentative : le rapport de force entre les manifestants et des soldats surarmés rompus à réprimer impitoyablement la révolte des Palestiniens ne leur donne aucune chance et les insurgés finissent tous en prison. Quand Mograbi sort de l'atelier, les migrants qu'il rencontre dans le camp collent à nouveau à leur statut de sans-droits et sans-voix désœuvrés, désespérés, résignés à subir le sort qu'on voudra leur imposer. Pourtant, si les exercices de l'atelier ne peuvent rien changer à la situation, le contraste entre l'abattement des réfugiés qui errent dans le no man's land du camp et l'entrain de ceux qui participent à l'atelier suggère qu'il permet au moins ça : en dénonçant, au cours de leurs improvisations, l'arbitraire borné et les contradictions grossières de leurs oppresseurs, dictature là-bas, parlementarisme hypocritement adossé au droit international ici, ils préservent le sentiment de leur dignité.

¹Avi Mograbi, *Mon occupation préférée. Entretiens avec Eugénio Renzi*, Les Prairies ordinaires, 2015.

Antoine Garraud



Plein air
21h30

◎ Rédacteurs

Paul-Arthur Chevauchez	Morvan Lallouet
Thomas Denis	Claire Lasolle
Sébastien Galceran	Gaëlle Rilliard
Antoine Garraud	Cloé Tralci

◎ Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Thomas Metais
Nathalie Postic

◎ Photographes

P. 1, P. 3 et P. 4
P. 2

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE
10H00 JOHN SMITH <i>The Black Tower</i> 1985-1987 - 24' - VOSTF Slow Glass 1988-1991 - 40' - VOSTF Hackney Marshes 1978 - 30' - Trad. simult. Blight 1994-1996 - 14' - VOSTF Lost Sound 1998-2001 - 28' - VOSTF <i>Débat animé par Federico Rossin en présence du réalisateur.</i>	10H00 ATELIER 1: LES BONNES MANIÈRES Présentation par Manon Ott de <i>Les Cendres et la Braise</i> et par Grégory Cohen de <i>T'es mort dans le film</i> . Extrait : <i>Les Cendres et la Braise</i> . <i>Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence des réalisateurs.</i>	10H15 SÉANCE SPÉCIALE <i>Espoir, Sierra du Teruel</i> André Malraux 1938 - 70' - VOSTF <i>Séance gratuite</i>	10H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Allo chérie</i> Danielle Arbid 2015 - 23' - VOSTF Chacun sa bonne Maher Abi Samra 2016 - 67' - VOSTF <i>Débat en présence des réalisateurs.</i>
14H30 JOHN SMITH <i>Home Suite</i> 1993-1994 - 96' trad. simult. The Waste Land 1999 - 5' - VOSTF Throwing Stones 2004 - 11' - VOSTF Dirty Pictures 2007 - 14' - VOSTF <i>Débat animé par Federico Rossin en présence du réalisateur.</i>	14H30 ATELIER 1: LES BONNES MANIÈRES Extrait : <i>T'es mort dans le film</i> de Grégory Cohen. Présentation par Clémence Ancelin de <i>Le cri est toujours le début d'un chant</i> . Ceci n'est pas un film Les hébergés du LHSS Saint-Michel en collaboration avec Laureline Delom 28' - VOF <i>Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence des réalisateurs.</i>	14H45 HISTOIRE DE DOC <i>Espagne 1936</i> Jean-Paul Le Chanois 1937 - 33' - VOF <i>Espagne 1937</i> Réalisation collective 1938 - 32' - VOF Cœur d'Espagne Herbert Kline, Geza Karpáthy 1937 - 16' - VF Defenders of the Faith Russell Palmer 1938 - 77' - trad. simult. <i>Salle Joncas en cas d'intempéries.</i>	15H15 REDIFFUSIONS <i>Allo chérie</i> Danielle Arbid 2015 - 23' - VOSTF Chacun sa bonne Maher Abi Samra 2016 - 67' - VOSTF 17H00 REDIFFUSIONS John Smith <i>The Black Tower</i> 1985-1987 - 24' - VOSTF Blight 1994-1996 - 14' - VOSTF Lost Sound 1998-2001 - 28' - VOSTF
21H00 JOHN SMITH <i>The Girl Chewing gum</i> 1976 - 12' - VOSTF Associations 1975 - 7' - VOSTF Om 1986 - 4' - sans dialogue Gargantuan 1992 - 1' - VOSTF The Kiss 1999 - 5' - sans dialogue Dad's Stick 2012 - 5' - VOSTF Worst Case Scenario 2003 - 18' - VOSTF Flag Mountain 2010 - 8' - sans dialogue The Man Phoning Mum 2012 - 12' - VOSTF <i>Débat animé par Federico Rossin en présence du réalisateur.</i>	21H00 ATELIER 1: LES BONNES MANIÈRES <i>Flacky et Camarades – Le Cheval de fer</i> Aaron Sievers 2008 - 104' - VOF <i>Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence des réalisateurs.</i>	21H15 HISTOIRE DE DOC <i>Le Martyre de la Catalogne</i> J.Marsillac 1938 - 24' - VF <i>L'Espagne Vivra</i> Henri Cartier-Bresson 1939 - 45' - VOF <i>L'Exode d'un peuple</i> Louis Llech, Louis Isambert 1939 - 36' - muet <i>Un peuple attend</i> Jean-Paul Le Chanois 1939 - 27' - trad. simult. <i>Salle Joncas en cas d'intempéries.</i>	21H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Encore un gros lapin ?</i> Emilie Pigéard 2015 - 6' - VOF Rio Corgo Sergio Da Costa Maya Kosa 2015 - 95' - VOSTF PLEIN AIR 21H30 PLEIN AIR <i>Entre les frontières</i> Avi Mograbi 2016 - 84' - VOSTF

MARDI 23 AOÛT 2016

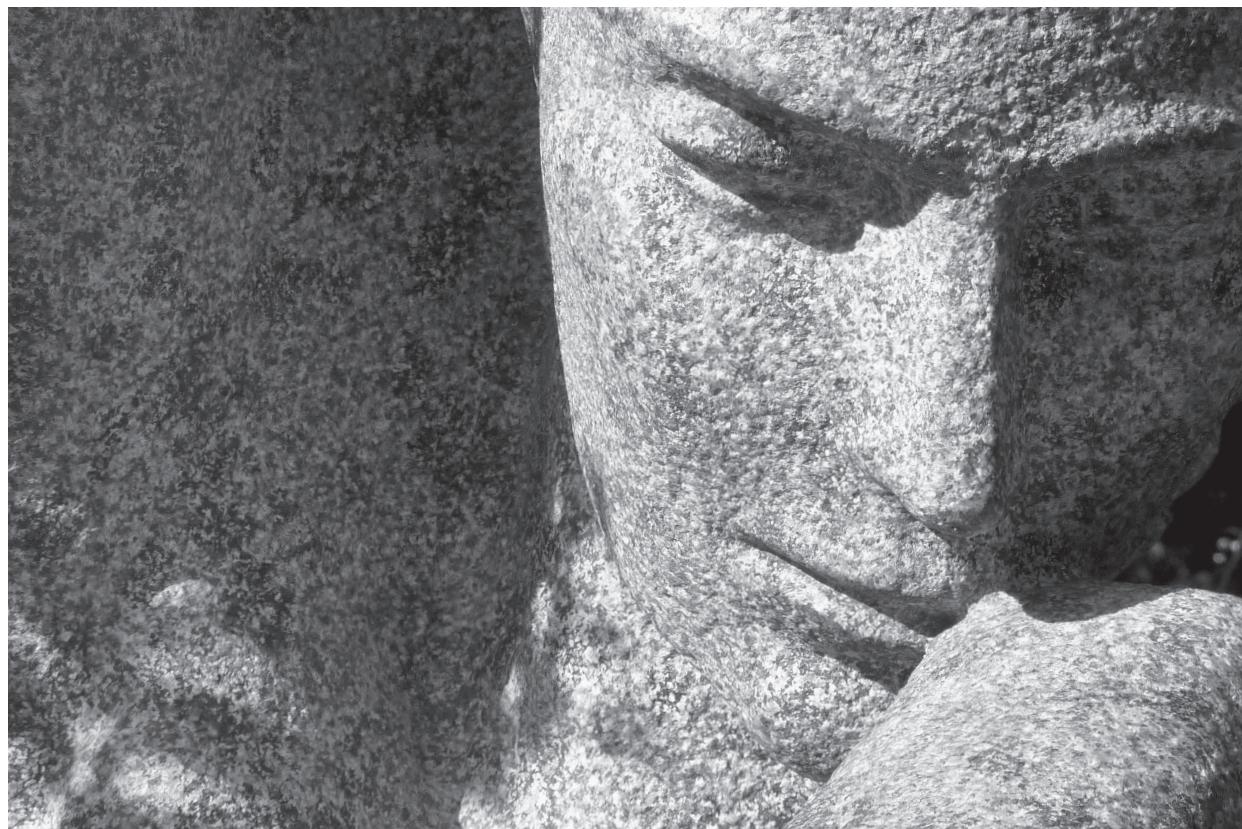


HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 129



Atelier 1 Les Bonnes manières



PRIÈRE DE DÉRANGER

«Les documentaristes ce sont généralement des riches qui reçoivent de l'argent pour filmer des pauvres.»¹ Partons de cette affirmation péremptoire jouant la provocation. Filmer des groupes discriminés ou invisibles, avec l'ambition de leur donner

la parole et de les montrer différemment, est le projet de nombreux documentaires sur les banlieues, les institutions de soin ou d'insertion ; des parcours de longue immersion où la rencontre espérée entre filmeurs et filmés est souvent compliquée par les situations de souffrance et par une distance sociale ou culturelle trop grande. D'un côté, la maîtrise qu'apporte le maniement du matériel et du langage cinématographique confère pouvoir et responsabilités au réalisateur. D'un autre, la crainte de l'image stéréotypée, de la manipulation peuvent inhiber les

personnes qui souhaitent s'investir et témoigner dans le film ; la soudaine visibilité qu'offre le cinéma peut embarrasser. Ce constat de la domination du cinéaste « sujet » sur le personnage « objet » une fois posé, comment y échapper ?

Fabriquer son masque

Pour éviter ce rapport de domination, les personnes filmées doivent pouvoir à leur tour s'affirmer en tant que sujets. Cela implique d'inventer ensemble un processus. Il s'agit d'assumer son image, de connaître ses forces, de prendre la

parole. Hélène Châtelain, avec l'équipe de La Parole Errante, propose un exercice aux acteurs des pièces de théâtre qu'ils montent [*Qui suis-je ? Marseille 1990*] : écrire un récit de soi retracant les bons et les mauvais moments traversés, les indignations et les espoirs. Ce texte est ensuite joué devant la caméra et projeté pendant les représentations.

Empruntant une démarche similaire, Clémence Ancelin filme dans un centre éducatif fermé [*Le cri est toujours le début d'un chant, en cours*]. Elle transfigure l'anonymat exigé par l'institution : au cours d'un atelier, elle incite les adolescents à fabriquer leurs propres masques, ce qui lui permet de cadrer leur regard tout en donnant à voir le visage qu'ils se seront choisis. A l'étiquette de «mineurs récidivistes» se substitue une série de figures singulières ; le ballet des corps masqués permet d'échapper au contexte, de s'évader loin des grilles. Au long du tournage, un accord tacite s'élabore. Quand un des jeunes est prêt à être filmé, il revêt son masque. Son adhésion est théâtralisée; le pouvoir de faire débuter le plan est transféré au personnage. L'injonction initiale de préserver l'anonymat des adolescents les amène paradoxalement à s'affirmer.

Retourner la caméra

Créer un rapport d'horizontalité entre filmeur et filmé engage à brouiller la frontière qui sépare l'équipe technique des protagonistes qui lui font face. *Nous irons à Neuilly inch'allah* utilise la caméra subjective pour annuler la frontalité de l'image de l'autre. Partant d'une phrase de J.C.-Decaux, patron de Vélib, sur les employés qu'il a recrutés², le film épouse la vision des salariés du groupe. Il retrace la manifestation qui va de leur banlieue de résidence au siège, en passant par les grandes artères parisiennes. En voix *off* retentissent les échanges entre manifestants, comme si nous étions en vélo avec eux. A l'image, les rues parisiennes défilent. Cette «caméra participante» répond à une contrainte du film : dans un premier temps, Anna Salzberg et Mehdi Ahoudig ont réalisé des ateliers sonores dans l'entreprise. Dans ce cadre, ils ont enregistré la manifestation. Plus tard, pour retracer ce périple en images, ils adoptent le point de vue des cyclistes. Le résultat est un retourment de la

caméra assez inhabituel. Par le son, les salariés se situent hors-champ, derrière la caméra, c'est-à-dire à la même place que les cinéastes. L'écran vide de tout personnage permet de se concentrer sur leur parole.

Du sujet partout

Comme l'ont fait les groupes Medvedkine avant eux, certains réalisateurs incitent les protagonistes à s'emparer de la caméra. L'enjeu d'une expérience cinématographique qui fasse sens pour tous l'emporte alors sur l'enjeu esthétique. Dans *Ceci n'est pas un film* [Laureline Delom, 2014] les hébergés du Samu social écrivent collectivement une fiction. Ils imaginent des saynètes autour d'une pensionnaire, sorte de figure maternelle, qui donne et reçoit. En *off*, on entend le groupe douter de la qualité du film qu'ils sont en train de faire, pour finalement définir un nouveau genre, le «documentaire fictif», qui leur accorde une totale liberté formelle ! Quelle est la qualité propre à ce regard de l'intérieur ? La caméra fait s'épanouir sourires et regards complices. Le plaisir qui anime les participants les amène à exprimer l'essentiel : un appel à vivre de nouveau. Le spectateur ressent fugitivement les impressions des hébergés dans l'institution, le temps qui s'étire, le rôle que jouent certains lieux comme la cour ou la chapelle, leur rapport aux soignants.

Les auteurs de *Nous irons à Neuilly inch'allah* et de *Ceci n'est pas un film* s'effacent donc, chacun à sa manière. Mais si les gens filmés ont la maîtrise de leur image et de leur discours, où se tient le propos du cinéaste et que devient son envie de saisir des moments de moindre contrôle où la caméra n'est plus au centre, où le réel déborde ?

La subjectivité indirecte libre

Dans ses écrits théoriques sur le cinéma, Pasolini propose d'adapter le discours indirect libre au maniement de la caméra. Cela suppose que les voix du personnage et celle du narrateur s'enchevêtrent. Le premier se raconte à la première personne, l'autre assiste à l'élosion de cette parole et la met en scène.

Pas comme des loups [2016] s'achemine sur cette ligne ténue, autorisant à la fois deux frères jumeaux à « se fictionner » et

le réalisateur à créer sa vision. Vincent Pouplard construit un récit sur leurs pérégrinations. Durant trois ans, Sifredi et Roman sont les acteurs du film au sens fort du terme. En leur soumettant régulièrement les rushes, il leur transmet son regard pour qu'ils affinent le leur. A travers leurs conversations autour du film et l'écriture de textes, ils éclaircissent leurs valeurs. A la question : qui sont-ils ? Le film répond en allant à l'essentiel : leur beauté, leur relation fraternelle, l'intensité de leurs convictions. Le cinéaste, sans les questionner, les accompagne, nous transporte dans leur univers. Ils dorment dans une cave ? On l'identifie à peine, car elle est cadrée comme eux la voient : un lieu d'infinies expérimentations. Une friche de bord de route devient un terrain de jeu qui offre des arbres à escalader et des cabanes à construire. On comprend, au détour d'un plan, l'abus et l'abandon parental, des échéances judiciaires, un parcours professionnel bien peu motivant, mais ce qui nous touche le plus, c'est ce qu'ils expriment. Le dernier plan du film montre qu'ils ont su retourner la caméra et, tandis qu'ils dénombrent tout ce qu'ils ne « seront jamais », c'est leur regard qui se pose sur nous et nous questionne sur nos propres renoncements à la liberté.

Vincent Pouplard semble avoir fait sienne la manière de Pasolini en nous permettant de les rencontrer avant de les voir prisonniers d'une série d'injonctions. Et parce que l'auteur, pleinement présent, établit un fort rapport de confiance, il peut s'approcher de moments de fragilités où la colère et la tension débordent, où la caméra se décentre. Une belle manière de cinéaste.

