

Bibliothèque publique d'information | Cinéma

13–22 mars 2020

Cinéma du réel

42^e festival international du film documentaire



Bibliothèque publique
d'information
Centre Pompidou



LE SITE. L'APPLI. LA CHAÎNE.

REGARDEZ À TRAVERS LA LUCARNE

Dédiée au documentaire de création, La Lucarne est une fenêtre ouverte sur la diversité des réels, des vécus et des imaginaires.

*Le lundi aux alentours de minuit sur ARTE.
En replay sur arte.tv et YouTube.*

arte

VOUS AIMEZ DÉJÀ



**« Il se pourrait que l'image soit du règne animal...
c'est sans doute très vrai : elle est du ressort profond
de la mémoire d'espèce et la mémoire d'espèce est
quelque chose de commun entre toutes les espèces,
y compris l'espèce humaine... Ils ne supportent pas ça,
je ne sais pas pourquoi, on ne supporte pas qu'espèce
humaine soit pris au sens littéral du terme...
L'image est ce par quoi l'espèce persiste malgré tout...
c'est une trace... une trace qui attend, aux aguets. »**

Fernand Deligny

(lire « Ce qui ne se voit pas », dans le Cahier du réel, page 163)

Sommaire du catalogue

AVANT-PROPOS <i>FOREWORDS</i>	4
LES JURYS <i>THE JURIES</i>	6
LES PRIX <i>THE AWARDS</i>	12
SÉLECTION INTERNATIONALE <i>INTERNATIONAL SELECTION</i>	14
SÉLECTION FRANÇAISE <i>FRENCH SELECTION</i>	39
AVANT-PREMIÈRES <i>PREMIERES</i>	60
PREMIÈRE FENÊTRE <i>A FIRST WINDOW</i>	68
DANS LA CHAMBRE DE VANDA A 20 ANS <i>IN VANDA'S ROOM, 20 YEARS ON...</i>	70
MOSCO BOUCAULT, UNE EXPÉRIENCE DOCUMENTAIRE <i>A DOCUMENTARY EXPERIENCE</i>	78
FACE-À-FACE AVEC LE POUVOIR <i>FACE TO FACE WITH POWER</i>	92
FRONT(S) POPULAIRE(S), QUE FAIRE DE NOUS ? <i>POPULAR FRONT(S), WHAT TO DO WITH US ?</i>	111
SÉANCES SPÉCIALES <i>SPECIAL SCREENINGS</i>	134
LE FESTIVAL PARLÉ <i>FESTIVAL CONVERSATIONS</i>	146
PARISDOC	150
ACTION CULTURELLE <i>CULTURAL ACTION</i>	153
CINÉMA DU RÉEL SUR INTERNET <i>CINÉMA DU RÉEL ON INTERNET</i>	155
CIRCULATION	156
L'ÉQUIPE <i>THE TEAM</i>	157
REMERCIEMENTS <i>ACKNOWLEDGEMENTS</i>	159
PARTENAIRES <i>PARTNERS</i>	200
INDEX	222

Cahier du réel #2

AVANT-PROPOS	162
<i>Ce qui ne se voit pas</i> – Fernand Deligny	163
<i>Vitalina, dans la chambre d'écho</i> – Antoine Thirion	165
<i>Mosco, à hauteur d'homme</i> – Thierry Garrel	169
<i>Mosco Lévi Boucault – Au-delà des apparences</i> – Nathalie Bauer	172
<i>Hans-Jürgen Syberberg et les pouvoirs d'Allemagne</i> – Pierre Gras	176
<i>Le pouvoir et le réel</i> – Claudine Bories et Patrice Chagnard	181
<i>Qu'appelle-t-on « violences policières » ?</i> – Geoffroy de Lagasnerie	183
<i>Notre image... mais quelle image ?</i> – Fatma Chérif	186
<i>Filmer l'oiseau-Dialogue avec Jacques Perconte</i> – Vincent Sorrel	188
<i>Genèse de Calamity Jane & Delphine Seyrig: A Story</i> – Babette Mangolte	192

Avant-propos

Bibliothèque d'actualité située au sein d'un Centre culturel, la Bpi est par ses collections, sa programmation culturelle et ses médiations, positionnée de plein pied au cœur de la société et de ses débats, de ses lignes de fractures. C'est tout le sens de son investissement en matière de cinéma documentaire qui s'incarne aussi bien au sein de la bibliothèque que dans la plateforme de vidéo à la demande Les yeux doc, en salle avec la programmation de La cinémathèque du documentaire et qui brille de tous ses feux à travers sa plus ancienne manifestation, le *Festival Cinéma du réel*.

S'il a 42 ans le Festival ne porte pas pour autant les traces de l'âge et puise sa jeunesse dans la vitalité et le talent des cinéastes qu'il programme et la diversité de son public. Il étend désormais sa programmation sur le web et circule dans la France entière pour le bénéfice du public le plus large. Il doit bien sûr sa longévité au partenariat fructueux tissé avec l'association des Amis du réel et au soutien de ses nombreux partenaires institutionnels qui l'accompagnent de longue date et dont le soutien est essentiel pour qu'il puisse poursuivre son développement et son rayonnement.

Sous la houlette de sa déléguée générale, Catherine Bizern, *Cinéma du réel* est cette année plus que jamais ancré dans le présent. Un présent où les liaisons parfois dangereuses entre réalité et fiction sont devenues des problématiques épineuses. Après *Efracctions*, le tout nouveau festival littéraire de la Bpi qui s'attache à éclairer la façon dont le réel fait irruption dans la fiction contemporaine, *Cinéma du réel* se situe plus que jamais cette année aux avant-postes de cette dualité dans ce qu'elle peut avoir de plus fructueux. Du cinéma de Pedro Costa qui rebat sans cesse les cartes du rapport entre fiction et documentaire, à celui de Mosco Boucault dont les films sont construits autour de figures héroïques brûlantes, souvent historiques, toutes génératrices de mythologie voire de fiction, en passant par le festival parlé qui tissera cette année les liens entre cinéma et littérature.

Un très beau festival en perspective, concocté par toute une équipe et que j'ai le plaisir de vous laisser découvrir.

–Christine Carrier

Directrice de la bibliothèque publique d'information

L'association *Les Amis du Cinéma du réel* a été créée en 1984 rien moins que sous la présidence d'honneur de Joris Ivens. Elle soutient depuis lors aux côtés de la Bibliothèque publique d'information l'organisation du festival et compte une centaine de membres issus de la profession du cinéma en France et à l'étranger. Réalisateurs, auteurs, producteurs, distributeurs, exploitants, chargés de programmes à la télévision, partenaires institutionnels clés du monde documentaire, tous partagent le désir de voir se perpétuer un geste documentaire par essence divers et libre, de donner une place à l'émergence de nouveaux talents et de contribuer à irriguer le festival d'une pensée plurielle issue de pratiques expérimentées au quotidien.

Cette année plus que jamais, l'association *Les Amis du Cinéma du réel* a souhaité contribuer aux débats qui animent la profession et donner une place aux inquiétudes qui traversent le cinéma indépendant, qu'il soit documentaire, fiction ou animation, court ou long.

Le 17 mars, nous avons l'honneur d'accueillir au sein du désormais traditionnel Forum public une manifestation coordonnée par les principales organisations syndicales professionnelles (ACID, SRF, SPI, GNCR, DIRE, SDI, AFCAE, SCARE) intitulée POUR DES ETATS GENERAUX DU CINÉMA INDÉPENDANT ET DE LA DIVERSITÉ.

Alors que l'époque, pour ne pas dire un modèle économique destructeur de richesses partagées, nous brutalise tous, auteurs, réalisateurs, producteurs, techniciens, diffuseurs, exploitants, équipes de festivals, il nous a paru essentiel d'en appeler à une intelligence collective, critique et combative pour déconstruire certaines idées reçues, parfois trop facilement lâchées, puis gobées par l'ensemble de la profession. NON, il n'y a pas trop de films et trop peu de places dans les salles, NON tous les films français ne se ressemblent pas, NON il n'y a pas trop de documentaires ou de « petits » films, trop de films français qui ne sont pas rentables et que le public ne voudrait plus voir...

OUI, nous sommes tous solidairement partie prenante d'une même économie qui se nourrit de succès en salles autant que de succès d'estime, d'artisanat autant que de productions plus riches, mais dans tous les cas de films qu'il faut continuer à porter, parfois contre vents et marées, auprès de toutes les générations de publics.

Cinéma du réel continue de son côté à intensifier ParisDOC, son offre au service des professionnels, en nouant des partenariats avec d'autres festivals tels que Cinedoc à Tbilissi, Jihlava en République Tchèque et TIFF à Turin dont certains projets seront présentés lors des séances Works-in-progress. À noter que l'an dernier, trois des projets qui y avaient été présentés en cours de fabrication ont été programmés en première mondiale aux dernières éditions des festivals de Sundance, Rotterdam et Berlin.

Cette année, seront aussi lancés les premiers Rendez-vous européens du documentaire de patrimoine avec pour même objectif celui de soutenir la visibilité des films documentaires et leur diffusion.

Les Matinales et la programmation des Premières fenêtres seront l'occasion de questionner le documentaire et ses formes futures. Enfin, la participation des jeunes générations – qu'ils soient stagiaires ou bénévoles, publics étudiants, jury des jeunes, apprentis rédacteurs ou programmeurs – nous permet de partager le festival avec ceux qui construiront le cinéma de demain.

Au nom de tous les membres de l'association, je tiens à remercier l'ensemble des équipes du festival qui œuvrent avec passion pour ce festival unique au monde. Et je fais le vœu que l'engagement de nos partenaires à nos côtés nous permette d'en accompagner plus encore le développement et le rayonnement.

–Julie Paratian

Présidente de l'association Les Amis du Cinéma du réel

Jury longs métrages

Feature Documentary Jury

FLORIAN CASCHERA



Florian Caschera, dit Sing Sing, est l'auteur de cinq disques de chansons hérétiques et cabosées avec Eloïse Decazes, avec qui il forme depuis plus de dix ans le duo Arlt. Leur dernier album, *Soleil enculé*, est sorti juste avant l'hiver. Il a aussi fondé le festival littéraire Tremble Parure et anime régulièrement des rencontres avec

des écrivains. Il termine lui-même son premier roman. Le reste du temps, il va au cinéma.

Florian Caschera, aka Sing Sing, authored five records of heretic and beaten-up songs with Éloïse Decazes, the other half of the duo Arlt, which has been active for more than 10 years. Their latest album, Soleil Enculé, came out just before winter 2019. Caschera is also the founder of the literary festival Tremble Parure, and he hosts discussions with writers on a regular basis. He's currently finishing his first novel. The rest of the time, he goes to the movies.

STÉPHANE MERCURIO



Dans ses films documentaires, elle donne la parole aux invisibles : les SDF avec *Cherche avenir avec toit* ; *Quand la caravane reste* raconte le quotidien d'un petit camping. À côté, sur les familles des détenus en 2008 est son premier film pour le cinéma et obtient de nombreux prix. Elle poursuit son travail sur la prison avec *À l'ombre de la*

république et *Après l'ombre*. Avec Christophe Otzenberger, elle tourne *Petits arrangements avec la vie*, dernier film de Christophe. Son film *Mourir ? Plutôt crever !*, portrait du dessinateur Siné sort aussi au cinéma. Au mois d'août 2016/17, elle tourne seule une « balade documentaire » publiée sur Facebook : *Les Parisiens d'août*. Elle utilise souvent la photographie, travaille avec le metteur en scène de théâtre Didier Ruiz. Son dernier film *L'un vers l'autre* est le fruit de cette collaboration.

In her documentary films, Stéphane gives voice to those who are invisible: the homeless with Cherche avenir avec toit; Quand la caravane reste portrays daily life in a small camp site. À côté (2008) about detainees' families is her first film for cinema and won many awards. She continued her work on prisons with À l'ombre de la république and Après l'ombre. With Christophe Otzenberger, she made Petits arrangements avec la vie, Christophe's last film. Her film Mourir ? Plutôt crever !, a portrait of the cartoonist Siné also was on theatrical release. In August 2016/17, she filmed a "documentary ballad" published on Facebook: Les Parisiens d'août. She often uses photography, and works with the theatre director, Didier Ruiz. Her latest film L'un vers l'autre is the result of this collaboration.

HANIA MROUÉ



Hania Mroué est la directrice et la fondatrice du Cinema Metropolis, la seule salle d'art et d'essai du Liban, qui a ouvert ses portes en 2006. En 2010 elle a lancé une société de distribution (MC Distribution) dédiée au cinéma arabe indépendant, ainsi qu'aux films d'auteurs internationaux. Elle est également membre fonda-

teur de l'association Beirut DC créée en 1998 pour soutenir la production et la promotion du cinéma Arabe indépendant dans la région MENA. Pendant 10 ans, elle a dirigé le festival Journées Cinématographiques de Beyrouth initié par Beirut DC. Entre 2010 et 2012 elle a été responsable de la programmation arabe au Festival International de Doha Tribeca. Depuis 2013 elle est membre du jury du Arab Film Prize discerné par la fondation Robert Bosch au Festival International du Film de Berlin. Elle vient de rejoindre l'équipe du Festival International du Film de Marrakech comme conseillère cinéma et industrie arabe.

Hania Mroué is the founder and director of Metropolis Cinema, the only art house movie theatre in Lebanon, opened in 2006. She started in 2010 MC Distribution, a company dedicated to selling and distributing Arab and International independent titles in the MENA region. She is a founding member of the association Beirut DC (created in 1998), to promote and support independent Arab films. For 10 years she was the Managing Director of Beirut DC's Arab film Festival Ayam Beirut at Cinema'ya. From 2010 to 2012, she was Chief Arab Programmer at the Doha Tribeca Film Festival. She served as jury member at several prestigious film festivals around the world such as Cannes (Semaine de la Critique in 2017) and Berlin (First Feature Competition in 2012). She just joined the team of the Marrakesh International Film Festival as consultant for Arab film programming and industry events.

TERUTARÔ OSANAÏ



Producteur, programmeur, traducteur. Diplômé à l'Université de Kyoto en art créatif. Depuis son arrivée à Paris en 2003, il a collaboré à de nombreux projets autour du cinéma japonais en Europe, tel que : Consultant Japon au Festival des 3 Continents, rétrospectives Kiyoshi Kurosawa et Shinji Somai à la Cinéma-

thèque Française ou atelier de coproduction internationale Gateway for Directors Japan. Il est notamment très impliqué dans l'émergence de la nouvelle génération de cinéastes japonais indépendants tels que : Koji Fukada, Ryusuke Hamaguchi, Leo Sato ou Katsuya Tomita, dont il a produit *Bangkok Nites* (2016) et *Tenzo* (2019). Il développe également un projet d'éducation à l'image dans les zones rurales défavorisées du Japon.

Producer, programmer, translator and Kyoto University creative arts graduate. Since his arrival in Paris in 2003, he has collaborated on numerous projects involving Japanese cinema in Europe, such as: consultant on Japan for the 3 Continents Festival, Kiyoshi Kurosawa and Shinji Somai retrospectives at the Cinémathèque Française, and an international coproduction workshop, Gateway for Directors Japan. He is particularly involved in driving the emergence of the new generation of independent Japanese filmmakers, such as Koji Fukada, Ryusuke Hamaguchi, Leo Sato and Katsuya Tomita, whose films Bangkok Nites (2016) and Tenzo (2019) he produced. He is also developing a project for image education in disadvantaged rural areas in Japan.

CRISTINA PICCINO



Elle commence très tôt à écrire pour *Il manifesto* en tant que critique de cinéma, en devient rédactrice dans les années 1990 puis chef de service. Elle collabore à des revues de cinéma (*Filmcritica*), à des quotidiens locaux et des magazines (*Amica*, *Grazia*), à des programmes télé (*Telepiù*) et radiophoniques. Consultante

pour la sélection du Bellaria Film Festival, entre 2007 et 2011, elle fait partie aujourd'hui du comité de sélection du Filmmaker Festival de Milano. Elle est codirectrice des monographies *Peter Whitehead. Cinema, musica, rivoluzione* et *Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele*, et a participé à plusieurs monographies et ouvrages collectifs. Elle donne des cours de journalisme et dispense des formations sur la critique de cinéma.

Journalist and critic, she lives and works between Rome and Milan. She soon began writing film reviews for the national daily Il manifesto, where she joined the editorial team in the 1990s and eventually became head of staff. She also contributed to specialized journals (Filmcritica), other magazines and newspapers (Amica, Grazia, local dailies) and radio and television programs (Telepiù). She was a selection consultant for the Bellaria Film Festival between 2007 and 2011 and is currently on the selection committee for Milan's Filmmaker Festival. She was co-editor of the books Peter Whitehead. Cinema, musica, rivoluzione and Eyal Sivan. Il cinema di un'altra Israele, and contributed to various collective monographs and publications. She also teaches classes in journalism and training courses for film critics.

Jury courts métrages et premiers films

Short Film and First Film Jury

FRANÇOIS BONENFANT



Né à Bruxelles, François Bonenfant est depuis septembre 2010 chargé de la coordination pédagogique pour le cinéma et les arts visuels au Fresnoy (Studio national des arts contemporains). Entre 2005 et 2010, il a également été responsable du programme *Fenêtre sur le court métrage contemporain* à la Cinéma-

thèque française. Il a travaillé pour des festivals de cinéma en France comme à l'étranger (Cinéma du réel, Côté Court, IndieLisboa, ...). En tant que critique de film, il a été collaborateur pour le magazine Bref. Son premier film est paru en 2013 (*Ce que mon amour doit voir*) suivi d'un second en 2017, qui constitue une variation du premier (CQMDV).

Born in Brussels. Since September 2010 he's in charge of the pedagogical fields of cinema and visual arts of Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains. Between 2005 and 2010 he was also responsible for the programme Fenêtre sur le court métrage contemporain at the Cinéma-thèque française. He worked with film festivals both in France and abroad (Cinéma du réel, Côté Court, IndieLisboa...). As a film critic, he collaborated with the Bref magazine. In 2013, he made his first film (Ce que mon amour doit voir) and a second one, as a variation, in 2017 (CQMDV).

LUCIE BORLETEAU



Lucie Borleteau grandit à Nantes puis s'installe à Paris pour étudier le cinéma à Paris 8. Elle se forme ensuite en travaillant à divers postes, dans la production, comme assistante à la mise en scène ou comme actrice.

Elle réalise trois moyens-métrages avant *Fidelio, l'odyssée d'Alice* (2014). Puis elle endosse la mise en scène des 6 épisodes de

la série *Cannabis* (2016, Arte puis Netflix). Elle a sorti récemment son deuxième film *Chanson douce*, d'après le roman de Leïla Slimani (2019).

Lucie Borleteau grew up in Nantes then moved to Paris to study film at Paris 8 university. She then trained on the job in different fields, including production as a director's assistant and actress. Before Fidelio, Alice's Odyssey (2014), she made three medium-length films and then went on to direct six episodes of the series Cannabis (2016, Arte then Netflix). Recently, she released her second film, Perfect Nanny (2019), based on Leïla Slimani's novel.

MIGUEL DIAS



En 1993, il a créé le festival Curtas Vila do Conde, où il est à présent directeur et programmeur. Directeur d'Agência - Agence portugaise du court-métrage, pour la promotion, la vente et la distribution internationale des courts métrages portugais. Producteur de courts métrages au sein de la coopérative Curtas

Metragens CRL. Programmeur de plusieurs rétrospectives de courts métrages et de cinéma contemporain portugais. Programmeur pour Le jour plus court au Portugal. Producteur au département de cinéma de Porto 2001 - Capitale européenne de la culture, y compris la production de films et le lancement du festival international du documentaire et nouveaux médias Odisseia Nas Imagens.

In 1993 founded Curtas Vila do Conde - International Film Festival, where is currently director and programmer. Director of Agência - Portuguese Short Film Agency, for the promotion, sales and international distribution of Portuguese short films. Producer of several short films. Curator of short films and Portuguese contemporary cinema retrospectives and film events. Programmer for the Short Film Day in Portugal. Producer in the film department of Porto 2001 - European Capital of Culture, including production of films and the launching of the international documentary and new media festival Odisseia Nas Imagens.

PERRINE KERVAN



Perrine Kervran est documentariste radio. Historienne de formation, elle a travaillé 15 ans au sein de l'émission « La fabrique de l'histoire » avant de coordonner l'émission « Une vie, une œuvre ». Aujourd'hui elle travaille toujours au sein de France Culture et coordonne pour la 4^e saison l'émission « LSD, la série documentaire ».

Elle donne des cours de radio à l'université Paris 8 Vincennes et est lauréate du prix Ondas et du prix New York festival.

Perrine Kervran makes radio documentaries. Trained as a historian, she worked for 15 on the radio programme, «La fabrique de l'histoire», before going on to coordinate the programme «Une vie, une œuvre». Today, she still works with France Culture and is coordinating the fourth season of «LSD, la série documentaire». She teaches radio studies at the university Paris 8 Vincennes and has won the Ondas award and the New York festival award.

ELENA LÓPEZ RIERA



Elena López Riera, née à Orihuela (Espagne) est docteur en Communication audiovisuelle, artiste visuelle et cinéaste. En 2008 elle s'installe en Suisse, où elle enseigne le cinéma et la littérature comparée à l'Université de Genève et à la HEAD. En 2015, elle dirige son premier court métrage, *Pueblo*, présenté à la Quinzaine des réalisateurs.

En 2016 son court métrage *Las vísceras* est sélectionné au festival de Locarno. Son dernier court métrage, *Los que desean*, était en sélection internationale au Cinéma du réel en 2019. Elle est aussi co-fondatrice du collectif d'artistes lacasinegra, consacré à la recherche et l'expérimentation de nouveaux dispositifs audiovisuels, avec qui elle a co-réalisé le long métrage *Pas à Genève*, ainsi que des nombreux workshops et installations. Elle a travaillé comme programmeur aux festivals Entrevues Belfort, Sevilla European Film Festival et Visions du réel, où elle fait partie du comité de sélection depuis 2017. Elle développe son premier long métrage, *El agua*.

Elena López Riera, born in Orihuela (Spain), is a PhD graduate in audiovisual communication, visual artist and filmmaker. In 2008, she settled in Switzerland, where she teaches film and comparative literature at Geneva university and the HEAD.

In 2015, she directed her first short, Pueblo, screened at the Directors' Fortnight. In 2016, her short, The Entrails, was selected by Locarno Festival. Her latest short, Those Who Lust, was part of the international selection at Cinema du reel in 2019.

She also co-founded the Lacasinegra collective, which researches and experiments with new audiovisual devices and with whom she co-directed the feature, Pas à Genève, as well as many workshops and installations.

She has worked as programmer for Entrevues Belfort festival, Sevilla European Film Festival and Visions du réel, where she has sat on the selection committee since 2017. She is currently preparing her first feature film, El agua.

Jury des bibliothèques

Library Jury

THIERRY BARRIAUX



(Bibliothèque Oscar Niemeyer du Havre)

La bibliothèque Oscar Niemeyer du Havre, forte d'un fonds de plus de 2 000 films documentaires, diffuse ses dernières acquisitions chaque mardi midi, propose un grand rendez-vous mensuel, Docs en stock, avec un échange à l'issue du film, et participe depuis de nombreuses années au Mois du film documentaire, mettant ainsi à l'honneur une programmation large s'adressant au plus grand nombre.

CATHERINE GEOFFROY



(Bibliothèque municipale de la Goutte d'Or, Paris 18^e)

La bibliothèque municipale de la Goutte d'Or est située à Paris au cœur d'un quartier populaire historique, doté d'une forte identité culturelle et sociale. La bibliothèque de la Goutte d'Or organise un cycle mensuel de projections-débats de films documentaires : « Le monde, ensemble », l'idée étant que regarder ensemble un film puis en discuter, c'est résister au conditionnement qui nous aliène quotidiennement à nos écrans individuels et aux images dont nous bombardent les médias. Les films sont présentés par leurs réalisateurs – ou à défaut par des intervenants choisis en fonction du sujet. Un fonds de DVD documentaires disponibles pour le prêt aux usagers est en cours de constitution pour 2020.

ALEXIA PECOLT



(Médiathèque Boris Vian de Tremblay)

La Médiathèque Boris Vian soutient le cinéma documentaire, avec la mise à disposition auprès des publics à la fois de films dits de patrimoine et de nouvelles créations. Nous suivons et participons à de nombreux événements qui mettent en avant le documentaire car, pour nous, ce genre invite naturellement à la réflexion : il offre aux publics de la médiathèque une expérience inédite et propice à l'échange d'idées.

MARIE-CLÉMENTE PAES



Née d'une mère malgache et d'un père français, elle a grandi à Madagascar. Après des études de sociologie à Nanterre et de marketing au CELSA-Sorbonne, elle crée avec Cesar Paes en 1988 Laterit Productions. Société de production, de distribution et d'édition indépendante, Laterit vise à partager les cultures orales à travers des films, de la musique et des livres, en particulier de Madagascar, du Brésil, d'Afrique et des îles. Elle a réalisé avec Cesar Paes *Angano... Angano... Nouvelles*

de Madagascar et Aux guerriers du silence, récompensés à Cinéma du réel. Elle a signé son premier long métrage documentaire *Fahavalo, Madagascar 1947*, sorti en salles en janvier 2019.

Born in Madagascar She has a master degree in Sociology and a Marketing CELSA Diploma Sorbonne. Since 1988, she runs Laterit productions, a Paris based independent company that highlight oral cultures through films, books and music. Previous films made with Cesar Paes such as Angano... Angano...tales from Madagascar or Aux guerriers du silence, have been awarded at Cinéma du reel. Fahavalo Madagascar 1947, her first documentary as director, has been released in France in January 2019.

en particulier de Madagascar, du Brésil, d'Afrique et des îles. Elle a réalisé avec Cesar Paes *Angano... Angano... Nouvelles*

Le jury des jeunes

The Young Jury

EMERIC GALLEGO

(Université Paris 8)

SAVANNAH GARCIA

(EHESS)

VINCENT JONDEAU

(Université Paris 8)

MARVIN JOULIGNEU

(Collectif Tribudom)

JULIE MARÉCHAL

(EHESS)

ANGÈLE MESCHIN

(Université Paris 10)

CATALINA VILLAR



Réalisatrice colombienne, installée en France depuis 1984 où elle fait ses études à l'EHESS, puis aux Ateliers Varan et à la FEMIS. Elle intègre les Ateliers Varan où elle assure la création d'ateliers en Colombie, au Venezuela, en Albanie. Intervenante à La Femis, à la Pompeu Fabra (Barcelone), EICTV (Cuba), à l'Université del Valle (Colombie).

Quelques films réalisés : *Cahiers de Medellín, Toto la Momposina, une voix pour la Colombie, Patricio Guzman une histoire chilienne, Bienvenue en Colombie, Invente-moi un pays, La Nueva Medellín, Maux d'enfants, mots d'adultes, Camino.*

Colombian director, installed in France since 1984 where she studied at EHESS, then at Ateliers Varan and at FEMIS. She joined the Varan Workshops where she creates workshops in Colombia, Venezuela, Albania. Teacher at La Femis, at Pompeu Fabra (Barcelona), EICTV (Cuba), at the University of Valle (Colombia).

Some of her films : Medellín notebooks, Toto la Momposina, a voice for Colombia, Patricio Guzman a Chilean story, Welcome to Colombia, Invent a country for me, La Nueva Medellín Children's ills, adults words, Camino.

Autres jurys

Other Juries

LE JURY DES DÉTENUÉS DE LA MAISON D'ARRÊT DE BOIS D'ARCY

THE BOIS-D'ARCY REMAND CENTRE PRISONERS' JURY

Composé de détenus de la Maison d'arrêt de Bois d'Arcy et de membres de la société civile, ce jury décernera le Prix des détenus de la Maison d'arrêt de Bois d'Arcy à un court métrage en compétition

Will award the Bois-d'Arcy Remand Centre Prisoners' Award to a competing short film.

COMMISSION NATIONALE D'IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES

IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES NATIONAL COMMISSION

Composée de bibliothécaires, la commission sélectionne des documentaires récents pour une diffusion dans les bibliothèques. Partenaire de Cinéma du réel, la commission choisit, avec le service audiovisuel de la Bibliothèque publique d'information, des films de la compétition pour une acquisition par l'un des trois catalogues partenaires : Images de la culture - CNC, l'Adav et le Catalogue national de la Bpi - Les yeux doc. Géré par la BPI, ce dernier catalogue constitue une ressource précieuse pour les bibliothèques qui programment et proposent des documentaires en prêt tout au long de l'année.

Composed of librarians, the commission selects recent documentaries for distribution in libraries.

Les prix

The awards

LE JURY LONGS MÉTRAGES DÉCERNERA :

THE FEATURE DOCUMENTARY JURY WILL AWARD:

LE GRAND PRIX CINÉMA DU RÉEL, doté par la Bibliothèque publique d'information (5 000 €) et la Procirep (3 000 €), est décerné à un long métrage issu des sélections internationale et française.

THE CINÉMA DU RÉEL GRAND PRIX, funded by the Bibliothèque publique d'information (€ 5,000) and the Procirep (€ 3,000), is awarded to one feature film from both international and French selections.

LE PRIX INTERNATIONAL DE LA SCAM, doté par la Scam (5 000 €), est décerné à un long métrage de la sélection internationale.

THE INTERNATIONAL SCAM AWARD, funded by the SCAM (€ 5,000), is awarded to a feature film from the international selection.

LE JURY COURTS MÉTRAGES ET PREMIERS FILMS DÉCERNERA :

THE SHORT FILM AND FIRST FILM JURY WILL AWARD:

LE PRIX LORIDAN IVENS – CNAP, doté par CAPI Films (2 500 €) et le CNAP (4 000 €), est décerné à un premier film de plus de 50 minutes issu des sélections internationale et française.

THE LORIDAN IVENS – CNAP AWARD, funded by CAPI Films (€ 2,500) and the CNAP (€ 4,000), is awarded to a first feature film of over 50 mn from both international and French selections.

LE PRIX DE L'INSTITUT FRANÇAIS – LOUIS MARCORELLES, doté par l'Institut français (5 000 €), est décerné à un long métrage issu de la sélection française

THE INSTITUT FRANÇAIS – LOUIS MARCORELLES AWARD, funded by the Institut français (€ 5,000), is awarded to a feature film from the French selections.

LE PRIX DE LA MUSIQUE ORIGINALE, doté par la Sacem (1 000 €), est décerné au compositeur d'un long métrage issu des sélections internationale et française

THE ORIGINAL MUSIC AWARD, funded by the Sacem (€ 1,000), is awarded to the composer of a film from both international and French selections.

LE PRIX DU COURT MÉTRAGE, doté par la Bibliothèque publique d'information (2 500 €), est décerné à un court métrage issu des sélections internationale et française.

THE SHORT FILM AWARD, funded by the Bibliothèque publique d'information (€ 2,500), is awarded to a short film from both international and French selections.

LE PRIX TËNK, doté par Tënk (500 € et achat de droits de diffusion SVOD sur la plateforme Tënk), est décerné à un court métrage issu de la Compétition Internationale ou de la Sélection Française.

LE PRIX TËNK, funded by Tënk (500 € and acquisition of SVOD broadcasting rights on the platform Tënk), is awarded to a short film from both international and French selections.

LE JURY DES JEUNES DÉCERNERA :

THE YOUNG JURY WILL AWARD:

LE PRIX DES JEUNES – CINÉMA DU RÉEL, doté par Ciné+ (€ 15 000 sous la forme d'achat de droits) est décerné à un long métrage issu des sélections internationale et française, pour sa distribution en salle.

THE YOUNG JURY AWARD – CINÉMA DU RÉEL, funded by Ciné+ (€ 15,000 as an acquisition of broadcasting rights) is awarded to a feature film from both international and French selections, for its theatrical distribution.

LE JURY DES BIBLIOTHÈQUES DÉCERNERA :

THE LIBRARY JURY WILL AWARD:

LE PRIX DES BIBLIOTHÈQUES, doté par la Direction générale des médias et des industries culturelles du Ministère de la Culture (2 500 €), est décerné à un film issu de la sélection internationale. Il s'accompagne d'une proposition d'achat de droits par la Bibliothèque publique d'information, permettant au film d'intégrer le Catalogue national – Les Yeux Doc.

THE LIBRARY AWARD, funded by the Direction générale des médias et des industries culturelles of the Ministry of Culture (€ 2,500), is awarded to a film from the International Competition. The awarded film is purchased by the Bibliothèque publique d'information for inclusion in the library's Catalogue national – Les Yeux Doc.

AUTRES PRIX :

OTHER AWARDS:

LE PRIX DU PUBLIC « PREMIÈRE FENÊTRE », doté par le CNC (sous la forme d'un achat de droits pour son intégration au catalogue du CNC Images de la Culture ainsi que d'une bourse de résidence CNC Talent), est décerné par les lecteurs de Mediapart à l'un des films de la sélection Première Fenêtre.

THE « PREMIÈRE FENÊTRE » AUDIENCE AWARD, funded by the CNC (acquisition of broadcasting rights on the CNC Images de la Culture catalog and attribution of a CNC Talent grant of residency), is awarded by the readers of Mediapart to a film from Première Fenêtre selection.

