



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 09

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Samedi 27 mars 2010



À ciel ouvert Iñès Compan

Panorama français, 94'
Aujourd'hui, 16h45, Cinéma 1

La construction de cette mine à ciel ouvert a-t-elle été le point de départ de votre film ? Aviez-vous, en amont, le projet de faire un documentaire sur le peuple des Kollas ?

L'intention de faire ce film remonte à de nombreuses années. Je suis allée sur le territoire des Kollas il y a quinze ans. À cette époque ils se battaient déjà pour récupérer leurs terres, c'est à mon retour que j'ai eu envie de me lancer dans mon documentaire. J'y suis retournée plusieurs fois mais après la crise de 2001, j'ai été fortement marquée par le chômage qui touchait cette région puisque les mines venaient de fermer après la chute du cours des métaux. L'exode rural dans la

Puna était très important, de nombreux habitants se demandaient comment ils pourraient résister, continuer à vivre sur leurs terres, sans travail. Mon premier projet de film s'intitulait donc *Survivre sur la Puna*. Quand j'y suis retournée en 2002, l'école du village n'était toujours pas construite, le groupe des soixante-dix enfants était scolarisé dans la maison du personnage-leader. Je voyais que des gazoducs commençaient à se construire, mais il n'y avait toujours pas de gaz ni d'électricité dans ce hameau. Cependant, la route avait été goudronnée, c'est une route de frontière, elle va vers le Chili, il fallait donc s'attendre à une importante circulation de camions. C'est sur internet que je suis tombée sur le projet de *Mina Pirquitas*. J'ai senti l'urgence de retourner là-bas pour témoigner de cette nouvelle réalité qui s'annonçait inquiétante pour l'équilibre de la vie des Kollas.

Sur un même territoire vous exposez deux conflits en parallèle : la construction de l'école et celle de la mine d'argent...

Si j'ai choisi de mettre en parallèle ces deux conflits, c'est parce qu'ils incarnent chacun à leur manière un rapport de force inégal entre une population indigène et des entités puissantes : le gouvernement argentin dans le premier cas, la multinationale canadienne dans

le second. J'ai pensé dès le départ qu'il était important d'insérer cette lutte pour l'école dans le film, elle représentait exactement les problèmes de ce territoire. C'était une façon d'entrer dans une micro-histoire, cela permettait de vivre concrètement une des problématiques de ces villages. La manifestation qui a eu lieu au milieu de la route a été très importante, elle représente une grande évolution dans l'histoire de ce peuple : c'est la première fois qu'ils ne se sont pas tus. Ces gens s'expriment très peu, cette façon d'être est bien sûr liée à leur territoire, ils vivent dans la solitude. Recueillir la parole là-bas est donc quelque chose d'assez compliqué. Comme durant les années de conquêtes, tout se fait souterrainement, chuchoter est aussi une manière de résister pour eux. La présence de la caméra a beaucoup compté : elle leur a permis de s'exprimer différemment.

Vous privilégiez les plans fixes et les cadrages très larges. Ceci rend compte de la modification du paysage au fil de l'avancement des travaux. Ces choix de prises de vues donnent une vision d'ensemble qui lie les personnages à leurs territoires. C'est une façon de décrire leur ancrage à la terre...

Oui, l'intention du départ est là. Ce peuple est invisible pour les Canadiens, il n'existe pas. Pour eux, cet endroit est un grand désert. Les Kollas sont d'autant plus invisibles qu'ils sont en symbiose avec leur territoire. Les plans larges montrent donc l'alchimie entre les gens, les animaux et le paysage. Dans le cadre, une grande importance est donnée au ciel. Il y a ce rapport puissant entre les éléments que je voulais essayer de transmettre. Quand on est là-bas il y a quelque chose de très fort, ce lieu contient une énergie qui me touche beaucoup. J'aime les montagnes, les déserts, je suis originaire des Cévennes, où l'on trouve de hauts plateaux, mes ancêtres étaient mineurs. Il y a donc certains aspects qui me renvoient à ces terres, à une autre échelle bien sûr. L'histoire de l'école et celle de la mine ont la même importance pour moi : ce film est avant tout le récit d'un territoire, perçu de façon différente par les gens qui y vivent et ceux qui le colonisent. Chacun possède son propre imaginaire : les Canadiens voient ce territoire d'une manière économique, technologique, tandis que les Kollas le considèrent comme leur « Pachamama » : leur terre mère. Nous avons essayé de jouer sur cet aspect-là au montage. Chacun voit le monde comme il veut le voir, avec des modes de fonctionnement totalement différents. L'autre intention du film était de réaliser une rencontre entre ces mondes opposés, qui de toute façon ne se croiseront jamais : il y a une frontière physique à l'entrée de la mine.