1. Olivier Smolders, *Voyage autour de ma chambre*, 2009, p.51.

2. « *On a recruté des gens sans qualification, parfois issus de banlieues difficiles, sans emploi et pour qui ce n'était pas toujours facile de s'adapter.* »

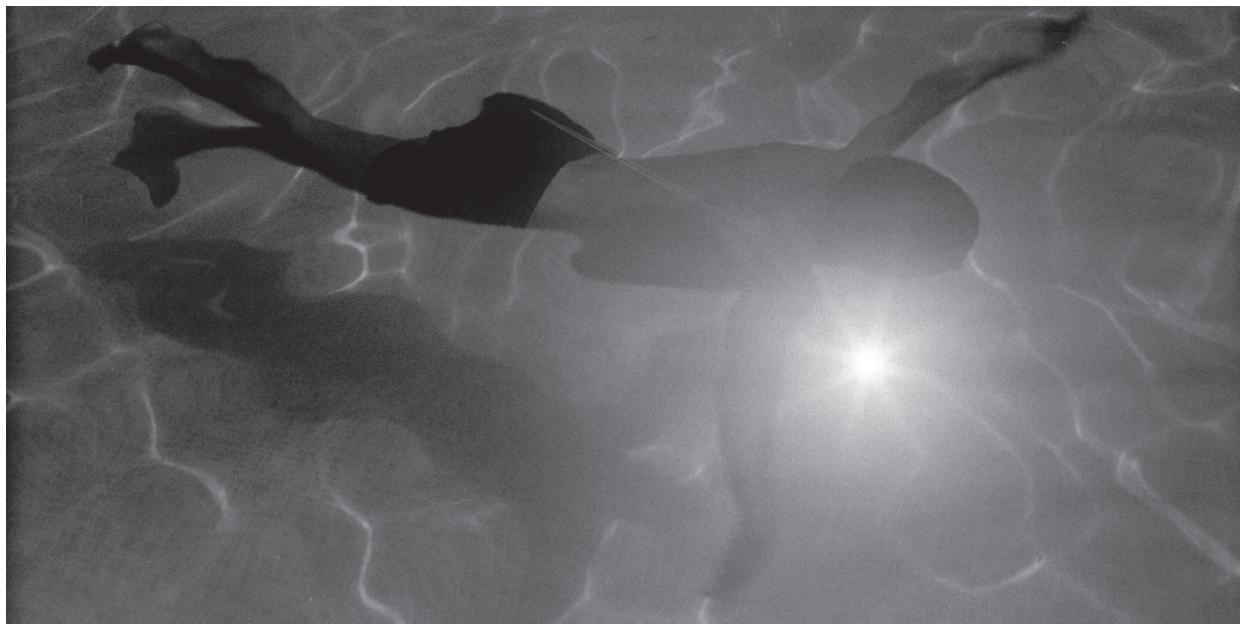
Gaëlle Rilliard



Salle SCAM

21h15

Atelier 1: Les Bonnes manières



Hotel Machine

Emanuel Licha

- 2016 -



CHAMBRE AVEC VUE

Un hôtel de luxe, au milieu du désastre, à Kiev, Sarajevo ou Gaza. Silence feutré, surfaces immaculées : une bulle d'artificialité protégée des combats. De là, militaires, humanitaires, journalistes, politiques gèrent et observent le conflit. De là, les reporters filment la rue en plongée pour le direct de Vingt-heures. *Hotel Machine* explore les arcanes de cette matrice hôtelière.

Formé à la géographie et aux arts visuels, Emanuel Licha a réalisé de nombreuses installations sur le « war tourism », puis une série photographique sur les hôtels de guerre. Dans *Hotel Machine*, il filme ces lieux, désertés après le drame, dans toute leur froideur et leur implacabilité. Les surfaces brillantes sont réassemblées, les alignements géométriques sans cesse réajustés. Le silence, tout juste inquiété d'un léger bourdonnement, est parfois envahi par des bips de portables démesurés, une musique échappée d'une porte, le tintement régulier des verres. Ces ambiances rappellent les gros plans sonores de Jacques Tati dans *Playtime*, où les machines mettent les hommes à leur rythme.

Emanuel Licha met au premier plan du film ceux qui restent : les employés de l'hôtel, puisque les journalistes sont déjà loin.

De ces derniers, nous ne verrons qu'un portrait en creux, par le truchement d'un petit écran de portable ou de la radio. On redoute d'ailleurs la mort de certains d'entre eux, lorsque l'un de leurs fixeurs (qui servent de guides sur place) classe ses cartes de visites en deux colonnes.

Mais s'ils se côtoient le temps d'un conflit, employés et journalistes en ont deux perceptions bien différentes. Les ouvriers racontent comment ils font fonctionner les ascenseurs malgré les coupures d'électricité, alors qu'un journaliste « *adore* » les hôtels de guerre. Les serveurs se rappellent les étrangers commandant du poisson frais sous les bombes, alors que les lingères ramènent de la nourriture à leur famille grâce aux réserves des cuisines. Comme ces souvenirs de coulisses, la bande sonore nous ramène à l'époque de la guerre. Elle fait entendre les échos des combats qui, à l'intérieur de ces murs hermétiques, parviennent à peine aux oreilles. A l'arrière d'un hall étrangement calme, les télévisions font défiler des scènes de panique.

Le paradoxe entre le détachement que l'on ressent à l'intérieur de l'hôtel et l'urgence qui sévit dehors interroge sur la représentation journalistique de la guerre. Derrière le chambranle d'une fenêtre, nous commençons à observer l'extérieur. « *Que voit-on ?* » demande un présentateur télé à son correspondant. S'il s'agit de *voir*, il suffit de se poster au balcon d'une chambre, suffisamment en hauteur, et de commenter les sons et les lumières des tirs avec en arrière-plan la ville. Un journaliste se rappelle avec émotion le crash d'avion

qu'il a eu la « *chance* » de photographier de l'intérieur de sa chambre. Le décalage est total.

Le réalisateur met en scène cette position de surplomb et la disséque. Regarder n'est pas comprendre : les vues en plongée sur les passants dans la rue, les panoramiques erratiques sur les façades en vis-à-vis – où l'on suppose que se cache un sniper –, dramatisent la situation et font peur, mais elles ne permettent ni de contextualiser ni de compatir avec les victimes.

Une scène confirme que le sentiment de sécurité qu'apporte l'hôtel n'est qu'un leurre. L'extérieur s'y engouffre, se réimpose au son. Hors champ, les craquements d'un talkie-walkie nous apprennent que la position des JRI est repérée. Le montage s'affole, le bruit des bombes s'approche et une explosion retentit. Les plafonds se fissurent, les vitres se brisent : le film bascule sous l'impact.

Emanuel Licha ne documente ici qu'un aspect du métier de reporter de guerre. Son propos n'est pas le métier lui-même, mais les conditions de production des images. L'entrée dans les coulisses du « hub » médiatique, inconnues des téléspectateurs, confirme cette fausse impression que l'on peut ressentir, en tant que citoyens de pays en paix, que la guerre est située hors de notre univers.

Gaëlle Rilliard



*Salle du Moulinage
10h30 et 15h15
Expériences du regard*



Mariupolis

Mantas Kvedaravicius

- 2016 -

MONDES DÉFAITS

Dès les premiers plans de *Mariupolis*, Mantas Kvedaravicius imbrique les temps et les espaces d'une ville assiégée. À travers un trou, de l'intérieur de ce qui semble être un bunker, la caméra filme le dehors ; nous sommes dans le brouillard de guerre. Un soldat compte les secondes, une déflagration retentit, la vitesse du son lui a permis de déterminer la distance d'un impact lointain. Le temps du quotidien le rattrape : « Qui a allumé cette bouilloire, putain ? » Le réalisateur introduit une autre temporalité : une journée commence pour la conductrice d'un tramway qui s'engage sur les rails. Dans sa cabine, au talkie-walkie, une voix annonce : « Ne vous inquiétez pas les filles. [...] Ils ont promis de ne pas bombarder. » L'attente d'un assaut s'insère ici dans la vie ordinaire. Enfin, le réalisateur introduit un temps cyclique : dans un théâtre, on se prépare à une fête. Des vieilles dames sortent des réserves un panneau arborant fauille et marteau, le restaurent, briquent le sol d'un hall. Les répétitions d'un spectacle commencent.

En choisissant ce nom inconnu de « Mariupolis », Kvedaravicius ne donne aucune indication sur la localisation de cette ville ; il brouille les pistes. Par petites touches, il montre ce qui l'y a attiré et retenu : des peintures murales

représentant des scènes de la mythologie grecque, la radio locale diffusant des nouvelles d'Athènes, le folklore d'une fête mêlant musique, costumes et danses des Balkans... Des plans larges composent progressivement un paysage : un port – grues et mer –, une grande ville industrielle – hauts-fourneaux. Le son ajoute la langue russe et ce paysage se précise : l'un de ces innombrables « lieux oubliés de Dieu », comme le veut l'expression russe, qui parsèment le territoire de l'ex-Union soviétique. La musique classique entendue lors des répétitions, les fresques réalistes socialistes s'ajoutent pour que se matérialise toute la civilisation soviétique.

Pour incarner la présence des mentalités héritées de l'URSS dans cette ville, Kvedaravicius suit un cordonnier, personnage fil rouge du film. Dans une scène clef, sous le buste de Staline qui trône dans son échoppe, il défend la foi religieuse face à une philosophe athée. Le spectateur entend à quel point un « code culturel »¹ unit encore une population, par-delà les classes et les nationalités. Ici, les plus béantes contradictions idéologiques peuvent être débattues dans un langage commun.

Zone assiégée, langue russe, paysages post-soviétiques... Tous ces signes rassemblés par le réalisateur finissent par déterminer – implicitement – un lieu, à un moment donné : la ville de Marioupol, située dans l'est de l'Ukraine, pendant la guerre qui a ravagé cette région en 2015. Elle vit dans l'attente d'un assaut des séparatistes pro-Russes. Cette guerre a défait l'unité d'un monde. Une scène le révèle : sur une place, des habitants sont réunis pour la fête du 9 mai, fête sacrée par excellence dans tout le monde

post-soviétique, marquant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Certains sont venus coquelicot « pro-ukrainien » à la boutonnière, d'autres avec le ruban de Saint-Georges des « pro-Russes ». La caméra est au cœur d'une algarade qui s'engage autour de la présence de ces symboles : des gros plans montrent des visages pleins de colère et de larmes. Elle finit par se baisser, par pudeur, comme si montrer une telle altercation, un tel jour, avait quelque chose d'indécent et d'insoutenable.

Dans *Mariupolis*, Kvedaravicius se concentre sur la vie quotidienne d'une belle ville en guerre. Il ne filme pas le cliché souvent véhiculé par l'intelligentsia russe et ukrainienne : le *sovok*, terme russe difficilement traduisible qui désigne l'arriération des nostalgiques de l'URSS, ploucs et alcoolos. Il livre une vision humaniste de la civilisation soviétique, monde défait, mais digne. Dans une interview, il dit « avoir foi dans les habitants de Marioupol »². Sa bienveillance nous convainc que cette foi n'est pas infondée.

1. « Comme on trempait l'acier, ainsi on prépare les informations », entretien avec Mantas Kvedaravicius, revue *Seans*, 1^{er} avril 2016.

2. « J'ai foi en les habitants de Marioupol », entretien avec Mantas Kvedaravicius, *cineuropa.org*, 20 avril 2016.

Morvan Lallouet



Salle du Moulinage

21h30

Expériences du regard

Rédacteurs

Paul-Arthur Chevauchez	Morvan Lallouet
Thomas Denis	Claire Lasolle
Sébastien Galceran	Gaëlle Rilliard
Antoine Garraud	Cloé Tralci

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Nathalie Postic	P. 1
Mirella Ferron	P. 2
Morvan Lallouet	P. 4

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS
10H00 BABETTE MANGOLTE <i>What Maisie Knew</i> 1975 - 60' (NOW) Maintenant entre parenthèses 1976 - 10' - Muet The Cold Eye 1980 - 90' - trad. simult. Débat animé par Federico Rossin, en présence de la réalisatrice.	10H00 ATELIER 1: LES BONNES MANIÈRES Débat autour de <i>Flacky et Camarades</i> d'Aaron Sievers. On ira à Neuilly inch' allah Anna Salzberg, Mehdi Ahoudig 2015 - 20' - VOF Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence des réalisateurs.	10H15 HISTOIRE DE DOC : ESPAGNE Caudillo Basilio Martín Patino 1974 - 100' - trad. simult. Débat animé par Kees Bakker, en présence d'Esteve Riambau.	10H30 EXPÉRIENCES DU REGARD Hotel Machine Emanuel Licha 2016 - 67' - VOSTF Le Siège Rémy Ourdan, Patrick Chauvel 2016 - 90' - VOSTF Débat en présence des réalisateurs.	10H30 REDIFFUSIONS Encore un gros lapin ? Emilie Pigeard 2015 - 6' - VOF Rio Corgo Sergio Da Costa Maya Kosa 2015 - 95' - VOSTF
14H30 BABETTE MANGOLTE <i>The Camera: Je</i> 1977 - 89' - trad. simult. Les Modèles de Pickpocket 2003 - 90' - VOFSTA Débat animé par Federico Rossin, en présence de la réalisatrice.	14H30 ATELIER 1: LES BONNES MANIÈRES Projection suivie d'une discussion conclusive. Une tempête... Olivier Derousseau, Joachim Gatti, Tristan Varlot, Jane David, Les Envolées, Jean-Baptiste Leroux 2015 - 45' - VOF Qui suis-je ? Marseille 1990 Hélène Châtelain 1991 - 44' - VOF Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence des réalisateurs.	14H45 HISTOIRE DE DOC : ESPAGNE La vieja memoria Jaime Camino 1977 - 175' - trad. simult. Débat animé par Kees Bakker, en présence d'Esteve Riambau.	15H15 REDIFFUSIONS Hotel Machine Emanuel Licha 2016 - 67' - VOSTF Le Siège Rémy Ourdan, Patrick Chauvel 2016 - 90' - VOSTF	15H15 REDIFFUSIONS Ceci n'est pas un film Les hébergés du LHSS Saint-Michel en collaboration avec Laureline Delom 2014 - 28' - VOF Flacky et Camarades – Le Cheval de fer Aaron Sievers 2008 - 104' - VOF On ira à Neuilly inch' allah Anna Salzberg, Mehdi Ahoudig 2015 - 20' - VOF
21H00 BABETTE MANGOLTE <i>There ? Where ?</i> 1979 - 8' - trad. simult. The Sky on location 1982 - 78' - VOSTF Visible Cities 1991 - 31' - trad. simult. Débat animé par Federico Rossin, en présence de la réalisatrice.	21H00 REDIFFUSIONS Une tempête... Collectif 2015 - 45' - VOF Qui suis-je ? Marseille 1990 Hélène Châtelain 1991 - 44' - VOF	21H15 ATELIER 1: LES BONNES MANIÈRES Pas comme des loups Vincent Pouplard 2016 - 59' - VOF The Cool World Shirley Clarke 1963 - 100' - VOASTF Séance accessible sans préinscription. Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence de Vincent Pouplard.	21H30 EXPÉRIENCES DU REGARD Baisers froids Nicolás Rincón Gille 2015 - 15' - VOSTF Mariupolis Mantas Kvedaravicius 2016 - 90' - trad. simult. Débat en présence de Nicolás Rincón Gille.	21H30 HISTOIRE DE DOC : <i>Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública</i> Pere Portabella 1976 - 154' - VOSTF Débat animé par Kees Bakker, en présence d'Esteve Riambau.
22H45 REDIFFUSIONS John Smith <i>The Girl Chewing gum</i> 1976 - 12' - VOSTF Associations 1975 - 7' - VOSTF Om 1986 - 4' - sans dialogue Gargantuan 1992 - 1' - VOSTF The Kiss 1999 - 5' - sans dialogue Dad's Stick 2012 - 5' - VOSTF Worst Case Scenario 2003 - 18' - VOSTF Flag Mountain 2010 - 8' - sans dialogue The Man Phoning Mum 2012 - 12' - VOSTF	PLEIN AIR	21H30 La Deuxième Nuit Éric Pauwels 2016 - 65' - VOSTA En présence d'Anton Stettner, producteur.	COOPÉRATIVE FRUITIÈRE	BLUE BAR
			21H15 PROJECTION DES FILMS ÉTUDIANTS DU MASTER DE LUSSAS	18H30 TËNK Le documentaire d'auteur sur abonnement: présentation de la plateforme et débat.
				00H00 à 04H00 DJ MST Musique sans transition.