LE PRIX DU PATRIMOINE DE L'IMMATÉRIEL, est décerné et doté par le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique du Ministère de la Culture (2 500 €) à un film issu des sélections internationale et française.

THE INTANGIBLE HERITAGE AWARD, is awarded and funded by the Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique of the Ministry of Culture (€ 2,500) to a film from both international and French selections

LE PRIX DES DÉTENUS DE LA MAISON D'ARRÊT DE BOIS-D'ARCY est décerné par un jury de détenus et de personnes issues de la société civile à un court métrage issu des sélections internationale et française.

THE BOIS-D'ARCY REMAND CENTRE PRISONERS' AWARD, is awarded to a short film by a jury of prisoners and members of the civil society to a short films from both international and French selection.

Sélection internationale

International selection

COMITÉ DE SÉLECTION | SELECTION COMMITTEE:

CLÉMENCE ARRIVÉ
CATHERINE BIZERN
OLIVIA COOPER HADJIAN
JÉRÔME MOMCILOVIC
ANTOINE THIRION

LES NOTES SUR LES FILMS SONT RÉDIGÉES PAR |

FILMS SYNOPSIS WRITTEN BY:
CLÉMENCE ARRIVÉ (C.A.)
OLIVIA COOPER HADJIAN (O.C.H.)
JÉRÔME MOMCILOVIC (J.M.)
ANTOINE THIRION (A.T.)



AN DA SHEALLADH THE TWO SIGHTS Joshua Bonnetta

Joshua Bonnetta, né en 1979 au Canada, est un artiste et cinéaste travaillant sur le son et l'image animée dans le cadre d'installations, de performances et de projections cinématographiques. Ses œuvres filmiques sont centrées sur le son : l'espace sonore cinématographique y est abordé comme une extension de la musique concrète, et la cinématographie comme sa notation visuelle. Ses films ont été projetés dans plusieurs festivals, musées et galeries de différents pays. Bonnetta est maître de conférences au département de Cinéma, de Photographie et d'Arts médiatiques d'Ithaca College (état de New York). Ses œuvres sonores sont publiées par Shelter Press et Canti Magnetici.

Joshua Bonnetta, born in Canada in 1979 is an artist and filmmaker working with sound and moving image across installation, performance, and cinema exhibition. His film works are sound forward ; approaching cinematic sound design as an extension of Musique concrete, and cinematography as its visual notation. His films have been shown at various festivals, museums, and galleries internationally. He is an Associate Professor in the department of Cinema, Photography, & Media Art at Ithaca College (Upstate New York). His sound works are published by Shelter Press and Canti Magnetici.

2020 / Canada, Écosse / 89 min / Couleur
Langues : Gaélique, Anglais
Image, son, montage, musique, production :
Joshua Bonnetta
Contact copie : Joshua Bonnetta,
joshua.bonnetta@gmail.com

Le don de recevoir de l'avenir des signaux visuels ou sonores se transmettait autrefois de génération en génération chez les peuples des Hébrides Extérieures au large de l'Écosse. Entre 2017 et 2019, l'artiste canadien Joshua Bonnetta s'est attaché à explorer les paysages et à recueillir l'histoire orale de ce génie visionnaire. Comme dans son précédent long-métrage conçu avec J.P. Sniadecki dans le désert de Sonora, *El Mar La Mar* (Cinéma du Réel 2017), le travail de collecte ethnographique fabrique un monde sensoriel peuplé de fantômes : histoires de villages engloutis, de baleines échouées, de proches disparus, de chevaux noyés, de chants gaéliques et de voix messagères d'événements intimes ou collectifs. Projet empreint de matérialisme historique mais non moins profondément formaliste, si l'on se souvient que l'avant-garde nord-américaine a fameusement reçu de P. Adams Sitney le qualificatif de visionnaire ; et que Bonnetta n'est pas moins cinéaste qu'acousticien. Car les deux visions évoquées par le titre sont celles d'un film où images et sons suivent leur propre cours, tout en formant des présages agissant les uns sur les autres en un jeu d'anticipations, d'échos et d'unisson. Tantôt en alerte, tantôt dans la torpeur, le spectateur est enveloppé dans un monde aussi vivide qu'irréel ; *a thin place*, comme l'appelle une femme dont le beau chant consolateur agite la mer d'ondulations discrètes, à la frontière infime du ciel et de la terre, de la présence et de la mémoire.

–A.T.

In the past, the gift of receiving visual or aural signs from the future was handed down from generation to generation on the Outer Hebrides islands off the Scottish coast. Between 2017 and 2019, Canadian artist Joshua Bonnetta set about exploring their landscapes and collecting the oral history of this visionary gift. As in his previous documentary feature, El Mar La Mar (Cinéma du Réel 2017), co-directed with J.P. Sniadecki in the Sonoran desert, this work of ethnographic collection creates a sensorial world populated by ghosts: stories of engulfed villages, beached whales, drowned horses, Gaelic songs, and voices carrying messages of personal or community events. A project stamped with historical materialism yet no less deeply formalist, if we recall that P. Adams famously described the North American avant-garde as visionary; and that Bonnetta is no less of a filmmaker than an acoustician. As the two sights in the title are those of a film in which image and sound each follow their own course while also being portents that interact in a game of anticipation, of echoes and unison. At times on alert, at times in torpor, the spectator is enveloped in a world as vivid as it is unreal; "a thin place" in the words of a woman whose beautiful consolatory singing stirs the sea into soft ripples, at the extremely thin frontier between sky and sea, between foreknowledge and memory.

–A.T.

EL AÑO DEL DESCUBRIMIENTO

THE YEAR OF THE DISCOVERY

Luis López Carrasco



Le 3 février 1992 à Carthagène (Espagne), après des semaines de mobilisation contre la destruction programmée des industries locales, des affrontements entre manifestants et « forces de l'ordre » débouchent sur l'incendie du Parlement de la Communauté autonome. Cet événement, annoncé dès le début de *El año del descubrimiento*, constitue le point d'ancrage de discussions filmées de nos jours dans un café. Il y est question de conditions de travail, d'addictions, de pollution, du multiculturalisme espagnol, de la période franquiste, etc. Le format vidéo archaïque employé projette des corps du vingt-et-unième siècle dans une époque antérieure, d'autant plus que les récits contemporains sont scandés par des archives de 1992. *El año del descubrimiento* se présente comme une agora où chaque citoyen a une voix au chapitre, et où des points de vue contradictoires peuvent coexister. Ainsi, l'affirmation que « les jeunes d'aujourd'hui ne connaissent rien à la politique » est reçue avec distance lorsque l'on vient de constater l'inverse. Il n'est pas question de savoir qui a raison et que penser, mais comment faire société à partir des expériences singulières de chacun. L'usage du *split screen* témoigne de la complexité d'un tel espace démocratique : la ligne noire qui scinde l'écran a le pouvoir de rapprocher deux visages distants, de les mettre sur le même plan, mais le lieu qu'elle génère ainsi est paradoxal et purement cinématographique. À défaut de pouvoir le transposer dans le monde réel, le film formule à travers la rencontre de générations et de perspectives un manifeste contre un court-termisme délétère.

–O.C.H.

On 3 February 1992 in Cartagena (Spain), after weeks of mobilisation against the programmed destruction of local industries, the clashes between demonstrators and the "forces of law and order" resulted in the burning down of the Parliament of the Autonomous Community. This event, announced at the beginning of El año del descubrimiento, is the reference point for the present-day discussions filmed in a café. The topics cover work conditions, addictions, pollution, Spanish multiculturalism, the Franco years, etc. The outdated video format projects the 21st-century bodies into a bygone age, especially as the contemporary stories are rhythmically by archive images from 1992. El año del descubrimiento is presented as an agora where each citizen can have his or her say, and where contradictory viewpoints can coexist. The statement the "young people today know nothing about politics" is taken with reserve when the opposite has just been evidenced. It is not a matter of knowing who is right and what to think, but how to create society out of the singular experiences of each. The use of the split screen points up the complexity of the democratic space: the black line dividing the screen has the power to bring two distant faces close together; put them on the same plane, but the place that it creates is paradoxical and purely cinematographic. For want of being able to transpose it into the real world, the film uses this encounter between generations and perspectives to formulate a manifesto against a deleterious short-termism.

–O.C.H.

Né à Murcie en 1981, **Luis López Carrasco** est réalisateur et écrivain. En 2008, il a cofondé Los Hijos, un collectif expérimental de films et de documentaires. Ses œuvres ont été projetées à l'occasion de nombreux festivals de cinémas internationaux. *Los materiales*, le premier long-métrage réalisé par Los Hijos, a été primé au BAFICI 2014, à Lima Independiente 2014, à l'Uruguay Winter Festival 2014, ainsi qu'à l'IBAFF 2014. Son dernier court-métrage, *Aliens*, a été primé au Dokufest (Kosovo), au FIDOCs, au Cinespagna de Toulouse et au FICA 2017.

Luis López Carrasco (Murcia, Spain, 1981) is a filmmaker and writer. In 2008 he co-founded Los Hijos, an experimental cinema and documentary collective. His work has been shown in numerous international film festivals. Los Hijos' first feature-length film, Los materiales, was awarded in Punto de Vista International Film Festival 2010 and FID Marseille 2010. El Futuro, his first solo film, was awarded in BAFICI 2014, Lima Independiente 2014, Uruguay Winter Festival 2014 and IBAFF 2014. His last short film, Aliens, was awarded in Dokufest Kosovo, FIDOCs, Cinespagna Toulouse and FICA 2017.

2019 / Espagne, Suisse / 210 min / Couleur
Langue : Espagnol
Image : Sara Gallego
Son : Alberto Carlassare, Jorge Alarcón
Montage : Sergio Jiménez Barranquero
Production : Luis Ferrón, Luis López Carrasco, Pedro Palacios, Daniel M. Caneiro, Ricard Sales, David Epiney, Eugenia Mumenthaler
Contact copie : OFF ECAM, promocion@ecam.es

Alyx Ayn Arumpac est une réalisatrice de documentaire philippine. Elle a obtenu un Master en réalisation documentaire au Docnomads Erasmus Mundus Master Course (Portugal, Hongrie, Belgique) ainsi qu'une Licence en cinéma à l'université des Philippines. Elle réalise et produit de courts documentaires pour les principales chaînes de télévision à Manille.

Alyx Ayn Arumpac is a Filipino documentary filmmaker. She received a Master in Documentary Filmmaking from the Docnomads Erasmus Mundus Master Course (Portugal, Hungary, Belgium) and a Bachelor in Film at the University of the Philippines. She directs and produces short documentaries for the top TV network in Manila.

2019 / Philippines, France / 85 min / Couleur
Langue : Philippin
Image : Tatsiana Haurylychik
Son : Mikkon Quizon, John Michael Perez
Montage : Anne Fabini
Musique : Teresa Barrozo
Narration : Giancarlo Abraham, Anne Fabini
Production : Armi Rae Cacandin
(Cinematografica), Quentin Laurent
(Les Films de l'œil sauvage)
Contact copie : LevelK, niklas@levelk.dk

ASWANG

Alyx Ayn Arumpac

Les rues des quartiers populaires de Manille dégagent une odeur de mort et une peur grandissante s'est répandue dans la capitale philippine. La politique de Rodrigo Duterte pour détruire les réseaux de trafic de drogue a donné tout pouvoir à la police locale qui semble être lâchée comme une bête féroce dans les quartiers les plus pauvres, autorisée à faire disparaître consommateurs et petits vendeurs de rue pendant que les lords du trafic ne sont pas inquiétés. La cinéaste s'engouffre dans les rues de la ville sans hésiter, réalisant un film de terrain, brut, construit sur un récit nocturne inquiétant. Les corps jonchent les trottoirs, le sang est nettoyé des terrasses comme les déchets d'une soirée ordinaire. Pour traverser la brutalité et les foules inquiètes qui assistent désabusées au massacre, la cinéaste trouve des guides. Un médecin légiste désemparé, un journaliste silencieux enquêtant sur le désastre et un enfant, Jomari, qui en a déjà trop vu, dont les parents sont dans une prison bondée pour avoir consommé de la drogue. Jomari se débrouille, joue aux cruels policiers avec ses amis, dort dans une cabane de fortune et assiste aux enterrements de ceux qu'il a connu dans le quartier. Tous font face et tentent de surmonter la situation. La colère gronde aussi fort que la tristesse, la rue se soulève mais la corruption de la police est partout et sa dérive est monstrueuse. D'où vient ce mal qui s'est déversé dans toute la ville ? Dans les ruelles aux présences spectrales, les déambulations de la cinéaste ne semblent aller à la rencontre d'aucune forme de justice.

–C.A.

The streets of Manila's shanty-towns smell of death and a growing fear is spreading through the Filipino capital. Rodrigo Duterte's policy to destroy the drug-trafficking networks has given unlimited powers to the local police, who seem to be unleashed like a ferocious beast in the poorest districts and authorised to eliminate consumers and small street dealers, while the drug lords are left alone. The filmmaker plunges into the city streets unhesitatingly, making a raw ethnographic film built on a disquieting night-time story. The pavements are strewn with bodies, blood is cleaned off terraces like the waste from an ordinary evening. To cross through the brutality and the worried crowds who witness the massacre disillusioned, the filmmaker finds guides. A distraught coroner, a silent journalist investigating the disaster and a child, Jomari, who has already seen too much and whose parents are in a crowded jail for taking drugs. Jomari gets by, plays at being the cruel police with his friend, sleeps in a makeshift hut and attends the funerals of the locals that he knew. Everyone continues to try to overcome the situation. Anger is mounting as strongly as sadness, the street rises up but police corruption is everywhere and its excesses are monstrous. Whence this evil that has been unleashed across the whole city? In alleyways with ghostly presences, the filmmaker's wanderings do not appear to encounter any form of justice.

–C.A.

BACK TO 2069

Elise Florenty, Marcel Türkowsky



Dans le jeu vidéo Arma II, l'île de Lemnos, rebaptisée Altis, est le siège d'une bataille que se livrent en réseau des joueurs du monde entier. L'un des décors de cette mission est inspiré de l'Hôtel Filoktitis, qui doit lui-même son nom à l'Argonaute abandonné sur l'île par Ulysse – et *Back to 2069* de nous inviter à un vertigineux retour vers le futur. Associant des images de jeu glanées sur YouTube et celles filmées auprès d'un homme exilé sur l'île réelle, Elise Florenty et Marcel Türkowsky rassemblent des solitudes aussi éparses qu'hétérogènes à travers un collage d'images ambiguës : effet d'archive de vues Super 8 actuelles, effet de réalité d'images de synthèse qui reproduisent fidèlement la géographie de l'île. Pendant ce temps, les voix migrent de part et d'autre des frontières ontologiques : celles des joueurs qui déambulent sur Altis par ordinateur interposé s'invitent sur Lemnos ; celle de l'exilé qui porte le récit s'envole vers Altis. Du coucher de soleil recréé informatiquement à celui filmé sur l'île, lequel a-t-il le plus de substance ? Si l'économie est largement virtuelle, ne détermine-t-elle pas pour autant le sort de l'espèce humaine ? En 2069, la Grèce pourrait avoir fini de payer les intérêts de cette « dette dévorante » dont il fut tant question lors de la crise de 2009. D'ici-là, que sera-t-il advenu de notre exilé anonyme ? L'appellera-t-on à la rescousse comme Filoktitis en son temps, lorsque la Guerre de Troie se fut enlisée ? En attendant, ses gestes dessinent un acte aussi simple qu'anachronique : celui d'habiter un lieu. –O.C.H.

In the Arma II video game, the island of Lemnos, renamed Altis, is the centre of a battle waged by networked players across the world. One of the decors of this mission is inspired by the Filoktitis Hotel, which derives its name from Philoctetes, the argonaut that Ulysses abandoned on the island, and Back to 2069 invites us to a dizzying back-to-the-future. Interweaving game images gleaned from YouTube and those of a man exiled on the real island, Elise Florenty and Marcel Türkowsky bring together scattered and heterogenous solitudes in a collage of ambiguous images: what looks like archive footage but shot in current-day Super8 and the effect of reality through simulated images that faithfully reproduce the island's geography. Meanwhile, voices migrate from one side to the other of ontological frontiers: the voices of the players walking around Altis on their computers visit Lemnos; the voice of the exiled man who drives the story takes off for Altis. Between the computer-generated sunset and the sunset filmed on the island, which has more substance? Even though our economy is largely virtual, surely it still determines the fate of humankind? In 2069, Greece may have finished paying off the interests of the "devouring debt" that was headlined during the 2009 crisis. Meanwhile, what will our anonymous exile have become? Will he be called on for help, as was Philoctetes in his time, when the Trojan War was being waged? Meanwhile, his gestures embody an act as simple as it is anachronistic: that of inhabiting a place. –O.C.H.

Elise Florenty & Marcel Türkowsky sont un duo d'artistes-réalisateurs basés à Berlin et Paris. Ils ont réalisé ensemble plusieurs courts et moyens-métrages qui explorent des situations historiques et socio-politiques spécifiques à travers le prisme d'états de consciences altérées – folies lucides, hallucinations, rêves. Ils ont reçu le prix EMAF pour *The Sun Experiment (Ether Echoes)* (2014) et *Conversation With a Cactus* (2017). Leur première monographie *One Head Too Many* est éditée par Bom dia Books.

Elise Florenty & Marcel Türkowsky are an artist-film-maker duo based in Berlin and Paris. They have directed together several short and mid-length films exploring specific socio-political and historical situations through the prism of altered states of consciousness – lucid madness, hallucinations, dreams. They have received the EMAF award for The Sun Experiment (Ether Echoes) (2014) and Conversation With a Cactus (2017). Their first monograph One Head Too Many is published by Bom dia Books.

2019 / Belgique, France, Allemagne / 40 min / Couleur
Langues : Grec, Anglais
Image, son : Elise Florenty, Marcel Türkowsky
Montage : Elise Florenty,
Marcel Türkowsky, Rudi Maerten
Production : Alice Lemaire, Sébastien Andres
(Michigan Films), Elise Florenty, Marcel Türkowsky
Contact copie : Elise Florenty, Marcel Türkowsky,
florenty.turkowsky@gmail.com

BEYNİMDƏKİ MİSMARLAR

NAILS IN MY BRAIN

Hilal Baydarov

Hilal Baydarov est né à Bakou en 1987. Au cours de ses années de lycée, il a remporté par deux fois le championnat national de mathématiques. En 2011, il a conduit l'équipe d'Azerbaïdjan aux olympiades de l'informatique. Après un master en informatique, il a quitté son pays pour Sarajevo afin d'étudier la réalisation cinématographique auprès de Béla Tarr. Son premier long-métrage, intitulé *Hills without Names*, a été présenté en 2018, la même année où il a remporté le prix Docu Talent au Festival du film de Sarajevo pour *Birthday*. *When the Persimmons Grew* est le quatrième long-métrage de Baydarov, et *Mother and Son* son cinquième.

Hilal Baydarov was born in 1987 in Baku, Azerbaijan. During his high school years, he won the national championships of mathematics twice. In 2011 he leads the Azeri team at the informatics olympiad. After a master in computer sciences, he left for Sarajevo to study film directing with Bela Tarr. His debut feature film was Hills Without Names was premiered in 2018, the same year he won the Docu Talent award at Sarajevo Film Festival for his film Birthday. When the Persimmons Grew is Baydarov's fourth feature film. Mother and Son is his fifth feature film.

2019 / Azerbaïdjan / 81 min / Couleur
Langue : Azéri
Image, son, montage : Hilal Baydarov
Production : Hilal Baydarov (Ucgar Film)
Contact copie : Hilal Baydarov, hbaydarov@gmail.com

S'il faut rentrer à la maison, s'il faut retrouver avec fatalité et délice le paysage d'enfance, c'est qu'il est vain de chercher ailleurs la trace du temps. Cette leçon (« la maison, c'est quand on sent le temps », entendait-on dans *When the Persimmons Grew*, deuxième et précédent volet d'une trilogie dont le nom, *Katex*, est celui du village d'enfance d'Hilal Baydarov), *Nails in my brain* en radicalise la portée – dououreusement, sublimement. La mère, qui était au centre des deux premiers films, n'apparaît plus, sinon le temps d'un plan qui suffit à en faire une icône. En vérité elle est partout, puisque c'est elle qui a choisi cette Gnessienne de Satie, la plus célèbre, qui coule sur le film comme une interminable averse. Reste que Baydarov est seul ici à l'image, seul dans le paysage, seul dans Satie et dans le temps qui le torture. Ici, où une horloge et une cloche funèbre occupent le peu de silence laissé par la Gnessienne, le temps est une machine qui vous plante des clous dans le cerveau à chaque endroit de souvenir, et quand la pointe touche le souvenir, le cerveau crache des rubans insensés de paroles, sept chapitres de paroles comme un cantique ivre adressé à l'art, aux visages, à l'enfance, à la souffrance dont Dieu a rempli les hommes pour les rendre beaux, tout cela jeté en désordre parmi les ruines et la neige de *Katex*, mais recueilli toujours, in extremis, par l'admirable composition des images. Sur une diagonale improbable entre le cinéma-maison d'Alain Cavalier et les élégies d'Artur Aristakysian, *Nails in my brain* célèbre les efforts grandioses de l'œil, quand il lui faut braver les tempêtes de l'esprit. –J.M.

If you have to return home, if you have to inescapably and deliciously find the landscape of your childhood, it is because looking for the trace of time elsewhere is pointless. The ambit of this lesson ("Home is when you feel time", we heard in When the Persimmons Grew, the second and previous film of his trilogy, Katex, named after Hilal Baydarov's childhood village), is radicalised in Nails in My Brain – painfully, sublimely. The mother, who was central to the first two films, no longer appears, except in one shot which is enough to make her an icon. The truth is that she is everywhere, as she is the one who chose Satie's most famous Gnessienne, which trickles onto the film like an incessant drizzle. Yet, Baydarov is alone in the image, alone in the landscape, alone in Satie and in the time that tortures him. Here, where a clock and mournful bell fill the sliver of silence left by the Gnessienne, time is a machine driving nails into his brain at each place that holds a memory, and when the pointed tip touches a memory, the brain spits out insane ribbons of words, seven chapters of words like a drunken canticle to the art, to faces, to childhood, to the suffering with which God has filled men to make them beautiful – all of this flung out in a jumble among the ruins and snow of Katex, but always gathered up in extremis by the splendid composition of images. On an improbable diagonal between Alain Cavalier's films of daily life and Artur Aristakysian's elegies, Nails in my brain celebrates the eye's colossal efforts when it has to confront the turmoil of the mind. –J.M.

BRING DOWN THE WALLS Phil Collins

Pour comprendre l'articulation qui, tout au long de *Bring Down The Walls*, rend si beau et joyeux son propos plein de colère, il faut remonter au mitan des années 80. Tandis que le système carcéral américain s'est mué, depuis Nixon, en une aberrante machine de discrimination sociale et raciale, les braises de l'idéal égalitaire rêvé par le disco sont ravivées à Manhattan, à Chicago et dans le New Jersey, en l'espèce d'un art au nom hospitalier de house music. *Bring Down The Walls* est alors le titre d'un morceau emblématique, rêvant d'abattre à coup de boîte à rythme les murs invisibles d'une société dont la house (principalement noire, majoritairement homosexuelle) héberge les principales victimes. Une trentaine d'années plus tard, Phil Collins s'approprié ce titre pour baptiser un grand projet associatif (et un film, donc), déterminé à faire tomber des murs bien concrets : précisément ceux du complexe carcéral, dont l'œuvre de destruction n'a pas faibli. « Bring Down The Walls » a ainsi donné la parole plusieurs jours durant à celles et ceux qui militent pour ce démantèlement, réservant les nuits à la danse, sous le même toit et au son de quelques classiques house. En choisissant de filmer à parts égales les moments de discussion et les moments de jacking, Collins rend justice à la beauté toute politique des seconds, qu'on aurait tort de voir comme de simples intermèdes récréatifs : il s'y agit de figurer, avec une rare élégance, l'expression la plus pure, et la plus communicative, de la liberté. Quelque part entre Frederic Wiseman et Larry Levan, c'est l'objectivité selon Phil Collins : cinq minutes pour la parole, cinq minutes pour la fête. -J.M.

To understand the link that makes the very angry statement of Bring Down The Walls so magnificent and joyful throughout, we need to go back to the mid-1980s. While the American prison system had been evolving, since Nixon, into an aberrant machine producing social and racial discrimination, the embers of the egalitarian ideal dreamt of by disco were being rekindled in Manhattan, Chicago and New Jersey, in a sort of art bearing the welcoming name of "house music". Bring Down the Walls was the title of an emblematic piece that dreams of using the beat of the drum machine to demolish the invisible walls of a society whose main victims found a home in house music (mostly black, mostly homosexual). Some thirty years later, Phil Collins took this title for the name of a large-scale collaborative project (including a film), determined to bring down very real walls: more precisely, the walls of the penitentiary complex, whose destructive work had not declined. Over several days, "Bring Down The Walls" gave voice to those advocating this dismantlement, while its nights were given over to dancing, under the same roof, to the sound of classic house tracks. By choosing to allocate equal film time to the discussions and jacking, Collins does justice to the very political beauty of dancing, and we would be mistaken to see it as nothing more than a recreational interlude: what is shown, with a rare elegance, is the purest and most communicative expression of freedom. Somewhere between Frederic Wiseman and Larry Levan, it is objectivity according to Phil Collins: five minutes for speaking, five minutes for partying. -J.M.

Phil Collins est un réalisateur et artiste visuel qui vit à Berlin et à Wuppertal. Il enseigne la vidéo et la performance à l'Académie des arts médiatiques de Cologne. Parmi ses films précédents, on peut citer *Ceremony* (2018), *Delete Beach* (2016), *Tomorrow Is Always Too Long* (2014), *The Meaning of Style* (2011), *Marxism Today* (prologue) (2010), *Soy mi madre* (2008), *Zašto ne govorim srpski* (na srpskom) (2008), *Baghdad Screentests* (2002) et *How to Make a Refugee* (1999).

Phil Collins is a filmmaker and visual artist based in Berlin and Wuppertal. He is Professor of Video and Performance at the Academy of Media Arts Cologne. Previous films include Ceremony (2018), Delete Beach (2016), Tomorrow Is Always Too Long (2014), The Meaning of Style (2011), Marxism Today (prologue) (2010), Soy mi madre (2008), Zašto ne govorim srpski (na srpskom) (2008), Baghdad Screentests (2002), and How to Make a Refugee (1999).

2020 / États-Unis, Allemagne / 88 min / Couleur ●●●●●
Langue : Anglais ●●●●●
Image : Elise Florenty, Marcel Türkowsky ●●●●●
Son : Jochen Jezussek ●●●●●
Production : Siniša Mitrović (Shady Lane Productions) ●●●●●
Contact copie : Shady Lane Production, info@shadylaneproductions.co.uk ●●●●●

●●●●● 2020 / Pays-Bas / 68 min / Couleur
Langue : Néerlandais ●●●●●
Image : Marina Meijer ●●●●●
Son : Jacob Oostra ●●●●●
Montage : Nicole Hálová ●●●●●
Production : Simone van den Broek (Basalt Film) ●●●●●
Contact copie : Basalt Film, jelte@basaltfilm.nl, +31 6 3613 7579 ●●●●●

CARROUSEL Marina Meijer

Au sein du programme « La nouvelle chance », à Rotterdam, des hommes parlent à d'autres hommes. Les uns, encore adolescents, sont sortis du système scolaire et cherchent à y revenir, ne serait-ce que pour conserver leur liberté provisoire. Les autres, plus âgés, tentent de les faire bifurquer vers un chemin qui ne sera pas plus rectiligne, mais plus compatible avec la vie en société : il s'agit de troquer le costume de jeune délinquant contre celui de demandeur d'emploi. Dépouillés de leur environnement par une caméra qui ne cherche qu'eux, les visages qui se succèdent argumentent pour démêler le vrai du faux, le bon du mauvais, les plus âgés n'ayant pas le monopole de la pertinence ni de la pédagogie. La violence physique subie ou exercée reste hors champ, presque dérisoire face au tranchant des mots échangés pour tracer des limites, un périmètre de sécurité au sein duquel la relation serait possible – « ma liberté prend fin là où commence celle des autres », dit-on. Des voix ouvrent des voies dans une jungle de pulsions qui s'entrechoquent, se contredisent si bien qu'elles laissent chacun dans un statu quo délétère. Les traits de Delgano, Nabil et Tayfun se tendent et se détendent, basculent du rire au drame au rythme du combat qui fait rage dans leurs esprits. Si la réalité sociale qui a produit chacune de ces vies est palpable, *Carrousel* raconte aussi l'histoire d'une lutte universelle des êtres contre eux-mêmes. Sur ce plan, éducateurs, éduqués et spectateurs sont à égalité – mais certaines batailles sont moins meurtrières que d'autres. -O.C.H.

In "The New Chance" programme in Rotterdam, men talk to other men. Some, still teenagers, dropped out of the school system and are trying to reintegrate it, if only to keep their provisional release. The older men are trying to set them on a path that will not be straighter, but at least more compatible with life in society if they swap their young delinquent's outfit for a job-seeker's suit. Stripped of their surroundings by a camera that homes in on them alone, the successive faces argue in an attempt to untangle truth and falsehood, good and bad – the older men not having a monopoly of relevance or pedagogy. The physical violence inflicted or suffered remains off-screen, and is almost derisory compared to the sharp-edged words that are exchanged in order to trace limits, a perimeter of safety within which a relationship may be possible – "my freedom ends where that of others begins", as the saying goes. Voices open up pathways in a jungle of impulses that collide, contradict each other, leaving each in a harmful status quo. The faces of Delgano, Nabil and Tayfun tense up and relax, fluctuate between smiles and drama in step with the battle raging inside their heads. While the social reality that has produced each of these lives is palpable, Carrousel also tells the story of human beings' struggle against themselves. On this count, educators, the educated and the spectators are on equal footing – but some battles are less deadly than others. -O.C.H.

DON'T RUSH

Elise Florenty, Marcel Türkowsky



Don't Rush nous invite dans une chambre vaporeuse pour prendre le temps d'écouter l'émission de Giannis, dédiée au Rébétiko, musique née dans les banlieues pauvres d'Athènes dans les années 10, composée par des exilés grecs revenus de Turquie. Depuis cette chambre dont nous ne connaissons jamais l'issue ou l'agencement exact, s'élève la voix du jeune homme, éclairant les musiques d'histoires et les enveloppant des nappes du haschich qu'il fume. Dans la pièce, un garçon dort, un autre écoute assis dans un coin. Tous les angles sont bons pour regarder ceux qui écoutent. Le film est brumeux, les hommes qui l'habitent apparaissent et disparaissent dans des éclats de corps, des reflets, des ombres. Le fil continu est celui des voix et de la musique. Ce n'est pas un Rébétiko assagi qui défile, les chants parlent d'amour, de départs, de drogues, de flics, de sabotages, et les pirates de la radio se reconnaissent. Vivre libre, aimer, fumer quitte à se frotter à l'illégalité. Les paroles s'appliquent à tout contexte. Celui de Giannis est particulier. Il y a Athènes qu'il oublie parfois de rejoindre, il y a un procès bientôt, trop de hasch dans les poches, et il y a ces hommes et ces femmes qui tentent d'arriver par ici et que l'on empêche d'entrer. Exilés d'aujourd'hui, ils ont peut-être un autre Rébétiko caché sous leur manteau. Les histoires des chanteurs sont les leurs. Se traîner, prendre le temps d'écouter, le haschich ralentit l'esprit et les corps pour laisser de côté la crasse du monde - « *Jette-moi dans la mer profonde* » - sans jamais en noyer les douleurs.

-C.A.

Don't Rush invites us into a smoky room to take the time to listen to Giannis' programme on rebetiko, a music that came out of the poor suburbs of Athens in the 2010s, composed by Greeks returning from their exile in Turkey. The young man's voice speaks out from a room whose exit and precise layout are never seen. The voice explains the music with stories, blanketing them in smoke clouds from the hashish he is smoking. In the room, a young boy is sleeping, another in the corner listening. The listeners are filmed from all possible angles. The film is hazy, the men living there appear and disappear among fragments of bodies, reflections, shadows. The thread of continuity is that of the voices and music. The rebetiko playing is not tame, the songs speak of love, departures, addicts, cops, sabotages, and the radio pirates recognise themselves. Living free, loving, smoking, even if it borders on illegality. The words match every context. Giannis' context is particular. There is Athens, which he sometimes forgets to visit, and soon there will be a court case, too much hash in his pockets. Then there are these men and women trying to reach here but who are prevented from entering. Today's refugees, they may have another rebetiko under their coat. The stories of singers are theirs. Hanging around, taking time, hashish slows down mind and body and excludes the world's filth - "Throw me into the deep sea" - without ever drowning the pain.

-C.A.