Dans la dernière séquence, le chef de la communauté explique à ses membres les solutions envisageables mais la bande son est volontairement brouillée par une musique inquiétante...

L'entreprise continue à faire des promesses pour désamorcer le mouvement de résistance qui est en train de se créer. J'ai voulu montrer cette rengaine. Je voulais aussi faire écho à la séquence initiale (celle du blocus de la route), qui se terminait sur des hommes politiques qui font des promesses. En ce qui concerne *Mina Pirquitas*, c'est hélas perdu d'avance mais il existe quarante autres gisements aux alentours qui sont sollicités. Ces territoires ont connu des luttes sociales auparavant, elles ont été écrasées pendant la dictature. Ces nouveaux conflits représentent une construction sociale de résistance qui avait vraiment disparu. Les jeunes ont une conscience politique très forte, ce qui se passe en Bolivie les stimule. David est un des premiers à faire des études, il sait que c'est par la politique et le droit qu'il pourra défendre son peuple.

Quel impact ce documentaire peut-il avoir sur le gouvernement argentin ? Qu'en est-il de sa diffusion ?

Nous l'avons à peine terminé, j'ai hâte d'aller le présenter en Argentine. J'aimerais déranger les hommes politiques locaux mais

j'aimerais aussi que les Canadiens le voient. Ils nous ont donné l'autorisation de tourner sur la zone minière au bout d'un an... Je pense les avoir un peu coincés en leur disant que je filmais des gens qui étaient pour les mines, d'autres contre et que c'était le moment ou jamais de prendre la parole : il y a beaucoup de fausses rumeurs. Je leur disais : « Si vous me laissez entrer c'est peut être une manière aussi pour vous de vous dédouaner ». Ils nous ont donné ce que nous voulions, ils n'ont peut être pas conscience de certains aspects de leur travail. Les deux femmes qu'on voit animer les ateliers pour enfants sont « chargées de relation avec les communautés », l'une d'elles est une psychologue argentine. Selon moi, elles savent ce qu'elles font. J'espère au moins que le film leur renverra des choses. J'aimerais qu'il y ait un peu de communication autour de ce documentaire, ne serait-ce que pour sensibiliser les gens. Ce qui reste très compliqué, c'est que le gouvernement argentin est complice de cette situation.

■ Propos recueillis par Laetitia Antonietti

Vostrau Belarus Island Belarus Victor Asliuk

Compétition internationale - Biélorussie, 52'

Aujourd'hui, 14h15, Cinéma 1

Située entre la Lituanie, la Lettonie, la Russie, l'Ukraine et la Pologne, la Biélorussie ou Bélarus est-elle une île ?

La plupart des hommes politiques ne s'expriment pas par métaphore. L'idée m'est venue de ce titre car je me suis rappelé ce fragment de discours officiel : « On devrait ruiner ce dernier îlot du totalitarisme ». Et en Russie, Cuba était appelée « l'île de la liberté ». La Biélorussie est un petit pays composé de villages. Elle est attachée à sa terre, couverte de forêts et certaines régions n'ont pas changé depuis la préhistoire. Ce pays fut le terrain de guerres incessantes ; des chevaliers suédois, allemands, y sont ensevelis, des soldats de Napoléon (1) comme des Russes. On pourrait l'appeler « le pays des tombes ». La fin du tsarisme, puis celle du communisme ont ruiné les villages. La guerre de 1914 a établi un front germano-russe sur ce territoire. Celle de 1940, avec l'invasion nazie, a engendré un véritable holocauste : une forte minorité juive habitait ce pays ; 800 000 personnes ont péri. Cette dernière guerre a influé sur le caractère des habitants ; la population est passée de 230 à 100 millions. L'âme y est pleine de tristesse.

Le vieux monsieur avec ses personnages de bois essaie-t-il de perpétuer la vie d'un village ou bien s'agit-il de la métaphore d'un monde figé, mort ?