MERCREDI 24 AOÛT 2016



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 130



Poétique du cerveau

Nurith Aviv

- 2015 -

„SUR LE BOUT DE LA LANGUE“

Une photographie en noir et blanc. Une femme et un homme, jeunes, enlacés et heureux. La voix de la réalisatrice à l'accent doux et nuancé énonce : « 1943,

ces jeunes gens viennent de se marier. Ils partagent un deux-pièces avec l'homme qui prend cette photo. C'est à Tel Aviv. La femme ne sait pas où se trouve sa mère. » Silence. « Ce sont mes parents. »

Au travers d'autres photographies d'enfance, Nurith Aviv dévoile un pan d'intimité de sa mémoire, de sa relation à sa mère qui ne sait pas où est sa propre mère. Ces quelques images d'archives parcimonieuses commentées par la réalisatrice sont un préambule au récit qui prend la forme d'un voyage dans des centres de recherche neuroscientifiques.

Un dispositif est mis en place. De la même manière qu'elle confie son histoire personnelle à travers divers matériaux autobiographiques, elle demande à ses interlocuteurs comment leur est venue leur envie d'étudier les sciences. Comme un leitmotive, cette question intime provoque chez le spectateur de l'empathie pour ces personnages rodés au discours technique.

De dos dans un couloir, les scientifiques marchent jusqu'à la porte de leur bureau. Filmés en plan fixe dans l'univers familier de leur bureau garni de connectique,

ils exposent leur travail, le fruit de leurs recherches et nous font pénétrer dans le microcosme du cerveau et de ses neurones. Le discours est scientifique : neurones miroirs, structures moléculaires, cortex somatosensoriel, événement épigénétique...

La réalisatrice nous promène d'un centre de recherche expérimental à l'autre, comme une métaphore des filaments du réseau neuronal à l'intérieur de notre boîte crânienne. Des couloirs. Des portes mélaminées. Des bureaux. Des fenêtres de bureaux. Des ouvertures qui découpent le monde. Des rideaux qui balancent lentement au gré du vent. Des stores statiques qui laissent filtrer la lumière. La poésie est là aussi, dans la perception des éléments naturels qui se répandent dans les embrasures de ces bâtiments froids ; le frémissement de l'air, la luminosité douce et tamisée du soleil. À l'intérieur de ces bureaux, l'information est traitée et analysée comme le font les neurones dans notre cerveau. Dehors, à travers la vitre ou le voile, le temps passe, la vie se déroule.

Découper des espaces pour saisir une réalité. Nurith Aviv nous ouvre des fenêtres pour percevoir le monde et

insiste sur le langage comme moyen fondamental pour se l'approprier et le comprendre, pour évoluer dans la culture dans laquelle nous sommes nés. Elle compare les lettres hébraïques « *à des petites fenêtres ouvrant sur un temps lointain* ». *llechonn*, la langue en hébreu : celle que l'on parle et l'organe de la bouche.

La réalisatrice éprouve depuis toujours un symptôme sur la langue : un goût accompagné d'un picotement qui s'active au contact d'une odeur forte. À mesure que progresse le film, nous nous immergeons dans une autobiographie de plus en plus intime jusqu'à pénétrer par imagerie médicale dans le cerveau de la réalisatrice et finalement nous insinuer dans son rêve prémonitoire.

Nurith Aviv décrit la topographie précise de ce rêve. À gauche, Gaza et la mer Méditerranée (*aza* veut dire « forte » en hébreu) ; devant elle, « inatteignable », Jérusalem (*Y-erushal-ám* : *yam* signifie « mère » en hébreu) ; à droite, la mer Morte. La réalisatrice se situe sur un chemin, entourée de plusieurs [mer] : forte, inatteignable, morte.

Cette cartographie existe, c'est celle de

Shekef, un ancien site archéologique, le lieu du tournage de son film *Makom, Avoda* qu'elle réalise cinq ans après ce rêve. Voir en songe un lieu existant qu'on ne connaît pas. Regarder au loin et voir la Mère. Tel un archéologue découvrant des morceaux de poterie datant d'un temps ancestral, s'apercevoir de la capacité du cerveau à faire resurgir les traces d'une réalité enfouie. S'approcher de la Connaissance.

Au terme de *Poétique du cerveau*, mosaïque d'éléments chimiques, émotionnels et analytiques, Nurith Aviv nous amène à saisir la perfection de notre cerveau et de son fonctionnement, que la Science ne peut saisir. Un mystère qui prend sa source dans l'essence de la vie. Admettre que nous sommes déterminés génétiquement à ne pas être déterminés, pour être ouverts au monde, à la vie.

Sophie Marzec



Salle Moulinage
10h30

Expériences du regard

« Je voulais restituer le silence de l'archive »



Entretien avec Anita Leandro

Photos d'identification (Retratos de Identificação)

Réalisatrice de Photos d'identification, Anita Leandro se considère comme « cinéaste du dimanche ». Docteure en études cinématographiques, professeure à l'université fédérale de Rio de Janeiro, elle est spécialiste de la valorisation des archives dans le documentaire. Elle a réalisé et monté ce film avec ses propres moyens. Le documentaire s'articule autour des archives de police et des témoignages de quatre victimes de la dictature militaire au Brésil (1964-1985) : Chael Charles Schreier, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), Antonio Roberto Espinosa et Reinaldo Guarany. Ces deux derniers, confrontés à leur dossier personnel, se souviennent, face caméra, de leurs années d'emprisonnement.

Photos d'identification est-il pour vous un travail historiographique, un travail de mémoire ou de justice ?

Les trois à la fois. Il y a quatre ans, j'ai découvert d'énormes fonds d'archives policières. J'ai été émue par ces images orphelines. J'ai

commencé ce travail d'historiographie de l'image à un moment où il n'y avait au Brésil aucun film basé sur ces documents tout juste rendus publics. L'objectif de mon film est de traiter ces images inédites, de les montrer en leur laissant dire ce qu'elles ont à dire. Dans mon pays, il y a un vide de mémoire collective autour des années de dictature. La majorité des étudiants ne connaît rien de cette période. Il n'y a pas de récit partagé. N'importe qui peut dire n'importe quoi. À l'Assemblée, un député peut soutenir le retour des militaires et rendre hommage à la mémoire des tortionnaires. Le négationnisme n'est pas tabou.

Votre film montre des archives produites dans un but de répression, voire d'humiliation. Vous les qualifiez de fragiles et facilement manipulables. Quelles questions esthétiques, éthiques et politiques vous êtes-vous posées à leur contact ? Vous faites le choix de recadrer par exemple des photos d'identification où Dora apparaît nue.



Pendant une longue maturation de quatre ans, j'ai mené et mon investigation dans les archives et le montage du film. Le fait que ces images soient des preuves de crimes produites par les criminels eux-mêmes est à prendre très au sérieux. C'est grave et cela demande au monteur une grande attention, une prise de position éthique, un regard d'historien. À l'image, j'ai cherché à montrer l'archive dans sa matérialité, sans embellir ou rajouter quoi que ce soit d'extérieur. Je voulais restituer le silence de l'archive. De même, j'ai voulu une « anti-bande-son », très silencieuse, qui se concentre sur la seule parole des entretiens filmés. C'est en cela que mon travail n'est pas neutre et qu'il prend une dimension politique.

La représentation des personnes à l'écran pose aussi une question éthique. J'ai beaucoup discuté avec elles de ce que je pouvais montrer ou pas. Pour Dora qui est décédée, le problème s'est

posé différemment. Sa famille m'a donné carte blanche dans le traitement de ces images de nudité. Pour sortir du dilemme propre au cinéma, montrer ou cacher, j'ai recadré ses photographies: je considère qu'on ne peut pas tout montrer à l'écran, surtout lorsqu'il s'agit du corps nu d'une très belle femme.

Pourquoi vous concentrez-vous sur ces quatre personnages: Roberto et Reinaldo que vous filmez, Chael assassiné par la police et Dora qui s'est suicidée en exil en Allemagne ? Les connaissiez-vous avant de commencer ce travail ?

Je ne les connaissais pas. Avec un tel volume d'archives, il y aurait des milliers de films à faire. Dora et Chael ne sont malheureusement pas des cas isolés. J'ai cherché des exemples de morts et de disparitions. Je suis tombée sur un film militant

où Dora, très belle et charismatique, s'exprime en exil au Chili. Je me suis souvenue avoir croisé son visage auparavant dans les archives. J'ai ensuite découvert son histoire, et notamment son suicide à Berlin que raconte un livre écrit par Reinaldo. J'ai donc choisi Dora comme fil conducteur de mon projet : elle lie les deux parties du film, de la mort de Chael à son propre suicide.

Dora qui a eu une liaison avec Roberto et Reinaldo confère à votre film une dimension amoureuse et dramatique. Qu'apporte cette dimension au contenu à caractère politique et historique que vous cherchez à restituer ?

Mon film a une dimension fictionnelle. J'ai même envisagé de réaliser une fiction basée sur le livre de Reinaldo, mais je n'en ai pas eu les moyens. Je construis un récit. Dora est la narratrice de la première partie consacrée à l'assassinat de Chael. Le film s'achève sur son suicide. La structure dramatique fonctionne grâce à la force de son personnage.

Sur fond de « grande histoire », je voulais faire apparaître la « petite histoire ». Une histoire d'amour, un trio, presque un opéra tragique. Fait de trajectoires personnelles, ce micro-récit révèle les lacunes de l'archive. On ne peut pas raconter toute l'histoire dans un seul film, mais le cinéma réalise aussi un travail historiographique en mettant en scène la petite histoire.

Vous avez présenté à ces personnes leur dossier de police et vous avez filmé leur réaction. Pourquoi ne leur posez-vous pas de question ?

Je ne souhaitais pas rajouter de la souffrance à la souffrance. Je voulais que l'on voit les personnages du film prendre le dossier en main, le feuilleter, se saisir des photographies... Le film est la rencontre très concrète de Roberto et Reinaldo avec ces documents. J'ai travaillé en profondeur l'idée d'enregistrer une parole à partir de l'image. Mettre le document entre la personne filmée et moi-même est une façon de partager avec elle la responsabilité de l'écriture de cette histoire. Une façon de protéger la personne de l'exhibition de son émotion. Le document joue alors un rôle d'alibi, au sens étymologique d'un « ailleurs », qui permet au personnage de sortir de scène.

*Propos recueillis par
Thomas Denis et Morvan Lallouet*

**Salle Joncas - 21h30
Rediffusions**

UFE (UNFILMÉVÈNEMENT)

César Vayssié
- 2016 -



DU POSSIBLE SINON...

Une déroutante et ironique scène d'entrée en matière campe deux jeunes Françaises qui commentent leur pratique artistique. L'une prend des photos qu'elle ne développe jamais. L'autre laisse jaillir sur le papier de sa machine à écrire les divagations de son inconscient, pratique éculée depuis les surréalistes. Elle appelle le résultat « *I-coup* ». « *C'est ça l'idée* ». Elles incarnent le stéréotype des « jeunes artistes », souvent décriés pour la vacuité de leurs idées dans un discours dominant relayé par les médias. Elles l'assument avec autodérision.

UFE (UNFILMÉVÈNEMENT) est un film qui prend acte des déceptions liées aux impasses de l'art critique, impuissant à influer sur le politique. Un réalisateur et un groupe de jeunes trublions passionnés débordent ces

limites. Ils sont une dizaine entre vingt et trente ans qui se retrouvent autour de l'élaboration d'un projet artistique et politique pour changer la société. De concert avec le réalisateur, ils organisent le fantasme d'un passage à l'acte : afin d'avoir prise sur le réel et de faire passer leur message, ils procèderaient à l'enlèvement d'un journaliste de télévision.

Le réalisateur ne suit pas les ressorts classiques de ce type de récit : la fiction de l'enlèvement n'intervient que très tardivement. Exit la trame narrative traditionnelle, cette intrigue est le prétexte à représenter une certaine jeunesse. César Vayssié s'engage dans un jeu de déconstruction, procédant ainsi à l'inverse des médias dont il critique la fabrication de nos représentations et de nos affects : il prend le temps, met en doute ses termes, suspend le jugement. Il s'applique à transposer, avec humour et sincérité, des situations qui sont familières à la génération des protagonistes, autant qu'à leurs aînés : fêtes enfumées, débats ou confidences sur l'oreiller qu'accompagnent le désarroi, les questionnements infinis où sont convoqués les gros mots : « société », « artiste », « résistance », « lutte », « art », « liberté ». Ils pourront sourire

avec tendresse et complicité à la vue de ces jeunes comédiens qui mettent le doigt sur les angles morts et les apories des discours tout en revendiquant un déchirant et vibrant désir de faire sens, dans un contexte d'incroyance et d'impuissance généralisées qui pétrifie toute une partie de la société française.

(UNFILMÉVÈNEMENT) ne craint ni le trop-plein ni le vertige qui naissent de sa turbulente et foisonnante complexité. Il affirme au contraire les limites du cinéma en réinterrogeant ses moyens : un gros plan sur une fusillade s'élargit sur les coulisses du tournage, une perche s'affiche à l'écran. Le réalisateur tient à révéler méthodiquement les ressorts de la fabrication et la facticité de la mise en scène. Une articulation parfois déroutante de matières hybrides, entre improvisations, mises en scène théâtrales, captations des comédiens au travail, permet de conjuguer différents régimes textuels et visuels qui retirent toute possibilité au spectateur de s'installer confortablement dans le film. Les inserts de couvertures de classiques de l'histoire des idées de gauche (*Tristes Tropiques*, *La Société du spectacle...*) révèlent ses sources d'inspiration à l'œuvre. Surimpressions, collages, jeux



de lumières artificielles viennent suspendre les effets de réel afin de faire perdre pied au spectateur : l'errance du propos évite la simple dénonciation, désormais intégrée à l'ordre de production culturelle.

Écho mordant aux actions terroristes d'extrême gauche des années 1960, à la *Troisième Génération* de Fassbinder, *UFE* est un objet visuel non identifié. Il intègre pleinement la danse et le théâtre ; il est tout autant une performance qu'un objet cathartique : une expérience unique pour des comédiens qui ne sont jamais tout à fait des personnages. Le corps est présent en tant que chair qui s'éprouve et qui part à la rencontre de l'autre dans des ateliers de pratiques théâtrales. Véhicule d'une

enquête sur la liberté, il rythme le film avec vigueur. Il se fait corps collectif qui cherche dans l'image une nouvelle chorégraphie entre l'être pour soi de l'individu et l'être ensemble. Contraint, mis en scène ou incité à s'abandonner et jouir, il porte des inquiétudes qui s'expriment et se regardent s'exprimer dans un mouvement dionysiaque. L'essentiel demeure le chemin commun accompli en dépit de la violence.