2019 / Belgique, France, Allemagne / 54 min / Couleur
Langues : Grec, Anglais
Image, son : Elise Florenty, Marcel Türkowsky
Montage : Elise Florenty, Marcel Türkowsky, Rudi Maerten
Production : Alice Lemaire, Sébastien Andres (Michigan Films), Elise Florenty, Marcel Türkowsky
Contact copie : Elise Florenty, Marcel Türkowsky, florenty.turkowsky@gmail.com

Elise Florenty & Marcel Türkowsky sont un duo d'artistes-réalisateurs basés à Berlin et Paris. Ils ont réalisé ensemble plusieurs courts et moyens-métrages qui explorent des situations historiques et socio-politiques spécifiques à travers le prisme d'états de consciences altérées - folies lucides, hallucinations, rêves. Ils ont reçu le prix EMAF pour *The Sun Experiment (Ether Echoes)* (2014) et *Conversation With a Cactus* (2017). Leur première monographie *One Head Too Many* est éditée par Bom dia Books.

Elise Florenty & Marcel Türkowsky are an artist-film-maker duo based in Berlin and Paris. They have directed together several short and mid-length films exploring specific socio-political and historical situations through the prism of altered states of consciousness - lucid madness, hallucinations, dreams. They have received the EMAF award for *The Sun Experiment (Ether Echoes)* (2014) and *Conversation With a Cactus* (2017). Their first monograph *One Head Too Many* is published by Bom dia Books.

Ernst Karel produit des œuvres sonores de plusieurs types dont de la musique électroacoustique. Dans le cadre du Laboratoire d'Ethnographie Sensorielle de l'Université de Harvard, Ernst Karel a travaillé avec de nombreux réalisateurs, enseignant également les techniques d'enregistrement de terrain dans le cadre de séminaires universitaires. **Veronika Kusumaryati** est une spécialiste d'anthropologie politique et d'anthropologie des médias travaillant en Papouasie occidentale. Ses travaux universitaires sont consacrés aux théories du colonialisme, de la décolonisation, et de la post-colonialité. Elle est également réalisatrice de films documentaires et maître de conférences en anthropologie à l'Université de Harvard.

Ernst Karel works with sound, including electroacoustic music. His work often focuses on the practice of location recording and composing with unprocessed location recordings. In the *Sensory Ethnography Lab* at Harvard, Karel has collaborated with filmmakers and taught courses in reality-based audio. **Veronika Kusumaryati** (1980, Bantul, Indonesia) is a political and media anthropologist working in West Papua. Her scholarship engages with the theories of colonialism, decolonization, and postcoloniality. She has worked as a curator and produced documentaries and is currently a Harvard College Fellow in Anthropology.

2020 / États-Unis / 78 min / Couleur et Noir & blanc
Langues : Anglais, Langue Hubula, Néerlandais
Montage : Ernst Karel, Veronika Kusumaryati
Production : Sensory Ethnography Lab
Contact copie : Sensory Ethnography Lab, Harvard University, lgtaylor@fas.harvard.edu

EXPEDITION CONTENT

Ernst Karel, Veronika Kusumaryati

Comment relier le célèbre film ethnographique de Robert Garner *Dead Birds* et l'assaut de la prison d'Attica par la garde nationale en 1971 ? Une réponse possible : Michael Rockefeller. Arrière-petit-fils du magnat du pétrole John D. Rockefeller, cet homme était aussi le fils de Nelson Rockefeller, gouverneur de New York en 1971. Il participe par ailleurs à l'expédition anthropologique multimodale Harvard Peabody, menée entre avril et août 1961 en Nouvelle-Guinée occidentale, dont le film de Robert Gardner sur le peuple Hubula est issu. Michael était chargé de collecter des images et surtout des sons, qui forment la matière principale d'*Expedition Content*. Nous voici donc immergés dans l'obscurité, invités à tâtonner dans un espace sonore qui convoque des paysages, des animaux mais surtout les Hubula eux-mêmes, à travers leurs chants et leurs conversations. Il s'agit donc du hors-champ sonore de *Dead Birds*, où leurs voix étaient davantage traitées comme des bruits que comme des vecteurs de sens. Privés de leurs mots, les Hubula y apparaissent comme un peuple aux riches coutumes mais néanmoins primitif, décrit par la voix quasi-divine de Gardner. Il y a donc de quoi être surpris lorsque les archives révèlent que les Américains envoyés par Harvard sont bel et bien venus en terre étrangère avec leurs corps, et pas seulement avec leurs esprits. En revisitant l'histoire d'un film, Ernst Karel et Veronika Kusumaryati touchent à une problématique de la plus grande envergure : les relations qui nouent les idéologies, les représentations et le sort de peuples entiers.

-O.C.H.

How can Robert Garner's famous ethnographic film, Dead Birds be connected to the national guard's assault on Attica prison in 1971? One possible answer: Michael Rockefeller. The great grandson of oil magnate John D. Rockefeller, this man was also the son of Nelson Rockefeller, governor of New York in 1971. He also took part in the Harvard Peabody multimodal anthropology expedition conducted between April and August 1961 in West New Guinea, which led to Robert Gardner's film on the Hubula people. Michael was in charge of collecting images and especially sounds, which constitute the main material for Expedition Content. We find ourselves plunged into darkness, invited to feel our way around a soundscape that conjures up landscapes, animals and, above all, the Hubula themselves, through their songs and conversations. This is the off-screen soundscape of Dead Birds, where their voices were treated as noises more than vectors of meaning. Deprived of their words, the Hubula appear as a richly costumed people but nonetheless primitive, described by Gardner's quasi-divine voice. There is thus good reason to be surprised when the archives reveal that the Americans sent by Harvard well and truly visited this foreign land with their bodies, and not simply their minds. Revisiting the story of a film, Ernst Karel and Veronika Kusumaryati touch on an issue of immense scope: the relationships that forge ideologies, representations and the destiny of entire peoples.

-O.C.H.

JIA TING HUI YI

THE CHOICE

Gu Xue



Une prise, une heure, une pièce, et un choix à faire pour la famille réunie dans le plan unique de *The Choice*. Non loin d'ici, dans un hôpital, une tante est en soins intensifs. Il y a peu de chances pour qu'elle se réveille mais : doit-on la laisser à l'hôpital ou la ramener à la maison ? Que dit le médecin ? Est-ce qu'elle peut aller mieux ? Qui est responsable ? Combien cela va-t-il coûter ? La discussion est froide, la question est pratique. Ravalez vos larmes, nous sommes là pour prendre une décision sérieuse. Et le « nous » est d'usage. Nous n'interviendrons pas mais nous sommes bel et bien dans le cercle. Le plan, unique, n'est pas fixe, il va de droite à gauche, comme un lent mouvement de la tête, marquant notre présence au groupe par le dispositif, pleinement inclus dans le drame qui se déploie sous nos yeux. L'affaire de famille semble sans issue, personne n'est d'accord, les arguments cheminent entre les systèmes de croyances et les problèmes de finances. Dans cet argumentaire, chacun ne peut pas avancer ce qu'il veut quand il veut et au fil de la discussion c'est toute la hiérarchie familiale qui se découvre : la jeunesse tient les rênes, le respect n'est pas aux aînés, ils s'exprimeront plus tard. Le beau-frère ? Il n'est pas réellement de la famille, sa parole est secondaire. La discussion est intense et pleine de remous. L'intrusion dans cette petite pièce, où certains n'ont pas encore enlevé leurs manteaux, nous projette dans le drame ordinaire. Les légers mouvements de la caméra déposent parfois notre regard sur des visages absents, des corps retirés, appelant à d'autres histoires et soupçonnant les sentiments enfouis.

–C.A.

A shot, a time, a room and a choice to be made by the family gathering in the single take of The Choice. Not far from here, in a hospital, an aunt is in intensive care. There is little chance of her waking up but: should they leave her in hospital or bring her home? What does the doctor say? Can she get better? Who is responsible? How much will it cost? The discussion is unemotional, the question practical. Hold back your tears, we are here to make a serious decision. And "we" is the appropriate term. We do not intervene, but we are part and parcel of the circle. The single take is not static, it pans right and left, like a slow head movement, signalling our presence to group by the dispositif, which is fully included in the drama unfolding before our eyes. The family affair seems to be an impasse, no one agrees, the arguments wend between belief systems and money problems. When arguing, each is unable to advance what he wants when he wants and, as the discussion progresses, the whole family hierarchy comes to light: the young hold the reins, with no respect for their elders – they will have their say later. The brother-in-law? He is not really one of the family, his opinion takes second place. The discussion is intense and tumultuous. The intrusion in this small room, where some have not yet taken off their coats, throws us into an ordinary drama. The tiny movements of the camera sometimes pose our gaze on absent faces, withdrawn bodies, which call up other stories and suggest buried feelings.

–C.A.

Gu Xue d'origine Mandchoue, est diplômée d'un Master en Arts de l'Université de Communication en Chine. C'est pendant ses études qu'elle commence à filmer la vie de sa famille. Parallèlement à la réalisation de ses films, elle s'investit dans de nombreux projets cinématographiques comme la Semaine du Film des Jeunes de Mongolie Intérieure en tant que co-fondatrice, le Festival du Film de Fitzcarraldo en tant qu'organisatrice, le Festival International du Film de Xining ou le Grassland Film Workshop.

Gu Xue a Manchurian descendant, Master of Arts from the Communication University of China. She has been using cameras to record her family's life since was a student. Beside filmmaking, she is also involved in film-related activities like Inner Mongolia Youth Film Week as co-founder, Fitzcarraldo Film Festival as a curator, Xining First International Film Festival or Grassland Film Workshop as a planner.

2019 / Chine / 66 min / Couleur

Langue : Chinois

Image : Xin Honghe

Son : Kong Hao

Montage : Gu Xue

Production : Gu Xue

Contact copie : Guxue.guxue.1228@163.com,
+86 15652902389

Alexander L. Fattal est un réalisateur et artiste média qui a exposé ses projets au MOMA/PSI, au Short Film Corner de Cannes, dans le bâtiment de l'Assemblée Générale des Nations Unies, à la National Geographic Society, ainsi qu'à la Cour constitutionnelle d'Afrique du Sud. Fattal a suivi une formation de cinéaste au Sensory Ethnography Lab de l'université d'Harvard, où il a obtenu son doctorat en anthropologie sociale. Il est actuellement maître de conférences au Department of Film-Video and Media Studies de l'Université d'État de Pennsylvanie.

Alexander L. Fattal is a filmmaker and media artist who has exhibited his projects at MOMA/PSI, Cannes Short Film Corner, the United Nations General Assembly Building, the National Geographic Society, and the South African Constitutional Court. Dr. Fattal was trained as a filmmaker in the Sensory Ethnography Lab at Harvard University, where he earned a PhD in Social Anthropology. He is currently Assistant Professor in the Department of Film-Video and Media Studies at Pennsylvania State University.

2019 / Colombie, États-Unis / 26min / Couleur

Langue : Espagnol

Image : Julian Mejia Villa

Son : Juan Felipe Ferrero

Montage : David Rojas

Musique : Santiago Lozano

Production : Nicolas van Hemelryck (Casatarantula),
Clare Weishopf (Casatarantula), Alexander L. Fattal
(Break the Frame Films)

Contact copie : fest@marvinwayne.com, +34 934863313

LIMBO

Alexander L. Fattal

L'anthropologue et documentariste Alexander L. Fattal a imaginé un dispositif congruent pour recueillir le témoignage d'anciens membres des FARC revenus à la vie civile. *Limbo* est consacré à l'un d'eux, prénommé Alex. Voyageant sur les routes des montagnes colombiennes à l'intérieur d'un fourgon transformé en camera obscura, Fattal laisse l'ancien guerillero raconter comment il a intégré les rangs du groupe révolutionnaire et comment il en est sorti, sa jeunesse, ses faits d'armes et ses visions oniriques, tandis que l'image inversée des paysages traversés se projettent dans l'habitacle à travers le sténopé. L'inconfort de la situation évoque bien sûr d'emblée les enlèvements perpétrés par le groupe, tandis que son caractère confessionnel quasi-psychanalytique tend à réassigner les positions des bourreaux et des victimes. Mais en installant une situation à la fois étanche et poreuse au monde, le procédé produit des impressions plus profondes qui touchent au mode de réception du cinéma : une façon d'être au bord de l'endormissement, dans un état paradoxal d'éveil et de somnolence, de perte de réalité et de vivacité hallucinée. Telle est peut-être la condition de ces guérilleros suspendus entre leur vie maquisarde passée et leur vie civile retrouvée, soumis aux assauts inconscients de possibles représailles. Elle rejoint en tout cas assurément celle d'un spectateur, que chaque film cherche « à libérer de l'emprise du spectacle depuis l'intérieur du spectacle lui-même » (Victor Burgin).

–A.T.

The anthropologist and documentary artist Alexander L. Fattal has imagined a congruent dispositif to gather testimony from former FARC members who have returned to civilian life. Limbo focuses on one of them named Alex. Travelling along Colombia's mountain roads inside a truck transformed into a camera obscura, Fattal lets the ex-guerrilla recount how he joined the ranks of the revolutionary groups and how he got out. He speaks of his youth, his armed exploits and his oneiric visions, as the inverted images of the passing landscapes are projected into the truck's cabin through a pinhole camera. The discomfort of the situation immediately evokes the group's kidnappings, while its confessional, quasi-psychoanalytic aspect tends to reassign the positions of the executioners and the victims. But by establishing a situation which is at the same time impervious and porous to the outside world, the process produces deeper impressions that touch on the way cinema is received: in a state of being on the brink of sleep, a paradoxical state of wakefulness and somnolence, a loss of reality and a hallucinatory alertness. This could well be the situation of these guerrillas, who are suspended between their past life as resistance fighters and their new civilian life, and prone to the subconscious onslaught of potential reprisals. At any rate, it is certainly akin to the situation of a spectator whom each film seeks to free "from the grasp of the spectacle from within the spectacle itself" (Victor Burgin).

–A.T.

MAKONGO

Elvis Sabin Ngaibino



Pour son premier film, Elvis Sabin accompagne Albert et André, Pygmées Aka de Centrafrique habitant auprès de leur communauté dans un campement en pleine forêt. Seuls scolarisés du village, ils ont décidé de transmettre leurs connaissances en ouvrant des classes dans les villages des Pygmées. Peuple des forêts, cueilleurs hors pairs, ils comptent sur la récolte des chenilles (*Makongo*) pour financer leur projet mais le monde est contre eux et le film déroule un conte aux héros maudits. Les abîmes de la forêt ne sont jamais assez profonds et les logiques marchandes et de domination se sont infiltrées partout. Le film arpente un territoire où tout semble dû, même au bord du monde l'argent régit. Il faut tout négocier, toujours donner plus, accepter les arnaques pour obtenir un peu et laisser glisser menaces et mépris ordinaire. Car les Pygmées ont été mis au ban, déclassés et sont sans cesse stigmatisés par le reste de la société centrafricaine. Face à elle, la bonté des deux hommes est infaillible et le film les accompagne sans fléchir, attentif à leurs regards éreintés mais jamais découragés, à leurs gestes et à leur persévérance. Ils avancent, sans se plier, à travers l'individualisme et la domination devenus monnaie courante. Le village paraît condamné non pas par les branches et les marécages sans fin mais par le mépris et la soif de richesse prêts à dissoudre ce qu'il reste de communauté. Mais en mettant les enfants sur les bancs et en s'adonnant aux chants polyphoniques qui ponctuent les journées du village, le collectif vibre, repoussant la sentence à demeurer des damnés de la terre. -C.A.

For his first film, Elvis Sabin follows Albert and André, Central African Aka Pygmies, along with their community in a camp deep in the forest. They were the last of the village's children to have attended school and have decided to transmit their knowledge by opening classes in the Pygmy villages. As forest people with unmatched gathering skills, they are counting on the caterpillar (Makongo) harvest to finance their project, but the world is against them and the film tells a tale of ill-fated heroes. The depths of the forest are never deep enough and the logics of the market and domination are all-pervasive. The film travels through a territory where everything seems to be owed – even on the edge of the world it is money that reigns. You have to negotiate, always give more, accept being swindled to obtain a little and shrug off threats and routine contempt. Because the Pygmies are shunned, disparaged and constantly stigmatised by Central African society. In the face of this, the two men's goodness never fails and the film accompanies them without flinching, attentive to their exhausted yet never discouraged gaze, their gestures and their perseverance. They make their way, without succumbing, through the now ubiquitous individualism and domination. The village seems condemned not by the branches and endless swamps, but by contempt and the thirst for wealth, which are about to destroy what is left of community. But by seating the children on the benches and putting their heart into singing the polyphonic songs that punctuate the village days, the collective vibrates and wards off the sentence of remaining the wretched of the Earth. -C.A.

Diplômé en géologie, **Elvis Sabin Ngaibino** a toujours rêvé de se consacrer au cinéma. En 2012, il fonde avec des amis l'Académie du Cinéma Centrafricain, une association regroupant des passionnés de cinéma. Il produit et réalise avec les moyens du bord des petits films pour la télévision centrafricaine, jusqu'au jour où son chemin croise celui des Ateliers Varan qui lui donnent une formation au cinéma documentaire et lui permettent de tourner *Docta Jefferson*, le portrait d'un pharmacien de quartier, sélectionné dans plusieurs festivals internationaux.

Elvis Sabin Ngaibino, a geology graduate, had always dreamt of working in cinema. In 2012, he founded with friends the Académie du Cinéma Centrafricain, an association bringing together cinema-lovers. With limited means, he produced and made small films for Central African television, until the day his path crossed that of the Ateliers Varan, which trained him in documentary filmmaking and enabled him to shoot Docta Jefferson, the portrait of a neighbourhood pharmacist and screened at several international festivals.

2020 / République centrafricaine, Argentine, Italie / 72 min / Couleur
Langue : Akan
Image : Elvis Sabin Ngaibino
Son : Giorgio Vita Levi et Edoardo Martin
Montage : Valentina Cicogna
Production : Daniele Incalcaterra
Contact copie : Mahongo Films, danieleincalettera@gmail.com

Né en 1988, **Steffen Goldkamp** a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Hambourg où il a obtenu un Master sous la direction d'Angela Schanelec en 2019. En 2014, il a co-fondé le collectif de cinéma « Spengemann Eichberg Goldkamp Hans », avec lequel il a produit plusieurs vidéos et courts-métrages. Son œuvre, qui analyse les propriétés spécifiques d'espaces archétypaux, comprend les films *Wallenhorst* (2014), *L'Été espéré* (2016) et *Western Union* (2018).

Steffen Goldkamp (1988) studied at the Academy of Fine Arts Hamburg, where he graduated Master under Angela Schanelec in 2019. In 2014, he co-founded the film collective "Spengemann Eichberg Goldkamp Hans", with whom he produced several short films and videos. His works explore the specific realities of prototypical spaces and include the films Wallenhorst (2014), L'Été espéré (2016), Western Union (2018).

2019 / Allemagne / 20 min / Couleur
Langue : Allemand
Image : Tom Otte, Paul Spengemann, Karsten Krause
Son : Jakob Spengemann, Karsten Krause
Montage : Jelena Maksimović, Steffen Goldkamp
Musique : Endellion String Quartet
Production : Steffen Goldkamp (Spengemann Eichberg Goldkamp Hans)
Contact copie : Steffen Goldkamp, steffen.goldkamp@gmail.com, +49 157 / 87 82 18 38

NACH ZWEI STUNDEN WAREN ZEHN MINUTEN VERGANGEN

AFTER TWO HOURS, TEN MINUTES HAD PASSED

Steffen Goldkamp

Des garçons, adolescents, attendent. Il y a les gestes de l'attente (une bouteille de plastique triturée, mâchouillée pour occuper l'ennui), le silence de l'attente, la posture de l'attente (le dos qui cède, le corps entier qui devient comme liquide). Qu'attendent-ils ? Justement c'est une attente sans objet, ou alors trop lointain. Ils attendent, comme on dit, que le temps passe, mais le temps ne passe pas : il est introuvable. Les garçons sont détenus dans un établissement pénitentiaire pour mineurs, à Hahnöfersand, près de Hambourg. Leur attente vide y est prise dans une vague structure, qui ne redresse rien : il y a l'heure des repas, celle des travaux ménagers imposés, parfois des appels téléphoniques vers le monde extérieur où les proches attendent aussi, parfois encore des colis, ou des lettres, ouvertes et lues d'abord par les matons. Chaque situation retrouve des corps identiquement léthargiques, dévitalisés par cette attente qui n'attend rien, enfermés entre des murs qui sont d'abord ceux d'un temps immobile – un temps qui donne le sentiment, indiqué par le beau titre du film, qu'au bout de deux heures, dix minutes seulement ont passé. Et ce temps littéralement mort les uniformise d'autant plus qu'ils sont sans visage – il était interdit de les filmer. En s'attardant sur les nuques interchangeables, les ombres de visages émergeant des casquettes, les gestes infimes et automatiques, *Nach zwei Stunden...* offre une saisissante phénoménologie de la prison, dévoilée comme impitoyable machine à vider les corps de leur présence. -J.M.

Boys, teenagers, are waiting. There are gestures of waiting (a plastic bottle crushed and chewed on to fill the boredom), the silence of waiting, the posture of waiting (a slumped back, the whole body seemingly liquified). What are they waiting for? That's the point, the waiting has no purpose, or one too distant. They are waiting, as we say, for time to pass, but here time does not pass: it is nowhere to be found. The youngsters are detained in a juvenile detention centre in Hahnöfersand near Hamburg. Their empty waiting is trapped in an indistinct structure that sets nothing right: there are meal times, compulsory cleaning chores, sometimes phone calls to the outside world where families are also waiting, sometimes parcels, or letters, which are first opened and read by the wardens. Each situation finds the same lethargic bodies, deadened by this waiting that waits for nothing, imprisoned between walls that are above all those of time standing still – a time that gives the feeling, as the film title beautifully signals, that after two hours only ten minutes have passed. And this literally dead time makes these boys uniform, especially as they are faceless – filming their faces was forbidden. Lingering on the interchangeable necks, the shadows of faces emerging from under their caps, the tiny automatic gestures, Nach zwei Stunden... offers a striking phenomenology of prison, revealed as a pitiless machine for emptying bodies of their presence. -J.M.

NUIT DEBOUT UP AT NIGHT Nelson Makengo



ONTEM HAVIA COISAS ESTRANHAS NO CÉU YESTERDAY THERE WERE STRANGE THINGS IN THE SKY Bruno Risas

Comment réagir à une situation dramatique ? Nelson Makengo répond ici : en en faisant la matière première d'un objet esthétique qui la transcende. Si *Nuit debout* s'ouvre sur le témoignage d'une femme déplorant la pénurie d'électricité à Kinshasa, le caractère direct de l'invective est mis à distance par son traitement : l'image qui devrait accompagner la voix est d'abord absente, puis triplée. Le film semble être le fruit d'un prisme taquin qui tantôt multiplie l'image, tantôt l'associe à d'autres. En couplant des plans colorés frisant l'abstraction et des sons d'ambiance, le cinéaste propose une variation personnelle sur une tradition documentaire : celle de la symphonie urbaine. Le flux visuel est aussi précaire que le flux électrique et il arrive que le noir s'invite à l'écran sans crier gare. Les images se répondent ou s'accordent parfois pour former de véritables triptyques. La répétition de plans dans l'écran ou dans le déroulement du film exprime la texture de vies cahotantes, freinées par des difficultés incessantes. Au-delà de la description d'une réalité matérielle – ces nuits obscures seulement illuminées par de petites torches d'appoint, où les enfants sont privés de télévision – la coupure ici décrite est symbolique : il s'agit d'un pays empêché d'aller de l'avant par une réalité politique marquée par la corruption et la violence. De même que l'électricité produite par le fleuve Congo est majoritairement destinée à l'Afrique du Sud, il semble que les mouvements financiers soient ici irrémédiablement détournés du peuple.

–O.C.H.

*How does one react to a dramatic situation? Nelson Makengo gives his answer here: by making raw material into an aesthetic object that transcends it. Although *Nuit debout* opens with a woman's account deploring the shortage of electricity in Kinshasa, the direct nature of the invective is put at a distance by the way it is treated: the image that should accompany the voice is first absent, then tripled. The film seems to be the result of a mischievous prism that sometimes multiplies the image, sometimes associates it with others. By combining colourful shots bordering on the abstract with ambient sounds, the filmmaker proposes a personal variation on a documentary tradition: that of the urban symphony. The visual stream is as precarious as the electric current and it happens that darkness invites itself onto the screen without warning. The images echo each other or are sometimes attuned to create veritable triptychs. The repetition of shots within the screen or during the course of the film expresses the texture of bumpy lives, hampered by endless difficulties. Beyond the description of a material reality – the dark nights lit only by small back-up torches, when children are deprived of television – the cut described here is symbolic: this is a country prevented from moving forward by a political reality full of corruption and violence. Just as the electricity produced by the Congo river is mostly destined for South Africa, it seems that the financial flows are irremediably diverted from the people.*

–O.C.H.

Né en 1990, **Nelson Makengo** vit et travaille à Kinshasa. Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa en 2015 et formé à La Fémis à Paris, Makengo est quasiment autodidacte en matière de photographie et de réalisation. Il a réalisé six courts-métrages, qui ont été projetés à de nombreux festivals. *Tabu* (2016) et *Théâtre Urbain* (2017) ont figuré dans la sélection officielle de plusieurs d'entre eux. Entre 2019 et 2021, il se consacre à son premier long-métrage documentaire, qui a été primé à IDFA Academy Talents 2019, et pour lequel il a reçu une bourse « Brouillon d'un rêve » (SCAM 2019).

*Nelson Makengo lives and works in Kinshasa. He graduated from the Academy of Fine Arts in Kinshasa in 2015 and was trained at La Fémis in Paris. Makengo is basically a self-taught photographer and filmmaker. He has directed six short documentaries, which have been screened in many festivals. *Tabu* (2016) and *Théâtre Urbain* (2017) were among the official selections of several festivals. In 2019-2021, he directs his first feature documentary film, awarded "Brouillon d'un rêve" (SCAM 2019), IDFA Academy 2019, Berlinale Talents 2019.*

2019 / République Démocratique du Congo, Belgique / 20 min / Couleur
Langues : Lingala, Français
Image, montage : Nelson Makengo
Son : Franch Moka
Production : Rosa Spaliviero (Twenty-Nine Studio et Production)
Contact copie : Sudu Connexion, Ibee Ndwa, distrib@sudu.film

Bruno Risas travaille en tant que réalisateur, directeur de la photographie et producteur. Il a notamment cofondé la maison de production SANCHO&PUNTA. En tant que directeur de la photographie, il a travaillé avec des noms importants de la nouvelle génération de réalisateurs brésiliens, tels que Eliane Caffé, Juliana Rojas, Gustavo Vinagre et Maria Clara Escobar. En tant que réalisateur, on lui doit les courts-métrages *Cajamar* (2013), *The Blind* (2014) et *Ventanas del ayer* (2013/2017), projetés à de nombreux festivals de cinéma de son pays. *Yesterday...* constitue son premier long-métrage et a participé à différents laboratoires de développement de projets tels que LoboLab, BrLab et Talents Buenos Aires.

*Bruno Risas works as director, DoP and producer. He is co-founder of the production company SANCHO&PUNTA. As DoP he worked with relevant names of the new Brazilian generation of directors such as Eliane Caffé, Juliana Rojas, Gustavo Vinagre and Maria Clara Escobar. As a director he released the short films *Cajamar* (2013), *The Blind* (2014) and *Ventanas del ayer* (2013/2017), exhibited in many national film festivals. *Yesterday...* is his first feature film, and participated in development labs such as LoboLab, BrLab and Talents Buenos Aires. ia State University.*

2019 / Brésil / 110 min / Couleur
Langue : Portugais
Image : Flora Dias
Son : Juruna Mallon
Montage : João Marcos de Almeida
Musique : Juliana R.
Production : Michael Wahrmann (Sancho&Punta), Julia Alves (Sancho&Punta)
Contact copie : Sancho&Punta, julia@sancho.punta.com, +55 11 966674149

Dix minutes après le début du premier long-métrage de Bruno Risas, au moment où sa mère Viviane se décrit précisément telle qu'on la voit – *personnage* assis sur le canapé du salon, fumant lentement la cigarette qu'elle tient dans la main gauche, exprimant regrets et lassitude existentielle après les corvées du matin – il ne fait plus de doute que ce home-movie relève d'une mise en scène soigneusement concertée. De précédentes scènes de vie ordinaire, proprement découpées, permettaient déjà non seulement de reconnaître la main de ce chef-opérateur talentueux, collaborateur d'une jeune génération de cinéastes brésiliens parmi laquelle Gustavo Vinagre ou Juliana Rojas ; mais aussi l'impression manifeste d'une connivence, d'un travail collectif déjouant les assignations des sujets aussi bien que le jeu habituel du vrai et du faux. Pendant près de dix ans, Risas est revenu à Bresser, quartier ouvrier de São Paulo où il est né, pour filmer ses parents, sa sœur et sa grand-mère atteinte de démence sénile. Décennie qui aura vu la fin de Lula, la destitution de Rouseff et l'avènement au pouvoir de Bolsonaro, sans troubler les rituels d'une vie se représentant à elle-même ses conditions d'existence par la fabrication d'un film. Arrimé à la répétition des tâches et à la succession des jours, ce travail de fiction finit par produire, aussi indubitable que bref et inexplicable, un phénomène extraordinaire.

–A.T.

Ten minutes into Bruno Risas' first documentary feature, at the moment his mother Vivian describes herself exactly as we see her – character sitting on the living-room sofa, slowly smoking the cigarette held in her left hand, expressing regret and an existential lassitude after the morning's chores – there is no longer any doubt that this home-movie calls on a carefully concerted mise-en-scène. Already, the preceding cleanly cut scenes of everyday life had not only enabled us to recognise the hand of this talented cameraman who has worked with a young generation of Brazilian filmmakers including Gustavo Vinagre and Juliana Rojas; but it has also given the clear impression of the actors' connivance, of a collective work that avoids both the assignment of its subjects and the usual game of true-false. For nearly ten years, Risas has returned to Bresser, the São Paulo working-class district where he was born, to film his parents, his sister and grandmother, who suffers from senile dementia. A decade that has seen Lula's demise, Rouseff's removal and Bolsonaro's rise to power without upsetting the rituals of a life that represents to itself the conditions of its existence by making a film. Anchored in the repetition of tasks and the passing days, this fictionalising ultimately produces an extraordinary phenomenon, as unmistakable as it is brief and inexplicable.

–A.T.

RESERVE

Gerard Ortín Castellví



De mystérieux rituels se déroulent dans les forêts du Pays Basque espagnol : des cadavres d'animaux sont déversés par une pelle mécanique, des hommes armés d'arcs et de flèches tirent sur des bêtes en mousse. *Off*, une conversation abordant l'usage d'urine de prédateurs comme répulsif pour animaux indésirables nous donne un indice quant au dénominateur commun de ces scènes : toutes sont liées à la raréfaction du loup dans les forêts basques. *Reserve* montre à quel point il est facile pour l'homme de s'embourber lorsqu'il tente de maîtriser la nature. Après avoir chassé le loup, le voici contraint de pallier à sa disparition par différents stratagèmes – en son absence, certaines espèces deviennent invasives. À l'image du premier plan du film, Gerard Ortín Castellví organise son récit de façon à plonger le spectateur dans le brouillard – une démarche plus conforme à notre rapport au monde que la netteté habituelle des images de cinéma. Qui prétendrait avoir une juste vue d'ensemble des mécanismes qui régissent notre environnement ? La rupture du lien de cause à effet dans la narration exacerbe l'horreur et l'absurde, symptomatiques de notre incapacité à prédire les conséquences de nos actes. L'univers que décrit *Reserve* est peuplé de simulacres, ceux par lesquels nous tentons de bricoler une vision du monde qui serait cohérente et confortable pour compenser l'atrophie de notre instinct animal. Mais le temps passant, les sens s'émuissant, nous risquons d'oublier que les murs des pièges à loups, qui semblent parallèles, convergent en réalité vers un précipice. –O.C.H.

Mysterious rituals take place in the forests of the Spanish Basque Country: animal carcasses are dumped by a mechanical shovel, and men armed with bows and arrows shoot at foam creatures. Off-screen, a conversation about using predators' urine to repel vermin gives us a clue as to the common denominator of these scenes: all of them are linked to the decline of wolves in the Basque forests. Reserve shows how easy it is for man to become ensnared when he tries to master nature. After hunting wolves, here he is forced to counter its disappearance through different ploys – in the wolf's absence, some species become invasive. Like the first shot in film, Gerard Ortín Castellví organises his story so as to plunge the spectator into the mists – an approach more in line with our relation to the world than the usual sharpness of cinematic images. Who can claim to have an accurate overview of the mechanisms that govern our environment? The break in the narrational chain of cause and effect heightens the horror and absurdity that are the symptoms of our inability to foresee the consequences of our acts. The universe portrayed by Reserve is full of pretences that we use to try to cobble together a vision of the world that is coherent and comfortable enough to compensate for the atrophy of our animal instinct. But as time passes and the senses grow blunted, we risk forgetting that the seemingly parallel walls of wolf traps in fact converge on a precipice. –O.C.H.