Quand on lui a parlé on a découvert que c'était quelqu'un de très talentueux et pas forcément favorable au chef d'État, mais sa façon de penser ressemble à celle du peuple biélorusse, à sa perception du monde : un chef doit dominer la nation, rester le maître le plus longtemps possible, pour assurer une stabilité. Nous avons eu 200 ans de pouvoir russe soviétique. Loukachenko est arrivé et il est censé rester jusqu'à la mort. Nous n'avons pas de démocratie. Cette situation va continuer jusqu'à ce que les vieux disparaissent. Ils ont toujours pensé comme cela. Ils votent beaucoup. La majorité est très agressive pour tout ce qui est nouveau.



Quelles sont ces archives où l'on voit une procession, une fête de campagne, des enfants et de très beaux visages de femmes en costumes de fête ?

Ce sont des films réalisés au cours des années 30. Une équipe de Moscou voulait conserver du « matériel » sur la Biélorussie, elle est partie filmer sans argent, sans production. C'est tourné dans la région de Palesie, (« les » signifie forêt), un territoire près de la frontière ukrainienne, tout près de la Russie de Tchernobyl.

Et le deuxième moment d'archives, en noir et blanc, avec les bulldozers ?

Ce sont des plans tournés soixante-huit ans plus tard, dans les mêmes villages. Ceux-ci n'existent plus aujourd'hui. Pour nous c'était une sorte de guerre supplémentaire. Le pays ne possède aucune centrale nucléaire mais il a reçu les retombées de la centrale ukrainienne voisine. 35 ans après, il a fallu enterrer les maisons pour éviter les contagions radioactives. Il y a peu de témoignages de cela. Les gens ont enseveli leur propre vie.

Dans toute la partie rurale, on a ce sentiment de fin d'un monde.

J'ai voulu filmer quelque chose qui est en train de disparaître. C'est une chronique, un film constitué de couches temporelles : il y a les archives noir et blanc mais aussi du matériel provenant de rushes de mes autres films (*We Are Living on the Edge*, par exemple). Dans un pays où les maisons sont en bois rien n'est stable : si celles-ci ne sont plus habitées elles pourrissent vite. Je travaille toujours avec une dizaine de caméramen. J'ai tourné sur 7 ans. En filmant les personnes très âgées en 2003 déjà, j'avais le sentiment de leur disparition prochaine. Quand je suis retourné dans ce village, la dame qu'on voit, pliée en deux sur sa canne, dans la maison, était morte depuis une semaine. J'ai filmé ces gens dans leur intérieur et mes films serviront peut-être d'archives pour des cinéastes à venir, de petits fragments anthropologiques. Certes ces vieilles personnes sont passées, elles sont attachées à une forme de vie, au souvenir du communisme. La conversation de ce couple avec la femme en chaise roulante est très particulière (et il a fallu beaucoup de patience pour les filmer et qu'ils oublient la caméra). C'est aussi la façon dont ils perçoivent la vie et leur conception de la mort. « On fera avec ! » C'est très biélorusse. Une forme de fatalité.

Mon film n'est pas toujours bien reçu dans mon pays (je suis de l'un de ces villages). À l'université de Minsk, après la projection, des étudiants en philo m'ont dit que ce n'était pas la vraie Biélorussie, qu'il n'y a pas que des vieux dans ce pays et que maintenant les maisons sont en pierre, elles durent. « Pourquoi montrer des ruines ? » Je filme ce que j'aime, ce qui m'inquiète et me touche, je n'ai pas forcément de « message ». C'est vrai, il existe autre chose, mais derrière ces personnes âgées et leur habitation fragile je vois l'éternité.

Il y a aussi un jeune couple avec un enfant à la campagne...

Oui, l'homme dit : « enfin, l'hiver arrive ! », et à sa femme : « apporte d'autres betteraves » et, par la fenêtre, les premiers flocons de neige. Et l'enfant qu'on repose dans son lit. C'est une scène domestique banale, ancestrale. Ils vont peut-être vivre toute leur vie ainsi. Peut-être vont-ils rester seuls et devenir comme les vieux qu'on a vus avant...

Le mouvement se trouve dans la ville ?