Là réside le tour de force. De l'énergie de leur recherche qui constitue le fil rouge du film surgit une vérité touchante : le pressant besoin d'exister et de résister de générations désenchantées. Comment faire entendre la légitimité des questionnements politiques de celles et ceux qui ont grandi avec la subversion

chic de Stéréo Total sur les oreilles et regardé leur clip « Baby Revolution », à qui leurs aînés répètent sans cesse que « *tout a été dit* », que « *plus rien ne peut plus être inventé* » ? Comment créer du sens politique, du sens commun, du sens tout court ? Déconstruire les acquis, tordre le coup aux fantômes de Mai 68, user des références tout en s'en affranchissant, libérer la parole, le corps, le cinéma ? (*UN FILMÉVÈNEMENT*) se concrétise avec panache autour de tous

Claire Lasolle



Salle SCAM

21h15

Séances spéciales

Rédacteurs

Paul-Arthur Chevauchez
Thomas Denis
Sébastien Galceran
Antoine Garraud

Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Gaëlle Rilliard
Cloé Tralci

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Thomas Metais
Mickaël Soyez
Claire Lasolle

P. 1
P. 3
P. 5

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS
<p>10H00 SACEM: UNE JOURNÉE AVEC MARC MARDER <i>Sidewalk Stories</i> Charles Lane 1989 - 96' - Muet Rencontre animée par Arnaud de Mezamat, en présence de Marc Marder.</p>	<p>10H00 ROUTE DU DOC: BRÉSIL <i>Une histoire de production: Athénaise</i> <i>La Permanence</i> Alice Diop 2016 - 97' - VOSTF Séance en présence de Sophie Salbot.</p>	<p>10H15 ROUTE DU DOC: BRÉSIL <i>Futuro Junho</i> Maria Ramos 2015 - 100' - VOSTF <i>Ressurgentes. Um filme de ação direta</i> Dácia Ibiapina 2014 - 75' - trad. simult. Débat animé par Cláudia Mesquita, Naara Fontinele et Christophe Postic.</p>	<p>10H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Poétique du cerveau</i> Nurith Aviv 2015 - 66' - VOSTF <i>Le Système miroir</i> Eva Zornio 2015 - 17' - VOFSTA <i>I Am not Here</i> Anna Savchenko 2015 - 27' - VOSTF Débats en présence des réalisatrices.</p>	<p>10H30 REDIFFUSIONS <i>Besos fríos</i> Nicolás Rincón Gille 2015 - 15' - VOSTF <i>Mariupolis</i> Mantas Kvedaravicius 2016 - 92' - trad. simult. <i>The Waste Land</i> John Smith 1999 - 5' - VOSTF <i>Throwing Stones</i> John Smith 2004 - 11' - VOSTF <i>Dirty Pictures</i> John Smith 2007 - 14' - VOSTF</p>
<p>14H30 SACEM: UNE JOURNÉE AVEC MARC MARDER <i>Exil</i> Rithy Panh 2016 - 77' - VOSTF Rencontre animée par Arnaud de Mezamat, en présence de Marc Marder.</p>	<p>14H30 ROUTE DU DOC: BRÉSIL <i>Photos d'identification</i> Anita Leandro 2014 - 73' - VOSTF <i>Os Dias com ele</i> Maria Clara Escobar 2014 - 107' - VOSTF Débat animé par Cláudia Mesquita, Naara Fontinele et Christophe Postic.</p>	<p>14H45 SÉANCES SPÉCIALES <i>Jeanne Dielman : 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> Chantal Akerman 1975 - 210' - VOF Séance animée par Federico Rossin en présence de Babette Mangolte.</p>	<p>15H15 REDIFFUSIONS <i>Poétique du cerveau</i> Nurith Aviv 2015 - 66' - VOSTF <i>Le Système miroir</i> Eva Zornio 2015 - 17' - VOFSTA <i>I Am not Here</i> Anna Savchenko 2015 - 27' - VOSTF</p>	<p>15H15 REDIFFUSIONS <i>Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública</i> Pere Portabella 1976 - 154' - VOSTF</p>
<p>21H00 SACEM: UNE JOURNÉE AVEC MARC MARDER <i>L'Océan électro</i> Philippe Orreindy 2015 - 52' - VOFSTA <i>François de Roubaix, l'aventurier</i> Jean-Yves Guilleux, Alexandre Moix 2006 - 52' - VOF Remise du Prix Sacem du meilleur documentaire musical de création 2016 et de la mention. En présence de Philippe Orreindy et Benjamin de Roubaix.</p>	<p>21H00 ROUTE DU DOC: BRÉSIL <i>Recife Frio</i> Kleber Mendonça Filho 2009 - 24' - VOFSTA <i>Câmera Escura</i> Marcelo Pedroso 2013 - 25' - trad. simult. <i>Doméstica</i> Gabriel Mascaro 2012 - 76' - VOSTF Débat animé par Cláudia Mesquita, Naara Fontinele et Christophe Postic.</p>	<p>21H15 SÉANCES SPÉCIALES <i>UFE (UN FILMÉ VÈNEMENT)</i> César Vayssié 2016 - 153' - VOFSTA Débat en présence du réalisateur.</p>	<p>21H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Chiens des champs</i> Rachel Vulliens 2015 - 44' - VOFSTA <i>Dead slow ahead</i> Mauro Herce 2015 - 74' - VOSTF Débat en présence de Rachel Vulliens.</p>	<p>21H30 REDIFFUSIONS <i>Photos d'identification</i> Anita Leandro 2014 - 73' - VOSTF <i>Os Dias com ele</i> Maria Clara Escobar 2014 - 107' - VOSTF</p>

PLEIN AIR

21H30
Wrong Elements
Jonathan Littell
2016 - 133' - VOSTF

SALLE PROJECTION COLLECTIVE

15H00 - 18H00
SÉANCES JEUNE PUBLIC

COOPÉRATIVE FRUITIÈRE

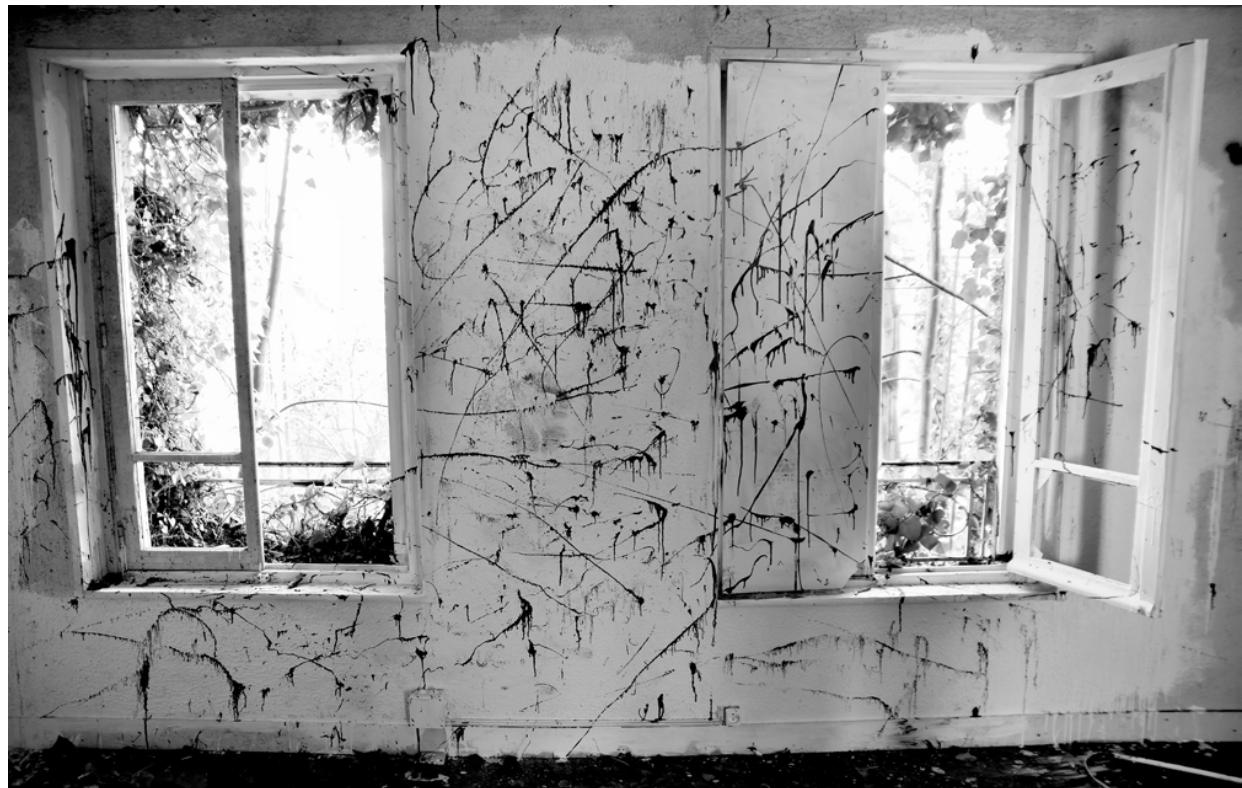
21H15
PROJECTION DES FILMS DU MASTER 2 DOCUMENTAIRE DE CRÉATION 2016
Débats en présence des réalisateurs, suivis d'un verre.

JEUDI 25 AOÛT 2016

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 131



Le Tigre endormi

Affonso Uchoa

- 2014 -

LES ÉQUILIBRISTES

À Contagem, dans le sud du Brésil, les adolescents du quartier pauvre du *Bairro Nacional* expérimentent le monde. Fruit de cinq années d'immersion, le tableau est nuancé : les combines, la drogue et la

violence n'effacent pas l'amitié, l'attention portée aux proches, la volonté inquiète de s'en sortir. Pour autant, le poids du social reste déterminant. Dès la première scène, lecture d'une lettre à un ami en prison, *A Vizinhança do Tigre* (littéralement « au voisinage du tigre ») dessine un champ des possibles dans lequel les impasses dominent ; la figure de l'adulte établi – mariage, travail – est, elle, réduite à un contrepoint lointain.

Pour rendre la vitalité de ces jeunes qui tentent de conjurer leur destin social, Affonso Uchoa entre dans l'intime. Dans le clair-obscur des habitations, à l'écart du

quartier, sur les terrains vagues, dans les forêts, la confiance installée par le réalisateur est remarquable, par exemple vis-à-vis de Menor, qui vérifie pendant de longues minutes que personne ne viendra le surprendre dans ses premières expériences de drogue. Regard à l'affût, l'enfant poursuit son va-et-vient sous l'œil de la caméra pendant de longs instants, avant qu'une lumière ne vacille, bientôt suivie d'une fumée bleue dont les volutes envahissent la pièce.

Cette proximité n'est pas sans effets sur les personnages. Effets de censure sans doute, mais surtout effets narcissants. Pour ces

êtres en quête d'une inscription dans le monde – on pense au jeune Menor qui écrit son surnom sur les murs –, la caméra est un miroir inespéré. Elle permet de trouver une place, de se mettre en scène, de s'aimer. D'où ces jeux incessants avec le cinéaste, à qui les couples d'amis donnent le spectacle de leurs rires, leurs taquineries, ou de leurs insultes. Le tigre adolescent surjoue, les visages juvéniles posent, tour à tour bouilles espagles, gueules à la cigarette insolente ou faces tragiques marquées par une sourde inquiétude... Non sans une conscience manifeste des effets produits. Dans une scène tournée en forêt après une récolte improvisée d'oranges, les acteurs commencent par jouer puis, lassés de leur propre comédie, jugent que « *ça n'est plus drôle* » et s'interrompent.

Lorsque, sur le toit d'une maison, Junior demande à l'un de ses amis d'aller porter pour lui l'argent qu'il doit à des personnes peu recommandables, est-ce une scène écrite ? Affonso Uchoa assume sa démarche : les cinq acteurs principaux sont

crédités au scénario, aux dialogues et à la musique. Ils sont propulsés co-auteurs d'un documentaire en partie autofictionnel.

Provocations verbales, exhibition de cicatrices, fantasmes de gangsters, de massacres et de toute-puissance, simulacres d'affrontements qui s'arrêtent sur le fil... Dans cette émulation virile, le basculement est toujours possible et donne son rythme au film. Le son du njarka d'Ali Farka Touré virevolte, la tension va *crescendo* dans le *Bairro* et s'oppose aux plans larges de la ville endormie. L'inquiétude du spectateur est d'autant plus grande que le risque de chute est bien réel. La réalité garde ainsi paradoxalement un rôle essentiel dans la dramaturgie. Junior a des dettes dont il doit s'acquitter urgentement. Il travaille, négocie les traites, deale, joue sa vraie vie. Dans l'ombre de la nuit, il finira par prendre les décisions qui s'imposent.

La tonalité tragique du film se déploie pleinement dans le générique et la

dernière scène amorcée par la mélodie triste d'un harmonica. Ni les passages scénarisés, ni le dur retour de la réalité ne feront toutefois oublier la beauté de l'entre-deux, de la zone trouble où les gestes deviennent involontaires et perdent les garanties du réel comme de la fiction. Un jeune garçon dessine un trait blanc autour du crâne de son ami en suivant l'implantation de la chevelure ; les normes adultes ne sont pas encore tout à fait établies et rendent l'expérience possible. Bientôt maquillés, devant la caméra, les deux enfants s'amusent, prennent soin l'un de l'autre, se trouvent beaux. Une danse s'improvise. L'érotisme sourd, dans et par-delà le jeu.

Paul-Arthur Chevauchez



Salle des Fêtes
10hoo
Route du doc

« Comment vivre avec la catastrophe, sans s'effondrer sous le coup de l'angoisse ? »



Entretien avec Serge Steyer *En attendant le déluge*

Dans *En attendant le déluge*, Serge Steyer filme un père de famille habité par l'angoisse d'un désastre écologique et politique imminent...

❖ **Dans votre film, le spectateur ressent votre proximité avec cette famille. On sent que vous vous identifiez à elle, à ses interrogations...**

Je connais cette famille depuis très longtemps, ce sont des amis. Nous habitons le Golfe du Morbihan, nos enfants ont le même âge. Mon envie de les filmer naît de la décision du fils, Ulysse, de s'engager dans l'armée : cela fut un choc pour eux, comme pour moi. Je me suis identifié à eux. J'ai pensé : « *Et si mon fils faisait la même chose...* » Nous avons alors beaucoup échangé sur nos expériences de parents, nos préoccupations quant à l'adaptation à un monde contemporain très anxiogène. Ces interrogations politiques, sociales, environnementales, partagées avec cette famille, ont nourri chaque scène de mon film. Comment les parents peuvent-ils s'en sortir aujourd'hui dans leur rôle d'éducation, de

préparation des enfants à l'état présent des choses ? De plus, Philippe, le père, un mathématicien et donc un esprit cartésien, était dans une phase presque dépressive, très désemparé par l'absence de réaction des gouvernements et des gens face aux informations alarmantes qui nous parviennent quotidiennement. Philippe a donc décidé de reprendre des études de psychologie pour essayer de comprendre d'où cet empêchement venait. Cette trajectoire a été aussi un élément déterminant.

❖ **Pendant le tournage, quelle est votre méthode de travail ?
Quel est votre degré d'intervention dans les scènes du film ?**

Je discute avec les personnages les scènes qui seraient les plus édifiantes pour nourrir le propos du film. Les scènes sont donc préparées à l'avance. Au début, j'interviens pour rappeler l'état de la discussion, ses incompréhensions, ses nécessités de développement ; en même temps, je renvoie toujours les personnages à leurs propres discussions. Cette méthode fonctionne car ils comprennent que nous sommes



dans une situation de familiarité mais aussi dans un travail, où il s'agit de faire un effort pour entrer dans un cadre.

Je travaille aussi avec l'entourage de la famille, notamment les autres parents. Par exemple, dans la première scène où le départ d'Ulysse en Centrafrique est évoqué, d'autres parents qui le connaissent de longue date sont alors présents. Ils ont comme moi des enfants du même âge et se sentent concernés. J'ai réfléchi avec eux à une manière d'amener certains sujets d'une façon productive. Pour chaque scène, je recherche ainsi une sorte de caisse de résonance commune et, après, je rencontre les autres personnages de la scène et l'on parle ensemble. Bien sûr, malgré la préparation des scènes, toutes les choses que je mets en place ne marchent pas. Certaines fonctionnent au-delà de toute espérance, parfois des imprévus apparaissent. Enfin, ma méthode de travail consiste à monter au fil du tournage. Je vois ainsi ce qu'une scène a dans le ventre ; je repère les fils qu'il faut tirer au travers de nouvelles scènes.

» **Au début du film, cette famille, notamment le père, tient un discours à certains égards très radical, très anxiogène, sur la question de la catastrophe à venir... Le père a d'ailleurs lui-même conscience de passer pour un fou, d'être un personnage un peu dérisoire.**

Je ne considère pas ses propos comme radicaux. L'écologie et la démocratie sont, pour moi, une obsession d'auteur depuis vingt-cinq ans. Beaucoup de conflits, comme les Printemps arabes, sont liés à l'accès aux ressources, aux prix des denrées, à l'énergie... Les enjeux environnementaux sont ceux qui mettent en péril, d'une certaine manière, l'avenir de l'humanité. Dans *En attendant le déluge*, je ne voulais pas traiter cette question avec des spécialistes ou des militants engagés dans l'écologie pratique, scientifique ou politique – comme je l'ai déjà fait. Au contraire, je m'intéresse ici à la manière dont nous pouvons comprendre et ressentir la situation, en termes d'impuissance et d'implication. Nous sommes effarés de ce qui nous pend au nez et en même temps nous continuons à vivre nos vies. Le père l'exprime au début : « *Je me rends compte que la catastrophe est imminente et qu'est-ce que je fais ? Je continue de jouer à la pétanque...* » Leurs contradictions sont les nôtres.