2020 / Espagne / 28 min / Couleur
 Langues : Anglais, Espagnol
 Image : Alvaro Sau Razhin
 Son : Ainara Elgoibar Agirrebengoa, Oriol Campi
 Montage : Ainara Elgoibar Agirrebengoa, Gerard Ortín Castellví
 Production : Maddi Barber Gutierrez (Pirenaika), Ainara Elgoibar Agirrebengoa (Tractora Koop), Gerard Ortín Castellví
 Contact copie : Pirenaika, pirenaika.filmah@gmail.com

Né en 1988 à Barcelone, **Gerard Ortín Castellví** est un artiste et cinéaste vivant à Londres. Sa production artistique aborde la problématique des représentations contemporaines de la nature ainsi que les relations que celles-ci entretiennent avec la technologie, dans le cadre d'une recherche cinématographique expérimentale fondée sur la pratique. Il a récemment présenté son travail au LUX (Londres) et exposé à la Fundació Joan Miró (Barcelone). Ses œuvres ont été projetées dans diverses institutions, telles que l'Anthology Film Archives de New York, la Zumzeig Cinecooperative de Barcelone, ou encore Numax (Saint-Jacques de Compostelle).

Gerard Ortín Castellví (b. 1988, Barcelona) is an artist and filmmaker based in London. His practice problematises contemporary representations of nature and their relation to technology through an experimental film, practice-based research. He has recently shown his work at LUX, London and exhibited at Fundació Joan Miró, Barcelona. His works have been screened in places like the Anthology Film Archives, New York, Zumzeig Cinecooperativa, Barcelona Numax, Santiago de Compostela.

2020 / Argentine / 68 min / Couleur
 Langue : Espagnol
 Image, son, montage, production : Jonathan Perel
 Contact copie : Jonathan Perel, jonathan.perel@gmail.com, +54 9 11 5328 1961

Réalisateur argentin né en 1976, **Jonathan Perel** vit et travaille à Buenos Aires. Il a suivi un cursus à la Faculté de Philosophie et de Lettres (Université de Buenos Aires). Il a réalisé les longs-métrages *Toponimia* (2015), *Tabula Rasa* (2013), *17 Monumentos* (2012) et *El Predio* (2010), ainsi que les courts-métrages *5-T-2 Ushuaia* (2016), *Las Aguas del Olvido* (2013), *Los Murales* (2011) et *5 (cinco)* (2008). Son œuvre a été primée deux fois par le Metropolitan Fund for the Arts et une fois par le National Fund for the Arts (FNA).

Jonathan Perel is a filmmaker born in 1976 in Argentina. He lives and works in Buenos Aires. He attended a degree in Arts at the Faculty of Philosophy and Letters (University of Buenos Aires). He directed the feature films *Toponimia* (2015), *Tabula Rasa* (2013), *17 Monumentos* (2012) and *El Predio* (2010), and the short films *5-T-2 Ushuaia* (2016), *Las Aguas del Olvido* (2013), *Los Murales* (2011) and *5 (cinco)* (2008). Two times awarded with the Metropolitan Fund for the Arts and one time with the National Fund for the Arts (FNA).

Rendre visible, et soutenir cette visibilité dans la durée, voilà à quoi Jonathan Perel s'attache avec rigueur, résolution et simplicité. Son nouveau long-métrage (après notamment *Toponimia* en 2015) se substitue à l'absence physique d'un rapport du Ministère de la Justice et des Droits de l'homme d'Argentine, documentant vingt-cinq cas où des entreprises nationales et internationales – dressant des listes de travailleurs syndiqués à faire disparaître, fournissant à l'armée un appui logistique ou bien encore ouvrant dans leurs enceintes des centres de détention secrets – se sont faites les complices actives d'une dictature qui a réprimé à partir de 1976 ses opposants et sa classe ouvrière. L'existence, la disponibilité et l'absence physique paradoxale de ce rapport jamais publié reflète bien la présence de cette complexité néo-libérale au potentiel répressif toujours imminent. Si les preuves et les documents ne produisent pas d'effets malgré leur abondance, que manque-t-il ? Certain qu'il n'est pas possible de conjurer le trauma sans lui fabriquer un corps, Perel produit des images qui, sans être jamais solennelles, ont la rugosité et la précision du réel. Réactivant un texte dense en une lecture entêtante, il collecte, au gré d'un voyage de plus de 14 000 kilomètres, les images des logos et des façades des entreprises responsables. La simplicité de la structure libère la dimension performative du geste : lecture pour mémoire, fixité d'une caméra portée dans l'habitacle de la voiture, temps pur d'une embuscade tendue face au suspens inique de la légalité. –A.T.

RESPONSABILIDAD EMPRESARIAL

CORPORATE ACCOUNTABILITY

Jonathan Perel

Making visible, and sustaining this visibility over time is something that Jonathan Perel pursues with rigour, resolution and simplicity. His new feature-length film (after Toponimia in 2015) fills the physical absence of a report by the Argentinian Ministry of Justice and Human Rights documenting twenty-five cases in which national and international companies became active accomplices of a dictatorship that from 1976 repressed its opponents and its working class – establishing lists of union workers to be eliminated, providing the army with a logistical support or creating secret detention centres on their premises. The existence, availability and paradoxical physical absence of this never-published report clearly reflect the presence of this neo-liberal complicity, whose repressive potential is always imminent. If the evidence and documents produce no effect despite their abundance, what is lacking? Convinced that trauma cannot be eliminated without creating a body to materialise it, Perel produces images that have the ruggedness and precision of reality without ever being sombre. Reviving a dense text in a haunting reading, he collects images of logos and façades of the companies responsible, on his journey of over 14,000 kilometres. The simplicity of the structure frees the performative dimension of the gesture: the fixedness of an onboard camera in the car's interior, the frontality of pure time, the obstinate presence of a legality lying in wait. –A.T.

SIGNAL 8

Simon Liu



LA SOMBRA DEL DESIERTO (O EL PARAÍSO PERDIDO)

THE SHADOW OF THE DESERT (OR PARADISE LOST)

Juan Manuel Sepúlveda

Un portrait cinétique de Hong-Kong, comme on faisait il y a un siècle et par un semblable inventaire de phénomènes (mécaniques, optiques, sonores) des symphonies visuelles pour Berlin, Paris ou New-York. Soit : brillances et miroitements (comme dans les *Jeux des reflets et de la vitesse* d'Henri Chomette), ballet géométrique de métal et de béton, citadins transformés par la vitesse en nuées de papillons (comme dans le *Organism* d'Hilary Harris), fragments de nature en tenaille dans l'infrastructure. Ici comme dans les premières avant-gardes, c'est une vibration qu'il s'agit de rendre sensible, une onde souterraine révélée par la frénésie symétrique de la ville et de l'image. Mais ce n'est plus la même onde. Le bruissement enchanteur de la modernité a laissé la place ici au chant sourd d'une saturation, d'un débordement en cours, où la voix de l'homme des métropoles n'est plus qu'un vague écho de transistor au milieu de la catastrophe. On jurerait un complot, entre les eaux qui bouillonnent et les lumières grésillantes, complot des phénomènes contre la ville engorgée, ou peut-être suicide de la ville elle-même, par autocombustion et feu d'artifice / feu de joie. Dans tous les cas, *Signal 8* est un joyeux film-catastrophe, une crépitante archive ramenée d'un futur où, de l'homme moderne, rien n'aurait subsisté hormis l'essentiel : une chanson des Ronettes.

–J.M.

A kinetic portrait of Hong-Kong, akin to those made a century ago and with a similar inventory of the phenomena (mechanical, optical, sound) found in the visual symphonies for Berlin, Paris or New York. That is: brilliances and shimmerings (as in Henri Chomette's Jeux des reflets et de la vitesse), a geometrical ballet of metal and concrete, citizens transformed by speed into clouds of butterflies (as in Hilary Harris's Organism), and fragments of nature ensnared in the infrastructure. Here, like in the first avant-gardes, it is a question of rendering a vibration tangible, an underground wave revealed by the symmetric frenzy of the city and the image. But this is no longer the same wave. The enchanting murmur of modernity has given way here to the muffled song of saturation, an ongoing overflowing, where the urbanite's voice is no more than a vague echo of a transistor in the midst of disaster. One could think there was a conspiracy between the bubbling waters and the spluttering lights, a conspiracy of phenomena against the congested city, or perhaps a suicide of the city itself, by self-combustion and fireworks. In any case, Signal 8 is a joyful disaster movie, a sizzling archive brought back from the future, where nothing of modern man has survived apart from the essential: a song by the Ronettes.

–J.M.

Originaire de Hong Kong, **Simon Liu** vit désormais à Brooklyn. Ses films et ses projections 16 mm ont été présentés à différents festivals et dans le cadre d'événements institutionnels. En 2019, il est membre de la Jerome Hill Artist Fellowship, ainsi que professeur associé au sein de la Cooper Union School of Art. Liu travaille actuellement à la post-production de *Staffordshire Hoard*, son premier long-métrage.

Simon Liu is from Hong Kong and now lives in Brooklyn. Liu's films and 16mm projection performances have shown at festivals and with institutions. He is a 2019 Jerome Hill Artist Fellow and a faculty member at the Cooper Union School of Art. Liu is currently in post-production on his first feature film, Staffordshire Hoard.

2019 / Hong Kong, États-Unis, Royaume-Uni / 15 min / Couleur
Langue : Pas de dialogue
Image : Simon Liu
Son : Julia Bloop
Montage : Simon Liu
Musique : Julia Bloop
Production : Rachael Lawe (LiufilmsLiu), Simon Liu
Contact copie : Simon Liu, liufilmsliu@gmail.com

Diplômé en cinéma de l'université nationale autonome du Mexique et titulaire d'un Master d'Arts de l'université Simon Fraser de Vancouver, **Juan Manuel Sepúlveda** réalise et produit des films depuis 2006. Son travail est une étude critique et anticonformiste de la forme documentaire. Parallèlement, il est devenu professeur d'université, analysant dans ses cours les relations entre esthétique et politique.

A graduate of the National Autonomous University of Mexico Film School and a MFA of the Simon Fraser University in Vancouver, Juan Manuel Sepúlveda has been directing and producing films since 2006. His work is a critical and unconventional exploration of the documentary form and at the same time he has developed a practice as a Professor exploring the relations between the aesthetical and the political.

2020 / Mexique / 80 min / Couleur
Langue : Espagnol
Image : Juan Manuel Sepúlveda
Son : Nicolás Aguilar
Montage : Lorenzo Mora Salazar
Production : Juan Manuel Sepúlveda, Viana González Delgado
Contact copie : Fragua Cine, fraguacine@gmail.com

Le désert de Sonora, installé entre le Mexique et les États-Unis, accueille, en témoin silencieux, le sort de deux populations. D'abord il y a les migrants, réunis là, venant de pays plus au sud. Ils ont tout lâché pour tenter de rejoindre les États-Unis et patientent à sa porte. Ils le disent, ils sont mieux ici, dans ce désert où ils attendent parfois depuis des mois. Et derrière eux ? Il n'y a plus rien, alors ce sera ici, au-delà, ou nulle part. La traversée a été éreintante : s'accrocher aux trains, défier les contrôles, échapper au banditisme. Ils s'acclimatent à présent à cet environnement sec et dangereux, ce dernier palier, dans l'attente de jours meilleurs. Plus loin, la région aride est habitée par les Tohono O'odham, peuple du désert, peuplant une frontière (leur territoire s'étend de l'Arizona aux États-Unis au Sonora au Mexique) dont l'existence jusque-là irréaliste risque de devenir bien trop palpable : la construction du mur promis par Trump entre les États-Unis et le Mexique menace l'éclatement de leur communauté. Les deux mouvements que suit le cinéaste sont contraires : les uns, chez eux, déterminés à préserver leurs terres et leur culture, et les autres, en exil, souhaitant en partir au plus vite. Mais à la fois ensemble, et sans se mêler, entre les mêmes dunes et sous les vents désertiques, ils sont les repoussés, ceux dont on ne tient pas compte, chassés du monde tel qu'il avance. Depuis le désert hostile ou apprivoisé, ce paradis perdu, tous tentent de se dérober à leur sort tragique, profitant depuis les hauteurs de la fraîcheur du soir et de ses couleurs, l'espoir battant.

–C.A.

The Sonoran desert, situated between Mexico and the United States, is the silent witness that welcomes the fate of two populations. First, there are the migrants, gathered there on their journey from countries further south. They have left everything behind in an attempt to enter the United States, waiting patiently on its doorstep. As they themselves say, they are better here in this desert where they have been waiting, sometimes for months. And behind them? Nothing remains, so it will be here, beyond, or nowhere. The crossing was gruelling: hanging onto trains, braving controls, escaping banditry. They are now acclimatising to this dry and dangerous environment, the last step, waiting for better days. Further away, this arid region is inhabited by the Tohono O'odham, a desert people, living along a border (their territory stretches from Arizona in the United States to Sonora in Mexico) whose existence has thus far been immaterial but may now become much too palpable: the wall that Trump promised to build separating the United States from Mexico threatens to break up their community. The two movements followed by the filmmaker are contrary: on one hand, a people on home ground, determined to keep their land and culture and, on the other, people in exile eager to leave the place as soon as possible. Yet, at the same time, together, without mixing, among the same dunes under the desert winds, they are the rejected, those who count for nothing, driven from the world such as it advances. In the hostile or tamed desert, this lost paradise, they are all trying to elude their tragic fate – and, from the heights, they enjoy the cool of the evening and its colours, ever hopeful.

–C.A.

SUBJECT TO REVIEW

Theo Anthony



Auteur de films-essais aussi denses qu'accessibles, fins et séduisants, parmi lesquels *Rat Film* qui suivait la trace des rongeurs pour explorer l'histoire sociale de Baltimore, Theo Anthony revient avec *Subject to Review*, une investigation des techniques d'arbitrage du tennis produite (et diffusée !) par la chaîne sportive américaine ESPN, s'appliquant plus largement aux technologies contemporaines qui prétendent interpréter le monde objectivement. Après un bref détour historique par la zoopraxographie de Muybridge, ancêtre du cinéma appliqué à l'examen du mouvement animal puis à l'arbitrage des courses hippiques, Theo Anthony s'intéresse au système Hawk-Eye. Au départ destiné à fournir aux téléspectateurs le replay instantané d'un point, celui-ci a peu à peu été invité dans l'arsenal du système d'arbitrage pour trancher en faveur ou défaveur d'un point litigieux, et pallier à d'éventuelles erreurs humaines à la demande des joueurs, sapant au passage l'autorité des arbitres. Profitant des moments d'organisation d'un match, Theo Anthony nous emmène à l'intérieur du travail de calibrage de ce logiciel de simulation, afin d'en exposer le fonctionnement, les approximations et les défauts. Par là, il invite à questionner l'autorité aussi impérieuse qu'invisible de systèmes prétendument exacts et objectifs, à l'intérieur comme à l'extérieur des limites d'un court de tennis.

-A.T.

The author of essay-films as dense as they are accessible, subtle and seductive, including Rat Film, which follows the tracks of rodents to explore Baltimore's social history, Theo Anthony returns with Subject to Review, an investigation into tennis umpiring techniques which was produced (and broadcast!) by the American sports channel ESPN and which more broadly applies to contemporary technologies claiming to interpret the world objectively. After a brief historical detour via the zoopraxography of Muybridge – the ancestor of a cinema applied to mapping animal movements and then to umpiring horse-race finishes –, Theo Anthony takes an interest in the Hawk-Eye system. Initially designed to provide television audiences with instant replay of a point, Hawk-Eye was gradually integrated into the arsenal of umpiring systems to decide for or against a contested point and counter possible human errors at the players' request. Taking advantage of moments during the organisation of a match, Theo Anthony takes us inside the calibration of this simulation software to expose its functioning, its approximations and weaknesses. In this way, he invites questions about the imperious and invisible authority of allegedly exact and objective systems, inside and outside the tennis court.

-A.T.

Theo Anthony est un écrivain, photographe et réalisateur qui vit à Baltimore (Maryland). Son travail a figuré dans le New York Times, The Atlantic, le New Yorker, BBC World News, ainsi que dans d'autres médias internationaux. Ses films ont fait leurs premières au Toronto International Film Festival, à SXSW, ainsi qu'à l'Anthology Film Archives. En 2015, il a été considéré par le Filmmaker Magazine's comme l'une des « 25 nouvelles figures du cinéma indépendant ».

Theo Anthony is a writer, photographer, and filmmaker based in Baltimore, MD. His work has been featured by the New York Times, The Atlantic, New Yorker, BBC World News, and other international media outlets. His films have received premieres at the Toronto International Film Festival, Locarno International Film Festival, Rotterdam International Film Festival, SXSW, and Anthology Film Archives. In 2015, he was named one of Filmmaker Magazine's "25 New Faces of Independent Film".

2019 / États-Unis / 37 min / Couleur ●●●●●
 Langue : Anglais ●●●●●
 Image : Corey Hughes ●●●●●
 Son : Karl Madert ●●●●●
 Montage : Theo Anthony ●●●●●
 Production : Riel Roch-Decter, Sebastian Pardo ●●●●●
 Contact copie : ESPN Films, Eve.S.Wulf@espn.com ●●●●●

Amit Dutta est un cinéaste et scénariste expérimental indien. Considéré comme l'un des réalisateurs contemporains les plus importants dans le domaine du cinéma expérimental, il est connu pour son style cinématographique bien à lui, enraciné à la fois dans les théories esthétiques indiennes et dans un symbolisme personnel, conduisant à des séquences d'une grande richesse visuelle et aux sonorités stimulantes. Ses œuvres s'intéressent essentiellement à l'histoire de l'art, à l'ethno-anthropologie et à l'héritage culturel que permet le cinéma, combinant souvent recherche de nouveau matériel et utilisation d'archives avec une certaine liberté d'imagination.

Amit Dutta is an Indian experimental filmmaker and screenwriter. He is considered to be one of the most significant contemporary practitioners of experimental cinema, known for his distinctive style of filmmaking rooted in Indian aesthetic theories and personal symbolism resulting in images that are visually rich and acoustically stimulating. His works mostly deals with subjects of art history, ethno-anthropology and cultural inheritance through cinema, many times merging research and documentation with an open imagination.

2020 / Inde / 17 min / Couleur ●●●●●
 Langues : Hindi, Anglais ●●●●●
 Image : Kaushik Mandal ●●●●●
 Son : Amit Dutta, Ajit Singh Rathore ●●●●●
 Montage : Amit Dutta ●●●●●
 Production : Ritu Khoda (Art1st) ●●●●●
 Contact copie : Amit Dutta, 33amit@gmail.com ●●●●●

TAPE 39

Amit Dutta

En 2007, Amit Dutta reçoit une bourse de l'India Foundation of the Arts pour une recherche sur Jangarh Singh Shyam, artiste Gond dont les travaux rencontraient un succès international – il fut notamment montré dans l'exposition *Magiciens de la Terre* au Centre Pompidou en 1989 – quand il se donna la mort en 2001 dans un musée japonais, à l'âge de trente-huit ans. Cette recherche aboutit en 2009 à un film court, *Jangarh Film One*, centré sur la postérité de son travail chez les artistes des tribus du Madhya Pradesh dont il était originaire. Douze ans plus tard, Amit Dutta exhume la trente-neuvième cassette produite à l'époque du processus de repérages. Celle-ci documente un voyage en juillet 2008 de la ville de Bhopal au village de Patangarh, retraçant en sens inverse le trajet emprunté par Jangarh à l'orée de sa gloire comme pour en ramener l'esprit à la maison. Vestiges d'un film jamais réalisé, ces images ont révélé, après douze ans de maturation, les qualités intrinsèques d'un support DV aussi évanescent et poignant que le souvenir de l'artiste. De la bande originale, Dutta tire quelques scènes introduites par une brève description qui les apparentent à une collection de vues anciennes ou à un album de paysages étranges aux tons et aux motifs vives – temple perdu dans un buisson de lignes électriques, bébé seul sous un parasol tandis que sa mère travaille aux champs – auxquels s'annexent parfois leur pendant pictural, dans une sorte de relation symbiotique entre l'image vidéo, la peinture et les lieux qui les suscitent.

-A.T.

In 2007, Amit Dutta was awarded a scholarship from the India Foundation for the Arts to research Jangarh Singh Shyam, a Gond painter whose works were gaining international acclaim – notably in Les Magiciens de la Terre exhibition at the Pompidou Centre in 1989 – when, in 2001, he committed suicide in a Japanese museum at the age of thirty-eight. This research led to a short film, Jangarh Film One, made in 2008 and focused on what his work had left to posterity among the artists of the tribes in his home state, Madhya Pradesh. Twelve years later, Amit Dutta unearthed the thirty-ninth tape made during his previous location-hunting. This documents a journey in July 2008 from the city of Bhopal to the village of Patangarh, tracing the opposite journey made by Jangarh on the brink of his glory, as if to bring his spirit back home. As the vestiges of a film never made and after maturing for twelve years, these images reveal the intrinsic qualities of a DV medium as evanescent and poignant as the memory of the artist. Dutta takes several scenes from the original tape introduced by a brief description that likens them to a collection of old views or an album of strange landscapes with vivid hues and motifs – a temple lost in a thicket of power lines, a baby alone under a parasol as his mother works in the fields. Sometimes appended to these we see their painterly equivalent in a sort of symbiotic relationship between the video image, painting and the places they evoke.

-A.T.

THOSE THAT, AT A DISTANCE, RESEMBLE ANOTHER

Jessica Sarah Rinland



Le premier long-métrage de l'artiste anglo-argentine Jessica Sarah Rinland prolonge un travail amorcé dans de précédents films courts sur les formes de la conservation du vivant, notamment zoologique. Principalement filmés en plans rapprochés, des procédés mis en œuvre par des conservateurs à travers le globe afin de garantir l'intégrité de leurs artefacts s'agrègent au fil conducteur de la reproduction d'une défense d'éléphant braconné au Malawi et confiée à un Museum d'Histoire naturelle il y a plus d'un siècle. La focalisation sur le fragment, de même que l'usage de bruits ou de *field recordings* simulant ici un milieu naturel originaire, là le froissement des matières et des outils, exacerbent la dimension tactile et sensorielle de ces procédés. Mais au-delà du plaisir hyperesthésique qu'elle suscite, cette focalisation tend à prodiguer hors-champ l'idée du soin. La méticuleuse réparation d'une fissure se répercute dans la douceur d'une conversation ordinaire entre la réalisatrice et son chef-opérateur Luis Arnias. Le motif malicieux de la manucure crée une communauté entre la réalisatrice et les spécialistes avec lesquels elle collabore. C'est ce soin même qui, dans la fréquentation intime des objets et le travail de la copie, par une sorte de sympathie des affects, des gestes et des savoirs, initie un processus plus mystérieux de réincarnation et de transmission qui déjoue les hiérarchies ontologiques. –A.T.

The first documentary feature from the Argentinian-British artist Jessica Sarah Rinland prolongs the work already begun in her previous shorts on the different forms of conserving the living, notably zoological. Filmed mainly in close shots, the processes used by conservators worldwide to ensure the integrity of their artefacts cluster around the main storyline which recounts the reconstruction of the tusk of an elephant poached in Malawi and then deposited in a museum of natural history over a century ago. The focus on fragments heightens the tactile and sensorial dimension of these processes, as does the use of field recordings simulating at times an original natural environment, at times the rustling of materials and tools. But beyond the hyperaesthetic pleasure she kindles, this focus tends to diffuse off-screen the idea of carefulness. The painstaking repair of a crack reverberates in the softness of an ordinary conversation between the filmmaker and her cameraman, Luis Arnias. The playful motif of manicured nails creates a community between the filmmaker and the experts she is working with. In the frequent close company of objects and replica-making, and due to a kind of empathy of the affects, gestures and knowledge, this care initiates a more mysterious process of reincarnation and transmission that eludes ontological hierarchies.

–A.T.

Artiste cinéaste britannique, argentine, **Jessica Sarah Rinland** a projeté ses œuvres dans différents pays. Elle a notamment reçu la Mention spéciale pour la première œuvre au Festival de Locarno, le Primer Premio au festival Biennale de Imagen en Movimiento, le prix « Arts + Science » de l'Ann Arbor Film Festival, le prix ICA du meilleur film expérimental au LSFF, ainsi que le prix Schnitzer d'excellence artistique au M.I.T. En 2017/18, était membre du Centre d'études cinématographique de l'université d'Harvard. Elle est actuellement artiste associée aux Somerset House Studios.

Argentine-British artist filmmaker, Jessica Sarah Rinland has exhibited work internationally. She has won awards including Special Mention at Locarno Film Festival for her first Feature Film, Primer Premio at Biennale de Imagen en Movimiento, Arts + Science Award at Ann Arbor Film Festival, ICA's Best Experimental Film at LSFF, and M.I.T.'s Schnitzer prize for excellence in the arts. In 2017/8 she was a Film Studies Center Fellow at Harvard University and is currently an Associate Artist at Somerset House Studios.

2019 / Royaume-Uni, Argentine, Espagne / 67 min / Couleur
 Langues : Espagnol, Portugais, Anglais
 Image : Luis Arnias, Jessica Sarah Rinland
 Son : Philippe Chiompi
 Montage : Jessica Sarah Rinland
 Production : Jessica Sarah Rinland, Beli Martínez (Filmika Galaiha)
 Contact copie : Jessica Sarah Rinland, jrinland2@aol.com, +447713252713

THE WASP AND THE WEATHER

Robin Vanbesien

Robin Vanbesien est un réalisateur, artiste et travailleur culturel vivant à Bruxelles, dont les films, les installations et les performances sont habités par la recherche constante d'un univers et d'une pensée « co-élaboratifs » s'exprimant à la fois dans les relations sociales et le monde physique. Son précédent film, *Under These Words* (2016), ainsi que le livre qui lui est associé (*Solidarity Poiesis: I Will Come and Steal You*), décrivent la poétique sociale des emplois dans le domaine de l'économie solidaire. Son œuvre a été projetée à l'occasion de nombreux événements internationaux.

Robin Vanbesien is a Brussels based filmmaker, artist and cultural worker whose films, installations and performances inhabit an explorative search for a 'co-elaborative' feeling and thinking that is social and material. His previous film, Under These Words (2016), and the associated book, Solidarity Poiesis: I Will Come and Steal You, constitute an account of the social poetics of solidarity work. His work has been shown at various venues internationally.

2019 / Belgique / 19 min / Couleur
 Langues : Néerlandais, Arabe, Amazigh, Farsi, Anglais
 Image : Diren Agbaba
 Son : Diren Agbaba, Laszlo Umbreit
 Montage : Robin Vanbesien
 Production : Robin Vanbesien (timely), Fleur Van Muiswinkel (Contour Biennale 9), Olivier Marboeuf
 Contact copie : Robin Vanbesien, rvanbesien@gmail.com

À Malines, dans les Flandres Belges, des poèmes résonnent. À l'encontre d'une vision essentialiste du texte littéraire, le film de Robin Vanbesien les donne à entendre tout en faisant réapparaître le contexte dans lequel ils ont surgi. Leur histoire, d'abord : ces œuvres furent rédigées au centre Rzoemie, fondé en 1978 par des jeunes d'origine marocaine et amazighe, selon les principes de la « pédagogie des opprimés » de Paulo Freire. Puis leur contexte géographique : un paysage paisible, mais indifférent. Le film restitue le caractère actif que renferment ces poèmes : loin d'être figés dans leur forme écrite, ils sont incarnés, récités par des voix qui butent, introduisent, commentent un texte qu'ils ont choisi et qu'ils se réapproprient. L'acte d'écrire se parachève dans l'acte de lecture, qui devient lui-même manifeste – ainsi, lorsqu'il réentend l'un de ses textes de sa propre bouche, un homme laisse échapper un éclat de rire face au ton résolument optimiste de son œuvre passée. La puissance de ces poèmes qui disent avec vigueur le sentiment de non-appartenance s'en voit redoublée. Quant aux images, elles retracent le parcours de la lumière pour raconter l'actualité des textes : la lueur d'un ciel nuageux sur un visage, l'ombre d'une chaise, les reflets des projecteurs sur le mobilier du centre aujourd'hui reconverti en institution dépolitisée, où résonne une sirène de police. Une pièce sonore polyglotte parachève cette architecture, racontant la continuation des souffrances et des luttes des « non-Blancs » en Occident. –O.C.H.

In Mechelen, in Belgian Flanders, poems ring out. Contrary to an essentialist view of the literary text, Robin Vanbesien's film has us hear the poems whilst showing us the context in which they originated. Their history, first of all: the poems were written in the Rzoemie centre, set up in 1978 by youngsters of Moroccan and Amazigh decent, in line with principles of Paulo Freire's "pedagogy of the oppressed". Then, their geographical context: a peaceful but indifferent landscape. The film recreates the militant nature of these poems: far from being fixed in their written form, they are embodied, recited by voices that stumble, introduce, comment on a text that someone has chosen and made their own. The act of writing is completed by the act of reading, which itself becomes a manifesto – so when a man hears himself reciting one of his texts, he bursts into laughter at the decidedly optimistic tone of his past writings. This intensifies the power of the poems, which give a powerful voice to the feeling of not belonging. As for the images, they trace the path of light to convey the relevance of the texts: the glow of a cloudy sky on a face, the shadow of a chair, the reflections of spotlights on the furniture in the Rzoemie centre, which has now been converted into a non-political institution, where we hear a passing police siren. A multilingual sound piece completes this architecture and recounts the continued sufferings and struggles of "non-Whites" in the West. –O.C.H.

WE STILL HAVE TO CLOSE OUR EYES

John Torres



D'une manière qui évoque *Cuadecuc, vampir* (1971) où Pere Portabella détournait le making-of du tournage du *Comte Dracula* de Jess Franco pour évoquer l'Espagne sous Franco, John Torres emploie des bribes d'images produites par lui-même sur les tournages de films philippins récents pour évoquer l'archipel sous le régime violent et misogyne de Rodrigo Duterte. Pliées à la loi d'un récit volontairement sommaire et extravagant, impliquant des motards téléguidés à leur dépens par les utilisateurs d'une application de smartphone ou une bombe déguisée en grenouille dans un attentat perpétré dans un karaoké au moment où s'y chante *My Way* – allusion aux multiples et machistes altercations fatales qui en ont sanctionné ces dernières années dans la rue ses interprétations médiocres – ces documents font bien sûr davantage que de satisfaire la curiosité cinéphile d'y voir, par exemple, Lav Diaz un café à la main sur le tournage de *Halt* (2019) : ils documentent l'atmosphère d'un pays où la réalité dépasse tragiquement même la plus invraisemblable des fictions. Où l'on meurt pour de fausses notes, où un président se vante de ses crimes, où une guerre contre la drogue sert de justification invraisemblable à des milliers d'exactions, et où des escadrons militaires lancés dans la nuit d'une fiction dystopique exagèrent à peine une réalité politique. Combinant à son habitude l'usage de found footage et la pratique d'un cinéma diaristique, John Torres fait peu à peu entendre une berceuse et apparaît l'image de sa fille : souhaitons-lui un monde où les histoires servent à s'endormir.

–A.T.

Much as Pere Portabella hi-jacked the images he made on the set of Jess Franco's Comte Dracula for his own film Cuadecuc, vampir (1971) in order to evoke Franco's Spain, John Torres uses snatches of images he himself made on the shoots of recent Filipino films to evoke the archipelago under Rodrigo Duterte's violent and misogynistic regime. Yielding to the law of an intentionally brief and extravagant story involving bikers teleguided by the users of a smartphone app or a bomb disguised as a frog in an attack on a karaoke club just as My Way is being sung – an allusion to the many macho and fatal street altercations triggered by negative reactions to its mediocre performances in recent years – these documents, of course, do more than satisfy the cinephile's curiosity to see, for example, Lav Diaz holding a coffee on the set of Halt (2019). Rather, they document the atmosphere of a country where reality is tragically stranger than even the most unbelievable fiction. Where you die for singing out of tune, where a president boasts of his crimes, where an anti-drug war serves as the implausible justification for thousands of abuses, and where army squadrons sent into the night of a dystopian fiction barely overstate a political reality. Combining, as is his wont, the repurposing of found footage and the practice of a diaristic cinema, John Torres gradually brings in a lullaby and the image of his daughter: let's wish her a world where stories help you sleep.

–A.T.

Né en 1975, **John Torres** est un réalisateur, musicien et écrivain indépendant. Il co-dirige « Los Otros », un espace qui fait office de laboratoire cinématographique et de plateforme, situé à Manille et s'intéressant aux intersections entre film et arts plastiques. Il a réalisé et produit cinq longs-métrages, parmi lesquels on peut citer *Todo Todo Teros* (2006), *Years When I was a Child Outside* (2008) et *Lukas The Strange* (2013). Il est également l'auteur d'une douzaine de courts-métrages. Son œuvre met en fiction et retravaille un matériel personnel et extra-personnel sur l'amour, les relations familiales et les souvenirs, en relation avec l'actualité, les rumeurs, les mythes et le folklore.

John Torres (1975) is an independent filmmaker, musician and writer. He co-runs Los Otros, a Manila-based space, film lab, and platform committed to the intersections of film and art. He directed and produced five feature films, including Todo Todo Teros (2006), Years When I was a Child Outside (2008), and Lukas The Strange (2013). He has made more than a dozen short films. His work fictionalizes and reworks personal and found documentations of love, family relations, and memory in relation to current events, hearsays, myth, and folklore.