Oui, il y a des manifestations : Loukachenko a été élu en 1994, réélu en 2001 et en 2006. Il appuie sa politique sur un régime fort et la nostalgie du communisme. J'ai filmé des monuments de Lénine un peu partout, ils ne sont pas encore abattus comme en Ukraine. Les rues portent encore des noms soviétiques qui vont peu à peu disparaître. Les manifestations sont celles de 1996, on voit les gens très actifs alors, et celle de 2008, en hiver, où les gens crient : « Nous n'avons pas peur ». C'était périlleux, nous avons cassé une caméra. Cela fait douze ans de presque la même chose, le changement est très très lent. On n'est pas russes, ce n'est pas la révolution de 1917 ! Nous sommes différents des Russes : ils habitent un pays impérial, vieux, qui a représenté 1/6 du monde. La Biélorussie est un petit pays : c'est difficile de devenir indépendant.

■ Propos recueillis par Michelle Humbert.

Merci beaucoup à Volha Dashuk, réalisatrice de documentaires elle aussi, qui a été une précieuse interprète du biélorusse à l'anglais.

(1) C'est en actuelle Biélorussie qu'eut lieu la bataille de la Bérézina, près de la rivière Bérézina, du 26 au 29 novembre 1812.

Let Each One Go Where He May

Ben Russell

Compétition internationale - États-Unis, Surinam, 135'

Aujourd'hui, 16h, Cinéma 2



Au Surinam, en 1978, Lantifaya raconte dans sa langue une histoire ancienne telle qu'il l'a entendue autrefois. À mesure que ses mots nous parviennent, s'inscrivant en anglais sur l'écran noir, son récit témoigne de la vie rude et injuste des esclaves et de l'intervention divine qui les poussa à s'enfuir. Ainsi placé sous l'égide du mythe, le film peut faire place à l'image.

À travers treize plans séquences tournés en 16 mm, Ben Russell relate « l'épopée » de deux frères marchant sur les pas des esclaves qui s'étaient réfugiés dans la forêt. Les deux hommes, d'abord vus dans leur relation quotidienne aux éléments : le feu, l'eau, l'air, la terre, au cœur d'une nature luxuriante, aux couleurs exacerbées, et où le chant des oiseaux couvre les voix humaines, vont peu à peu changer de décor. Ils quittent leur village et la solitude de ses chemins sinueux pour trouver un bus et bientôt le bitume de la ville, son brouhaha et sa foule pressée. Nous les verrons ensuite au travail dans une carrière aride, en quête de minerai précieux, puis il y aura le retour à la nature, au village et enfin l'ultime voyage : la fuite au fil de l'eau. C'est la chronique d'une vie ordinaire réinventée, où le temps est au centre du film. Dans chaque plan (de la durée d'une bobine de pellicule) réside un mystère qui met les protagonistes et le spectateur à l'épreuve et nous tient en haleine. Nous explorons alors les limites de la contrainte et les ressorts de notre imaginaire. Les moindres gestes prennent une importance démesurée. Leur répétition convoque la notion d'absurde et semble scander que l'humain est déterminé par son passé et que la caméra ne saurait capturer du présent que ce que le réalisateur peut y voir et décider d'en représenter. Ainsi, nous scrutons le corps et le visage des personnages, pris au piège du cadre, tantôt très présents, puis qui s'éloignent jusqu'à disparaître dans le paysage. Mais nous finissons toujours par les retrouver et la mise en scène se fait pesante, avec son dispositif étouffant qui paraît vouloir tout maîtriser, mettant en avant les obstacles de notre condition humaine. Il est probable que la part d'improvisation soit infime dans les déplacements si fluides tournés à la steadycam. Les protagonistes apparaissent davantage comme des « modèles », réifiés, que comme des hommes, tant ils sont silencieux et semblent obéir à la volonté d'un autre. Dans les rares

dialogues auxquels nous assistons, leurs paroles ne sont d'ailleurs pas traduites, comme si ce langage-là ne pouvait nous éclairer en rien.