Au début du film, la voix *off* du père de famille pose la dramaturgie. L'objet du film n'est pas de savoir si leurs inquiétudes sont fondées ou pas, mais de voir ce qu'ils en font. Comment vivre avec la catastrophe sans s'effondrer sous le coup de l'angoisse ? Ce constat peut effrayer le spectateur mais il est ensuite mis à l'épreuve de la discussion pour devenir audible et il prend différentes formes. Par exemple, le frère qui défend l holocauste comme solution aux problèmes environnementaux est un personnage totalement débridé dans son propos. Il a le même point de vue catastrophiste, mais il revendique le laisser-faire. De son côté, Ulysse, à la fois militant écolo et survivaliste, finira peut-être par se balader avec un fusil dans le coffre de sa

bagnole... Je ne juge pas les personnages, j'essaie de les montrer comme des archétypes de notre société.

» **La psychologie de la famille, née de l'inquiétude du père, est centrale dans le film. Le sentiment d'angoisse se transmet du père au fils. On apprend aussi qu'elle est héritée du grand-père qui a vécu la Shoah. Le bébé semble un peu le prochain sur la liste...**

Effectivement, cela se rapproche de la psychogénéalogie. Des traumatismes se transmettent de parents à enfants, voire sur plusieurs générations. Plus généralement, l'humanité a toujours vécu avec la conscience que l'avenir n'est pas assuré, qu'une épée de Damoclès est au-dessus d'elle. Il suffit de lire la Bible, de s'intéresser aux époques de peste et de choléra... Je voulais observer ce point de vue au sein de cette famille, transnationale de surcroît, qui joue comme une caisse de résonance.

La qualité de la discussion au sein de cette famille est épataante. Ils sont capables de se remettre en cause et de discuter de questions graves, et pas seulement de choses matérielles ou de résultats scolaires... Ils s'inquiètent de l'avenir de la société et des générations futures. Par exemple, ils participent à cette réunion devant la mairie du village, fin 2014, à un an de la COP 21. Cette famille n'est pas individualiste, mais bien un petit laboratoire social.

» **À la fin du film, la scène où Ulysse et ses amis d'une vingtaine d'années discutent est plutôt rassurante. Même si le père est parti à l'armée, il continue de se poser des questions, ses amis estiment qu'il n'a pas tellement changé...**

J'ai pris plaisir à entendre les raisonnements de ces jeunes, loin des clichés sur les enfants abrutis par leurs téléphones portables. La capacité à débattre et analyser est le point de départ de toute construction humaine et de la démocratie. Cette scène est complètement voulue et provoquée : je les ai poussés dans leurs retranchements parce qu'ils ne voulaient pas trop se dévoiler. Elle est importante car ces trois adolescents ont en commun de n'avoir pas réussi à l'école. J'ai trouvé vraiment émouvante la façon dont ils pensent, dont ils comprennent que les choses sont entre leurs mains, malgré tout. Ils ont la vie devant eux, que vont-ils en faire ?

*Propos recueillis par
Paul-Arthur Chevauchez et Sébastien Galceran*

Vendredi 26 août
Salle Moulinage - 10h30
Expériences du regard



Raoul Ruiz, contre l'ignorance fiction !

Alejandra Rojo

- 2016 -

AUTOPORTAIT D'UN AMI

Alejandra Rojo est juste revenue d'Amérique du Sud lorsqu'elle apprend le décès de Raoul Ruiz. L'émotion éprouvée s'associe à celle de la foule de Chiliens qui suit le cercueil lors des funérailles du cinéaste : « *Raoul tu ne mourras jamais !* » Alejandra Rojo fait sienne cette prière dans son film, témoignage d'affection envers une figure essentielle du cinéma chilien. Elle nous livre les motifs d'une pensée singulière, l'éclat d'une existence dont elle retrace les chemins et les détours. Elle nous offre une traversée élégiaque de la vie et de l'œuvre d'un homme qui laisse derrière lui une filmographie pléthorique : cent dix-neuf films en cinquante ans.

Un portrait est une composition qui, tout en cherchant la fidélité au modèle, laisse affleurer la sensibilité de son auteur.

Il est surtout l'histoire d'une rencontre. Nous n'apprendrons rien de la relation qu'Alejandra Rojo et Raoul Ruiz ont possiblement entretenue, mais la douceur de sa voix répond à la voix douce de « Raoul » ainsi qu'elle aime à l'appeler avec familiarité, comme un ami proche dont elle se souvient. Les grands hommes dont les créations accompagnent nos pensées sont des figures avec lesquelles nous conversons intimement. Une constellation de compagnons de route dessine l'image d'un homme très entouré, attentif à l'amitié. Chère à l'écriture ruizienne, la conversation est au cœur du portait : Rojo échange avec les amis qui ont contribué à l'œuvre du cinéaste.

Le club de Belleville, cercle confidentiel parisien qu'il fréquente, renvoie à la figure surannée de l'humaniste cosmopolite en recherche d'une patrie spirituelle comme a pu l'être Stefan Zweig ou Vassili Grossmann. Alejandra Rojo construit l'image d'un homme tourné vers la connaissance, ayant accumulé un savoir encyclopédique. Sa curiosité sans borne, son insatiable appétit de savoir conduisent Raoul Ruiz à s'intéresser aussi bien à la philosophie qu'à la musique et aux sciences. Il s'ouvre à la connaissance auprès de ses amis et chacune de leurs anecdotes donne une clé de son uni-

vers. Cependant, amateur au sens noble du terme qui aime les telenovelas, il n'hésite pas à inscrire les chefs d'œuvre de la culture classique dans une imagerie populaire : le thème de la lagune entendu dans *Le Territoire*, où l'horreur trouve son point d'orgue avec le cannibalisme, n'est autre qu'un Chœur de Schönberg dont les notes ont été inversées.

Ses passions secondaires nourrissent une œuvre qui se confond avec sa vie. Homme de l'exil, s'il est un pays que Raoul Ruiz habite, c'est le cinéma, ce qu'Alejandra Rojo souligne avec lyrisme par la présence de la mer. Raoul Ruiz est une figure erratique. Des profondeurs de l'océan qui sépare le Chili de l'Europe s'élève la voix d'un éternel enfant qui raconte les histoires de l'île de Chiloé et les rêves qui l'accompagnent. Les extraits de films sélectionnés sont autant de portes d'entrée dans un monde où règne l'étrange, l'angoisse et l'horreur, sentiments matriciels de son œuvre. Leur brutalité et leur crudité viennent rompre la délicatesse de ce portrait et refléter la violence du monde à laquelle n'a pas échappé le cinéaste. Ces fragments laissent à penser que l'œuvre de Ruiz s'ancre dans quelques scènes primitives de l'enfance qui, comme l'écume des songes, déposent leurs fantômes dans ses films.

Foyer premier de son inspiration, l'inconscient façonne son rapport à l'image. Il fait sienne « la paranoïa critique de Dali » comme procédé de création qui confère à son cinéma cette esthétique si particulière entre baroque et surréalisme, grotesque et cinéma bis (flots de sang, visages difformes, *doppelgänger*). Ruiz procède par associations d'idées et fait déliter jusqu'au vertige les théories scientifiques, comme le paradoxe temporel des « Jumeaux de Langevin ». La logique cède à l'irrationnel et fait place à la perception intuitive : l'image à l'écran n'est jamais tout à fait celle que l'on croit voir. Portant une attention rigoureuse à tous les éléments (musique, arrière-plan, détails) qui influent sur l'état émotionnel du spectateur, Raoul Ruiz tient à l'idée que « ce n'est pas nous qui regardons le film, mais [que] c'est le film qui nous regarde » : ce que nous ne voyons pas

détermine en nous un nouveau foyer de perception. Et les films qui surgissent, nés des images latentes réveillées, attestent de la puissance de la fiction qui nous sauverait du piège du réel.

Le film d'Alejandra Rojo contient le cinéma de Raoul Ruiz. L'introduction de figures ruiziennes (à la lumière d'une bougie, un enfant écoute attentivement une noix de coco lui susurrer l'histoire du Chili) trouble la matière documentaire. Les images du cinéaste chilien et de la réalisatrice s'enchevêtrent jusqu'à la confusion. Les vers qui s'échappent de la poitrine nue d'un homme s'agglomèrent pour constituer le masque dont se pare un enfant. Par cette image contaminée qui symbolise la mort, Alejandra Rojo prolonge la conversation avec Raoul Ruiz au-delà de sa disparition. Elle échappe ainsi aux conventions du portrait

documentaire en inscrivant son geste de cinéaste dans son film. Sur l'écran de montage de la cinéaste travaillant sur le film que nous regardons, un raccord met en abyme une séquence de *Fado, Majeur et Mineur* de Ruiz : un jeu troublant de substitution d'identité qui n'est pas sans rappeler les nouvelles fantastiques de Cortázar. La réalisatrice apparaît dans le reflet d'un écran. Tout n'est que continuum. L'hommage au cinéaste chilien est aussi en filigrane un autoportrait.

Claire Lasolle



Salle Moulinage

21h30

Expériences du regard

La Visite – Versailles

Pippo Delbono

- 2015 -

NOBLESSE OBLIGE

Ils ont les clés du Château : le réalisateur Pippo Delbono a donné rendez-vous à son ami Bobo le clown et au comédien Michael Lonsdale à Versailles. Pour l'occasion, la demeure a été débarrassée de la foule de touristes qui s'y presse quotidiennement. Dans le miroir d'une chambre royale, Pippo Delbono pose avec son téléphone portable : il n'a pas pu résister à la tentation d'un selfie. Mine de rien, il fait un clin d'œil au spectateur, en l'invitant par ce geste amateur à se joindre à l'intimité d'un parcours sans dépliant ni audioguide.

Bobo le clown est un petit homme en fauteuil roulant. Atteint de microcéphalie, un trouble du neurodéveloppement, il ne parle pas mais s'exprime par de courts gémissements – il roucoule. Pippo Delbono, homme de théâtre et de cirque avant tout, l'a rencontré dans un asile psychiatrique où Bobo était interné depuis plusieurs décennies. Une relation profonde les unit depuis : plus un seul film ou spectacle de Pippo qui ne se joue

sans Bobo. Le deuxième visiteur, Michael Lonsdale, est un grand homme à barbe blanche. Un ours au regard doux et à la voix qui berce. Sa silhouette ample et dense porte avec elle les personnages de son immense carrière. Lonsdale est autant arbre que Bobo est brindille.

Les corps opposés du duo cheminent aux côtés des fantômes des grands hommes. Dans les allées qui ont vu ducs et courtisanes ébaucher leurs manœuvres politiques, dans les vastes couloirs témoins des tournants de l'histoire, Lonsdale pousse le fauteuil de Bobo et lance la conversation. Il y est question de la noblesse des lieux qui font briller les monarques. Au détour d'un couloir, Lonsdale prend la petite tête de Bobo dans ses pattes-mains, façons de prêtre ou de guérisseur. Le moine qu'il incarne chez Xavier Beauvois dans *Des hommes et des Dieux* n'est pas loin. Dans ce geste, mélange de sacré et de simplicité, apparaît une autre noblesse, celle d'un élan vers l'autre.

Le duo fait un arrêt dans une galerie de peintures. De ces œuvres, fresques guerrières, ni les titres ni les auteurs ne sont indiqués. Des inserts isolent une suite de visages, déformés par la douleur, de soldats tombés à terre. S'agit-il des détails qui ont interpellé le regard de Bobo ? Assis sagement sur un banc, il livre – en roucoulant – ses commentaires sur le

tableau. Son babil *a priori* incompréhensible tombe dans l'oreille bienveillante de Lonsdale, qui le ponctue d'approbations solennelles. La scène semblerait absurde si elle ne durait pas. Car à force de les regarder s'écouter, l'on se demande : qu'est-ce que se comprendre ? Pippo Delbono se place du côté des « petits », pose la faiblesse comme condition *sine qua non* de l'humanité. Du vivant de Louis XIV, ces deux-là auraient été bouffons du roi ; ils sont ici porte-parole d'une certaine définition, presque d'une politique, de la tendresse.

Pour colporter leur programme, les deux visiteurs jouent les tours de l'enfance et de la fantaisie aux « grands » hommes. Au fil de leur déambulation, Michael et Bobo traversent la Galerie des Sculptures. Sur quelques bustes choisis, Michael dépose de petits objets, comme une offrande sur un autel. Pour Charlemagne, une petite souris en peluche ; pour Soufflot, l'architecte du Panthéon, un minuscule pantin de bois. Le jouet s'oppose aux grands desseins, la dureté du marbre au plumetis des fanfreluches. Par ce rituel, Pippo Delbono révèle qu'en face de la rive de la grande Histoire, en existe une autre, pacifique, traversée par l'esprit de *l'arte povera* et de sa noblesse sans titres.

Arrivés dans la Galerie des Glaces, les rôles s'échangent : Michael se met, littéralement, à la place de Bobo, dans

son fauteuil. Il se laisse promener. « On va arriver ! » s'exclame Michael, qui tape dans ses mains porté par un enthousiasme tout enfantin. Mais où ? La partition majestueuse composée par Eleni Karaindrou (auteure de plusieurs bandes-sons pour les films de Theo Angelopoulos) s'élève, à la fois conquérante et nostalgique. Un fondu avale le duo de comédiens. La lumière dorée de la Galerie des Glaces cède

la place à l'atmosphère laiteuse, spectrale, qui baigne l'allée d'un jardin Le Nôtre. Michael et Bobo cheminant côte à côte s'en vont vers l'horizon, appuyés sur leur canne, tout en continuant de deviser. Leur visite est terminée.

Qu'ont-ils laissé de leur passage dans ces lieux du pouvoir divin ? Leurs offrandes fantasques, comme une morale en images

pour cette courte fable : nous sommes tous ici en visite, aussi tâchez de laisser les lieux un peu plus beaux en sortant que vous ne les avez trouvés en entrant.

Cloé Tralci



Plein air
21h30



Rédacteurs

Paul-Arthur Chevauchez
Thomas Denis
Sébastien Galceran
Antoine Garraud

Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Gaëlle Rilliard
Cloé Tralci



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Thomas Métais
Paul-Arthur Chevauchez
Nathalie Postic

P. 1 et P. 5
P. 3
P. 5

SALLE CINÉMA

10H00
CNC: ÉCRIRE ET DÉVELOPPER UN DOCUMENTAIRE DE CRÉATION
Extraits de : Les Petits Maîtres du Grand Hôtel
Jacques Deschamps
Atelier animé par Valentine Roulet (CNC), en présence de Jacques Deschamps, Céline Loiseau et Marie-Jeanne Serero.

15H00
NOUS SOMMES LE DOCUMENTAIRE / LA BOUCLE DOCUMENTAIRE
Rencontre avec les collectifs « Nous sommes le documentaire » et « La Boucle Documentaire ».

21H00
SÉANCES SPÉCIALES
Ta'ang
Wang Bing
2016 - 148' - VOSTF

SALLE DES FÊTES

10H00
ROUTE DU DOC: BRÉSIL
Le Tigre endormi
Affonso Uchoa
2014 - 95' - VOSTF
As Hiper Mulheres
Carlos Fausto,
Takumá Kuikuro,
Leonardo Sette
2011 - 80' - VOSTF
Débat animé par Cláudia Mesquita, Naara Fontinele et Christophe Postic.

14H30
ROUTE DU DOC: BRÉSIL
A Cidade e Uma Só ?
Adirley Queirós
2011 - 80' - VOSTF
Branco Sai, Preto Fica
Adirley Queirós
2014 - 93' - trad. simult.
Quintal
André Novais Oliveira
2015 - 19' - VOSTF
Débat animé par Cláudia Mesquita, Naara Fontinele et Christophe Postic.

SALLE SCAM

10H15
JOURNÉE SCAM
AT(H)OME
Élisabeth Leuvrey
2013 - 53' - VOSTF

14H45
JOURNÉE SCAM
L'Homme de la meule
Max Hureau
2015 - 53' - VOF
La Colonie
Amalia Escrivá
2016 - 62' - VOF
Belle de Nuit – Grisélidis Réal, autoprotraits
Marie-Ève de Grave
2016 - 74' - VOFSTA
Débats en présence des réalisateurs.

SALLE MOULINAGE

10H30
EXPÉRIENCES DU REGARD
Chris Marker. Never Explain, Never Complain
Arnaud Lambert,
Jean-Marie Barbe
2015 - 146' - VOSTF
Débat en présence des réalisateurs.