2019 / Philippines / 13 min / Noir & blanc
Langue : Pas de dialogue
Image : John Torres, Jet Leyco
Son, musique : Stephen Lopez
Montage : John Torres
Production : John Torres (Los Otros Films)
Contact copie : John Torres, Los Otros Films,
películas@los-otros.com

Sélection française

French selection

COMITÉ DE SÉLECTION | SELECTION COMMITTEE:
CLÉMENCE ARRIVÉ
CATHERINE BIZERN
OLIVIA COOPER HADJIAN
JÉRÔME MOMCILOVIC
ANTOINE THIRION

LES NOTES SUR LES FILMS SONT RÉDIGÉES PAR |
FILMS SYNOPSIS WRITTEN BY:
CLÉMENCE ARRIVÉ (C.A.)
OLIVIA COOPER HADJIAN (O.C.H.)
JÉRÔME MOMCILOVIC (J.M.)
ANTOINE THIRION (A.T.)

L'ÂGE D'OR

THE GOLDEN AGE

Jean-Baptiste Alazard



L'Âge d'or est le dernier volet d'une trilogie documentaire que Jean-Baptiste Alazard a appelée *La Tierce des paumés*. Lesdits paumés ne sont pas tant perdus, pourtant, qu'égarés volontaires dans des paysages de campagne française où, à rebours de l'accélération fatale à quoi le monde est promis, ils ont fait le choix de vivre autrement – vagabondage, ermitage, au plus près d'une nature nourricière dont ils goûtent les mérites oubliés. Titou et Soledad ont la quarantaine et sont partis vivre sous les falaises de Corbière, entre une caravane et une bergerie, sans eau courante ni électricité. Les jours les voient s'affairer dans les vignes, vendre dans les villages voisins le vin qu'ils en tirent, accomplir de menus travaux avec des machines d'un autre siècle ou marcher jusqu'aux éoliennes immenses qui, dans ce paysage, sont comme les vestiges d'une vie littéralement extra-terrestre ; le soir, à la lueur vacillante des bougies, ils font de la musique, discutent avec des amis de passage, parfois évoquent vaguement leur choix. En se refusant à les passer à la question, le film les soulage d'avoir à se justifier d'une existence qui, pour fruste et laborieuse qu'elle soit, fait flotter un doux parfum d'évidence. Il s'agit plutôt de les accompagner, amicalement, et surtout de rendre, dans le grain abondant de l'image, l'ivresse offerte par le vent, la lumière du printemps, le rêve d'un âge d'or qui, peut-être, est une promesse plutôt qu'un souvenir, et que rien ne saurait résumer mieux que ces mots d'Areski et Brigitte Fontaine, glissés fraternellement dans la bande son: « Le silence viendra rafraîchir ma mémoire / Un oiseau chantera pour moi le dernier chant / Et mes yeux s'ouvriront enfin dans la nuit noire / Où la moisson en feu joue avec l'océan. »

-J.M.

L'Âge d'or is the final part of a documentary trilogy that Jean-Baptiste Alazard called *La Tierce des paumés*. Yet, the lost trio of the title are not so much lost as intentionally astray in the landscapes of the French countryside. Reversing the deadly acceleration to which the world is promised, they have chosen to live differently – vagabondage, solitude, close to the nourishing earth whose forgotten merits they taste. In their forties, Titou and Soledad came to live under the cliffs at Corbière in a caravan and sheep pen, without running water or electricity. The days see them busying themselves with the vines, selling the wine they produce in neighbouring villages, doing menial tasks using machines from another century, or walking to the huge wind turbines which, in this landscape, resemble the vestiges of a literally extra-terrestrial life; in the evening, in flickering candlelight, they play music, discuss with passing friends, and sometimes talk vaguely about their choice. By refraining from asking them the question, the film relieves them of having to justify an existence which, though rough and heavy-going, exudes a sweet floating fragrance of self-evidence. It is more a matter of accompanying them, amicably, and especially of having the graininess of the image convey the inebriation brought by the wind, the springtime light, the dream of a golden age that may be a promise rather than a memory, and which is best summarised by the words of Areski and Brigitte Fontaine, fraternally slipped into the soundtrack: "Silence will refresh my memory / A bird will sing for me the final song / And my eyes will finally open onto the black night / Where the burning harvest plays with the ocean."

-J.M.

Jean-Baptiste Alazard naît en 1985 en Aveyron. Après des études à La Fémis, il rejoint le collectif La France Entière en 2011 avec qui il part à la recherche de ceux qui pourraient être les figures de la nouvelle ère : ses dissidents, philosophes, techniciens, empereurs, prêtresses ou prophètes.

Jean-Baptiste Alazard was born in 1985 in Aveyron. After studying at La Fémis, he joined the collective La France Entière in 2011 and set out with them to find people who could be the figures of the new era: its dissidents, philosophers, technicians, emperors, priestesses and prophets.

2019 / France / 69 min / Couleur
Langue : Français
Image : Jean-Baptiste Alazard
Son : Raphaël Hénard
Montage : Jean-Baptiste Alazard, Vincent Tricon
Production : Vincent Le Port (stank production)
Contact copie : Stank, contact@stank.fr
+33 (0)6 70 37 04 82

Issu des arts visuels et développant une pratique entre musique, radio et cinéma, Simon Ripoll-Hurier (né en 1985) traque des situations d'écoute. Entre 2014 et 2017, il développe *Diana*, un projet de recherche qui inclut film, vidéo, performance et création radiophonique. Il travaille actuellement avec Myriam Lefkowitz à un film reliant la Silicon Valley contemporaine à d'anciennes expérimentations parapsychologiques de la CIA. Son travail a été présenté dans des festivals et biennales, centres d'art et diffusé à la radio. Il joue également avec Les Agamemnonz, un groupe de surf instrumental.

Coming from visual arts and developing a practice on the edge of music, radio and cinema, Simon Ripoll-Hurier (born 1985) tracks down situations of listening. Between 2014 and 2017, he developed Diana, a research project that includes film, video, performance and radio. He is now working on a film connecting today's Silicon Valley with old CIA parapsychological experiments. His work has been presented in festivals and biennials, art centres) and broadcasted on the radio. He also plays with Les Agamemnonz, an instrumental surf band.

2020 / France / 19 min / Couleur
Langues : Macédonien, Anglais
Image, son, montage, production :
Simon Ripoll-Hurier
Contact copie : Simon Ripoll-Hurier,
simonripollhurier@gmail.com

AGE OF HEROES

Simon Ripoll-Hurier

Dans le prolongement d'un travail mettant en relation différentes pratiques d'écoute a priori sans rapport (radio amateur, écoute des oiseaux, détection de fantômes) ayant abouti à une production de films, de performances et de créations radiophoniques (*Diana*, 2014-2017), Simon Ripoll-Hurier s'intéresse ici au Film And Music Ensemble à Skopje en Macédoine du Nord, studio spécialisé dans l'enregistrement de musique de films, exemple comme un autre des stratégies de délocalisation des lieux de production. Ou plutôt, il s'intéresse à la présence de ce studio richement équipé et connecté via visioconférences à des compositeurs du monde entier, sur une place vétuste et quelconque des Balkans ; aux possibilités de montage qu'offrent leur mitoyenneté. Tandis qu'à l'intérieur règne l'effervescence laborieuse d'une centaine de musiciens et d'ingénieurs du son travaillant à l'exécution de bandes originales de styles divers, les abords immédiats du bâtiment baignent dans une tranquillité indolente – des enfants passent sur leur tricycle et quelques chiens s'étendent sur le béton de son carrelage fissuré. Là où le langage se limite à quelques simples notations techniques vite interrompues, quand il ne se perd pas dans sa fonction phatique ou s'éteint dans la distance, la musique projette de riches couleurs émotionnelles sur ce lieu sans qualités. Et les permutations qui régissent d'ordinaires les rapports de l'image et de la musique orchestrale, trouvent un burlesque terme et prosaïque par d'émouvants éclats de beauté.

-A.T.

Continuing his exploration of the relationships between different listening practices that a priori have no connection (amateur radio, listening to birds, detecting ghosts), and which led to the production of films, performances and creations for radio (Diana, 2014-2017), here, Simon Ripoll-Hurier takes an interest in the Film And Music Ensemble in Skopje in North Macedonia, a studio specialised in recording film music – yet another example of strategies to relocate production sites. Or rather, his interest focuses on the richly equipped studio connected via videoconferencing to composers worldwide and situated in an unremarkable dilapidated square in the Balkans; and on the editing possibilities offered by their proximity. While, inside, there reigns the strenuous effervescence of some hundred musicians and sound engineers working on the making of original sound tracks in diverse styles, the immediate surroundings of the building are steeped in an indolent peacefulness – children pass by on their tricycles and a few dogs stretch out on its cracked concrete paving. In a place where language is limited to a few simple technical notations quickly interrupted, when language does not lose itself in its phatic function or dies out in the distance, music casts rich emotional colours onto this place without qualities. And the permutations that ordinarily govern the relationships between the image and orchestral music pierce this dull and prosaic burlesque with moving flashes of beauty.

-A.T.

AHLAN WA SAHLAN

Lucas Vernier



À Palmyre, en Syrie, un homme s'adresse à la caméra de Lucas Vernier : « À quoi ça sert tout ça ? » demande-t-il. On est en 2009, Lucas part en Syrie accompagné de sa caméra et des photographies prises par son grand-père lorsqu'il était méhariste dans l'armée française. En jeune cinéaste assidu, il enregistre généreusement son voyage. Se repérant grâce aux photos de son grand-père, il le suit à la trace, retrouvant les rues, le bâti qui tient, depuis longtemps. Il reconstitue sa route et se lie aux descendants de ses amis. Le voyage est simple, l'accueil chaleureux. Le cinéaste passe du temps à Palmyre où un photographe lui découvre toutes les photographies accumulées depuis des années, véritable archiviste de la vie locale. Lucas le filme, les images se partagent. En 2011, Lucas revient pour poursuivre sa quête. Cette année-là, le pays se soulève et le régime de Bachar el-Assad répond. Le film se retourne et la poursuite vers un aïeul disparu va se transformer en course vers ce qui est amené à disparaître. L'enjeu de la mémoire se renverse, et prenant le relais sur les souvenirs photographiques du grand-père, ce sont les images de Lucas qui feront trace. La destruction du pays va si vite que les images du cinéaste deviennent des archives précieuses. Où retrouver alors la Syrie devenue inaccessible et dont les rues sont des ruines ? Un nouveau voyage s'impose, retrouver les amitiés dispersées, les « citoyens provisoires » de Jordanie ou de Turquie. La Syrie se retrouve auprès de chacun, accueillant toujours le voyageur. Dans ses images, le désert est un mirage, les photos de Palmyre ne sont que des souvenirs des souvenirs mais les visages réapparaissent pour dire « bienvenue » (*Alhan Wa salhan*).
-C.A.

At Palmyra, in Syria, a man speaks to Lucas Vernier's camera: "What's the point of all this?" he asks. The year is 2009 and Lucas has left for Syria with his camera and the photographs taken by his grandfather when he was in the French army's camel cavalry. As an assiduous young filmmaker, he films his journey amply. Finding his bearings thanks to his grandfather's photos, he follows his footsteps, discovering the streets and buildings still standing from long ago. He reconstructs his grandfather's route and forms ties with his friends' descendants. The journey is simple, the welcomes warm. The filmmaker spends time in Palmyra where a photographer shows him all the photos accumulated over the years, a veritable archive of local life. Lucas films him, they share images. In 2011, Lucas returns to continue his quest. That year, the country erupts and Bachar el-Assad's regime retaliates. The film turns back and the pursuit to find a dead ancestor becomes a race towards what is destined to disappear. The concern for memory is reversed, and guided by the grandfather's photographic memories, it is Lucas's images that now create traces. The destruction of the country happens so quickly that the filmmaker's images become precious archives. Where can we find the currently inaccessible Syria whose roads now lie in ruins? A new journey becomes necessary to find scattered friendships, "temporary citizens" in Jordan or Turkey. Syria is at everyone's side, always welcoming the traveller. In his images, the desert is a mirage, the photos of Palmyra are no more than memories of memories, but faces appear to say "welcome"
-C.A.

Après des études d'histoire et de cinéma, **Lucas Vernier** se consacre à la création documentaire. Ses films, qui partent toujours de son histoire personnelle, se composent ensuite au gré de recherches et de rencontres. Son premier long-métrage, *Behind the Yellow Door*, joue à imaginer sa rencontre post-mortem avec son ancien voisin Lutz Dille, un photographe foutraque passé à la trappe de l'histoire de l'art. *Ahlan wa sahlhan* témoigne d'un parcours commencé en Syrie en 2009.

After history and film studies, Lucas Vernier focuses on documentary filmmaking. His films, which all take his personal story as a starting point, then revolve around his research and encounters. His first feature-length documentary, Behind the Yellow Door, plays on an imaginary post-mortem meeting with his former neighbour, Lutz Dille, an eccentric photographer written off by the history of the art. Ahlan wa sahlhan documents a journey begun in Syria in 2009.

2020 / France / 94 min / Couleur
Langues : Arabe, française
Image : Lucas Vernier
Son : Lucas Vernier
Montage : Marie-Pomme Carterets
Production : Fabrice Marache
Contact copie : Atelier documentaire,
contact@atelier-documentaire.fr

Pierre Creton est artiste et ouvrier agricole, ses divers emplois comme apiculteur ou vacher l'ont mené à réaliser des films sur le rapport maître/esclave ou sur les relations que nous entretenons avec l'animal. Il est l'auteur d'une vingtaine de films. Quatre de ses longs métrages ont bénéficiés d'une sortie nationale : *Secteur 545* (2004), *Maniquerville* (2009), *Va, Toto ! & Le Bel Été* (2019). Il vit et travaille en Normandie dans le Pays de Caux, territoire qu'il ne cesse d'appréhender et de filmer.

Pierre Creton is an artist and farm worker. His various jobs as beekeeper or cowherd have led him to direct films about the master/slave relationship or our relationship with animals. He has directed some twenty films. Four of his feature films had a nationwide release: Secteur 545 (2004), Maniquerville (2009), Va Toto ! (2017) and Le Bel Été (2019). He lives and works in the Pays de Cau in Normandy, an area that he continues to explore and film.

2019 / France / 26 min / Couleur
Langue : Français
Image, son, montage, production : Pierre Creton
Contact copie : Pierre Creton,
pierre.creton@free.fr +33 (0)7 86 28 37 33

L'AVENIR LE DIRA

Pierre Creton

Retour du côté de Fécamp aux côtés de Pierre Creton, avec un film court, sans réel sujet. Ou si, deux : Pierre et son fils Arnaud, des voisins du cinéaste. Pierre Creton les filme à l'ouvrage, pendant la récolte du lin, chez eux, chez lui, sur ces terres qu'il nous fait connaître, arpenter et aimer dans ses films. Le cadre est précis pour saisir leurs gestes de travail, que le cinéaste connaît bien. Il recueille à l'image le mouvement de la récolte et le laisse rentrer dans son propre champ : le cheminement des graines, les outils qui tournent, les tiges arrachées. Suivre ceux qui travaillent au champ et tourner, labourer les images auprès d'eux. Le son est fait du souffle des éoliennes, des moteurs des machines agricoles, du vent qui se lève dans les champs. Ils nous empêchent d'entendre le moindre dialogue, repoussant la possibilité d'une narration. Mais la musique pop qui traverse le film prend parfois le dessus sur le vacarme journalier, ramenant au film, au drame que pourraient porter ces images, comme une bande originale parfaite. De ce drame nous retiendrons les nuques filmées de près, tendues et fortes, les visages dans la nuit éclairés par le va-et-vient du gyrophare d'un tracteur ou les mains dans le dos d'un homme qui marche au bord du champ. Le film est brut, direct, présent, Pierre Creton, porté par une nécessité de filmer, suit ces hommes, qu'on imagine être ses amis, et se met à les filmer, au travail avec eux.

-C.A.

Revisiting Fécamp in the company of Pierre Creton, with a short film, with no real subject. Or rather yes, two: Pierre and his son Arnaud, the filmmaker's neighbours. Pierre Creton films them at work during the flax harvest, in their home, in his home, on the land that we have come to know, walked over and grown to love thanks to his films. The framing is precise in order to capture their working gestures, which the filmmaker knows well. He gathers the movement of the harvesting in his images and lets it enter his own field: the transport of the seeds, the rotating tools, the pulled-up stalks. Following those working in the field and filming, ploughing the images alongside them. The soundscape is the whirring of wind turbines, the engines of farm machinery, the wind picking up in the fields. These prevent us from hearing snatches of dialogue, ruling out any possibility of a commentary. But the pop music that runs through the film sometimes gains the upper hand over the daily din, bringing us back to the film, to the drama that these images could carry. What we retain from this drama are the strong straining napes filmed up close, faces in the night intermittently lit by the flashing lights of a tractor, or the hands behind the back of a man walking along the edge of the field. The film is raw, direct, present – Pierre Creton, driven by the need to film, follows these men, who we imagine are his friends, and begins to film them, working with them.

-C.A.

CELLE QUI MANQUE

THE MISSING ONE

Rareș Ienasoiaie



CHRONIQUE DE LA TERRE VOLÉE

CHRONICLE OF THE STOLEN LAND

Marie Dault

Le film commence penché sur un double trou noir. À l'image : un gouffre ouvert par le ressac d'une mer glauque. Au son, révélé par une phrase valant prémisse, celui creusé par une intolérable absence. « Un jour je me suis senti seul, et j'ai repensé à ma grande-sœur Ioana. » C'est Rareș Ienasoiaie qui parle, il a fait le film pour retrouver sa sœur. Elle n'a pourtant pas disparu. Elle a été oubliée, de gré et de force à la fois, dans le camion où elle vit seule, autre trou noir, échouée là par indépendance obstinée, et par toxicomanie. Entre Ioana et sa famille, douze ans de silence se sont creusés, et ce silence coupable, le frère ne veut plus en porter le poids. Filmer, dès lors, ne sera pas tant une excuse pour retrouver Ioana, qu'un moyen d'apprendre à la regarder. C'est pourquoi le film tarde - sa douloureuse justesse est à ce prix - à faire émerger un portrait de la sœur. Il lui faut d'abord apprivoiser ce regard posé sur elle, boire le désarroi qu'inspire son visage blessé par la solitude et la morphine, accepter aussi d'entendre que Ioana dit être heureuse, à sa manière. Alors seulement pourra commencer le portrait, l'œil lavé par la caméra. Et en même temps que le portrait, une tentative d'exorcisme, depuis le fond du trou noir où Ioana, avec une lampe frontale pour tout éclairage, pousse dans ses avant-bras son poison. C'est d'ici que remonteront les souvenirs d'enfance, apprivoisés dans la défonce, offerts au frère venu briser leur commune malédiction, et au film, qui n'a pas peur des trous noirs.

-J.M.

The film begins leaning over a double black hole. Image-wise: a gulf opened by the backwash of a murky blue-green sea. Sound-wise, revealed by a sentence that serves as a premise – one haunted by an unbearable absence. “One day I felt alone and I thought of my elder sister Iona.” Rareș Ienasoiaie is the man speaking, he made the film to find his sister. Yet, she has not disappeared. She has been forgotten, of her own free will and by force, in the truck where she lives alone, another black hole, ending up there due to stubborn independence and drug addiction. Between Ioana and her family, twelve years of silence have set in, and the brother no longer wants to bear the weight of this guilty silence. This means that filming will not be a pretext for finding Ioana, but rather a way of learning how to look at her. This is why the film only slowly – its painful accuracy comes at this price – reveals the sister's portrait. First, it has to tame the gaze it poses on her, drink in the disarray inspired by her face wounded by solitude and morphine, and also accept hearing that Ioana says she is happy, in her own way. Only then can the portrait begin, once the eye has been washed by the camera. And at the same time as the portrait, an attempt at exorcism, from the depths of the black hole where Ioana, with a head lamp as her only lighting, pushes her poison into her forearm. From here, the childhood memories resurface, tamed by drugs, offered to the brother who had come to break their shared curse, and to the film, which has no fear of black holes.

-J.M.

Diplômé de l'École Supérieure d'Art dramatique de Paris, **Rareș Ienasoiaie** a participé à plusieurs films indépendants en tant qu'ingénieur du son, chef opérateur et monteur. Il est notamment le monteur de *Dialogue avec Joseph* d'Elżbieta Josadé, primé à Jihlava en 2016. *Celle qui manque* est son premier long-métrage. Il vit et travaille à Paris.

After graduating in drama studies Rareș Ienasoiaie collaborated on independent film projects as a sound engineer, camera operator and editor. He edited the award-winning documentary Dialogue with Josef directed by Elżbieta Josadé (Jihlava, 2016). The Missing One is his first feature film. He lives and works in Paris.

2020 / France / 87 min / Couleur
Langues : Français, Roumain
Image, son : Rareș Ienasoiaie
Montage : Clémence Diard
Musique : Pierre Desprats
Production : Anthony Lapia, Lorenzo Bianchi (Société Acéphale)
Contact copie : Société Acéphale, contact@societeacephale.com, +33 (0)6 81 49 61 62 (Lorenzo Bianchi), +33 (0)6 28 22 34 27 (Anthony Lapia)

Après des études de cinéma et de littérature, et plusieurs collaborations avec le théâtre dans les années 2000, où elle crée des vidéos intégrées à la scénographie, **Marie Dault** suit la formation des Ateliers Varan en 2005. En 2007, elle réalise un documentaire dans les rues de Caracas, avec les vendeurs à la sauvette spécialisés dans le commerce des lois et de la Constitution. Parallèlement à son travail de réalisation, elle est auteur et participe à l'écriture de projets documentaires de création. *Chronique de la terre volée*, également filmé au Venezuela, est son deuxième long-métrage documentaire.

After literature and film studies, Marie Dault collaborated in the 2000s on various theatre productions in which she integrated video into the set design. In 2005, she trained at the Ateliers Varan, then in 2007 made a documentary in the streets of Caracas, with street peddlers specialised in selling Laws and the Constitution. In parallel to her filmmaking, she contributes to writing creative documentary projects. Chronique de la terre volée, also filmed in Venezuela, is her second feature-length documentary.

2020 / France / 92 min / Couleur et Noir & blanc
Langue : Espagnol
Image : Marie Dault
Son : Emmanuel Soland
Montage : Aurélie Ricard
Production : Laurent Alary (Tell Me Films), Eric Jarno (Pays des Miroirs)
Contact copie : Tell Me Films, eric@tellmefilms.com, +33 (0)6 83 61 41 36

Sur une colline en banlieue de Caracas, deux ans après l'arrivée du successeur d'Hugo Chavez, Nicolas Maduro, à la présidence du Venezuela, les habitants d'un *barrio* (quartier pauvre de la capitale) doivent s'organiser pour obtenir les terres sur lesquelles ils sont installés. Elles sont la possession d'une entreprise privée mais le gouvernement actuel, appliquant la politique de Chavez, pratique la redistribution des terres urbaines. Il y a urgence, la crise du Venezuela se pressent, il faut obtenir les terres avant que le gouvernement ne vacille. Les habitants doivent monter un dossier et raconter l'histoire du quartier. S'écrivent alors les lettres du *barrio*, dont les témoignages racontent les origines, les valeurs, les conditions de vie des hommes et des femmes du quartier. Ensemble ils appliquent les grandes idées de la révolution bolivarienne, l'héritage de Chavez, pour lequel ils se sont tant dévoués, et pratiquent l'autogestion et la démocratie participative. Mais entre les départs dans les pays voisins pour trouver fortune et le manque des besoins de première nécessité qui assèchent le collectif, en bas, les échos de la crise montante se font entendre, faisant naître des comportements plus individuels. Sur l'autre versant de la lutte, le chemin est solitaire et l'issue de la bataille est entre les mains de deux femmes qui se démenent avec la paperasse, affrontant seules la bureaucratie et l'urgence au nom du collectif. Le film prend alors la voie d'un beau portrait de lutte, témoignant toujours de l'héritage et de la force collective d'une colline révolutionnaire.

-C.A.

On a hill in a Caracas suburb, two years after Nicolas Maduro succeeded Hugo Chavez as president of Venezuela, the inhabitants of a barrio (a poor neighbourhood in the capital) have to organise themselves to acquire the land on which they have settled. It belongs to a private company but the current government, applying one of Chavez' laws, is redistributing the land. The situation is urgent, the Venezuelan crisis is pressing, and the land must be acquired before the government topples. The residents have to prepare a dossier and tell the neighbourhood's history. And so the letters of the barrio are written – they recount the origins, the values, the living conditions of the district's men and women. Together they apply the great ideas of the Bolivarian revolution, Chavez' legacy, for which they gave their very best, and practice self-management and participatory democracy. But with departures to neighbouring countries in search of riches and the lack of basic resources that is draining the community, below, the echoes of a growing crisis are heard and giving rise to more individual behaviours. On the other side of the struggle, the path is a lonely one and the battle is in the hands of two women who are wrestling with the paperwork and confronting alone the bureaucracy and urgency on behalf of the collective. The film then takes the direction of a splendid portrait of struggle, constantly bearing witness to the legacy and collective strength of a revolutionary hill.

-C.A.

LA FABRIQUE DES MONSTRES

THE MONSTERS FACTORY

Malak Maatoug



Au Portugal, deux productions se rencontrent et se fondent : celle d'une petite usine travaillant le bronze, celle d'un groupe modelant l'argile sur une place de village. Difficile de voir d'emblée ce qui se fabrique : Malak Maatoug sépare les gestes de leur motivation, s'attarde sur le contact avec la matière – poussière, métal en fusion, glaise plus ou moins humide. Le passage intempêtif d'un lieu à l'autre et le savoir-faire sensible des deux côtés brouillent les frontières entre ces deux univers, tous deux curieusement polyglottes. Les alternances de jour et de nuit sur la place et l'atmosphère recluse de l'usine apportent une confusion temporelle, comme si les gestes se répétaient depuis l'origine des temps. Dans la fabrique, où les machines ont encore besoin d'être humains pour fonctionner, le cinéaste révèle la précision des mouvements, l'attention qui leur est donnée. Si ce travail est un gagne-pain, cela n'empêche pas de s'y consacrer avec plaisir. Inversement, les potiers à la pratique plus créative se délectent d'efforts « gratuits ». Le film nous amène vers la découverte de quelques productions, tout en relativisant la notion de finalité : les ouvriers ne travaillent pas pour eux-mêmes et les pièces détachées empaquetées dans la scène finale vont bientôt rejoindre une destination inconnue ; les potiers du dimanche créent des objets futiles, décoratifs, dont ils ne tireront pas profit. Leurs corps respectifs, en mouvement, se font écho pour célébrer l'acte de fabriquer avec ses mains, une compétence de plus en plus superflue, peut-être bientôt disparue.

–O.C.H.

In Portugal, two productions meet and melt into each other: that of a small bronze foundry and that of a group modelling clay on a village square. Difficult at first to make out what is being manufactured: Malak Maatoug separates gestures from their purpose, lingers over the contact with the materials – dust, molten metal, more or less moist clay. The unexpected shift from one place to the other and the sensory know-how of both sides cloud the frontier between these two worlds – and, curiously enough, both are polyglot. The alternating nights and days on the square and the cloistered atmosphere of the factory create a temporal confusion, as if the gestures had been repeated since the beginning of time. In the factory, where the machines still need human beings to function, the filmmaker shows the precise movements and the care that is given to them. Although this work is to earn a living, it does not prevent people from enjoying it. Conversely, the potters with their more creative work delight in their "gratuitous" efforts. The film takes us on a discovery of a few productions, while relativising the notion of purpose: the factory workers do not work for themselves and the spare parts packaged in the final scene will soon arrive at an unknown destination; the Sunday potters create futile, decorative objects that will bring them no profit. Their respective bodies in motion echo each other to celebrate the act of making things with one's hands, an increasingly superfluous skill, which may soon disappear.

–O.C.H.

Malak Maatoug est né à Solingen en Allemagne en 1987. De par sa mère allemande et son père tunisien il grandit entre ces deux pays et cultures. Il alterne des études de philosophie, d'art et de sciences humaines à Berlin, Paris et Düsseldorf, des métiers divers et des voyages à travers le monde. Il assiste en 2015 le réalisateur Jean-Gabriel Périot sur le long-métrage *Une jeunesse allemande*. En 2017, il débute un travail de recherche filmique entre le Portugal, la France et l'Allemagne.

Malak Maatoug was born in Solingen in Germany in 1987. With a German mother and Tunisian father, he grew up between these two countries and cultures. He has combined studying philosophy, art and social science in Berlin, Paris and Düsseldorf with different jobs and voyages around the world. In 2015, he worked with director Jean-Gabriel Périot on the feature-length documentary, A German Youth. In 2017, he began research on cinema between Portugal, France and Germany.

2020 / France / 27 min / Couleur
 Langues : Portugais, Anglais, Allemand
 Image : Malak Maatoug, Elodie Paul
 Son : Paulin Amato
 Montage, production : Malak Maatoug
 Contact copie : Malak Maatoug,
 malak@zaclys.net, +33 (0)6 81 75 33 39

Diplômé de la Vancouver Film School au Canada, **Olivier Dury** est cinéaste et chef opérateur. Il réalise en 2008 son premier film documentaire *Mirages*, puis *Sous le ciel* en 2012. Il écrit aujourd'hui une fiction.

Agrégée de lettres modernes et diplômée d'un master 2 de réalisation audiovisuelle, **Marie-Violaine Brincard** enseigne la littérature et le cinéma. Elle réalise son premier film en 2010 au Rwanda, *Au nom du Père, de tous, du ciel*. Après *Si j'existe, je ne suis pas un autre* en 2014, *L'Homme qui penche* est sa seconde co-réalisation avec Olivier Dury.

A graduate of Vancouver Film School in Canada, Olivier Dury is a director and cameraman. In 2008, he made his first documentary, Mirages, then Sous le ciel in 2012. He is currently writing a fiction film.

With a higher teaching certificate in modern literature and holding a Masters 2 in audiovisual production, Marie-Violaine Brincard teaches literature and film. In 2010, she made her first film, Au nom du Père, de tous, du ciel, in Rwanda. After Si j'existe, je ne suis pas un autre in 2014, L'Homme qui penche is the second film she has co-directed with Olivier Dury.

2020 / France / 94 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Olivier Dury
 Son : Philippe Grivel, Bruno Ginestet
 Montage : Qutaiba Barhamji
 Production : Carine Chichowsky (Survivance)
 Contact copie : Survivance,
 carine@survivance.net

L'HOMME QUI PENCHE

A MAN LEANING

Marie-Violaine Brincard, Olivier Dury

« Ce peu de choses, dit-il, c'est tout un livre ». Le premier poème de Thierry Metz entendu dans le film vient nous souffler ce que sera l'œuvre du poète. Dans les petites choses de la maison, dans un corps au repos, chez les hommes qui bossent sur le chantier, soudain, la poésie est partout. Le film s'accorde, attentif au quotidien, captant les petites variations de lumière, le mouvement du vent, la poussière d'une maison. Les poèmes de Metz s'enchaînent, accompagnant les images. La chronologie de son travail de poète raconte son travail de manœuvre, sa vie de famille, son dévouement permanent et radical à l'écriture. À l'image, le poète n'est jamais incarné mais les plans sont habitables et d'autres s'y installent, ceux que Metz aurait pu croiser et qu'il a fait exister dans ses écrits. Lui-même résonne avec quelques silhouettes, quelques corps au travail, quelques passants. Mais sa présence est passagère et le film semble plutôt tracer l'itinéraire d'une absence. Les drames qui empêchent d'écrire et dévorent se succèdent dans la vie du poète, annonçant par l'écrit sa lente disparition. Les jours ne paraissent plus passer, le film s'endeuille. Les plans s'assombrissent mais si le drame s'amplifie, l'attention au quotidien ne faiblit pas, gardant le rythme lent d'un temps long qui ne peut s'arrêter. Et si la chute est palpable c'est avec un plan sur un arbre debout et qui tient, intact, que s'ouvre et se referme *L'Homme qui penche*. « Rien n'a bougé. Le mur est intact. Le maçon n'est lié qu'à ce qu'il fait. Et qui tient. Voilà par la mort. Que toute présence nous voile ». –C.A.

"This tiny thing, he says, is a whole book." The first poem by Thierry Metz that we hear in the film hints at what the poet's oeuvre will be. Poetry is everywhere – in small household things, in a resting body, in men working on the building site. The film tunes in, attentive to the quotidian, capturing small variations of light, the movement of the wind, the dust in a house. Metz's poems follow on, accompanying the images. The chronology of his work depicts his labouring jobs, his family life, his constant and radical devotion to writing. The poet never appears in the images but the shots are habitable and other people settle in, people that Metz might have met and who his writings call into existence. He resonates with some silhouettes, some working bodies, some passers-by. But his presence is fleeting and the film seems rather to trace the itinerary of an absence. The tragedies that hinder writing and devour follow on in succession in the poet's life, heralding in writing his slow disappearance. Days no longer pass by, the film goes into mourning. The shots grow darker but, although the tragedy intensifies, attention to the everyday does not dwindle, sustaining the slow rhythm of a protracted time that cannot stop. And if the outcome is palpable, it is with a shot on an upright tree which remains intact that the Homme qui penche opens and closes. "Nothing has moved. The wall is intact. The mason is linked only to what he makes. And which holds good. Veiled by death. That all presences veil from us."