Le film, financé par des centres d'art et la fondation Guggenheim, semble parfois voué à la seule recherche plastique autour du mouvement. Le film ressemble à une imitation de film ethnographique, dont l'une des séquences les plus fortes (présentée l'année dernière au festival Cinéma du réel, en tant que court métrage, intitulé *Trypps #6*), paraît cristalliser notre ignorance du monde, quand, au cours d'une cérémonie inventée, fictive, où les villageois rendent hommage aux morts, le sens des rites de possession qui s'y déroulent nous échappe. Pourtant, ce culte pourrait exister et cela nous fascine. Au delà d'un hommage à la ciné-transe de Jean Rouch, cette scène semble dire que nous pouvons toujours poser un regard émerveillé ou curieux sur les gens et les choses, mais que l'enseignement que nous en retirerons sera toujours incomplet. Ce que nous saisissons du réel n'est jamais qu'un soubresaut, un pan de lumière s'imprimant sur notre rétine, une illusion qui ne peut renvoyer qu'à notre propre mystère intérieur et ne trouve pas plus d'explication que la course au ciel des nuages. La seule chose indéniable serait peut être le temps du geste, qu'il s'agit de restituer dans son intégrité.

Heureusement, certaines scènes explosent le cadre trop rigide de la représentation, tels ces regards furtifs vers l'objectif, dans le bus conduisant à la ville, ou ce ballet subtil d'arbres s'abattant par surprise en forêt... des moments de grâce où le présent intense dépasse le seul désir du réalisateur, questionne sa place et par là même, la nôtre. Les dernières secondes du film sont à ce titre exemplaires, faisant coïncider la volonté de l'auteur avec la force de l'instant, lorsqu'en coupant le son direct jusque-là omniprésent, les personnages gagnent en apesanteur et semblent véritablement incarner les ancêtres, enfin libres. ■ Leila Gharbi

1428

Du Haibin

Compétition internationale, Chine, 116'

Il était 14 heures et 28 minutes, le 12 mai 2008 dans la province de Sichuan, quand un tremblement de terre dévastateur laissa derrière lui 70000 morts et plus de 15000 sans-abri. 1428 commence au lendemain de cette catastrophe, non pas pour raconter le tremblement de terre mais pour évoquer ceux qui restent.

Le regard sans jugement de la caméra de Du Haibin restitue ce qui se passe derrière la forte couverture médiatique de cette catastrophe. Le réalisateur suit les survivants au lendemain du séisme, jusqu'à l'arrivée de Nouvel An. Dans ce laps de temps, il a l'art de rendre compte de ces tragédies individuelles, sans pathos, en montrant le courage des survivants pour reconstruire leurs vies et le paradoxe d'une situation où le drame se mêle à l'absurde : pendant que certains se battent pour reconstruire, d'autres vendent aux touristes les cartes postales du séisme.

D'une manière subtile, 1428 critique l'attitude du gouvernement qui brandit ses immenses banderoles rouges : « Je travaille dur pour construire ma maison », au lieu de prendre en charge la reconstruction des villages.

Dans le film revient la présence mystérieuse d'un individu qui erre à travers les séquences et les ruines comme un motif récurrent. Cet homme sans chaussures, habillé en manteau de fourrure déchiré,

est l'incarnation tragique de la fragilité, de l'absurdité, et de la folie qui traversent ce lieu livré à lui-même.

Du travail sur les ellipses et du rythme bien mesuré résultent la force poétique du film. Et cela grâce au travail de Mary Stephen, monteuse attitrée d'Eric Rohmer.

Vous ne vivez pas au Sichuan. Comment est-ce que vous avez vécu le tremblement de terre ?

Lorsque c'est arrivé, j'étais en train de manger dans un restaurant à Beijing et je n'ai rien senti. Un ami qui se trouvait dans un immeuble très haut m'a appelé car il l'avait ressenti. Ma première réaction a été de téléphoner immédiatement à ma famille de Xi An. Mais le téléphone était coupé. Une demi-heure après, un ami m'a dit qu'un important tremblement de terre avait eu lieu au Sichuan. J'étais sous le choc. J'ai découvert les premières images de la catastrophe à la télé. Quand j'ai vu le nombre de blessés, j'étais très mal.

On imagine que se rendre sur les lieux de désastre et filmer immédiatement doit être assez compliqué. Comment avez-vous rencontré les survivants ? Est-ce que vous les connaissiez déjà ? Ils ne paraissent pas gênés par la caméra.