15H15
REDIFFUSIONS
Chris Marker. Never Explain, Never Complain
Arnaud Lambert,
Jean-Marie Barbe
2015 - 146' - VOSTF

SALLE JONCAS

10H30
REDIFFUSIONS
Chiens des champs
Rachel Vulliens
2015 - 44' - VOFSTA
Dead Slow Ahead
Mauro Herce
2015 - 74' - VOSTF

15H00
REDIFFUSIONS
(NOW) or Maintenant entre parenthèses
Babette Mangolte
1976 - 10' - Muet
Les Modèles de Pickpocket
Babette Mangolte
2003 - 90' - VOFSTA

18H30 - 20H00
CÉRÉMONIE D'INAUGURATION DE LA PLATEFORME TËNK

PLEIN AIR

21H30
La Visite – Versailles
Pippo Delbono
2015 - 22' - VOFSTA
Dernières Nouvelles du cosmos
Julie Bertuccelli
2016 - 85' - VOF
En présence de Julie Bertuccelli.

Séance Jeune Public

15H00 - 18H00
(8 - 12 ans)
Pré-inscription à l'accueil public
entrée = 3 €

Blue Bar

12H30
Point les informations sur les formations de l'école documentaire de Lussas

00H00 - 4H00
Miss Sirocco
Radio Panik,
Bruxelles

VENDREDI 26 AOÛT 2016

blablablablablablablabla

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

blablablablablablablabla

NUMÉRO 132



Behemoth

Zhao Liang

- 2015 -

blablabla

LE SOUFFLE DES ENTRAILLES

Au commencement était le chaos. À proximité de la figure biblique de la « bête monstrueuse » (*behemoth* en hébreu), l'air est lourd, l'atmosphère irrespirable, le souffle

coupé. En Mongolie intérieure, dans le nord-ouest de la Chine, Zhao Liang filme la carcasse de la bête, en surface comme dans les profondeurs : la priorité politique donnée au charbon, à ses mines comme à ses usines, au détriment de l'environnement et des êtres humains.

Les hommes créent continûment cette créature monstrueuse qui les exploite. La caméra la traque. En plan large, la mine respire, avance, grossit. Dans une première séquence, la caméra panote sur un paysage noirâtre à perte de vue, comme s'il était

impossible d'échapper à son étalement. Dans la séquence qui suit, le panoramique embrasse des camions basculant leur benne en haut d'une colline et laissant des tonnes d'un mélange de roche et de charbon dégringoler la pente pour retomber sur l'herbe en contrebas. À l'avant-plan, dans cette verdure qui disparaît, paissent des moutons encore indifférents...

En plan serré, la bête se tapit, gratte le sol avec ses griffes en forme de pelleteuses, se recroqueville avant de bondir. La mine s'enfonce ; la caméra la poursuit au cœur de

ses entrailles : au fil d'une descente de deux minutes, sous-sols après sous-sols, galeries après galeries, les murs suintant ne laissent voir que le reflet d'un projecteur. Au cœur de la carcasse de Behemoth, les humains qui le servent semblent hypnotisés par son souffle, indifférents à leur propre vie : un ouvrier inspecte une de ses obscures artères, se fige au son d'une explosion puis reprend sa marche.

Le film est ainsi construit comme un processus inéluctable de prolifération du paysage minier, sous terre et en plein air. Apparition récurrente du film, un homme allongé à même le sol, nu, de dos, recroquevillé, s'est assoupi. Face à ces amas de terre explosée, explosive, rageuse, il semble incarner le sentiment d'effroi et d'impuissance du réalisateur lui-même. Les plans qui le montrent reproduisent, en léger décalé, les mêmes lignes concaves et convexes, parallèles et perpendiculaires, que sculpte inlassablement la mine dans les paysages.

Impossible d'échapper à la contaminati-

tion... sauf faire silence, loin du vacarme assourdissant de la mine ou de l'usine sidérurgique. En gros plans, la caméra se recentre sur les visages noircis, crispés, épuisés des ouvriers. Zhao Liang leur offre une pause dans le rythme inhumain du travail. La pause s'étend : un homme avale une soupe ou s'allonge pour un somme, une femme se passe une serviette mouillée sur le visage... Suspension du temps aussi lorsque certains apparaissent en allégories, comme ce guide muet portant sur son dos un miroir, où se reflètent la terre meurtrie et reposent toutes les victimes du monstre.

Ses « frères malades de pneumoconiose », ses « amis mineurs » – comme le mentionne la dédicace du générique –, le cinéaste les retrouve au terme de son parcours. A l'hôpital, sous respirateur artificiel. Les humains ne conversent pas, ils ne témoignent pas. Parce qu'ils peinent déjà tant à reprendre leur souffle ? A cause de la censure ? Il semble plutôt que le silence soit ici un mode de protestation radicale, comme celui qu'arborent, devant un bâ-

timent officiel, ces mineurs du Sichuan, malades, venus réclamer des comptes aux autorités chinoises.

Dans *Behemoth*, la voix off, librement inspirée de *La Divine Comédie*, pleure le mal fait aux hommes et la nature meurtrie. Elle appuie le réquisitoire accablant – dont l'absence de contrepoint semble justifié – que construisent toutes les composantes du film. Les cinq dernières minutes dévoilent la morne justification, le glacial dessein du monstre. Enfin réveillé, enfin debout, l'homme nu regarde alors un paysage où plus rien ne reste, ni les camions ni les moutons ni les humains.

Sébastien Galceran

bla

Salle Moulinage

21h30

Expériences du regard

Saigneurs

Vincent Gaullier
Raphaël Girardot

- 2016 -

blablabla LES DAMNÉS DE LA CHAIR

Les ouvriers saignent, dépouillent, découpent, éviscèrent, nettoient : tourné à l'abattoir SVA de Vitré *Saigneurs* est d'abord un recueil d'images de chair violentée. Pas encore viande, plus tout à fait cadavres, les carcasses animales envahissent l'écran. Des pattes agitées de spasmes suggèrent l'animal qui tressaute hors champ ; le tronc des bêtes suspendues gêne parfois la caméra par son balancement ; en arrière-plan, des têtes bovines suspendues à leur crochet participent au défilé macabre. Difficile d'être indifférent à tout ce sang. Raphaël Girardot et Vincent Gaullier ne traitent pourtant pas ici de souffrance animale ; ils se sont même engagés à ne pas filmer

d'exécution. En réalité, la mort animale n'est jamais que la condition de travail spécifique de l'abattoir, car le documentaire porte sur la vie à l'usine. Elle s'impose au spectateur comme elle s'impose aux travailleurs : au plus près de la chair.

Les corps écorchés envahissent l'usine et la rendent infernale. Ça vibre, ça sonne, ça hurle ; les métaux se heurtent et les crochets cliquettent, les machines grondent ; les scies stridentes crient ; les jets d'eau envoient leurs décharges, les gaz soupirent. L'univers de l'enfer médiéval n'est jamais très loin pour ces damnés ; il se superpose aux *Temps modernes* de Chaplin, dont certains thèmes sont revisités. La chaîne de production semble incoercible : plus de deux cents bêtes, trois minutes de pause par heure ; la division du travail à l'extrême aliène, empêche de penser et force le corps à la répétition, l'use et le casse...

Debout, coincés dans un couloir, les ouvriers écoutent un contremaître leur rappeler les consignes de sécurité, la nécessité d'une attention constante, les accidents aussi. Malheur à qui désobéi-

ra ! La sécurité n'est pas qu'une bataille de délégué du personnel, elle s'impose surtout comme un mode du dressage des corps. Le geste de la découpe est rectifié pour se protéger et s'économiser. Des danses automates préparent la greffe de l'ouvrier à la machine : les jambes piétinent, les bras balancent, les poignets se retournent. Chorégraphie inquiétante pour le profane, ces séances d'échauffement, en plans larges et fixes, provoquent un sentiment d'étrangeté.

La direction a conscience de la dureté du métier et teste les nouveaux en les plaçant à l'abattage. Certains s'en vont à peine arrivés. Pour les autres, le management veille. Deux ouvriers sont convoqués car trop lents. Hors champ, les responsables font comprendre que le licenciement menace. Ils prodiguent ensuite leurs conseils infantilisants. « *Il faut mordre dedans !* » : tel est le mot d'ordre de l'abattoir, impératif d'un métier de viande, impératif d'un mode de production indifférent à l'humain. Des voix discordantes se font certes entendre : ainsi de cette ouvrière qui interpellé son sous-chef lors du briefing du



matin sur une demande de changement de poste restée sans réponse. Elles font pourtant difficilement oublier le silence des employés face à la hiérarchie. Ici, toute contestation semble vaine.

Hors des bureaux, la parole reste fragmentée mais se fait plus spontanée. Couloirs et plateformes forcent le rapprochement de la caméra tandis que le vacarme protège les confidences. Les cinéastes recueillent les appréhensions face à l'animal mort, le sentiment de dévalorisation – la viande est noble, le métier non –, les espoirs déçus de reconversion, les ar-

rêts de travail à répétition. La souffrance est l'horizon programmé du métier et de ses mille trois-cents euros net par mois, « avec les Tickets-Restaurant ».

Si ces témoignages n'effacent ni la fierté de maîtriser les gestes et de supporter la mort, ni le respect pour ceux qui ont su tenir malgré les années, l'hommage rendu aux ouvriers reste ambivalent : la dureté du métier est en effet à la fois dénoncée et mise en valeur car source de noblesse. Dans l'intimité de la salle de repos, tous ne donnent pas le même sens au travail : une ancienne ouvrière

sur le départ encourage des jeunes travailleurs à prendre la relève, mais elle ne rencontre que des rires moqueurs et appuyés. À l'abattoir SVA de Vitré, tous ne sont pas prêts à endosser le lourd costume de saigneur.

Paul-Arthur Chevauchez

bla

Salle Cinéma

14h30

Une histoire de production - Iskra

Belle de nuit – Grisélidis Réal, autoportraits

Marie-Ève de Grave

- 2016 -

blablabla MIROIR D'UNE COURTISANE

« J'existe dans plusieurs mondes en même temps. Je suis perpétuellement extensible, habitée, imagée. Je ne m'appartiens pas. » Même après sa mort, Grisélidis Réal (1929-2005), icône ambivalente et romanesque, continue d'exister à travers ses romans autobiographiques, ses engagements toujours d'actualité et l'image qui lui est consacrée. Suisse de milieu bourgeois au sang gitan réduite à la prostitution pour nourrir ses enfants – devenue écrivaine en prison, puis porte-parole du mouvement des prostituées dans les années soixante-dix –, elle est à elle seule une galerie de portraits.

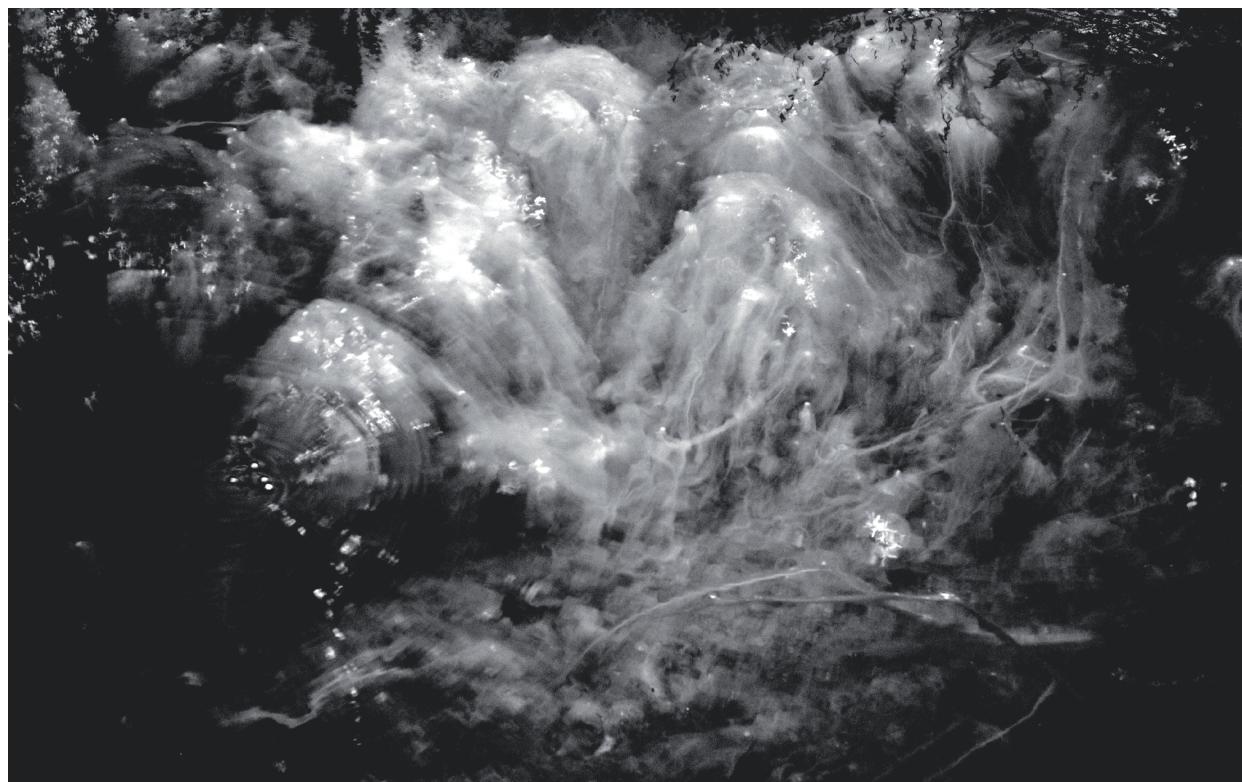
Pour figurer la complexité de sa « belle de nuit » sans la trahir, Marie-Ève de Grave en embrasse toutes les facettes. La réalisatrice prête sa voix à Grisélidis et lit ses textes tout au long du film, colle ses mots sur des matériaux d'archive variés. Ainsi incarnée à l'écran, sa muse se raconte en hédoniste trash, amoureuse passionnée, mère bohème, écrivaine tourmentée, prostituée engagée, poétesse rêveuse, amante maltraitée... Grisélidis Réal était prête à faire le choix de la souffrance plutôt que de porter le masque figé et froid de l'aliénation, d'endosser le fardeau des existences résignées.

À travers de riches archives photographiques et sonores, des extraits d'interview, dessins et *found footage*, la réalisatrice met en scène et multiplie les perspectives pour dépeindre l'intensité d'une femme tout en clair-obscur. Dans une séquence poignante, Grisélidis sur fond noir, d'une beauté pénétrante, partage les sensations brutes qui la traversent après une passe. Le dégoût qu'elle exprime révèle une vision presque écologique de la souffrance humaine : « Si au moins on était des bêtes. » Dans une danse tzigane enivrée, on la retrouve militante radicale et rebelle, crachant avec gouaille sur l'hypocrisie de l'ordre établi qui menace à ses yeux la profession de prostituée : « Il y en a qui devraient aller se faire

baiser sous peine de mort. Si on ne baise pas, on crève. »

Pour fil conducteur du documentaire, Marie-Ève de Grave met en avant les écrits autobiographiques et la correspondance. Dans ses textes, Grisélidis raconte son adoration du phallus noir, de l'amour, de la liberté, et son aversion pour l'injustice. Dans un film à l'hommage assumé, la réalisatrice suit les traits singuliers de son icône sur de vieux carnets et la dessine en volutes sombres et sensuelles qui s'emmêlent avec une poésie charnelle et envoûtante.

Pour Grisélidis, l'écriture était une catharsis, une forme d'évasion gravée dans le réel. Une « nécessité intérieure » pour se jouer du malheur et le coller au papier. Ses éditeurs, premiers admirateurs de l'écrivaine, sont les seuls tiers que la cinéaste interroge pour tenter de résoudre les énigmes de son personnage. Yves Paëgès, dernier éditeur de Réal et ami de la réalisatrice, a d'ailleurs contribué à la naissance de ce film en lui faisant découvrir *Le noir est une couleur*, premier roman de Grisélidis qui imprègne le film au noir et blanc dominant : dans l'ambiance boogie des cabarets américains de l'Alle-



magne des années soixante, le spectateur déambule, noctambule, avec les « libellules frémissantes » usées par les trottoirs. Le montage fluide plonge le spectateur dans les pas de Solange (nom de passe de Réal) à ses débuts tardifs, dans ses ébats les plus sauvages, comme avec ses clients les plus sordides. Au gré du film, émerge de l'obscurité cette femme sans passé qui fuit son pays avec ses gosses sans père(s) et son amant noir sans voix.