–C.A.

IL N'Y AURA PLUS DE NUIT

THERE WILL BE NO MORE NIGHT

Éléonore Weber

Ces images ne nous sont que trop familières, où de petites silhouettes lumineuses s'agitent dans un monde anthracite, mi-fantômes mi-lucioles, sous la menace d'une cible devenue leur ombre et vouée à les réduire en poussière dans des crépitements de voix de soldat - pilote français dans un hélicoptère à nom de fauve, ou américain dans un engin à nom de tribu indienne. La doctrine des « frappes chirurgicales » a enfanté cet œil armé, qui surveille et punit d'un geste unique, et résume désormais la guerre à l'exercice d'une insatiable pulsion scopique. Si Eleonore Weber propose ici le réexamen de ces images (glanées en ligne où certains soldats les partagent, fiers du travail accompli), c'est avant tout pour rappeler que, pour opérationnelles qu'elles soient, elles n'en sont pas moins des plans. Et qu'à travers cet œil sourd, littéralement extralucide et pourtant toujours myope, se lit l'histoire de la guerre aussi bien que celle du cinéma. Il n'est d'ailleurs pas interdit de retrouver, dans ces images meurtrières, l'écho indu de quelques chefs d'œuvre acquis à cette « pénétration intensive du réel » dont Walter Benjamin avait fait la loi de l'œil photographique - on pense à la nuit sublime de Clemens Klopfenstein, ou aux animaux noctambules de George Shiras. Pierre V., le soldat français interrogé par Eleonore Weber, confesse lui-même son émotion devant les ciels saturés d'étoiles que lui révèle la vision thermique de ses jumelles. Ayant veillé sur sa naissance, l'armée a fini par accomplir le rêve du cinéma en rendant le monde visible au-delà de ce qu'il y a à voir. La nuit, l'homme, ont perdu la bataille, et c'est un autre mot de Benjamin que vient ratifier le film d'Éléonore Weber: la caméra, disait-il, « initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel. » -J.M.

These images are all too familiar to us - small luminescent silhouettes move in an anthracite world, part-phantom, part-firefly, under the threat of a target that has become their shadow and is set on reducing them to dust amidst crackling military voices - a French pilot in a helicopter named after a big cat, or an American in a machine bearing the name of an Indian tribe. The doctrine of "surgical strikes" has given birth to this eye that surveils and punishes in a single stroke, and now reduces war to the enactment of an insatiable scopie urge. If Eleonore Weber proposes here to re-examine these images (gleaned on the Internet, where some soldiers proudly share the work they accomplished), her primary aim is to remind us that, however operational they may be, they are nonetheless shots. And that through this deaf eye, which is literally visionary yet always short-sighted, we can read the history of war as well as the history of cinema. Besides, it would not be unreasonable to find in these deadly images the undue echo of some masterpieces that belong to this "intensive penetration of reality", which Walter Benjamin established as the law of the photographic eye - one might think of the sublime night of Clemens Klopfenstein, or George Shiras' nocturnal animals. Pierre V., the French soldier interviewed by Eleonore Weber, confesses his emotion at the star-saturated skies revealed by his thermal-vision binoculars. Having supervised the birth of cinema, the army has finally realised cinema's dream by making the world visible beyond what there is to be seen. Night and man have lost the battle and it is again Benjamin's words that corroborate Eleonore Weber's film: the camera, he says "makes aware for the first time the optical unconscious, just as psychoanalysis discloses the instinctual unconscious." -J.M.

Éléonore Weber est auteur, metteur en scène et réalisatrice. Sa démarche s'est jusqu'ici inscrite dans la double exploration des langages scénique et cinématographique. Pour le cinéma, elle a réalisé un court et un moyen métrage de fiction, *Temps mort* et *Les Hommes sans gravité*. Elle a également réalisé un documentaire, *Night Replay* (Arte - La Lucarne), écrit avec Patricia Allio. Le film repose sur un dispositif de reenactment conçu à partir d'un jeu de rôle inventé par des migrants.

Éléonore Weber is an author, and a theatre and film director. Her approach until now explores both the theatre and cinema languages. Regarding cinema, she directed a short and a medium length fiction film, Temps mort and Les Hommes sans gravité. She has also directed a documentary, Night Replay (Arte - La Lucarne), co-written with Patricia Allio. The film relies on re-enactments from a role-play invented by migrants.

2020 / France / 75 min / Couleur et Noir & blanc
Langue : Français
Son : Carole Verner, Ivan Gariel
Montage : Charlotte Tourrés, Fred Piet, Éléonore Weber
Production : Gaëlle Jones (Perspective Films)
Contact copie : Perspective Films
contact@perspectivefilms.fr



J.A

Gaëlle Boucand

Après ses études aux Beaux-Arts de Paris, Gaëlle Boucand déménage en 2005 à Berlin où elle développe un travail plastique. Depuis 2010, sa pratique se concentre sur la réalisation de films situés à mi-chemin entre art contemporain et cinéma. Elle réalise *Partis pour Croatan*, *JJA* (primé au FID Marseille 2012 et au festival Côté Court de Pantin), *Changement de décor*. Depuis 2014, Gaëlle enseigne le film et la vidéo à l'Institut Supérieur des Arts de Toulouse. Elle co-organise également diverses programmations alternatives à Berlin et à Lisbonne, où elle réside.

After studying at the Paris School of Fine Arts, in 2005 Gaëlle Boucand moved to Berlin where she explored the plastic arts. Since 2010, her work has focused on making films that are halfway between contemporary art and cinema. She has made Partis pour Croatan, JJA (awarded at the 2012 FID Marseille and Côté Court Festival in Pantin) and Changement de décor. Since 2014, Gaëlle has been teaching film and video at the Institut Supérieur des Arts in Toulouse. She also co-organises various alternative programmes in Berlin and Lisbon, where she lives.

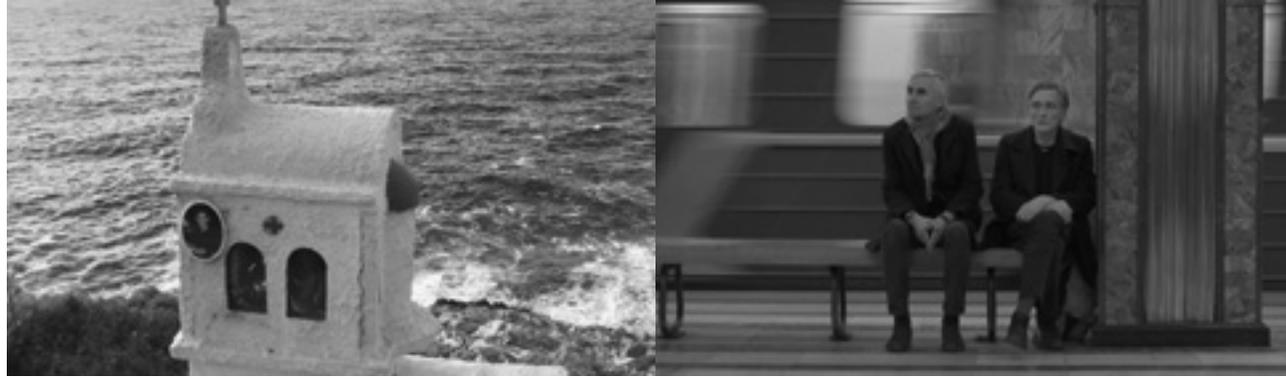
2020 / France / 61 min / Couleur
Langue : Français
Image : Victor Zébo
Son : Arno Ledoux, François Bailly, Jules Valeur
Montage : Raphaëlle Martin-Holger, Gaëlle Boucand
Production : Léa Todorov (Elinka Films), Gaëlle Boucand (Elinka Films)
Contact copie : Elinka Films
elinkafilms@gmail.com, +33 (0)6 08 88 08 02

De *JJA* (2012) à *J.A* en passant par *Changement de décor* (2015), celui que l'on connut d'abord sous le nom de Jean-Jacques Aumont a perdu une initiale, mais retrouvé son patronyme de naissance. C'est que le nonagénaire, bien que toujours aussi vif, songe désormais à celui qui figurera sur sa dernière demeure. Les trois passeports acquis successivement - le français, l'israélien, le suisse - et les changements de nom apparaissent comme les indices de l'histoire d'une vie que Gaëlle Boucand cherche à retracer. Le lien de parenté entre filmeuse et filmé, imperceptible dans les deux premiers opus, est cette fois intrinsèque au récit : dans ce film en construction permanente, la façon dont Jacob accueille et refuse successivement le projet de sa petite-fille en raconte autant sur son histoire que ce qu'il accepte d'en dire. Ainsi, il ne tient pas à revenir sur une période qu'il évoquait dans *JJA* : celle de la seconde guerre mondiale, pendant laquelle il était adolescent. C'est donc par une voie détournée, et très pudique, que les moments les plus difficiles sont retracés : dans l'espace nu d'une salle de casting, qui contraste avec l'attirail technologique de la riche demeure de Jacob, cet épisode se dessine à travers les instructions données aux jeunes hommes se présentant à un casting pour incarner son personnage. La réalisatrice ne semble pas chercher en eux une quelconque ressemblance physique avec son grand-père, mais plutôt tout ce que les ans et la volonté de s'en sortir ont gommé : une indécision, une vulnérabilité, une naïveté. -O.C.H.

Between JJA (2012) and J.A via Changement de décor (2015), the man we first knew under the name Jean-Jacques Aumont has lost an initial but retrieved his surname. Now in his nineties and still lively, he is now musing on the name that will appear on his final resting place. The three passports successively acquired - the French, the Israeli, the Swiss - and the changes of name seem to be clues in the story of a life that Gaëlle Boucand is seeking to retrace. This time, the family tie between the filmer and the filmed, imperceptible in her first two works, is intrinsic to the narrative: in this film under constant construction, the way in which Jacob successively welcomes and refuses his granddaughter's project says as much about his story as he is willing to tell. Indeed, he is not keen to go back over the period that he evoked in JJA: the World War II years when he was a teenager. It is therefore obliquely and very reservedly that the most difficult moments are recounted: in the bare space of a casting room, which contrasts with the technological paraphernalia of Jacob's wealthy residence, this episode is sketched out by the instructions given to the young men who are auditioning to play his role. It seems that the director is not looking for any kind of physical resemblance with her grandfather, but rather what the passing years and the determination to survive have wiped out: indecision, vulnerability, naivety. -O.C.H.

LÉTHÉ

Christophe Pellet



MES CHERS ESPIONS

MY DEAR SPIES

Vladimir Léon

Le fleuve Léthé, fleuve de l'enfer, permet aux morts qui le traversent d'oublier leurs souvenirs de vivants. Le soir tombe sur une petite île grecque et le bateau qui entre dans sa baie en ouverture du film, fait-il débarquer les vivants ou repartir les morts ? Avec les images des sentiers empruntés et enregistrés par le cinéaste, se monte une histoire entre ceux qui sont partis et ceux qui sont restés. De ses contemplations d'été, vont naître des plans intuitifs et sauvages, des plans fougueux, pour composer une croisière funeste. Sur les chemins de l'île ont été semé de petites stèles commémoratives en hommage aux disparus. Faisant partie intégrante du paysage, elles s'imposent en dernières habitations de l'île qui se dévoile en leur présence. La caméra se rapproche des visages gravés sur les stèles, ceux de jeunes hommes trépassés sur le bord des routes qu'ils hantent à présent, saluant les passages de celles et ceux qui passent et repassent. Leurs jeunes visages reviennent sans cesse et pour les vivants traversant le film de Christophe Pellet, impossible alors d'oublier les morts. Où mène le chemin vers l'oubli ? Au crépuscule les chats se découvrent, créatures psychopompes, conducteurs des âmes des morts, reliant l'ici à l'au-delà, guidant ceux qui s'en vont. Dans la nuit, leurs yeux sont les dernières lueurs accessibles. Ils s'associent au tonnerre, ouvrant la brèche nécessaire à l'ultime traversée.

-C.A.

River Léthé, the river of hell, allows the dead who cross it to forget the memories of their life. As evening falls on a small Greek island, is the boat that enters the bay at the beginning of the film there to disembark the living or take away the dead? Using the images of paths that the filmmaker treads and films, a story is woven between those who departed and those who stayed. From these summer contemplations, intuitive and wild shots, tempestuous shots, are created to compose a deadly cruise. Dotted along this island's pathways are small commemorative steles in tribute to the departed. Fully integrated into the landscape, these steles stand as the last habitations on the island, which in their presence comes to reveal itself. The camera moves close to the faces engraved on the steles, faces of young men who passed away on the roadsides they now haunt, greeting those who pass back and forth. Their young faces constantly return and for the living who cross through Christophe Pellet's film it is impossible to forget the dead. Where does the path to oblivion lie? At twilight, the cats emerge, psychopomp-creatures that lead the souls of the dead, connecting the here and the hereafter, guiding the departing. At night, their eyes are the last glows to be seen. They join with the thunder, opening the breach necessary for the final crossing.

-C.A.

Christophe Pellet est diplômé de la FEMIS en 1991.

Il a réalisé : *Aujourd'hui, rien* (72 mn. 2017), *Burning Bridges* (34 mn. 2016), *Exoplanète* (20 mn. 2013), *Seul le feu* (45 mn. 2012), *Soixante-trois regards* (50 mn. 2011), *Plus dure sera la chute* (10 mn. 2010), *Le garçon avec les cheveux dans les yeux* (20 mn. 2008).

Ses textes sont publiés chez l'Arche Editeur. Ils ont été mis en scène notamment par Stanislas Nordey, Jacques Lassalle ou Madeleine Louarn.

Christophe Pellet graduated from La FEMIS in 1991. His films include: *Aujourd'hui, rien* (72 mn. 2017), *Burning Bridges* (34 mn. 2016), *Exoplanète* (20 mn. 2013), *Seul le feu* (45 mn. 2012), *Soixante-trois regards* (50 mn. 2011), *Plus dure sera la chute* (10 mn. 2010).

Le garçon avec les cheveux dans les yeux, (20 mn. 2008). His texts have been published by Arche Editeur, and staged mainly by Stanislas Nordey, Jacques Lassalle and Madeleine Louarn.

2019 / France / 15 min / Couleur
Langue : Pas de dialogue
Image, son, montage : Christophe Pellet
Production : Cécile Vacheret
Contact copie : Sedna Films, sednafilms@free.fr

Vladimir Léon est réalisateur de films documentaires (*Nissim dit Max*, 2003 ; *Le Brahmane du Komintern*, 2007 ; *Adieu la rue des radiateurs*, 2008, *Le Polyèdre et l'Éléphant*, 2015) et de fictions (*Loin du Front*, 1998 ; *Les Anges de Port-Bou*, 2011). Il est aussi acteur chez Pierre Léon, Louis Skorecki, Serge Bozon, Jean Paul Civeyrac, Eric Rohmer, Christine Laurent, Pascal Bonitzer, Axelle Ropert...

Vladimir Léon directed several documentary films (*Nissim aka Max*, 2003 ; *The Comintern Brahmin*, 2007 ; *Farewell Radiator Street*, 2008 ; *The Polyhedron and the Elephant*, 2015) as well as fiction films (*Far from the Front*, 1998 ; *The Angels of Port-Bou*, 2011). He is also an actor with Pierre Léon, Louis Skorecki, Serge Bozon, Jean Paul Civeyrac, Eric Rohmer, Christine Laurent, Pascal Bonitzer, Axelle Ropert...

Une vieille valise de documents, un voyage en train la nuit direction la Russie, des recherches de documents sous surveillance sourcilieuse, des mots pleins de lourds sous-entendus : c'est bien vers le film d'espionnage que lorgne le nouveau film de Vladimir Léon, afin d'élucider si oui ou non, l'expulsion en 1948 de ses grand-parents par les services secrets français, ou les rendez-vous que sa grand-mère avaient avec le mystérieux Dorian, indiquaient l'appartenance curieuse d'anciens tsaristes au renseignement soviétique. Comédie d'espionnage, plutôt : c'est en métro et sans précaution particulière que depuis Châtelet, Vladimir vient apporter la valise contenant les archives de sa mère à son frère Pierre, nulle véritable menace ne pèse en Russie sur leur duo tiré à quatre épingles, les trouvailles resteront de toute façon ambiguës, et l'enquête s'interrompt plus souvent qu'à son tour pour porter un toast à tout et à rien. Manifeste et communicative est la délectation des deux frères de porter les étapes de leur investigation à l'attention de tous – amis, rencontres, spectateurs. Mais la comédie n'entame pas le sérieux d'une enquête parfaitement consciencieuse que l'Histoire et le récit familial partagent un même cours obscur : « à tous les endroits ça peut mentir » lâche Pierre. À tous les endroits, sauf à celui du lien : comme dans un jeu de bonneteau ou selon la loi du MacGuffin, les documents comptent peut-être moins que la valise elle-même.

-A.T.

An old suitcase of documents, a journey on a night train heading for Russia, searches for documents under a watchful eye, words full of heavy undertones: Vladimir Léon's new film is clearly eying the espionage movie to elucidate whether or not his grandparents' expulsion in 1948 by the French secret services or his grandmother's appointments with the mysterious Dorian were all signs that these former tsarists curiously worked for the Soviet intelligence service. An espionage comedy, in fact: it is by metro from Châtelet station and with no specific precautions that Vladimir brings his brother Pierre the suitcase containing his mother's archives, no real threat hangs over the impeccably dressed duo in Russia, their findings anyway remain ambiguous, and the investigation is more often than not interrupted to raise a toast to everything and nothing. The two brothers' delight in bringing the steps of their investigation to everyone's attention – be it friends, chance encounters, spectators – is manifest and communicative. But the comic side does not undermine the seriousness of an inquiry that is perfectly aware that history and the family story share the same obscure course: "in every place, lies can be told", says Pierre. In every place, except that of the bond: as in a shell game or in the rules of a MacGuffin, the documents may count for less than the suitcase itself.

-A.T.

2020 / France / 134 min / Couleur
Langues : Russe, français
Image : Sébastien Buchmann
Son : Rosalie Revoyre, François Waledisch
Montage : Martial Salomon
Musique : Benjamin Esdraffo
Production : Jean-Marie Gigon (SaNoSi Productions)
Contact copie : SaNoSi Productions,
caroline.henry@sanosi-productions.com,
+33 (0)6 29 69 09 30

PARADISIO

Hendrik Hegray



PARLER AVEC LES MORTS

TALKING WITH THE DEAD

Taina Tervonen

D'abord, c'est comme un rapport audiovisuel de garde champêtre. Montées dans l'ordre où elles ont été tournées, des images ramassées dans un mélange d'indifférence et de méthode documentent ce qu'il est permis de voir au milieu de la diagonale du vide, dans un nulle part de campagne française situé par les panneaux en Corrèze, aux environs de Bugeat, village de 803 âmes, et pas une dans le film. Sentiers, bois mort, chemins creux, gravats, clochers, tôles rouillées, bornes routières, voitures abandonnées, volets fermés, panneaux qui disent « À vendre » sur des maisons que personne n'achète. Autour: un silence d'abolements et de voitures qui passent, sous quoi grince la mécanique catarrheuse de la caméra DV. Parfois, aussi, on entend l'œil tousser. À mesure qu'avance la procession d'images (tac, tac, chaque coupe fait un clignement d'yeux, ou un coup de fusil muet), c'est l'œil qui intéresse, plus que le néant qu'il récolte en natures mortes. (Œil de robot anxieux en vacances, ou en retraite. Peut-être celui de *La Région centrale* de Michael Snow, oublié au Canada d'où il aurait fugué, fatigué de ses pirouettes et réfugié quarante ans plus tard à Bugeat, où clignent machinalement ses derniers réflexes de braconnier d'images, inutile et entêté. Et quand, parmi les abolements et les voitures, se niche à mi-film une pièce ferrailleuse de John Cage (ou est-ce la bande-son de *Massacre à la tronçonneuse* ?), on dirait que l'œil-robot se fait pour lui seul, avec le bois mort et les vieilles tôles, une petite kermesse païenne. Là, il a l'air très – il a trouvé son paradis. –C.A.

*At first, it resembles an audiovisual report by some country policeman. The images, gathered in a mix of indifference and method then edited in the order they were filmed, document what we are permitted to see in the middle of the diagonal of nothingness, in a nowhere place in the French countryside, which as the signposts indicate is in Corrèze, near Bugeat, a village of 803 souls, not one of whom appears in the film. Lanes, dead wood, sunken paths, rubble, church towers, rusting metal, milestones, abandoned cars, closed shutters, "For Sale" signs on houses that no one buys. All around: a silence of barking and passing cars, under the grating noise of the DV camera's catarrhal motor. Sometimes, we also hear the cough of the camera eye. As the procession of images advances (tac, tac, each cut is a blink, or a silent gunshot), what draws our attention is the eye, more than the nothingness that it captures in still lifes. The eye of an anxious robot on holiday, or now retired from the world. Perhaps the eye of *La Région centrale* by Michael Snow, forgotten in Canada, which he fled, tired of his pirouettes, finding refuge forty years later in Bugeat, where the final reflexes of this useless and stubborn image-poacher mechanically blinks his eye. And when, halfway through the film, amidst the barking and the cars, a clanking piece by John Cage slips in (or is it the soundtrack of *The Texas Chainsaw Massacre*?), it is as though the robot-eye is using the dead wood and old iron roofs to hold a little pagan fete all for himself. There, he seems truly happy – he has found himself a paradise. –C.A.*

Hendrik Hegray (né en 1981 à Limoges) est plasticien, il pratique le dessin, la musique, la performance, la photo, la vidéo, la sculpture et l'édition depuis la fin des années 90. Son travail filmique débute en 2014 suite à l'invitation au prix de la Fondation Ricard, lors duquel il présente *Cul en feu / Je croyais que la société avait disparu*. Huit autres vidéos suivront. En 2016 il reçoit la bourse d'aide à la recherche du CNAP pour le projet de film *Implantation*, tourné au Musée agricole du Caire et présenté en 2018 à la galerie Escougnou-Cetraro.

Hendrik Hegray (born in 1981 in Limoges) is a plastic artist. He has been working with drawing, music, performance, photo, video, sculpture and publishing since the late 1990s. His film work began in 2014 after being invited to the Ricard Foundation Prize, where he presented Cul en feu / Je croyais que la société avait disparu. Eight other videos followed. In 2016, he obtained a CNAP research scholarship for his film project, Implantation, filmed in the Agricultural Museum in Cairo and presented at the Escougnou-Cetraro Gallery in 2018.

2019 / France / 55 min / Couleur
Langue : Pas de dialogue
Image, son, montage, production : Hendrik Hegray
Contact copie : Hendrik Hegray,
hendrikhegray@hotmail.com

Taina Tervonen (née en 1973) est une réalisatrice et autrice finlandaise basée à Paris. *Parler avec les morts* est son premier long-métrage, après deux webdocumentaires. Taina est autrice de plusieurs ouvrages en français et en finnois, dont *Au pays des disparus* (Fayard, 2019), prix Louise-Weiss du meilleur reportage européen en 2019, et de *Hukkuneet* (S&S, 2019), lauréat du prix Finlandia pour le meilleur ouvrage de non-fiction la même année.

Taina Tervonen (b. 1973) is a Finnish film maker and writer based in Paris. Talking With the Dead is her first feature film, after two webdocumentaries. As a writer, Taina has published several books in Finnish and French, including Au pays des disparus (Fayard, 2019), which won the Louise-Weiss award for the best European feature story in 2019, and Hukkuneet (S&S, 2019), nominee for the Finlandia prize of the best non-fiction book the same year.

2020 / France / 67 min / Couleur
Langue : Serbo-croate
Image : Mika Mattila, Taina Tervonen,
Pascal Auffray
Son : Taina Tervonen
Montage : Amrita David
Production : Delphine Morel (TS Productions)
Contact copie : TS Productions,
dmorel@tsproductions.net

Dans une forêt de sapins au nord de la Bosnie, on déblaie des pierres sur un flanc de colline. Un nouveau charnier a été découvert là, en 2017, vingt-cinq ans après la guerre. Au milieu des agents de police et des familles éparses, quelques scientifiques en blouse inspectent les ossements. Plus tard dans leur laboratoire, ils tâcheront de reconstituer des corps entiers, qu'il faudra encore identifier. C'est à Darija Vujinovic qu'il revient, dans ce tiers supérieur du pays et depuis plusieurs années, de mener avec toujours moins de moyens ces laborieuses recherches, traverser le pays d'une maison à l'autre, rencontrer les familles qui attendent qu'on identifie leurs disparus, prélever sur les vivants quatre gouttes de sang pour le laboratoire et remplir des formulaires ante-mortem en écoutant leurs récits de guerre et de disparition. Le film de Taina Tervonen suit les enquêtes au rythme dicté par l'extrême dignité de cette tâche technique et solennelle, qui est, du laboratoire au secret des familles, une entreprise littérale et obstinée de reconstruction. Reconstruction des cadavres, reconstruction du lien qui manquait entre les vivants et leurs morts, tandis que le film, patiemment, fait émerger une image claire du temps qu'en vérité, il faut à une guerre pour finir. C'est ce temps que sillonne Darija Vujinovic, autant qu'elle sillonne la campagne bosniaque parmi les familles usées par l'attente. –J.M.

In a pine forest in northern Bosnia, stones are being cleared from a hillside. A new mass grave was discovered there in 2017, twenty-five years after the war. Among the police officers and the families scattered around, scientists in overalls are inspecting the bones. Later in their laboratory, they will attempt to reconstitute entire bodies, which then have to be identified. For several years in the upper third of the country, Darija Vujinovic has been in charge of conducting these arduous searches, with ever-diminishing resources, travelling across the country from house to house, meeting families waiting for their missing to be identified, taking four drops of blood from the living for the laboratory and filling in the antemortem forms while listening to their stories of war and disappearance. Taina Tervonen's film follows the investigations at a rhythm dictated by the extreme dignity of such a technical and solemn task. From the laboratory to the secret of these families, it involves obstinate and literal reconstruction. The reconstruction of corpses, the reconstruction of the missing bond between the living and their dead, while the film patiently reveals a clear image of the time that, in truth, is required for a war to end. This is the time that Darija Vujinovic travels through just as she travels through the Bosnian countryside among the families worn down by their waiting. –J.M.

QUI EST LÀ ? WHO IS THERE? Souad Kettani



SEEKERS Aurore Vullierme

Les djinns, ces esprits malins de la tradition islamique, se manifestent principalement la nuit venue. Les différentes personnes réunies par Souad Kettani en ont fait l'expérience : l'un les a entendus dans la brousse sénégalaise, l'autre dans sa cuisine, une troisième s'en trouva possédée... Que ces démons existent ou non, une chose est sûre : les souvenirs sont bien vivants. Les récits témoignent des différents usages des croyances : comme outils de contrôle social ou comme remparts contre la folie. *Qui est là ?* expose avec limpidité la façon dont une culture vient alors à la rescousse de l'autre : une sourate en arabe apporte une protection qui fait défaut, une référence issue du cinéma hollywoodien permet de mieux décrire une expérience surnaturelle. Et lorsqu'on ne trouve pas d'emploi, les djinns fournissent une explication plus acceptable que le fait qu'un pays jadis colonial et avide de main d'œuvre étrangère prive tant de ses ressortissants d'une vie décente. Les plans décrivant l'architecture de la ville de banlieue parisienne où résident les différents témoins renforcent l'amertume de ce constat : le caractère désolé des lieux apparaît inévitablement comme un vide à remplir. Les djinns deviennent alors la synecdoche de la survivance d'un héritage culturel exogène chez les immigrés et leurs descendants. Un héritage qui peut stigmatiser, mais également faire office de refuge : dans une société encline à la ségrégation, les djinns font le lien entre ici et là-bas.

–O.C.H.

Jinns, these malicious spirits from the Islamic tradition, mainly show themselves after nightfall. The different people gathered together by Souad Kettani have experienced them: one has heard them in the Senegalese bush, another in her kitchen, yet another was possessed by one... Whether or not these demons exist, one thing is certain: the memories are very much alive. The stories attest to the different uses of beliefs: as tools for social control or ramparts against madness. Qui est là? reveals in all lucidity the way in which one culture comes to the rescue of another: a sura in Arabic brings the protection that was lacking, a reference from a Hollywood film helps to describe a supernatural experience more effectively. And when you are unable to find a job, the jinns provide a more acceptable explanation than the fact that a formerly colonial country greedy for foreign manpower deprives so many of its nationals of a decent life. The shots depicting the architecture of a town in suburban Paris where the different witnesses reside reinforce the bitterness of this observation: the desolation of the places inevitably appears as a void to be filled. The jinns then become the synecdoche of the survival of an exogenous cultural heritage among the immigrants and their descendants. A heritage that can stigmatise, but also serve as refuge: in a society inclined to segregation, the jinns are the link between here and over there.

–O.C.H.

Après avoir obtenu une agrégation de philosophie en 1990, **Souad Kettani** a été réalisatrice pour France Culture. Tout en continuant à enseigner la philosophie dans des lycées, elle a suivi en 2002 la formation des ateliers Varan où elle a réalisé son premier film. En 2006, elle a réalisé *Je pense*, un documentaire qui montre l'initiation à la philosophie d'élèves de terminale technologique. En 2009, a suivi *Musiques*, film consacré à l'enseignement de la musique au conservatoire de Saint-Denis, ville où elle réside.

*After obtaining her agrégation in philosophy in 1990, Souad Kettani joined France Culture as a producer. While continuing to teach philosophy in high schools, in 2002 she trained at the Ateliers Varan, where she made her first film. In 2006, she made *Je pense*, a documentary showing the initiation of final-year high-school technology students to philosophy. This was followed in 2009 by *Musiques*, a film on teaching music at the conservatory in Saint-Denis, her town of residence.*

2020 / France / 54 min / Couleur
Langue : Français
Image, son : Damien Froidevaux
Montage : David Jungman
Musique : Nassim Kouiti
Production : Damien Froidevaux, Souad Lamrihi
(entre2prises, Agora films)
Contact copie : entre2prises,
harim.chouikrat@entre2prises.fr
+33 (0)1 42 87 73 06

Née en 1985, **Aurore Vullierme** initie sa pratique artistique à l'ENSAD Paris en étudiant, entre autres, la sérigraphie et la photographie. En 2009 elle oriente sa démarche vers la vidéo et le sound design puis entame un travail de recherches sur la notion des racines ancestrales. Elle explore les relations entre le corps humain et son environnement. En 2016 elle prend en charge la direction de la photographie et le cadre du film *Southern Belle* de Nicolas Peduzzi, sélectionné par de nombreux festivals. *Seekers* est son premier long métrage documentaire.

*Born in 1985, Aurore Vullierme initiated her artistic practice at l'ENSAD Paris by studying amongst others silkscreen printing and photography. In 2009 she started to use art video and sound design to begin her research studies around the notion of ancestral roots. She explores the relationship between the human body and its surroundings. In 2016, she took charge of the photography and frame for the feature film *Southern Belle* by Nicolas Peduzzi, nominated in many festivals. *Seekers* is her first feature film produced.*

2019 / France / 77 min / Couleur
Langue : Anglais
Image : Lucile Mercier
Son : Amaury Arboun, Xavier Thieulin
Montage : Rémi Langlade
Musique : Antoine Kogut
Production : Elsa Klughertz (Jonas Films)
Contact copie : Jonas Films, elsa@jonasfilms.fr,
+33 (0)6 26 64 11 34

Seekers est peuplé de cris ancestraux : un homme hurle à la lune et appelle les oiseaux tandis que le groupe A Tribe Called Red s'époumone au son de percussions inspirées de son héritage amérindien. Leon Reval, lui, n'est pas du genre à crier, mais à parler. Alors qu'il avait trouvé en la politique locale une passion, voire une raison d'être, le voici contraint de céder son siège. Si l'action se déroule à Dulce, au Nouveau-Mexique, l'ambiance tient davantage du film noir que du western : privée de la possibilité de défendre les intérêts du peuple Apache Jicarilla, la vie de Leon a perdu son fondement, et c'est son identité toute entière qui se voit remise en question. Une caméra portée accompagne ce héros charismatique dans une période de flottement inquiet. Le quotidien de ce bon père de famille a tout de l'American way of life, si l'on inclut dans cette notion une inévitable hybridité. Lors d'une fête locale, les coiffes à plumes côtoient les chapeaux de cow-boys, mais la mascarade n'a rien d'insouciant. En témoigne le discours de la Miss du cru, qui en appelle à veiller à la survie de la culture et de la langue jicarilla avec une fébrilité bouleversante. La violence inouïe qui a marqué l'histoire de ce peuple semble loin du foyer de Leon, où règne la bienveillance. Les archives qui encadrent le film rappellent pourtant qu'il s'agit encore et toujours de lutter contre une oppression prenant des formes toujours plus sournoises. Le syncrétisme culturel apparaît alors bien moins comme un arrangement opportuniste que comme une stratégie de survie.

–O.C.H.