Après avoir passé deux jours devant la télé j'avais vraiment envie de me rendre sur les lieux. J'en ai discuté avec un ami cadreur et nous sommes allés sur place le troisième jour après le séisme. Nous avons loué une voiture avec un chauffeur. Chaque jour, il nous conduisait dans les zones touchées. À ce moment là on ne pensait pas à faire un film, notre but était surtout d'aider les survivants. Au bout de quelques jours, l'idée de faire un documentaire m'est venue. Avec l'aide d'amis locaux, nous avons obtenu une petite caméra et avons commencé à travailler. De nombreux journalistes et photographes étaient venus filmer et interviewer les villageois, ils étaient donc habitués à parler à la caméra.

Vous filmez les gens dans des situations tragiques mais vous évitez le pathétique.

Nous ne voulions pas utiliser leur souffrance pour gagner la sympathie des spectateurs. Certains médias ont travaillé comme ça. Cela nous a dégoûté. C'était aussi une des raisons pour lesquelles on a décidé de

faire un documentaire. Je savais que nous devions avoir une attitude calme et rationnelle pour observer la foule après la catastrophe. Cela exigeait d'avoir une distance adéquate avec le sujet. Je voulais faire un portrait de groupe, c'est ma préoccupation dans mes derniers travaux. Cela me permet d'éviter d'établir des relations trop sentimentales avec certaines personnes filmées et d'éviter les émotions excessives.

Et l'homme fou errant...

Il s'appelle Yang Bingbing. Il était déjà malade avant le séisme. C'est un personnage important dans le film. Dans la première partie, il émerge comme un symbole. Dans la deuxième partie, on lui a donné une identité précise et une famille. Son rôle est d'exprimer mon sentiment personnel. Il semble être fou, mais dans ses yeux, on perçoit du calme et du courage. Cela crée un contraste intéressant avec l'angoisse des victimes. Je voulais montrer ce genre de contraste.

On ne comprend pas bien certaines réactions, qui nous paraissent absurdes. On peut penser aussi parfois que certaines personnes n'osent pas vraiment dire ce qu'elles pensent car elles sont filmées.

Pour moi, l'absurde fait parti de notre vie de tous les jours. Dans notre vie quotidienne nous sommes constamment confrontés à des situations incompréhensibles. C'est aussi le cas ici. Ce cas extrême, cette tragédie, amplifient et cristallisent cette perte du bon sens dans notre société.

On voit des images qu'on ne peut pas voir à la télévision chinoise. Vous mettez en cause un gouvernement qui ne veut pas voir les problèmes de son peuple. Est-ce que vous pouvez montrer le film en Chine malgré la censure ? Est-ce que les habitants du Sichuan l'ont vu ?

Nous n'avons pas demandé de permis de tournage. Donc ce film n'est pas admissible par le bureau de censure. En Chine, si le film n'est pas passé à la censure, il n'a pas le droit d'être projeté publiquement. Pour l'instant, je n'ai pas encore eu l'occasion de faire une projection au Sichuan, mais je vais essayer de le faire prochainement.

■ Propos recueillis par Mahsa Karampour.

Traduction du chinois à l'anglais : Choujing Xu.



Custodi di guerra

Zijad Ibrahimovic

Premiers films, Suisse, 52'

Aujourd'hui, 14h15, Cinéma 1

Une image en noir et blanc, caractéristique des enregistrements des anciens caméscopes, mouvante et émouvante dans son imprécision, témoigne d'un passé sans histoires, d'une époque d'insouciance où la vie pouvait être capturée simplement, dans ses détails les plus anodins et les plus familiers. En parallèle et au présent, de longs panoramiques très bien définis sur des murs abîmés, des papiers peints décolorés, des rideaux démodés, lourds d'une histoire traumatique qui nous est racontée par bribes.

C'est à l'occasion de la découverte dans une fosse commune du corps de ses parents que Zijad Ibrahimovic retourne chez lui, en Bosnie. « 20 ans ont passé depuis que j'étais là, j'ai pensé que j'avais tout oublié mais je me souviens encore des gens, des maisons, de toute la ville... ». La demeure familiale devient l'objet d'un transfert qui permet de soulever la soupape, de percer l'abcès, d'exorciser une souffrance et de revivre un deuil trop longtemps contenu. La caméra examine chaque pièce,

chaque paroi, elle fouille les ombres d'une maison abandonnée, à la recherche de ce qui a été et qui est perdu à jamais. « En Europe, on pense que tout est fini mais tout me fait penser à la guerre. Maintenant, chacun cherche sa vérité et la seule vérité, c'est que ma maison est toujours là, qu'elle m'attend comme si elle savait que j'allais revenir un jour ». Les témoins de la guerre, les gardiens de la mémoire, ce sont donc ces murs, ces quelques photos et images vidéo de qualité médiocre devenues si précieuses.