Marie-Ève de Grave n'a passé que quelques jours à filmer son héroïne affaiblie par le cancer. Un mois et demi avant

sa mort, Grisélidis Réal lit face caméra un texte testamentaire : « Mort d'une putain ». De cette brève rencontre sont nées les images qui clôturent le film, mais surtout une profonde admiration. Au-delà du sexe et du désir qui ont imprégné la vie de cette résistante de l'amour au corps objectifié, *Belle de nuit* raconte l'histoire des combats d'une femme-mère dans une société patriarcale où « se prostituer est un acte révolutionnaire »¹. Dans une séquence filmée face au miroir, et même fanée, la fleur de nuit reste dressée : « La plus grande qualité des vraies prostituées qui exercent ce métier par conviction, c'est

le courage. Il ne faut avoir peur de rien. Ni de soi-même, ni des hommes, ni de la société, ni du hasard. Il faut faire face à tout. »

1. Titre d'un célèbre texte de Grisélidis Réal, publié dans la revue Marge en 1977.

Thomas Denis

bla

Salle Cinéma

21hoo

Rediffusions

« Je ne voulais pas faire un film sur une autiste mais sur une artiste »

blablabla

Entretien avec Julie Bertuccelli

Dernières Nouvelles du cosmos

Hélène est autiste et écrit des textes au moyen d'un alphabet en plastique, aidée par sa mère. A trente ans, c'est son seul mode de communication. *Dernières Nouvelles du cosmos* nous invite à entrer dans le monde de cette écrivaine.

Comment avez-vous rencontré Hélène et sa mère et comment le projet du film est-il né ?

C'est une rencontre tout à fait hasardeuse : je connais bien Pierre Meunier, le metteur en scène qui apparaît dans le film. Il avait entendu parler d'une jeune femme autiste qui ne parlait pas mais qui écrivait. Il l'avait rencontrée et avait été subjugué par son écriture. Il lui a alors proposé de s'inspirer de son texte pour son prochain spectacle. Il m'a semblé évident que l'écriture de ce spectacle constituait le sujet d'un film. Je voulais passer du temps avec elle mais aussi avec les gens qui l'entourent : sa mère, la troupe... Je ne voulais pas faire un film sur une autiste mais sur une artiste.

Pendant plusieurs mois, Hélène, le metteur en scène et les comédiens ont travaillé la matière du texte en improvisant. Le tournage a duré deux ans, le temps de la production du spectacle. Entre-temps, Hélène s'est investie dans d'autres projets, mais je m'en suis tenue à la trame narrative du spectacle, sans pour autant en faire la chronique.

Vous faites le portrait d'une écrivaine. Comment qualifiez-vous son écriture ?

Elle est dense et poétique. Hélène communique seulement

par l'écriture. Au quotidien, pour aller vite, elle doit viser la concision : sa parole est polysémique et pleine de strates. Ce sont souvent des métaphores. Chaque phrase dit beaucoup. Dans son œuvre, il y a tout : poésie, roman, théâtre. Par exemple, elle vient d'écrire un livret d'opéra, elle est l'auteure des paroles de la chanson du générique du film. Dans ses textes, elle se moque d'elle-même et du regard des autres. Au début, elle parlait essentiellement d'elle ; maintenant elle s'ouvre, invente des histoires et des personnages.

Elle ne lit jamais. Comment a-t-elle appris à lire et à écrire ? Il semble qu'elle apprenne en observant et en écoutant. Elle photographie tout ce qu'elle voit et le mémorise. Mais cela reste une énigme. C'est le grand mystère du film.

Dans ce portrait, vous nous confrontez à une autre dimension intimement liée à ses créations : un être-au-monde différent. Pour aborder son œuvre est-il important de savoir qu'elle est autiste ?

De le savoir enrichit la vision de son œuvre. Elle en parle dans ses textes. Elle ne s'en cache pas. Connaître le fonctionnement des choses permet de regarder autrement le monde ; c'est la démarche du documentaire d'exposer ces mécanismes. De toute façon, son écriture est tellement forte qu'elle nous questionne même si on ne le sait pas. Pour le spectateur, le contraste est saisissant entre son apparition dans la première scène du film, quand elle marche dans la forêt, ceinte d'une bouée, et la découverte de ce qu'elle écrit : derrière ce corps et ses attitudes étranges qu'elle ne maîtrise pas, il y a une intelligence inouïe, totalement subjuguante.

Elle ne peut pas parler en même temps qu'elle perçoit les choses : en osmose avec ce qui l'environne, elle ne se perçoit pas séparée de ce qui l'entoure ; c'est l'intervention des autres qui l'agresse. Pourtant, Hélène est sortie de sa bulle qui, dans un sens, lui suffisait, parce que sa mère s'est approchée d'elle, est allée chercher son rire, une façon d'entrer en contact avec elle. Ce fut pour elle une véritable libération qui l'a fait progresser, même si elle ne le recherchait pas. Elle progresse encore. À la fin du film, elle prononce quelques mots et commence à nommer sa relation avec sa mère. Elle répète : « Ta fille, ta fille, ta fille. »

Quels ont été vos partis pris de mise en scène ?

Pour mettre en scène son texte, je n'avais pas envie de faire appel à des acteurs, de mettre une voix off. Je ne voulais pas d'évocation poétique. Le travail concret de l'écriture du spectacle était une occasion de faire entendre ses textes et de la voir aussi écrire pour d'autres.

Au début du film, on entend ses écrits sans savoir qui est l'auteur. Il fallait ce suspens pour qu'on ne rapporte pas son écriture à sa condition et pour laisser le spectateur apprécier les textes pour eux-mêmes. La voyant écrire avec ses lettres en plastique dans les scènes suivantes, sans avoir entendu ses textes au préalable, il aurait pu croire qu'elle joue et que sa mère, qui l'aide, est l'auteur.

Les scènes d'écriture étaient très délicates à monter. Il était essentiel de la voir à l'œuvre. Cependant, son processus d'écriture, très long, ne pouvait pas être rendu dans sa durée.

Je n'ai pas voulu faire un film exhaustif et explicatif. Je voulais que l'on s'approche d'elle, qu'on voit la façon dont elle perçoit le monde, ce que permettent les gros plans sur son visage. J'aurais pu insérer des plans qui évoquent ce qu'elle a dans la tête mais je n'avais pas la prétention d'imaginer ce qu'il se passe en elle.

Comme il est impossible de parler avec elle, comment échangiez-vous pendant le tournage ?

Il m'a fallu du temps pour comprendre son mode d'expression, dépasser la relation à son corps qui n'est pas immédiatement lisible pour nous. Avant le tournage, nous nous sommes rencontrées plusieurs fois sans caméra. Je lisais ses textes, elle regardait mes films. Cela fait partie du travail pour établir un lien de confiance et être acceptée. Je ne filmais jamais sans son consentement. Elle était en mesure de refuser si elle le voulait, mais cela n'est jamais arrivé.

Par ailleurs, la caméra a été un outil de rapprochement entre nous, d'autant que j'étais seule pour tourner. Elle aime bien être regardée, être vue. Elle est sensible à l'intérêt qu'on lui porte. Par exemple, dans le film, elle se réjouit de la publication de ses textes et de leurs représentations. Être enfin regardée et reconnue est pour elle une libération. Les rencontres avec les autres sont fondamentales. J'avais aussi envie de la filmer échangeant avec les journalistes et le mathématicien pour que le film ne se construise pas seulement autour de la relation, aussi riche soit-elle, entre elle et sa mère. Ces moments d'échanges nous donnent des clés. De plus, je n'avais pas envie d'être son unique interlocutrice pendant une heure et demi : c'est très dur d'être toujours en direct avec elle. Je voulais avant tout être observatrice et la filmer dans ses interactions sociales. Je voulais recueillir la façon dont les gens la perçoivent, la façon dont elle s'ouvre au monde.

*Propos recueillis par
Antoine Garraud et Claire Lasolle*

bla

*Vendredi 26 août
Cinéma Le Navire AUBENAS - 20h30
Projection hors les murs*

bla bla bla

Rédacteurs

Paul-Arthur Chevauchez
Thomas Denis
Sébastien Galceran
Antoine Garraud

Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Gaëlle Rilliard
Cloé Tralci

bla

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

bla

Photographes

Thomas Métais
Paul-Arthur Chevauchez
Nathalie Postic

P. 1 et P. 5
P. 3
P. 5

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS
<p>10H00 CNC: RÉFORME DU FOND IMAGES DE LA DIVERSITÉ <i>Présentation de la réforme par Justine Côté (CNC), suivie de la projection du film Bouchera Azzouz et Marion Stalens, Nos mères, nos daronnes.</i></p>	<p>10H00 ATELIER 2 : BATAILLE DES IMAGES <i>Intervention d'Asiem El Difraoui, politologue et auteur.</i> <i>Intervention de Dork Zabunyan, enseignant en cinéma à l'université Paris 8.</i> <i>Projection d'extraits de film et échange avec le public.</i></p>	<p>10H15 DOCMONDE <i>La Colère dans le vent</i> Amina Weira 2016 - 54' - VOSTF <i>Les Héritiers de la colline</i> Ousmane Samassekou 2015 - 84' - VOSTF</p>	<p>10H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Le Dossier de Mari S.</i> Olivia Molnàr 2015 - 28' - VOSTF <i>Há terra!</i> Ana Vaz 2016 - 12' - VOSTF <i>En attendant le déluge</i> Serge Steyer 2015 - 58' - VOF</p>	<p>10H30 REDIFFUSIONS <i>I Don't Belong Anywhere – Le Cinéma de Chantal Akerman</i> Marianne Lambert 2015 - 67' - VOSTF <i>Raoul Ruiz, contre l'ignorance fiction !</i> Alejandra Rojo 2016 - 63' - VOSTF</p>
<p>14H30 UNE HISTOIRE DE PRODUCTION : ISKRA <i>Saigneurs</i> Vincent Gaullier, Raphaël Girardot 2016 - 97' - VOFSTA</p>	<p>14H30 ATELIER 2 : BATAILLE DES IMAGES <i>Intervention de Jean-louis Comolli, cinéaste et critique.</i> <i>Intervention de Marie-José Mondzain, philosophe.</i> <i>Projection d'extraits de film et échange avec le public.</i></p>	<p>14H45 DOCMONDE <i>Slow-Ahead</i> Marie Bottois 2015 - 20' - Muet <i>Lettre à ma mère - Les Fantômes de Marguerite</i> Vincent Jaglin 2016 - 74' - VOF <i>Au jour le jour, à la nuit à la nuit</i> Anaëlle Godard 2015 - 85' - VOF <i>Débats en présence des réalisateurs.</i></p>	<p>15H15 REDIFFUSIONS <i>Le Dossier de Mari S.</i> Olivia Molnàr 2015 - 28' - VOSTF <i>Há terra!</i> Ana Vaz 2016 - 12' - VOSTF <i>En attendant le déluge</i> Serge Steyer 2015 - 58' - VOF <i>L'Homme de la meule</i> Max Hureau 2015 - 53' - VOF</p>	<p>15H15 REDIFFUSIONS <i>Câmara Escura</i> Marcelo Pedroso 2013 - 25' - trad. simult. <i>Doméstica</i> Gabriel Mascaro 2012 - 76' - VOSTF <i>Últimas conversas</i> Eduardo Coutinho 2015 - 87' - VOSTF</p>
<p>21H00 REDIFFUSIONS <i>AT(H)OME</i> Élisabeth Leuvrey 2013 - 53' - VOSTF <i>La Colonie</i> Amalia Escrivà 2016 - 62' - VOF <i>Belle de Nuit – Grisélidis Réal, autoportraits</i> Marie-Ève de Grave 2016 - 74' - VOFSTA</p>	<p>21H00 ATELIER 2 : BATAILLE DES IMAGES <i>The Ugly One</i> Éric Baudelaire 2013 - 101' - VOSTF</p>	<p>21H15 DOCMONDE <i>Le Troisième Vide</i> Eddy Munyaneza 2016 - 23' - VOSTF <i>L'arbre sans fruit</i> Aïcha Macky 2016 - 52' - VOSTF <i>Débats en présence d'Aïcha Macky.</i></p>	<p>21H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Vers la tendresse</i> Alice Diop 2015 - 38' - VOSTF <i>Behemoth</i> Zhao Liang 2015 - 90' - VOSTF <i>Débat en présence d'Alice Diop.</i></p>	<p>21H30 SAINT-LAURENT-SOUS-COIRON <i>Extraits sonores à écouter au casque. Navettes gratuites.</i> <i>Départs de Lussas, place de l'église : 19 h 15, 19 h 45, 20 h 00, 20 h 30.</i> <i>Retours de Saint-Laurent : 23h, 23h30.</i> <i>Pièce d'identité obligatoire pour l'emprunt des casques.</i></p>
<p>PLEIN AIR</p>	<p>LE TEIL</p>	<p>AUBENAS</p>	<p>NUIT DE LA RADIO</p>	
<p>21H30 <i>Peau d'Âme</i> Pierre-Oscar-Lévy 2016 - 100" - VOF <i>Peau d'Âne</i> Jacques Demy 1970 - 89' - VOF <i>Débat en présence de Pierre-Oscar-Lévy</i></p>	<p>20H30 CINÉMA REGAIN <i>Quand j'avais six ans j'ai tué un dragon</i> Bruno Romy 2016 - 69' - VOF <i>Débat en présence du réalisateur.</i></p>	<p>20H30 CINÉMA LE NAVIRE <i>Dernières Nouvelles du cosmos</i> Julie Bertuccelli 2016 - 85' - VOF <i>Débat en présence de la réalisatrice.</i></p>		

SAMEDI 27 AOÛT 2016

፳፻፲፭ ዓዲስ አበባ

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

፳፻፲፭ ዓዲስ አበባ

NUMÉRO 133



Les Sauteurs

Moritz Siebert

Estephan Wagner

Abou Bakar Sidibé

- 2016 -

፳፻፲፭ አዲስ አበባ

LE SACRIFICE

Rarement, dans l'histoire du cinéma, les plans d'un film auront été tournés dans de telles conditions. Au jour le jour, Abou Bakar Sidibé filme le quotidien des

migrants dans un camp, à la lisière de Mellila, territoire espagnol sur le continent africain. Il est un de ces hommes, réunis sur le mont Gourougou, qui sont en permanence dans une situation de vie ou de mort. Le quotidien filmé ici consiste, par exemple, à joindre par téléphone une mère de famille restée au pays et à lui annoncer le décès de son fils lors d'une tentative de passer la frontière.

Là réside la plus grande force de ce film : *Les Sauteurs* n'est pas un regard extérieur, mais le point de vue d'un acteur principal.

Abou Bakar Sidibé est l'un de ces hommes fuyant leur patrie, quelles que soient leurs raisons, et essayant de « sauter » par-dessus la barrière, la grille, la mer qui les séparent de l'Europe, en étant prêt à mourir pour cela, à sacrifier leur vie.

Au fur et à mesure du tournage, Abou Bakar Sidibé apprivoise la caméra que lui ont donnée Moritz Siebert et Estephan Wagner. Il maîtrise de plus en plus l'image et, comme il l'explique en voix off, prend de plus en plus de plaisir à filmer. Ses compagnons s'en amusent d'ailleurs

qui moquent gentiment sa compulsion d'images qui semble insatiable. *Les Sauteurs* révèle ainsi une foi – apparemment infallible – dans les images, une croyance dans leur capacité à représenter le réel, médiatiquement quasi invisible.

Cette foi s'oppose ainsi radicalement au visuel noir et blanc des caméras de surveillance des polices marocaine et espagnole, estampillé de glaciales coordonnées géographiques. Comme un leitmotiv du film, ce visuel heurte fréquemment les séquences tournées par Abou Bakar Sidibé : il rappelle qu'*a contrario*, celui-ci décide de ses prises de vue dans un ici et maintenant éprouvant, dangereux et tragique. Ses images captent des êtres humains, et non pas des cibles sociales.

La caméra ici n'est pas seulement un outil technique, ni un effet personnel. Investie de sens par les membres de la communauté, elle a une dimension collective. Elle devient familière à tous, acceptée, banalisée. Elle s'essaie, se prête, passe de main en main. A ses co-cameramen – crédités au générique –, Sidibé donne des indications de tournage, comme lorsque, avant de se

laver, il explique à l'un d'eux comment filmer son corps et ses gestes. Enthousiaste, jouant au journaliste sportif, il recueille les commentaires prolixes des footballeurs, lors d'un match improvisé entre les équipes (autoproclamées) du Mali et de la Côte-d'Ivoire.