Seekers is populated with ancestral cries: a man howls at the moon and calls to the birds, while the A Tribe Called Red group are yelling to the sound of the drums inspired by its Amerindian heritage. But Leon Reval is the kind of man who discusses rather than shouts. He developed a passion for local politics, a reason d'être even, but is now forced to relinquish his council seat. The action is set in Dulce, New Mexico, but the ambiance is more akin to a film noir than a western: deprived of the possibility of defending the interests of the Apache Jicarilla tribe, Leon's life has lost its bedrock and he now sees his whole identity called into question. A hand-held camera follows this charismatic hero in a period of worrying indecision.

The day-to-day of this family man is typical of the "American way of life", if we include in this notion an inevitable hybridity. At a local festival, feather headdresses are seen along with cowboy hats, but this masquerade is in no way light-hearted. This is evidenced by the speech of this year's Miss, as she makes a moving and anxious appeal for the survival of the Jicarilla culture and language. The extraordinary violence that has marked this people's history seems far-removed from Leon's household, where kindness reigns. Yet, the archive footage that frames the film reminds us that what is at stake is the persistent struggle against an oppression which takes increasingly insidious forms. Cultural syncretism finally appears to be much less an opportunistic arrangement than a strategy for survival.

–O.C.H.

LA TERRE DE GEVAR

GEVAR'S LAND

Qutaiba Barhamji



Récemment installé avec sa compagne et son fils dans la banlieue de Reims, Gevar, arrivé de Syrie, a décidé d'investir dans la location d'une petite parcelle de terre pour y entretenir un potager. Avant de défricher la terre il trace des plans, imagine ce qu'il sera possible d'y voir naître et fait germer de jeunes pousses en rêvant d'un jardin fructueux. Ils sont arrivés il y a peu et il va falloir prendre racine ici, rentrer est inenvisageable. Le cinéaste Qutaiba Barhamji les filme, au cours des quatre saisons, dans leur installation sur cette terre nouvelle souvent résistante aux espérances du couple. La petite parcelle de terre est parfois plus accueillante que le reste du pays, il faut s'acclimater et s'y retrouver avec la culture, la langue, les querelles de voisinage et le regard des autres. Les fêtes s'enchaînent avec d'autres amis de Syrie pour partager les impressions d'arrivée. La danse quotidienne est quelquefois plus délicate pour ne pas se faire avoir et laisser glisser les absurdités du pays. Pendant que la terre offre ses fruits, l'enfant grandit, son français s'améliore, il corrige son père et réclame son chant d'anniversaire en français, la terre a pris. Celle cultivée s'abandonne doucement au prix d'un travail trouvé loin de Reims. Un jour, on vole des légumes dans le fond du potager, le geste est symbolique, on attaque leur petit morceau de terre, plus hostile que prévu. Les rêves de la Syrie et de sa révolution collective se sont transformés en route solitaire, en survie individuelle sur une terre nouvelle, loin d'un pays perdu qui semble être devenu un terrain infertile.

-C.A.

Recently settled with his partner and son in a Reims suburb, Gevar who has arrived from Syria, has decided to invest in the rental of a small patch of land to grow vegetables. Before clearing the land, he draws up plans, imagines what can be grown there and produces seedlings while dreaming of a fruitful garden. They arrived only a short time ago and will now have lay down roots here, as returning home is out of the question. Filmmaker Qutaiba Barhamji films them over four seasons as they settle on this new ground that often rebels against the couple's hopes. The small patch of land is sometimes more welcoming than the rest of the country, they have to acclimatise and find their way in the culture, the language, neighbourhood spats and the gaze of the others. Festivities with Syrian friends follow on from each other; to sing, dance and share impressions of their arrival. But sometimes it is the daily dance that is tricky: they have to learn how to ignore the country's absurdities and master the rules to avoid being duped. While the earth offers its fruits, the child grows up, his French improves, he corrects his father and demands his birthday song in French. The culture is taking root, while the cultivated earth is gradually abandoned for a job found far from Reims. One day, vegetables from the bottom of the garden are stolen, the gesture is symbolic, their little plot of land is attacked, an unexpected hostility. Dreams of Syria and its revolution have turned into solitary survival in a new land, far from a lost and now infertile country.

-C.A.

Né dans la banlieue de Damas, **Qutaiba Barhamji** passe son enfance entre la Syrie et la Russie où il fait des études de médecine. En 2005, il s'installe à Paris et étudie le cinéma à l'ESEC. Il réalise en 2016 le court-métrage *Wardé* coproduit et diffusé sur Arte. En parallèle, il travaille comme monteur pour une trentaine de films, documentaires et fictions, parmi lesquels *Still Recording* de Saeed Al Batal et Ghiath Ayoub, *Poisonous Roses* de Fawzi Saleh et *L'Homme qui penche* de Olivier Dury et Marie-Violaine Brincard.

Born in the Damas suburbs, Qutaiba Barhamji spent his childhood between Syria and Russia, where he studied medicine. In 2005, he settled in Paris and studied film at ESEC. In 2016, he made the short, Wardé, coproduced and broadcast by Arte. In parallel, he has worked as an editor on some thirty documentary and fiction films, including Still Recording by Saeed Al Batal and Ghiath Ayoub, Fawzi Saleh's Poisonous Roses and L'Homme qui penche by Olivier Dury and Marie-Violaine Brincard.

2020 / France, Qatar / 80 min / Couleur
Langues : Arabe, Français
Image : Qutaiba Barhamji
Son : Benoit Chabert d'Hieres, Thomas Besson
Montage : Qutaiba Barhamji
Production : Karim Aitoune (hautlesmains productions)
Contact copie : Haut les Mains Productions, thomas@hautlesmainsproductions.fr, +33 (0)6 63 73 44 37

Nicolas Gourault est un artiste et réalisateur formé dans des écoles d'art contemporain ; mais également à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Son travail est empreint de cette double formation et veut créer des ponts entre technique artistique et politique, en apportant une critique documentaire des nouveaux médias. Il s'intéresse notamment à la manière dont la simulation permet de transformer les modes de représentations et contrôler les espaces afin de limiter les imprévus.

Nicolas Gourault is a french artist and filmmaker trained in contemporary art schools but also in visual studies at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. His work is imbued with this double training and aims at creating bridges between visual techniques and political concern by means of a documentary critique of new media. He is particularly interested in how simulation technologies transform modes of representation and control spaces in order to prevent unwanted events.

2019 / France / 22 min / Couleur
Langue : Anglais
Image : Alan Guichaoua, Nicolas Gourault
Son : Nicolas Gourault, Arno Ledoux
Montage : Félix Rehm
Production : Luc-Jérôme Bailleul (Le Fresnoy), Studio national des arts contemporains
Contact copie : Le Fresnoy, ntrebih@lefresnoy.net

Au commencement, il y a une image d'archive : une foule qui ondule en un mouvement à la fois exercé et subi. On devine, hors champ, un match de foot. Puis la caméra zoome pour dévoiler les visages des supporters. Quelques secondes plus tard, c'est une foule recréée par ordinateur qui se meut, avec beaucoup moins de grâce et d'idiosyncrasie. *This Means More* parcourt l'espace-temps qui sépare la première foule de la seconde en passant par la date déterminante du 15 avril 1989. Ce jour-là, au stade de Hillsborough (Sheffield), 94 supporters de l'équipe de Liverpool périrent étouffés sous la pression d'une masse humaine trop compacte. Nicolas Gourault détourne des outils de simulation à usage principalement commercial pour mener une enquête sur l'évolution de l'architecture des stades et, par là-même, de l'expérience du football. Le logiciel est employé pour recréer un kop, tribune d'antan sans sièges ni séparations qui permettait l'ondulation humaine captée dans l'archive initiale. C'est par une double tentative de contrôle et de mercantilisation de la foule qu'y furent ajoutés des grillages, causes de la tragédie de Hillsborough, qui devint elle-même le prétexte pour assigner un siège loué à prix d'or à chaque spectateur. Nicolas Gourault use du potentiel expressif des machines pour raconter la transformation d'une pratique populaire en manne commerciale : le martèlement glaçant qui résonne dans une usine de sièges en plastique et les mouvements robotiques des spectateurs virtuels dessinent une vision cauchemardesque de la société humaine – et le rêve de tout publicitaire.

-O.C.H.

THIS MEANS MORE

Nicolas Gourault

At the beginning, we see an archive image: a crowd rippling in a movement that is both voluntary and involuntary. Off-screen, we sense that a football match is in progress. The camera then zooms in to reveal the supporters' faces. A few seconds later, we see a computer-generated crowd moving much less gracefully and idiosyncratically. This Means More crosses the space-time separating the first crowd from the second via the decisive date of 15 April 1989. This was the day that, in Hillsborough Stadium (Sheffield), 94 supporters of Liverpool's football team died suffocated under the pressure of an over-compact human mass. Nicolas Gourault hi-jacks simulation tools, used mainly for commercial purposes, to analyse changes in stadium architecture and the football experience. The software is used to recreate a "kop", an old-style terrace with no seating or dividing barriers, which allowed the flows of human waves recorded in the initial archive. It was the two-pronged attempt to both control and commoditise the crowd that fencing had been added – fencing that caused the Hillsborough tragedy, which itself served as a pretext to rent out individual seats to each spectator at a ruinous price. Nicolas Gourault employs the expressive potential of machines to recount how a popular sport has been transformed into commercial boon: the chilling hammering that resonates in a plastic-seat-making factory and the robotic movements of virtual spectators paint a nightmarish vision of human society – and the dream of any advertiser.

-O.C.H.

TOUT ÇA PEUT MAL TOURNER

Christophe Derouet



André S. Labarthe a eu, enfant, une collection de timbres, qu'on lui a volée. Devant ce portrait tourné par Christophe Derouet un an ou deux avant sa mort, on se prend à se demander ce qu'il serait advenu de lui s'il avait pu poursuivre cette première et innocente collection. *Tout ça peut mal tourner* vise avant tout à rappeler que si Labarthe, disparu en 2018, a été beaucoup de choses (critique dandy, cinéaste partisan du coup de dé, fétichiste notoire, spécialiste de Bataille, plutôt bon au babyfoot), il était avant tout, à l'intersection de ces activités, un collectionneur, de toute chose pouvant justifier d'être collectionnée, autant dire à peu près tout – les cinéastes avec la série des « Cinéastes de notre temps », les manuscrits de Debord et les lettres d'Hans Bellmer, mais il avait aussi une collection d'animaux écrasés sur la route et une collection d'ongles. Christophe Derouet inspecte le goût qui portait Labarthe vers le désordre, l'accident, l'éclat de la contingence, afin d'y dévoiler non pas une manie mais une méthode, un art poétique, largement hérité des surréalistes. Labarthe avait notoirement la passion du hasard, et c'est pour aller à sa rencontre, probablement, qu'il entamait toutes ces collections. Dans le film, il y a cette belle idée : Labarthe est filmé rêvant et son rêve est fait de fragment des entretiens (donc des « histoires ») que le film va montrer – et ainsi le film entier semble sortir d'un rêve de Labarthe. Il y a aussi ce mot de lui, au détour d'une longue tirade en faveur de la dérive : « ce qui est intéressant, c'est ce qui existe. » –J.M.

As a child, André S. Labarthe had a stamp collection that was stolen. Faced with this portrait filmed by Christophe Derouet one or two years before Labarthe's death, we catch ourselves wondering what would have become of him had he been able to continue this first innocent collection. Tout ça peut mal tourner above all aims to remind us that while Labarthe, who died in 2018, had been many things (a dandyish critic, a filmmaker keen on games of chance, a notorious fetishist, a specialist of Bataille, quite good at table football), he was primarily, at the intersection of these activities, a collector, of anything that warrants being collected, meaning almost everything – film directors with the "Cinéastes de notre temps" series, Debord's manuscripts and the letters of Hans Bellmer, but he also had a collection of run-over animals and a collection of finger nails. Christophe Derouet examines Labarthe's penchant for disorder, accidents and flashes of contingency, to show it as less of an obsession than a method, a poetic art largely inherited from the Surrealists. Labarthe had a notorious passion for happenstance and it was probably to embrace this that he began all his collections. In the film, there is this wonderful idea: Labarthe is filmed dreaming and his dream consists of fragments of conversations (so "stories") that are shown in the film – which makes the whole film seem as if it had emerged from one of Labarthe's dreams. There is also a phrase he pronounces during a long tirade defending deviation: "What is interesting is what exists." –J.M.

Christophe Derouet, ancien rédacteur pour Bande à part, Les Inroductibles, Encore, Bref, Info Matin, Limelight. Pour la télévision, il a réalisé des portraits d'écrivains de romans policiers (Westlake, Block, Dantec, Benacquista, Charyn), des films comme *Fairy Queen*, *Trieste* (Arte), un portrait des frères Larrieu, *Les Larrieu : jours et nuits* (France 2). Auteur de faux romans noirs (*Journal d'un tueur vénitien / Austerlitz bordée de brume*). Responsable d'un département de vente d'Art moderne et contemporain dans une salle des ventes aux enchères. *Tout ça peut mal tourner* est son premier film de cinéma.

Christophe Derouet has worked as an editor for Bande à part, Les Inroductibles, Encore, Bref, Info Matin, Limelight. For television, he has made portraits of detective novel writers (Westlake, Block, Dantec, Benacquista, Charyn), films such as Fairy Queen, Trieste (Arte), a portrait of the Larrieu brothers, Les Larrieu : jours et nuits (France 2). Author of fake romans noirs (Journal d'un tueur vénitien / Austerlitz bordée de brume). In charge of the sales department at an auction house dealing in modern and contemporary art. Tout ça peut mal tourner is his first film for cinema.

2019 / France / 33 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Thomas Bataille, Patrick Messina
 Son : Dana Farzanehpour, Franck Cartaud
 Montage : Céline Perreard
 Production : Anne-Catherine Witt (Macalube Films)
 (hautlesmains productions)
 Contact copie : Macalube Films,
 macalubefilms@gmail.com

Judith Auffray est née à Paris en 1993. Après avoir étudié la peinture et le dessin aux Beaux-Arts de Lyon, elle intègre le département cinéma de la HEAD Genève d'où elle sort diplômée en 2019. Entre 2016 et 2019, elle réalise plusieurs films sur le même territoire, dans des lieux de vie et d'accueil pour autistes dans le sud des Cévennes.

Judith Auffray was born in Paris in 1993. After studying painting and drawing at the School of Fine Arts in Lyon, she studied at the cinema faculty at HEAD-Genève, graduating in 2019. Between 2016 and 2019, she made several films in the same region, in living areas that welcome people with autism in the southern Cévennes.

2019 / France, Suisse / 82 min / Couleur
 Langue : Français
 Image, son, montage : Judith Auffray
 Production : Delphine Jeanneret (HEAD),
 Judith Auffray
 Contact copie : Judith Auffray,
 judith.auffray@rocketmail.com

UNE MAISON

A HOUSE

Judith Auffray

Pas un foyer ni un centre spécialisé. Une maison : c'est ainsi qu'une mère qualifie simplement le lieu de vie – ainsi que leur inspirateur Fernand Deligny nommait jadis le sien à Monoblet – où son fils réside depuis plusieurs années. Et c'est ce même mot que Judith Auffray retient pour titre de son premier long-métrage, filmé au sein du lieu de vie et d'accueil Tentative à Saint-Hyppolite-du-Fort dans les Cévennes, créée en 2004 par un ancien collaborateur de Deligny, Thierry Bazzana. Parler d'une maison, c'est séparer radicalement du cadre médical des jeunes autistes que ces lieux accueillent et font sortir de l'enfermement en structurant leur existence autour de tâches du quotidien ; Auffray s'attache à les filmer avec autant d'assiduité qu'ils ont à les accomplir : petit déjeuner, linge, toilette, épluchage, etc. Parler d'une maison, c'est lier ceux-ci à l'histoire d'un lieu et à l'existence d'un soin. Et c'est ce cadre prosaïque, dénomination simple d'un lieu où d'ordinaire tant de romans s'écrivent et se procrastinent, où se jouent et s'expriment joie et désespoir de l'existence, que la réalisatrice peuple peu à peu de mots, de descriptions et d'idées lumineuses, dans une structure aussi belle que souple. Au second tiers, ce sont des mots qui apparaissent, tirés de lettres écrites à la fin des années 70 par Deligny aux parents de ceux dont il s'occupait. Puis les paroles des parents des résidents actuels de la maison ; de sorte qu'à la fin cette maison bruisse des gestes, mots, idées et voix qui manifestent toute la clarté dans laquelle baigne aujourd'hui des êtres sortis de leurs limbes. –A.T.

Neither hostel nor specialised centre. A house: this is how a mother describes the living area – just as Fernand Deligny, who inspired them, formerly called his own in Monoblet – where her son has been living for several years. Judith Auffray keeps the same word for the title of her first documentary feature, filmed in the Tentative "living and welcome house" in Saint-Hyppolite-du-Fort in the Cévennes and created in 2004 by one of Deligny's former colleagues, Thierry Bazzana. To speak of "house" is a radical departure from the medical structures for autistic youngsters, as these houses welcome them and take them out of confinement by organising their existence around daily tasks; Auffray endeavours to film the youngsters with as much assiduity as they themselves show in accomplishing their tasks: breakfast, laundry, dressing, peeling, etc. Calling it a house connects them to the history of a place and the existence of care. And this is the prosaic setting, the simple naming of a place, where normally novels are written and are long in coming, where the joy and despair of existence play out and are expressed, that the filmmaker gradually populates with words, descriptions and luminous ideas, in a structure as splendid as it is supple. In the second third of the film, the words that appear are taken from letters that Deligny wrote in the late 1970s to the parents of those his care. Then come the words of the parents of the house's current residents; in the end, the house is humming with gestures, words, ideas and voices that clearly show all the brightness that bathes beings released from their limbos. –A.T.

Avant- premières

Premieres

Film d'ouverture



2019 / France, Etats-Unis / 87 min / Couleur
Langues : Anglais, français
Image : Babette Mangolte
Son : Helen Kaplan
Montage : Babette Mangolte
Production : Babette Mangolte
Contact copie : Centre Simone de Beauvoir

CALAMITY JANE & DELPHINE SEYRIG, A STORY Babette Mangolte

Ce film est un hommage à Delphine Seyrig et à sa fascination pour le livre *Calamity Jane's Letters to her Daughter*. Ces lettres, qui sont les lettres d'une mère à sa fille absente, sont devenues à la fin des années 1970 un emblème du féminisme. Delphine Seyrig avait projeté de réaliser un film sur Calamity Jane pour révéler toute la sensibilité qu'exprimait celle-ci, ainsi que son regard sur la vie, dans ces lettres qui ne seront jamais reçues par sa fille car jamais envoyées. La lecture de cette correspondance ouvre la voie à une réflexion personnelle sur le féminisme et la maternité. Il s'agit également d'un hommage à la créativité féminine, ainsi qu'une forme d'engagement pour continuer à partager les histoires des femmes.

Je pouvais utiliser plusieurs versions du script que Delphine avait rédigé, un story-board, ainsi que les séquences en 16 mm. J'ai tenté de réaliser un montage du film en 16 mm qui puisse nous faire passer de la réalité à la fiction, puis de la fiction vers un autre monde, celui de l'imaginaire. Dans ce monde, on trouve des personnes charismatiques, comme Calamity Jane et sa fille. J'ai eu la chance, par ailleurs, d'avoir pu filmer en 1983 une séquence où Delphine ne fait rien d'autre que réfléchir à ce qu'elle pourra faire par la suite. De l'avoir mise en scène dans sa voiture, perdue dans ses pensées, ou bien dans un café en train de lire la correspondance de Calamity Jane, ou encore dans sa chambre d'hôtel au petit matin, cela m'a permis, à la fin du mois d'août 2019, de construire le monologue intérieur de Delphine. Dans celui-ci, elle sait ce qu'elle va faire. Le film devait porter sur cela précisément : ne pas renoncer. C'était la plus grande force de Delphine.

–Babette Mangolte

extrait de « Genèse de *Calamity Jane & Delphine Seyrig: A Story* », à lire dans le Cahier du réel, page 192

The film is a homage to Delphine Seyrig and her fascination for the book Calamity Jane's Letters to her Daughter. Those letters are from a mother to an absent daughter which became a feminist landmark in the late 1970. Delphine decided to work on a film project about Calamity Jane to reveal Jane's sensibility and insight about life in those letters to a daughter who doesn't receive them as they are not sent. The reading of those letters permits a self-reflection about feminism and motherhood. It is also a homage to woman's creativity and a long-term commitment to share other women stories.

I had Delphine's various draft scripts, a storyboard, and the 16mm footage that I could use. I tried to edit the 16mm film to shift from fact to fiction to an imaginary other world. In that world were charismatic people, like Calamity Jane and her daughter. It is also lucky that in 1983, I had shot images where Delphine did nothing but reflect on what to do next. The staging of her in her car thinking, in a café reading an edition of Calamity's letters or in her hotel room at daybreak, permitted me in late August 2019 to construct Delphine's interior monologue. In it, she figures out what to do next. Not giving up is what the film had to be about, as it was Delphine's greatest strength.

–Babette Mangolte

from “*The making of Calamity Jane & Delphine Seyrig: A Story*”

2020 / France, Cambodge / 88 min / Couleur et Noir & blanc
 Langues : Français
 Image : Prum Mesa
 Son : Eric Tisserand
 Montage : Rithy Panh
 Musique : Marc Marder
 Production : Catherine Dussart
 Contact copie : Playtime, +33 1 53 10 33 99



2020 / États-Unis, Suède, Hong Kong, Japon, Royaume-Uni / 480 min / Couleur
 Langues : Japonais
 Image : Anders Edström
 Son : Stelios Koupetori
 Montage : C.W. Winter
 Musique : Irma de Wind
 Production : Silver Salt Films, General Asst. (US, Lumier Pictures (HK))
 Contact copie : General Asst, contact@generalasst.com

IRRADIÉS IRRADIATED Rithy Panh

La vie d'un survivant est quelque chose d'indicible. Mais il faut vivre et aborder cette irradiation dont on ne trouvera peut-être jamais la cause ni les propriétés, et dont on ne pourra peut-être pas se protéger. Mais pour le bien de l'humanité, il est nécessaire de faire l'expérience de toutes les formes de mal et de les comprendre – des tranchées aux atolls, des camps au silence. Le mal irradie. Il blesse – jusqu'aux générations suivantes. Mais au-delà, il y a l'innocence.

Being a survivor cannot be put into words. But you need to live and approach that irradiation that may be without any cause, any knowledge, any possible protection. You need to, for the cause of mankind, experience and understand the various forms of evil –from trenches to atolls, from camps to silence. Evil irradiates. It hurts including future generations. But innocence lies beyond.



THE WORKS AND DAYS (OF TAYOKO SHIOJIRI IN THE SHIOTANI BASIN) Anders Edström, C.W. Winter

Le second-long-métrage de C.W. Winter et Anders Edström, auteurs de *The Anchorage* en 2009, est le portrait d'une vie paysanne, celle de Tayoko Shiojiri et de ses proches dans leur maison entourée par les champs et les montagnes, dans un bassin de la préfecture de Kyoto au Japon. Une vie rigoureusement réglée par les exigences de la terre, les particularités des saisons, les liens d'une famille et d'une communauté, où le labeur porte ses fruits avec régularité tant que rien ne le détourne de sa constance. Fabriqué au jour le jour pendant vingt-sept semaines et combien de montage, remettant sans cesse son ouvrage sur le métier, le film observe la même discipline. Celle d'un cinéma non moins attaché à la besogne réaliste d'entourer les êtres et de représenter leurs conditions de vie, qu'à l'assiduité d'une peinture sur le motif, fabriquant notamment des paysages sonores d'une richesse inouïe. Tandis que ce bassin devient pour les deux cinéastes un atelier, on pense aux efforts prolongés de Cézanne devant la montagne Sainte-Victoire, et aux temps des studios où le cinéma était fabriqué par la routine, où chaque jour était presque identique au précédent. On pense à Ozu, bien sûr, autant à l'écoute du journal qui fait office de narration, que devant la légèreté des plans fixes et de ce qui y transparait d'une mort au travail. Mais encore à Tony Conrad, dont la musique ouvre le film, quand les plans acquièrent par la durée une puissance hallucinatoire.

–Antoine Thirion

The second documentary feature by C.W. Winter and Anders Edström, authors of The Anchorage (2009), is the portrait of farming life – the life of Tayoko Shiojiri and his family in their house surrounded by fields and mountains, in a valley in Kyoto Prefecture in Japan. A life strictly regulated by the requirements of the land, the particularities of the seasons, the bonds of a family and a community where hard work bears its fruits regularly as long as nothing diverts it from its steadfast course. Filmed from day to day over twenty-seven weeks and who knows how much editing, constantly re-weaving its work on the loom, the film obeys the same discipline. The discipline of a cinema that is no less attached to the realistic task of encompassing people and representing how they live than to the assiduity of outdoor painting, creating extraordinarily rich soundscapes. As this valley becomes a workshop for the two filmmakers, we think of Cézanne's protracted efforts facing Sainte-Victoire mountain, and of the studio age when films were manufactured by routine, when each day was almost identical to the one before. We think of Ozu, of course, not only listening to the diary that serves as narrative, but also seeing the lightness of the static shots and what we see there of death at work. And again, of Tony Conrad, whose music opens the film, when the shots acquire a hallucinatory power through their duration.

–Antoine Thirion

2019 / Italie / 100 min / Couleur
 Langues : Italien, Anglais, Français, Arménien
 Montage : Yervant Gianikian, Luca Previtati
 Production : Yervant Gianikian
 Contact copie : Yervant Gianikian, yervant.gianikian@gmail.com

En partenariat avec Les Cinémas du DDC du Centre Pompidou



I DIARI DI ANGELA - NOI DUE CINEASTI. CAPITOLO SECONDO Yervant Gianikian

« *I diari di Angela – Noi due cineasti. Capitolo secondo*, c'est avant tout le récit de nos vies privées : il révèle ce que nous avons vécu pendant que nos films, qui portaient sur la violence de la guerre, le colonialisme et le fascisme, prenaient forme. Le film s'inspire des écrits de soldats, de blessés et de prisonniers de guerre. Certaines séquences décrivent des sites de batailles, les frontières de l'empire austro-hongrois ; on y rencontre le visage et le regard aiguisé de Freya Stark, on se remémore la voix si caractéristique de Walter Chiari dans l'Arménie soviétique. À cette époque, parallèlement à la *Trilogia della guerra*, nous travaillions sur une grande installation appelée *La marcia dell'uomo*. Nous nous sommes ensuite consacrés au *Trittico del Novecento*, commencé en 2002 et achevé en 2008 pour le MART à Rovereto. Parmi les nombreux thèmes que nous avons abordés, il y avait la Seconde Guerre mondiale, la faim et le miracle économique. Dans notre film se trouve l'essence même de notre mission artistique, historique et politique. La promesse faite à Angela est ici réaffirmée – promesse qui continue à briller dans ses écrits passionnés, qui traversent librement le chas étroit et sombre d'un monde violent. »

–Yervant Gianikian

“*I diari di Angela – Noi due cineasti. Capitolo secondo recounts in the first place our private lives, revealing what we went through while the movies we were making—on the violence of war, on colonialism and fascism—took shape. The film draws on the writings of soldiers, the wounded and prisoners of war. The passages describe some of the battle sites and the boundaries of the Austro-Hungarian Empire, and show us the face and the acute gaze of Freya Stark at Asolo, as well as reminding us of the unmistakable voice of Walter Chiari in Soviet Armenia. In those years at the same time as the Trilogia della guerra we were working on a large installation called La marcia dell'uomo. Then we devoted ourselves to the Trittico del Novecento, begun in 2002 and finished in 2008 for the MART in Rovereto. Among the many themes explored were the end of the Second World War, hunger and the economic miracle. In the new film lay the essence of our artistic, historical and political mission. The promise made to Angela was renewed and still shines through the impassioned writing of her pages that pass without barriers through the narrow and dark eye of the needle of a violent world.*”

–Yervant Gianikian

2020 / Autriche / 115 min / Couleur et Noir & blanc
 Langues : Allemand
 Image : Rainer Frimmel
 Son : Rainer Frimmel
 Montage : Tizza Covi
 Production : Vento Film
 Contact copie : Austrian Films, office@afc.at

AUFZEICHNUNGEN AUS DER UNTERWELT NOTES FROM THE UNDERWORLD Tizza Covi, Rainer Frimmel

Années 1960 : le milieu de la pègre viennoise vit une période particulièrement agitée. Au cours d'un procès controversé, le chanteur Kurt Girk et son légendaire compagnon Alois reçoivent de lourdes peines de prison en raison de leur proximité avec le monde du « Stoss », un jeu de cartes illégal. Dans la quiétude d'images en noir et blanc, des protagonistes charismatiques nous parlent ici d'une époque qui n'avait jamais été vue sous cet angle. Le film constitue une déclaration d'amour à une Vienne révolue, ainsi qu'un tableau moraliste de l'Autriche d'après-guerre.

There is unrest in the milieu of the Viennese underworld of the 1960s. In a controversial trial the singer Kurt Girk and his legendary friend Alois have to pay for their proximity to the illegal card game "Stoss" with long prison sentences. In calm black-and-white pictures the charismatic protagonists tell about this time from a position never shown before.

The film is a declaration of love to a past Vienna as well as a moral picture of post-war Austria.



2019 / Brésil / 86 min / Couleur
 Langue : Portugais
 Image : Thais Taverna
 Son : Victor Jaramillo, Jonathan Macías
 Montage : Gabriel Pessoto
 Production : Carneiro Verde Filmes, Avoa Filmes
 Contact copie : Gustavo Vinagre, gustavovinagre@gmail.com

VIL MÁ DIVINELY EVIL Gustavo Vinagre

Un salon aux murs couleur saumon, des tapisseries, des bustes, des plantes d'intérieur, un mannequin de couture... Dans un fauteuil de velours aux moulures dorées est assise Wilma Azevedo, 74 ans, la « reine de la littérature sadomasochiste » brésilienne. Le réalisateur lui demande de raconter l'histoire de sa vie, ce qui dévie rapidement sur une série d'anecdotes érotiques riches en détails, relatives à des bananes vertes, des godemichés faits de papier de verre et à une stimulation nerveuse excessive. À son apogée, elle recevait jusqu'à 300 lettres d'amour par mois – une incroyable success-story.

A drawing room with salmon-coloured walls, tapestries, busts, house plants, a dressmaker's dummy. In a velvet armchair with gold trim sits Wilma Azevedo, 74, Brazil's "queen of sadomasochistic literature". She is asked to tell the story of her life, which quickly branches out into a series of detailed erotic anecdotes involving green bananas, dildos made of sandpaper and over-stimulated nerves. In her heyday, she received 300 love letters a month, an incredible success story.



Film de clôture

2020 / France / 115 min / Couleur
 Langues : Français
 Image : Patrick Sobelman
 Son : Najib El Yafi
 Montage : Hugo Sobelman
 Production : GoGoGo Films, Ex Nihilo
 Contact copie : Ad Vitam, emmelie@advitamdistribution.com



GOLDA MARIA Patrick et Hugo Sobelman

En 1994, le producteur de cinéma Patrick Sobelman interviewe pendant trois jours sa grand-mère Golda Maria Tondovska, âgée de 84 ans et rescapée des camps de concentration nazis. Elle livre pour la première fois l'histoire de sa vie : née dans une famille de Juifs polonais, elle grandit à Berlin avant de fuir pour Paris en 1933, où elle rencontre son mari et donne naissance, avant le début de la guerre, à une fille et à un garçon. Immobile, une caméra 8 mm enregistre ses souvenirs dans un cadre intime. Elle explique notamment que son amour inconditionnel de la France est la raison pour laquelle elle a refusé de fuir vers un pays plus sûr. Après sa mort en 2010, Sobelman comprend que son témoignage bouleversant porte un message fort, un message universel : accompagné de son fils Hugo, réalisateur de documentaires, il décide de monter les séquences de cette conversation de huit heures. La simplicité d'agencement du film nous permet de pénétrer dans le passé de Golda Maria et de se confronter aux horreurs de l'histoire. Bien qu'elle s'adresse à son petit-fils, son message s'adresse à l'esprit et au cœur de tout le monde. Une expérience fascinante et inoubliable pour n'importe quel spectateur, citoyen du monde et être humain.

In 1994, film producer Patrick Sobelman sat for three days with his 84-year-old grandmother Golda Maria Tondovska, a survivor of Nazi concentration camps, as she opened up for the first time about her experiences. Born into a Polish-Jewish family, she grew up in Berlin but fled to Paris in 1933, where she met her husband and gave birth to a girl and a boy before the beginning of the war. A static 8mm camera intimately records her memories, including her acknowledgement that her unreserved love for France kept her from fleeing to safer grounds. After her death in 2010, Sobelman realised that her devastating testimony carried a potent, universal message; he decided to edit the eight-hour conversation together with his son Hugo, a documentary filmmaker. The film's simple set-up allows us to enter Golda Maria's past and face the horrors of history. Although she is talking to her grandson, she is able to speak to the minds and hearts of everyone. A riveting and unforgettable experience for any viewer, citizen of the world and human being.