La description visuelle, presque obsessionnelle dans sa lenteur et sa précision devient un moyen d'accéder à la réminiscence, il faut s'en sustenter pour compenser ces années de manque et de souffrance, dues à un éloignement brutal et à une trop longue absence : « Je veux faire l'expérience de cette pièce le plus longtemps possible parce que je ne sais pas quand je reviendrai ». Le moment du départ réapparaît comme un fil qui se déroule dans la conscience de l'auteur, avec ses images, ses sensations et ses regrets. Le panoramique lent et rapproché est une manière de toucher du bout des doigts le souvenir, de se le réapproprier. Le chambranle d'une porte, la poignée de laiton patiné, la fente au plafond, le plancher qui craque, les persiennes vertes qui s'ouvrent sur la cour vide, ourlent les bordures d'une mémoire décousue. Une ambiance sonore très travaillée ajoute une touche de réalisme et d'onirisme subtil et sensible. Les aboiements, cris d'enfants, bruits de tracteurs, gouttes d'eau qui tombent ponctuent le récit. Sur des images de disparus, un magnifique chant de muezzin émerge, s'intensifie, avant de disparaître. On se laisse prendre par la résonance des sons et des couleurs, et convaincre qu'il s'agit là d'un grand tableau, de portée universelle. ■ Sylvestre Meinzer

Cinéma 1

14:15 **CI**
Vostrau Belarus
Victor Asliuk
Biélorussie, 52'
VO (biélorusse) STF (Eng. Sub.)
1er F
Custodi di guerra
Zijad Ibrahimovic
Suisse, 52'
VOSTF (Eng. Sub.)

16:45 **PF**
À ciel ouvert
Iñès Compan
France, 94', VO (espagnol) STF

19:00 **MR + rencontre**
Hommage à Samba Félix NDiaye
Les Malles
France, 13'
Aqua
France, 13'
Geti Tey
Sénégal, France, 41', VOSTF

20:45 **NF + rencontre**
Villalobos
Romuald Karmakar
Allemagne, 110', VO (anglais) ST

Cinéma 2

14:00 **DA** Atelier Marcel Hanoun #1
L'Authentique Procès
de Carl-Emmanuel Jung
France, 66'

16:00 **CI**
Let Each One Go Where He May
Ben Russell
États-Unis, Surinam, 135', sans dialogue

19:30 **ND + rencontre**
Du Pôle à l'Équateur
Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi
Italie, 108', sans dialogue

1er F Premiers Films
CI Compétition Internationale
DA Dédicaces et Ateliers
MM Music in Motion
MR Mémoire du Réel
ND Nous Deux
NF News From
PF Panorama Français

Petite Salle

16:00 **DA** Atelier Marcel Hanoun #2
Feria, 19', sans dialogue
La Muerte del toro, 14', sans dialogue
La Rose et le Barrage, 15', VF
Chemin d'humanité (extraits), VF

18:30 **DA** Atelier Marcel Hanoun #3
Déconstruction, 28', VF
Lecture de textes de M. Hanoun par
Alexandre Zeff

Grande salle

21:00 Palmarès et projections

Rédaction Lydia Anh, Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Margherita Caron, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Leïla Gharbi, Michelle Humbert, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Charlotte Labbe, Daniela Lanzuisi, Sylvestre Meinzer, Julien Meunier, Maïté Peltier, Marianne Poche

Rédacteur en chef Christian Borghino **Mise en page** Carole Lorthiois

Contact cinereel-publications@bpi.fr

MK2

14:00 **MM**
Pink Floyd London '66-67
Peter Whitehead
Grande-Bretagne, 30'
Précédé de « pop promos » tournés
par Peter Whitehead

16:00 **MM**
We Don't Care About Music Anyway
C. Dupire, G. Kuentz
France, 80', VOSTF

18:00 **MM**
Stop Making Sense
Jonathan Demme
États-Unis, 88', VOSTF

20:00 **NF + rencontre**
La Paura
Pippo Delbono
Italie, 69', VOST

22:00 **MM**
Led Zeppelin Live at the Royal
Albert Hall
Peter Whitehead
Grande-Bretagne, 102', VO