La caméra participe aussi pleinement du système judiciaire établi dans le camp, où chaque communauté nationale vit séparée, hiérarchisée et autorégulée comme l'explique Sidibé en voix *off*. Après avoir avoué qu'il a livré des informations à la police marocaine, un Malien est banni du camp. Sidibé est convoqué pour filmer sa présentation d'excuses et son exclusion. L'enregistrement de ce moment extrêmement tendu, où un accès de violence peut surgir, semble ici renforcer le poids de la sanction décidée par le groupe.

Enfin, la caméra fait partie de l'épreuve tragique du « saut ». Avant de grimper un passage difficile vers la frontière, Sidibé confie sa caméra au camarade qui l'a précédé, pour qu'il continue de tourner. De nuit ou dans une nappe de brouillard, ces scènes de marche vers la fron-

tière sont d'ailleurs les plus saisissantes du film : les jambes avancent en tâtonnant, les mains agrippent les pierres à escalader, elles écartent les feuillages pour se frayer un passage, les corps se tapissent dans des espaces à l'abri des caméras de surveillance ou des hélicoptères...

Héros de cette épopée contemporaine, plusieurs dizaines de migrants parviennent enfin à triompher de l'épreuve finale. La caméra accueille le soulagement et la joie, l'incredulité et le relâchement de Sidibé et de ces hommes qui sont parvenus à « sauver » de l'autre côté de la frontière. Mais au terme du film, le spectateur n'oublie pas qu'au coucher du soleil, en écoutant une chanson d'amour, beaucoup d'autres Sidibé sur le mont Gourougou ou ailleurs aspirent encore à la terre européenne.

Sébastien Galceran



Salle SCAM

10h15

Séances spéciales

« J'ai foi en la vertu salvatrice du cinéma »



Entretien avec Frédéric Guillaume

Les Années claires

Frédéric et Claire ont été en couple, ont fait un enfant, se sont séparés... Pendant neuf ans, il filme leur relation. De ce matériau intime naissent *Les Années claires*.

Vous faites entrer votre caméra dans l'intimité de votre couple. D'où provient ce désir ?

Au début, mon intention était simple : garder un témoignage heureux de mon histoire d'amour avec Claire. D'abord, j'ai tiré un court film des images de sa grossesse, *En attendant Juliette*, qui portait sur le rapport du père à la naissance d'un enfant. Le geste de filmer Claire était naturel et elle acceptait très bien ce jeu : nous sommes tous les deux des gens d'images. Mon but n'était pas d'entrer dans une démarche de télé-réalité mais de capter des moments magiques, des choses essentielles et denses. Les intentions de ce film sont pures et honnêtes : c'est un film d'amour, tout simplement.

Il y a un point de bascule dans le film : votre histoire d'amour ploie puis se brise. Pourquoi continuer à filmer dans ces conditions ?

Claire ne comprenait pas pourquoi je ne posais pas ma caméra dans les moments de tristesse ou de colère. Elle est devenue réticente et j'avais l'impression de filmer un animal sauvage. Par ailleurs, en filmant, je m'accroche à elle. Au moment de notre séparation, je pointais la caméra sur elle comme un geste d'accusation, comme une volonté de témoigner de mon statut de victime.

Comment êtes-vous parvenu à prendre de la distance avec la matière brute et sensible de l'intime ?

Il m'a fallu du temps pour voir les images autrement et en tirer une matière positive. Ce processus de deuil a eu lieu pendant le



montage, qui a duré trois ans. Mon monteur a agi en véritable coach. Il m'a aidé à comprendre la nécessité de dépasser ma tristesse, pour revenir au film un an plus tard. J'ai aussi eu besoin d'avis extérieurs et de faire intervenir une autre monteuse pour bénéficier d'un regard féminin. Enfin, je voulais que Claire accepte entièrement le film. Elle a assisté à plusieurs projections en cours de travail. Lorsqu'elle m'a félicité, j'ai su qu'il était fini.

Faire ce film, est-ce pour vous un geste thérapeutique ?

La fabrication du film suit les aléas de ma vie. *Les Années claires* est devenu, de manière organique, un film sur les complications du couple et les difficultés de la séparation : retrouvailles, acceptation, pardon. On peut le lire comme un parcours initiatique, spirituel. Le tournage a duré neuf ans, c'est-à-dire le temps d'une psychanalyse. J'espère qu'en voyant mon film, le spectateur revit cette trajectoire, trouve des

remèdes à ses propres difficultés, vit une catharsis. J'ai foi en la vertu salvatrice du cinéma mais aussi en tout ce qui nous permet d'avoir prise sur la vie, de lui trouver un sens et de dépasser les événements malheureux. Cela aurait pu passer par la poésie ou la musique, par exemple. Historiquement, le siècle des Lumières nous a fait passer d'un savoir spirituel à un savoir de connaissances objectives. J'essaie de revenir au mystère de la vie, qui s'exprime pour moi dans l'amour.

Pour explorer ce mystère, vous avez utilisé de nombreux supports de tournage...

Le film s'inscrit sur dix ans et livre une petite histoire de l'évolution des images. Le Super 8 traduit bien la nostalgie familiale, l'enfance. Le 16 mm fonctionne bien pour les paysages, il offre plus de grain et de définition que le Super 8 et n'est pas aussi cru que le numérique. Il rend justice à la magie de la

nature. L'animation quant à elle traduit très bien l'intériorité. Elle me permet de représenter les visions psychédéliques liées à la consommation de cette plante hallucinatoire, l'ayahuasca. L'iPhone permet d'être très près du sujet, presque de le filmer en macro. C'est un support dont l'usage reste à creuser. J'ai par ailleurs utilisé quelques images de *found footage* venues du fonds Prelinger. Je voulais un patchwork.

Quelles sont les conditions de production d'un tournage aussi long ?

J'aime l'idée de faire du cinéma comme on écrit un livre, avec seulement une page blanche et un Bic. Comme je suis à la fois réalisateur et monteur principal, j'étais presque seul maître à

bord. J'ai notamment composé de nombreuses musiques pour le film. Avec l'aide d'une amie, nous avons monté un atelier chez moi qui a servi à tourner les séquences d'animation du film. Par ailleurs, je fais partie du collectif AJC (Atelier Jeunes Cinéastes), une association qui aide le cinéma alternatif en Belgique. Je crois à la philosophie de ces réseaux de proximité, d'amitié, de solidarité pour faire des films dans une toute petite économie.

Propos recueillis par Thomas Denis et Cloé Tralci



Salle Moulinage - 21h30
Expériences du regard

« Le cinéma réinvente du commun »



Entretien avec Manon Ott et Grégory Cohen

Les cendres et la braise de Manon Ott, film en cours de production
T'es mort dans le film de Grégory Cohen, film en cours de production

Cinéastes et chercheurs, Manon Ott et Grégory Cohen, sont en train de terminer chacun un film, préparé au cours d'une longue immersion aux Mureaux, une commune située à cinquante kilomètres à l'ouest de Paris. Ils en ont présenté des extraits au séminaire Les Bonnes manières.

Pourquoi avez-vous choisi de filmer ce lieu ?

Manon Ott : A l'occasion d'un colloque sur les mobilisations face à la démolition urbaine, nous avons rencontré un collectif d'habitants des Mureaux. Très vite, nous avons découvert l'histoire de ce lieu : de grands ensembles construits dans les années soixante pour loger les ouvriers de l'usine Renault de Flins. Plus tard, nous avons vu *Oser lutter oser vaincre, Flins 68* de Jean-Pierre Thorn sur l'occupation de l'usine en 1968. A travers ce quartier, nous voulions comprendre où nous en sommes du politique et des luttes aujourd'hui.

Grégory Cohen : C'étaient aussi des rencontres très fortes dans une commune moyenne, à taille humaine, moins urbaine que les banlieues plus proches de Paris. Nous souhaitions travailler en immersion dans une cité et questionner ces espaces.

Durant ces deux jours de séminaire, Monique Peyrière et Christophe Postic ont présenté leur titre « Les Bonnes manières » en référence à une phrase de Fernand Oury, sur la manière de faire « avec » les personnes filmées. L'écart ou la distance socio-culturelle peut en effet créer des tensions mais aussi un désir de rencontre. Comment avez-vous choisi de faire « avec » les habitants des Mureaux ?

M.O.: Durant trois ans, nous nous sommes rendus aux Mureaux plusieurs fois par semaine, d'abord sans caméra...

G.C. : ... mais nous nous sommes présentés d'emblée comme cinéastes. Un collectif nous a emmenés faire des interviews chez des habitants pour faire entendre la parole de ceux qui n'osaient pas militer, pour comprendre comment la rénovation urbaine était vécue. Ces scènes ont aidé à lancer le débat lors d'un forum contre les démolitions. Pour des associations, nous avons aussi fait des clips de rap et des vidéos. Nous avons recouvert un centre social, qui allait être démolie, d'immenses affiches où les habitants posaient en exprimant leur colère. Comme s'ils interrogeaient les responsables : « Vous ne pouvez pas envoyer des bulldozers dans un endroit qui a été habité si longtemps sans effacer toute une histoire. » Cette exposition s'appelait : « Les murs ont des visages. »

Les habitants se sont aperçus que notre travail était complètement différent des expériences médiatiques qu'ils avaient vécues ou dont ils se méfiaient. Autour de l'image, nous avons noué un autre lien avec eux. Plus leur confiance grandissait, plus ils devenaient force de proposition. Au bout de trois ans, nous sommes partis vivre aux Mureaux. Nous y sommes restés un an. Nous avons alors défini plus précisément le projet de nos deux films.

Comment avez-vous choisi de partager ou non le propos de vos films avec les habitants ?

G.C. : Nous avons chacun inventé notre façon de faire. Pendant que nous tournions le documentaire de Manon, j'ai animé des ateliers avec les jeunes. J'ai été frappé qu'ils considèrent l'amour comme impossible à vivre dans le quartier, comme un tabou. Selon eux, il n'y a pas d'histoire entre garçons et filles parce que cela créerait trop de rumeur. En même temps, ils ont convenu que beaucoup de rumeurs circulaient ; je me suis donc dit



qu'il devait y avoir beaucoup d'amour. J'ai pensé que la fiction permettrait aux jeunes de se raconter sans que cela soit trop direct, comme un détour pour délier les langues. Imaginer un film ensemble, en travaillant la question des rapports amoureux à partir d'improvisations, est donc devenu le but des ateliers.

Au quotidien, ces jeunes sont dans un rapport théâtral à leur image. Jouer un « rôle » est une manière d'échapper aux déterminismes sociaux. Chacun s'invente des histoires et fait attention à sa réputation : c'est vrai partout mais encore plus aux Mureaux où tout le monde se connaît.

Les ateliers m'ont permis de « négocier » ma relation avec les jeunes. Beaucoup de tensions sont apparues. J'ai alors eu envie de représenter mon expérience par une mise en abîme en créant deux personnages de cinéastes qui décident d'adapter *Les Liaisons dangereuses* dans le quartier. Les Mureaux n'ont en effet rien à envier à cet univers du XVIII^e siècle, avec ses jeux de faux-semblants ou ses dissimulations.

M.O. : Pour *Les cendres et la braise*, j'ai très vite choisi la forme d'un documentaire en noir et blanc. L'histoire de ce quartier

et de ses mutations était très fortement visible dans l'espace urbain. Lorsque les ouvriers de l'usine Renault se sont mis en grève contre les suppressions de postes, des palettes de bois ont été brûlées devant l'entrée et ont laissé des tas de cendres. Cela représentait la fin d'un monde ouvrier. J'ai eu envie d'inscrire ce moment dans un film : un portrait politique et poétique travaillant les transformations, les décombres des démolitions d'immeubles, mais aussi ce qui allait renaître de ces cendres.

Dans le séminaire, Deleuze a souvent été évoqué autour de sa notion de la « *fabulation* ». Il défend un cinéma qui réinvente du commun : par la durée de son immersion et par la mise en scène, la caméra peut mettre l'autre en état de dire un monde et donc, petit à petit, de le réinventer.

Propos recueillis par Gaëlle Rilliard



Séminaire Les Bonnes manières

Rédacteurs

Paul-Arthur Chevauchez
Thomas Denis
Sébastien Galceran
Antoine Garraud

Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Gaëlle Rilliard
Cloé Tralci

Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes

Paul-Arthur Chevauchez
Allan Eglinton
Ilias Georgiadis

P. 1
P. 3
P. 5

SALLE CINÉMA	SALLE DES FÊTES	SALLE SCAM	SALLE MOULINAGE	SALLE JONCAS
10H00 FRAGMENT D'UNE OEUVRE : KAMAL ALJAFARI <i>Visit Iraq</i> 2003 - 26' - trad. simult. Le Toit 2006 - 63' - VOSTF <i>Débat animé par christophe Postic, en présence du réalisateur.</i>	10H00 DOCMONDE <i>Longue vie aux morts</i> Maminihaina Jean-Aimé Rakotonirina 2016 - 27' - VOSTF Njaka Kely Michaël Andrianaly 2015 - 59' - VOSTF	10H15 SÉANCES SPÉCIALES <i>Les Sauteurs</i> Moritz Siebert, Estéphan Wagner, Abou Bakar Sidibé 2016 - 80' - VOSTF	10H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Sempervirens</i> Raphaël Dubach 2015 - 46' - VOFSTA <i>L'Impression d'une guerre</i> Camilo Restrepo 2015 - 26' - VÖSTF Villeneuve Agathe Poche 2015 - 32' - VOFSTA	10H30 REDIFFUSIONS <i>Vers la tendresse</i> Alice Diop 2015 - 38' - VOSTF Behemoth Zhao Liang 2015 - 90' - VOSTF
14H30 REDIFFUSIONS <i>Bella e perduta</i> Pietro Marcello 2015 - 87' - VOSTF	14H45 DOCMONDE <i>La Ballade d'Abdoul</i> Anna Moiseenko 2016 - 66' - VOSTF <i>Les Ramasseurs d'herbes marines</i> Maria Murashova 2016 - 65' - VOSTF <i>Débat en présence d'Anna Moiseenko.</i>	15H15 REDIFFUSIONS <i>Sempervirens</i> Raphaël Dubach 2015 - 46' - VOFSTA <i>L'Impression d'une guerre</i> Camilo Restrepo 2015 - 26' - VÖSTF Villeneuve Agathe Poche 2015 - 32' - VOFSTA	15H15 FRAGMENT D'UNE OEUVRE : KAMAL ALJAFARI <i>Port of Memory</i> 2009 - 63' - VÖSTF Recollection <i>Débat animé par christophe Postic, en présence du réalisateur.</i>	15H15 FRAGMENT D'UNE OEUVRE : KAMAL ALJAFARI <i>Port of Memory</i> 2009 - 63' - VÖSTF Recollection <i>Débat animé par christophe Postic, en présence du réalisateur.</i>
16H30 REDIFFUSIONS <i>Ta'ang</i> Wang Bing 2016 - 148' - VOSTF	21H00 REDIFFUSIONS <i>At(h)ome</i> Élisabeth Leuvrey 2013 - 53' - VOSTF La Colonia Amalia Escrivá 2016 - 62' - VOF Belle de Nuit - Grisélidis Réal, autoportraits Marie-Ève de Grave 2016 - 74' - VOFSTA	21H15 DOCMONDE <i>Brothers of the Night</i> Patric Chiha 2016 - 88' - VOSTF	10H30 EXPÉRIENCES DU REGARD <i>Quand j'avais 6 ans, j'ai tué un dragon</i> Bruno Romy 2016 - 69' - VOF <i>Les Années claires</i> Camilo Restrepo 2015 - 75' - VOFSTA	21H00 CINÉMA LE NAVIRE <i>La Permanence</i> Alice Diop 2016 - 97' - VOF <i>Débat en présence de la réalisatrice.</i>

PLEIN AIR
21H30 <i>Manuel de libération</i> Alexander Kuznetsov 2016 - 80' - VOSTF

AUBENAS
20H30 CINÉMA LE NAVIRE <i>La Permanence</i> Alice Diop 2016 - 97' - VOF <i>Débat en présence de la réalisatrice.</i>

CONCERT DE CLÔTURE
00H00 <i>Postcoïtum</i> <i>Green Bar</i> <i>Parrainé par Tenk</i>