Première Fenêtre

A First Window

Première Fenêtre s'ouvre à nouveau cette année pour faire de la place, et plus de place encore, aux premiers essais, aux gestes fragiles et tâtonnants de jeunes cinéastes émergents. Et pour cette deuxième édition, Première Fenêtre a pris de l'ampleur. Les treize courts métrages présentés occuperont trois séances en salle et seront de nouveau visibles en accès libre sur le site de Médiapart, partenaire du festival. Cette année, ils ont été sélectionnés par un groupe d'étudiants et étudiantes en association avec le comité de sélection et la direction artistique du festival. Les débats ont été riches et aussi libres et spontanés que les films qu'ils ont explorés. Des regards jeunes et audacieux à la recherche de gestes risqués, de films camarades et proches qui se sont imposés à nous comme des promesses. En s'exerçant aux portraits, aux journaux filmiques, aux ciné-tracts, les formes se pensent et se réinventent avec l'audace chère aux premiers films. Depuis les ateliers, les universités, les écoles d'art ou les chambres isolées, le réel a été observé et travaillé pour explorer tous les possibles et nous souffler ce que l'avenir dira.

—C.A.

A theatre screening and first-ever encounter with audiences – offered to the very first documentary steps of young filmmakers in apprenticeships, art schools, university film studies, various filmmaking workshops or outside of any structure.

In parallel, their films will be put online during the festival on Médiapart's website, where the public will be able to vote for their favourite film.

PREMIÈRE FENÊTRE 1

Dimanche 15 mars à 14h

→ **Le Réel** (Classe de première Lycée d'Ivry, France, 2019, 7')

Des mots s'enchaînent pour gratter, renverser la notion de réel. Il y a le texte de Valérie Massadian, les paroles des lycéens et lycéennes, les pellicules connues – et finalement, il y a un objet unique, saillant, rebelle, un rubik's cube cinématographique.

→ **Maria K** (Juan Francisco Gonzalez, 2019, France, 34')

Figure secrète du cinéma documentaire, María Koleva a filmé tout Paris, écrit sur Marx, côtoyé Serge Daney... Ce portrait devient à son contact une mise en scène à quatre mains, à la fois lutte pour contrôler le cadre et découverte de son univers militant et poétique, niché dans le Quartier Latin.

→ **OLDCHILD123** (Elettra Bisogno, 2019, Belgique, 16')

Une traversée fragmentée d'images spectrales, d'images projetées, d'images glanées et tremblantes, liées les unes aux autres par les récits explosifs et furieux d'Hazem, séparé de Gaza.

→ **Comment on va dire** (Morgane Planchais, 2020, France, 22')

Portrait d'un poète en exil, *Comment on va dire* déploie par un dispositif d'une grande simplicité – écrire, traduire, écouter – une multitude de possibles politiques et poétiques, où la parole filmée deviendrait un territoire de travail commun.

→ **La Vie sensible** (Timothée Maubrey, 2019, France, 34')

Obsédé par le vivant, Mathieu est une herbe sauvage qui tente de faire sa place dans le monde. En quête de liberté et d'expérience, il fraie son chemin entre famille et école, tête bêche.

PREMIÈRE FENÊTRE 2

Dimanche 15 mars à 20h30

→ **Corps en construction** (Elora Bertrand, 2019, France, 4')

Dans ce ciné-tract délié, la parole, logorrhée-locomotive, ne se taira plus. Faire du corps une argile de résistance. Montrer le corps découpé, détruit, reconstruit – la chair marquée, façonnée, réinventée. Faire de son corps une utopie politique.

→ **The Hills are Alive** (Anouk Nier-Nantes, 2019, France 21')

Latomia, Alépotripa et Lykavittos, trois collines, trois morceaux de terre dépeuplées dans la grande ville d'Athènes. Renards, chiens, loups et mythes habitent ces temples. Des gens passent, ils s'installent et occupent les lieux.

→ **Kompas** (Ana Taran, 2019, Suisse, 35')

Une histoire comme les autres, le retour au village, les retrouvailles avec l'ami d'enfance. Mais la guerre est là et l'ami, parti. Alors, on lui envoie des lettres depuis l'arrière, sans retour. Comment quitter le village et repartir vers l'école de cinéma ?

→ **Linda, un printemps** (Charles Moreau Boiteau, 2019, France, 25')

Dans la fête foraine installée sur la place, entre les silhouettes de passage, un regard se pose sur Linda. Fille de forains, elle s'occupe de son manège. Elle bosse, se marre, se raconte et s'échappe. Avant tout, enfant libre et sauvage.

PREMIÈRE FENÊTRE 3

Jeudi 19 mars à 17h45

→ **Guajiro** (Fernando Restelli, 2019, Pérou, 10')

Qui est-ce, celui qui vient de l'est du pays, celui qui se questionne sur la terre et celui qui la récolte ? Là-bas, dans les champs de maïs c'est la tanière d'un guajiro. Soleil, travail, sueur, chants, c'est la vie des cubains.

→ **Marco** (Mathis Domenet, 2019, France, 36')

Dans la solitude d'un HLM, Marco traverse sa mémoire et celle de son quartier dans les années 90 : la déglingue, la défonce et la précarité d'une génération qui compte ses rescapés. Le silence, l'attente, les barres, tout ici est un appel à l'ennui et au souvenir.

→ **C'è un lupo nel parco del re** (Virginia Nardelli, 2019, Italie, 53')

Entre les feuilles épaisses d'un bois sicilien, des personnages mythiques se croisent – chiens errants, prostituées, clients en berline. Tout gronde aux abords de la ville, sous l'ombre légendaire d'un loup solitaire qui rôderait au fond de la forêt.

→ **Et des ruines que tu me laisses** (Antoine Vazquez, 2019, France, 20')

Cachée du regard de ceux qui profitent de la rivière et du soleil, une colline devient un lieu de rencontres éphémères. Ici les corps fondent à l'ombre, résistants par le désir. De là, une voix s'élève.

Dans la chambre de Vanda a 20 ans

In Vanda's room, 20 years on...

Dans la chambre de Vanda a vingt ans. À partir de ce film originel, Pedro Costa semble nous dire qu'il ne s'agit, avec le cinéma, que de montrer et rien d'autre. C'est-à-dire d'enregistrer ce qui a lieu dans un total refus de la dramaturgie – un refus de dramatiser et un refus de raconter.

Il ne s'agit que de documenter.

Et sans doute dans la chambre de Vanda, le cinéma n'aura été là que pour enregistrer du temps. Un temps dont le défilement ne rend compte d'aucun changement. Vanda ne change pas, tout au long des deux ans qu'aura duré le tournage, et des 2h50 que dure le film, tout comme la destruction du quartier semble ne jamais finir malgré les engins qui ne cessent de détruire les maisons. Un temps sans récit.

Comme si Vanda et le quartier tout entier étaient réfractaires au cinéma tel que nous le connaissions jusque là.

Ainsi, l'œuvre entreprise par Pedro Costa avec Vanda et ses proches, et l'ensemble des habitants du quartier de Fontainhas, bousculait notre place de spectateur, nous mettant face à une altérité que le cinéaste ne cherchait ni à rendre compréhensible ni même acceptable et encore moins désirable.

Depuis, le cinéaste Pedro Costa a réalisé trois autres longs métrages avec les habitants de Fontainhas, *En avant, jeunesse !* (2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) et *Vitalina Varela* (2019). Chaque film semble constituer une aventure intense qui interroge et réinvente le potentiel esthétique, poétique et politique de l'outil cinématographique. Chacun dépeint ce qui, tout à la fois, apparaît comme un monde clos, secret et autonome mais aussi une échappée infinie. Chaque film crée un monde hors du temps au centre desquels évoluent des figures inoubliables : Vanda, Ventura, Vitalina, des êtres ni tout à fait réels ni tout à fait irréels passés par l'enregistrement de la caméra du côté des fantômes. Dans un espace rigoureusement cadré, éclairé, construit, leurs corps se déplacent de plan en plan à travers des zones d'ombre et de lumière – il s'agit ici autant d'éclairage que de narration. Peut-être pour Pedro Costa le cinéma est-il une manière de figurer la mort, lui donner un poids et une gravité, une matière et une présence. Dans une tentative proche de la *Divine Comédie* de Dante.

– C.B.

In Wanda's Room, discovered in 2000 at the Locarno Festival, sparked a veritable explosion when screened at Cinéma du reel in March 2001. The work accomplished by Pedro Costa with Vanda and her friends, as well as all the residents of Fontainhas neighbourhood, shook our convictions as spectators and changed the game, opening up the possibility of a cinema beyond the frontiers of fiction and documentary. Since then, director Pedro Costa has made three other films with the Fontainhas residents. These portray what is, at the same time, a seemingly closed, secret and autonomous world and limitless escape: Colossal Youth (2006) and his two latest films, not yet screened in France, Horse Money (2014) and Vitalina Varela (2019 – won the Golden Leopard at Locarno Festival). Each film is an intense adventure that challenges and re-invents the aesthetic, poetic and political potential of the cinematographic tool.

– C.B.

Organisé en coproduction avec la Fondation Calouste Gulbenkian - Délégation en France



Deux conversations sont proposées durant cet événement :

→ « L'effet Vanda », il y a 20 ans et aujourd'hui : avec Pedro Costa, Philippe Azoury, Emmanuel Burdeau, Jean-Louis Comolli, Cyril Neyrat, **Vendredi 20 mars à 18h**

→ Masterclass Pedro Costa, animée par Antoine Thirion, **Samedi 21 mars à 14h**

2000 / Portugal, Allemagne, Suisse / 170 min / Couleur
 Langue : Portugais
 Image : Pedro Costa
 Son : Matthieu Imbert, Philippe Morel
 Montage : Dominique Auvray, Patricia Saramago
 Production : Contracosta Produções, Ventura Film,
 Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual,
 Pandora Filmproduktion



DANS LA CHAMBRE DE VANDA IN VANDA'S ROOM | NO QUARTO DA VANDA Pedro Costa

Vanda est au centre de sa chambre, elle y est longtemps, comme elle est au centre du film, et pour longtemps. Elle est filmée presque tout le temps en plans fixes, assez larges, par une caméra qui ne s'approche jamais trop, ne détaille pas, ne morcelle pas, ne découpe pas - ne fait donc rien pour « dramatiser », ni même pour « signifier » ou « raconter ». Il n'y a rien à dire, rien à raconter, rien à montrer. Ce qui se passe dans cette chambre, dans cette chambre mortuaire, ne relève pas de l'ordre du regard, manifeste au contraire toute l'impuissance du regard, la défaite du visible devant le temps qui passe et la mort qui œuvre. Nul regard ne peut arrêter le temps ni la mort. Je serai spectateur moins de ce qui se voit - Vanda se détruisant à petit feu, ces flammèches qu'elle passe et repasse sous le papier d'argent qui réchauffe la poudre -, que je le serai, spectateur sans spectacle, de ce qui a lieu et se donne sans se « donner à voir », sans forcément devoir ou pouvoir être vu : le geste extrêmement ralenti que la mort fait pour tendre la main à cette jeune femme allongée dans un lit défait.

-Jean-Louis Comolli (Images documentaires n°44, 2002)

Vanda is in the centre of her room and stays there for a long time, just as she is at the centre of the film, and for a long time. She is filmed almost constantly in a relatively wide static frame by a camera that never comes too close, shows no detail, does not fragment, does not cut up - so does nothing to "dramatise" or even "signify" or "recount". There is nothing to say, nothing to tell, nothing to show. What happens in this room, in this death chamber, has nothing to do with the gaze. On the contrary, it shows all the impotence of the gaze, the defeat of the visible in the face of passing time and the workings of death. No gaze can stop time or death. I find myself a spectator not so much of what is visible - Vanda slowly burning her life away, these small flames that she passes to and fro under the silver paper heating the powder -, as a spectator without a spectacle, a spectator of what takes place and is shown without being "visibly shown", without necessarily having to or being able to be seen: the extremely slow gesture that death makes when offering its hand to this young woman lying in an unmade bed.

-Jean-Louis Comolli (Images documentaires n°44, 2002)



Une nuit, vers la fin du tournage de *Ossos*, j'étais assis dans un coin, épuisé, et Vanda est venu me dire : « Le cinéma ne peut pas être que cela. Ça doit pouvoir être moins éprouvant, plus naturel. Et si tu me filmes, tout simplement. On continue ? » Ce fut comme un rêve. Ce fut la petite fiction que je me suis inventé pour faire ce « film-documentaire ». Je suis alors allé dans la chambre de Vanda, pour être avec elle et attendre les bulldozers qui devaient venir raser le quartier de Fontainhas. Chacun a son lieu dans le monde. Là, c'est la sœur de Vanda, Zita. Et leur mère. Et celui qui passe là, c'est Pango, un garçon sans toit. Et ainsi de suite. Ce que je veux dire c'est que, dans cette société épouvantable, il est bon d'avoir un lieu, un centre, sinon on vient nous voler jusque dans notre propre monde intérieur. J'ai pu commencer à filmer parce que j'avais trouvé un lieu, ce centre qui me permettait de regarder autour, presque à 360 degrés, et de voir les autres, les voisins, les amis. Et j'ai commencé à voir comment le quartier entrainait et sortait de la chambre de Vanda. Et moi-même je pouvais en sortir pour aller avec Pango, le Rouquin, Paulo... J'ai commencé à voir qu'il était possible de filmer deux ou trois choses : les mensonges propagés sur ce lieu, la répression, l'exploitation, la pure tentative de génocide, le châtement imposé par la drogue - qui n'est pas une maladie comme certains voudraient le faire croire. Et voir comment les personnes résistent à la violence et s'arment émotionnellement. [...]

Il y a des films qui sont des beuveries et d'autres qui sont des gueules de bois. On parle peu dans *Ossos* parce que je devais écrire les dialogues de tous les personnages et je n'ai jamais su écrire des dialogues. Je n'ai jamais grand-chose à dire. Dans ce film, personne n'a été obligé d'écrire quoi que ce soit, il n'y a pas de « scénario cinématographique », Dieu merci ! De toutes façons, je serais incapable d'inventer des choses aussi fortes, aussi justes, aussi belles que celles que Vanda, Pango et tous les autres disent. Je ne peux que les remercier et organiser tout pour que cela soit encore plus fort. Et puis personne ne sait ce qui va se passer quand on fait tourner la caméra. Jamais personne ne l'a su et c'est cela la grandeur du cinéma.

- Pedro Costa
 (Entretien avec Francisco Ferreira,
 Images documentaires n°44, 2002)

2005 / France, Portugal, Suisse / 155 min / Couleur
 Langue : Portugais
 Scénario : Pedro Costa
 Image : Pedro Costa, Leonardo Simões
 Son : Olivier Blanc
 Montage : Pedro Filipe Marques
 Production : Ventura Film, Contracosta Produções,
 Les Films de l'Étranger
 Contact copie : Vítor Carvalho - OPTEC Filmes,
 vitor.neto.carvalho@gmail.com



2014 / Portugal / 104 min / Couleur
 Langue : Portugais
 Scénario : Pedro Costa
 Image : Leonardo Simões
 Son : Olivier Blanc, Vasco Pedroso
 Montage : Joao Diás
 Production : OPTEC Sociedade Óptica Técnica
 Contact copie : Vítor Carvalho - OPTEC Filmes,
 vitor.neto.carvalho@gmail.com

EN AVANT, JEUNESSE ! COLOSSAL YOUTH | JUVENTUDE EM MARCHA ! Pedro Costa

Le quartier cap-verdien de Fontainhas, dans la banlieue de Lisbonne, vit ses derniers jours. La plupart des 9 000 habitants vont être relogés dans de nouveaux immeubles, plus au nord. Clotilde a quitté son mari, Ventura, 75 ans. Ce dernier, ouvrier cap-verdien de la banlieue de Lisbonne est perdu entre l'ancien quartier délabré où il a vécu jusqu'à présent et son nouveau logement dans un bloc HLM tout juste achevé.

Au dire de Pedro Costa, *En avant jeunesse !* est un remake de *Sergeant noir*, ce film au croisement du western et du film de procès que John Ford réalisa en 1960. A chaque fois, en effet, un homme noir au physique imposant est appelé à représenter et à défendre ses millions de frères et sœurs humiliés par des siècles d'esclavage et de ségrégation raciale. Dans *En avant jeunesse !*, ce colosse est un Cap-Verdien d'une cinquantaine d'années, Ventura, qui, adolescent, a émigré à Lisbonne pour trouver un travail et un avenir meilleur, loin des « provinces ultramarines » portugaises. [...] Le titre même du film laisse entendre une ironie amère, surtout si on le compare au film qui l'a inspiré : le Ventura de 2006 n'est ni dans la fleur de l'âge, ni en mesure d'ouvrir à son peuple le chemin d'un avenir meilleur. [...] C'est ainsi un film sur un vieil homme essayant de maintenir une certaine cohésion « familiale » (entendons par là la communauté des indigents de Fontainhas), alors même que le pouvoir tente de la détruire en démolissant les « maisons clandestines » (montrées dans *La Chambre de Vanda*), en dispersant les nouveaux sans-domicile fixe dans des « quartiers de pauvres » construits à la va-vite et en légalisant les brutalités policières et les rapatriements forcés (*Tarrafal*, 2007 ; *Rabbit Hunters*, 2007 ; *O nosso Homem*, 2010). Maintenir des liens familiaux dans le Lisbonne des années 2000 semble cependant une tâche bien trop difficile pour le seul Ventura. Trop difficile en tout cas pour ne pas devenir fou...
 –Michaël Guarneri (Débordements.fr, septembre 2015)

The Cape Verdean district of Fontainhas, in the Lisbon suburbs, is into its final days. Most of the 9,000 residents are due to be rehoused in new buildings, further north. Clotilde, who remembers the Cape Verde seas and the sharks swimming at her side, has left her 75-year-old husband, Ventura. A Cape Verdean labourer living in the Lisbon suburbs, Ventura is lost between the old run-down neighbourhood where he has been living and his new flat in a recently finished block of subsidized housing.

According to Pedro Costa, *Colossal Youth* is a remake of *John Ford's western-cum-procedural-drama Sergeant Rutledge* (1960): in both movies, a black man with an imposing physique is called to stand tall and stand up for his millions of brothers and sisters humiliated by centuries of enslavement and racial segregation. In the former film, the colossus is Ventura, a fifty-something Cape Verdean who emigrated to Lisbon as a teenager looking for work and a better future away from Portugal's "overseas province", Cape Verde; in Ford's film, 45-year-old Woody Strode plays the eponymous hero, a former slave who enlisted in the 9th U.S. Cavalry in search of dignity and integration...The very title of the film, *Colossal Youth!*, sounds an additional note of bitter irony when film is compared to its source of inspiration, *Sergeant Rutledge*: the 2006 Ventura is neither in his prime nor leading his people towards a better tomorrow...Basically, *Colossal Youth* is a film about an old man keeping "the family" (read: the destitute Fontainhas community) together, while the powers that be try to destroy it by bulldozing people's "clandestine homes" (as seen in *In Vanda's Room*, 2000), by scattering the now homeless across hastily built "neighborhoods for the poor", and by legalising police brutality and forced repatriation (*Tarrafal*, 2007; *Rabbit Hunters*, 2007; *Our Man*, 2010). But keeping family ties alive in Lisbon in the 2000s might be far too hard a task for old Ventura alone. It is enough to drive a sane man crazy...
 –Michaël Guarneri (Débordements.fr, September 2015)

Huit ans après *En avant, jeunesse !*, *Cavalo Dinheiro* nous montre Ventura dans le bureau d'un médecin. Ses mains tremblent beaucoup, il a l'air très mal en point : inquiet, effrayé, en manque de sommeil. Au médecin qui l'interroge hors-champ – mais peut-être est-ce un policier ? –, Ventura répond de façon étrange et relativement incohérente. La décision est donc prise : le vieil homme sera hospitalisé, pour son bien. [...] C'est à la fois une clinique moderne, un asile d'aliénés, une morgue, un château hanté, une colonie pénitentiaire, une tombe, un poste de police et une forteresse. Ici, l'ironie tragique, mise en relief par le pyjama rayé noir et blanc de Ventura, réside dans une inversion géographique : alors que le régime fasciste et colonialiste « Estado Novo » (1926-1974) envoyait les opposants politiques et les activistes africains dans le « camp de la mort lente » de Tarrafal, au Cap-Vert, l'État démocratique né après la Révolution des Œillets, enferme les Cap-Verdiens dans des établissements de santé au Portugal. « Après tout, la politique n'est-elle pas qu'une longue et sordide succession de meurtres, tortures et trahisons ? Aujourd'hui, notre chère révolution semble plus lointaine et irréelle que jamais », a récemment déclaré Costa. [...] En faisant jouer le rôle du jeune Ventura par un homme de soixante ans (un casse-tête temporel déjà à l'œuvre dans *En avant, jeunesse !*), et en le faisant déambuler entre le Lisbonne médiéval et celui d'aujourd'hui, *Cavalo Dinheiro* montre assez que rien n'a vraiment changé pour lui et les siens. Il a dû continuer à travailler comme un esclave, construisant les banques et les musées des riches lisboètes pour un salaire de misère. [...] À l'évidence, Costa éprouve de grands regrets par rapport à la Révolution des Œillets. Dans *Cavalo Dinheiro*, les espoirs déçus de sa jeunesse rencontrent ceux de l'athlétique immigré du Cap-Vert, pour se muer en cauchemars.
 –Michaël Guarneri (Débordements.fr, septembre 2015)

Flash-forward 8 years, Horse Money (2014) shows us Ventura in a doctor's office. His hands are shaking quite a lot, and he seems in very bad shape: troubled, frightened and in want of sleep. To the off-screen doctor – or is it a policeman? – interrogating him, Ventura gives strange and somewhat incoherent answers. As a result, the decision is made to hospitalise the old man for his own good... It is at the same time a modern clinic, a mental asylum, a morgue, a haunted castle, a penal colony, a tomb, a police station and a fortress. Here, the tragic irony, highlighted by the black-and-white-striped pyjamas worn by Ventura, lies in a geographic inversion: whereas the fascist and colonialist "Estado Novo" regime (1926–1974) used to send Portuguese political opponents and African freedom-fighters to the "slow death camp" of Tarrafal in Cape Verde, the democratic state born after the April 25th 1974 Carnation Revolution now puts Cape Verdean immigrants away in healthcare facilities in Portugal. As Costa recently stated: "After all, isn't politics a long, sordid procession of murder, torture, and treason? And today our dear revolution seems so far removed and unreal"... By casting sixty-something Ventura in the role of twenty-year-old Ventura during Portugal's revolutionary period (a temporal conundrum already used in *Colossal Youth*), and by having him wander between medieval and present-day Lisbon, *Horse Money* clearly shows that nothing has really changed for him and his people... he has had to continue working as a slave, building rich people's banks and museums in Lisbon for a ridiculous salary...Evidently, Costa has plenty of regrets and recriminations concerning the Carnation Revolution and, in *Horse Money*, the broken dreams of his youth meet those of the colossal immigrant from Cape Verde, and turn into nightmares.
 –Michaël Guarneri (Débordements.fr, September 2015)

2019 / Portugal / 125 min / Couleur
Langue : Portugais
Scénario : Pedro Costa, Vitalina Varela
Image : Leonardo Simões
Son : João Gazua, Hugo Leitão
Montage : João Dias, Vitor Carvalho
Production : OPTEC Filmes
Contact copie : Vitor Carvalho - OPTEC Filmes,
vitor.neto.carvalho@gmail.com

VITALINA VARELA Pedro Costa

Vitalina Varela, une Cap-Verdienne de 55 ans, arrive à Lisbonne trois jours après les obsèques de son mari. Elle a attendu son billet d'avion pendant plus de 25 ans

« Après avoir réalisé *En avant, jeunesse !*, je me suis dit que je passais la majorité de mon temps avec Ventura, dans un monde d'hommes : c'est pourquoi j'étais content que Vitalina apparaisse dans ma vie au beau milieu du tournage de *Cavalo Dinheiro*, à l'automne 2013. À mon sens, ma rencontre avec Vitalina méritait que j'en fasse un film, c'était aussi simple que ça. Je me suis aussi dit que cette rencontre pouvait me donner l'occasion d'aborder un autre aspect de l'histoire de la diaspora capverdienne – l'histoire des femmes. [...] Le point de départ de *Vitalina Varela*, c'était son arrivée dramatique à Lisbonne pour se rendre dans la maison de son mari décédé, dans le quartier de Cova da Moura. Peu à peu, le film a commencé à prendre forme et à évoluer parallèlement aux visites que je rendais à Vitalina, à nos conversations quotidiennes : elle me parlait d'elle, de son mari Joaquim qui avait migré, de ses deux enfants, de sa vie de paysanne au Cap-Vert, de sa vie d'immigrée à Lisbonne... J'ai écouté le récit de ses souvenirs et suggéré certaines directions que nous pourrions prendre dans le film. Vitalina a accepté certaines idées et en a spontanément rejeté d'autres. J'ai continué à faire mon travail : je suggérais, j'ajoutais, je regroupais, je densifiais le tout. C'est ainsi que nous avons commencé à reconstruire l'itinéraire de cette femme. [...]

Vitalina et moi-même sommes devenus amis et elle a accepté d'interpréter un second rôle dans le film *Cavalo Dinheiro*, où c'était Ventura qui jouait le rôle principal. Plus j'apprenais à connaître Vitalina, plus j'avais la certitude que mon prochain film se ferait avec elle et porterait sur elle. Je me disais qu'elle pouvait être la star d'un film sur sa propre vie, un film qui serait centré

sur ses propres souvenirs et ses propres expériences, une sorte de pendant à *Cavalo Dinheiro*, avec Vitalina dans le rôle principal et éventuellement Ventura en second rôle. En fait, c'est au cours de la phase de tournage de *Cavalo Dinheiro* que j'ai commencé, avec Vitalina, à mettre sur pied ce projet rêvé. J'ai même utilisé certains financements que j'avais perçus pour mon projet sur Vitalina afin de pouvoir finir *Cavalo Dinheiro*. Comme vous pouvez le voir, *Cavalo Dinheiro* et *Vitalina Varela* sont donc liés par bien des aspects. Ce sont vraiment des films jumeaux.

[...] Pour moi, ces films parlent de gens qui sont au bord du désespoir, de leur lutte – une lutte intérieure, au plus profond de leur être, ainsi qu'une lutte extérieure, contre le mur qui a été bâti autour d'eux, contre le silence qui est leur est tombé dessus. Je travaille au sein d'une communauté très troublée, très désorientée : ces gens étaient des paysans au Cap-Vert, puis ils ont migré à Lisbonne pour trouver du travail ; au Portugal, on les a exploités sans pitié, mais ils avaient besoin de cet argent... J'ignore à quel stade du capitalisme nous nous trouvons actuellement, s'il s'agit d'un stade de progrès ou d'effondrement... Mais je sais que je ne peux pas travailler sur autre chose que sur cette incertitude. C'est un sujet difficile, relativement risqué, mais les scénarios sans danger ne m'intéressent pas.»

–Pedro Costa (entretien avec Michael Guarneri, *Débordements.fr*, Novembre 2019).



Vitalina Varela, a 55-year-old woman from Cape Verde, arrives in Lisbon three days after her husband's funeral. She's been waiting for her plane ticket for more than 25 years.

After making *Colossal Youth* I had the feeling that I was spending most of my time with Ventura, in a man's world, so I was happy when Vitalina appeared in my life halfway through the shooting of *Horse Money*, in the autumn of 2013. The encounter with Vitalina deserved a film, it was that simple for me. I also felt that this encounter could give me the chance to approach another side of the story of the Cape Verdean diaspora – the women's side of the story. [...] At the beginning of *Vitalina Varela* there was just Vitalina and her dramatic arrival in Lisbon, to her late husband's house in the neighborhood of Cova da Moura. The film slowly began to take shape and evolve as I started visiting Vitalina and talking with her every day : she was telling me all about herself, her runaway husband Joaquim, her two children, her peasant life in Cape Verde, her immigrant life in Lisbon... I listened to her memories and suggested some directions we could take in the film. Vitalina accepted some ideas and naturally rejected others. And I kept doing my job : suggesting, adding, concentrating, getting it tighter and tighter. This way, we began to build an itinerary for this woman. [...] *Vitalina* and I became friends and she agreed to play a

supporting role alongside leading man Ventura in *Horse Money*, and the more I got to know Vitalina the more I knew that my next film would be with her and about her. I thought that she could be the star of a film about her own life, a film centered on her own memories and experiences, a sort of companion piece to *Horse Money*, with Vitalina as the main character and, perhaps, with Ventura in a supporting role. Actually, I started putting together this dreamed project with Vitalina while *Horse Money* was still in the shooting phase. I even got some funding for the *Vitalina* project, which I used to complete *Horse Money*. So, you see, *Horse Money* and *Vitalina Varela* are connected in many ways. They really are twin films.

[...] To me it's about desperate people, it's about their struggle – a struggle inwards into their most profound selves, and a struggle outwards against the wall that has been built around them, against the silence that has fallen over them. I'm working in a very disturbed, very disoriented community : these people used to be peasants in Cape Verde, then they migrated to Lisbon to work ; in Portugal they were mercilessly exploited, they needed the money... I don't know in what stage of progress or defeat of capitalism we are in, right now... I know that I can only work with this confusion. It's very risky and challenging, but I have no interest in safe scenarios.

–Pedro Costa (interviewed by Michael Guarneri, *Débordements.fr*, Novembre 2019)

Mosco Boucault, une expérience documentaire

A documentary experience

Roubaix, une lumière d'Arnaud Desplechin (Sélection officielle Cannes 2019) est une adaptation du film de Mosco Boucault *Roubaix commissariat central, affaires courantes* (2007). Dans *Le Traître* de Marco Bellocchio (Sélection officielle Cannes 2019), on retrouve Corleone tel que raconté par Mosco Boucault dans le film *Corleone, le parrain des parrains* (2019). Peu connu du grand public, Mosco Boucault réalise pourtant des films avec la télévision depuis les années 80. Des films construits autour de figures héroïques, brûlantes, sulfureuses, souvent « bigger than life », toutes génératrices de fiction, voire de mythologie, des figures dont le cinéma de fiction s'empare aussi. Tout en parcourant l'œuvre de Mosco Boucault en 7 films emblématiques de son œuvre, cette programmation conçue avec Thierry Garrel ⁽¹⁾ est l'occasion d'une mise en regard de la fiction et du documentaire. Il ne s'agit pas de mesurer la valeur de l'un et de l'autre, et d'ailleurs selon quels critères ? La fiction rajouterait-elle de l'âme aux personnes/personnages filmés tandis que le documentaire un surcroît de vérité ? Ce serait oublier que la vérité est toujours approximative, la réalité insaisissable ⁽²⁾ et que le cinéma est avant tout le lieu qui fait passer tout corps filmé – celui d'un acteur comme celui du protagoniste d'un documentaire – du côté de la fantasmagorie et des fantômes. Bien sûr on pourra s'interroger sur la possibilité d'invention de la fiction dans les interstices de ce que le réel omet ou sur la limite du documentaire qui serait de s'en tenir à ce que la réalité nous laisse entrevoir. Mais gageons qu'à ces questions les réponses seront aussi variées et multiples, contradictoires voire antagonistes que si nous posions la question « Qu'est-ce que le cinéma ? ».

Dans ce face-à-face avec la fiction, le cinéma du Mosco Boucault nous permet de questionner l'expérience documentaire et sa particularité. Sans doute Arnaud Desplechin lorsqu'il répond dans un entretien à Telerama que « ce qui lui semble distinguer la fiction du documentaire c'est l'identification » touche-t-il à un point crucial de cette expérience documentaire. Celle d'une altérité irréductible qui ne permet pas de se projeter et dont le spectateur ne peut être que le témoin. Dans *Roubaix Commissariat Central, affaires courantes* de Mosco Boucault, il s'agit bien de cela : le spectateur est occupé à suivre les déplacements des corps. Il est le témoin des épreuves vécues par les corps filmés pendant le tournage. Tandis que la personne-personnage est inclus à jamais dans la scène, le spectateur en est totalement exclu et est bien obligé d'accepter que ce qui se passe devant ses yeux advient à un autre que lui. Et peut-être que cette expérience documentaire proposée par les films de Mosco Boucault nous amène à découvrir un cinéma non pas fait pour apprivoiser l'altérité mais pour nous faire accepter l'étrangeté irréductible du monde ; et nous inviter à le regarder en face sans en être aveuglé.
–C.B.

Oh Mercy! by Arnaud Desplechin (Cannes 2019 Official Selection) is adapted from Mosco Boucault's film *Roubaix commissariat central, affaires courantes*. In Marco Bellocchio's *The Traitor* (Cannes 2019 Official Selection), we find *Corleone* as depicted by Mosco Boucault in his film *Corleone, a History of the Cosa Nostra*. Little known by the general public, Mosco Boucault has in fact been making films for television since the 1980s. Films constructed around heroic, fiery, scandalous figures, often "larger than life", who have all given rise to stories or legends and also found their way into fiction films. While exploring the work of Mosco Boucault, this programme also provides an opportunity to bring together and draw a comparison between fiction and documentary.
–C.B.

(1) Voir son texte dans le Cahier du réel en page 169

(2) Voir le texte de Jacques Kermabon dans Artpress n°475, mars 2020

MÉMOIRES D'EX

Le souci de Mosco fut d'abord de donner à voir et à entendre des hommes (pas de femmes, sinon dans les rôles secondaires d'épouse) qui ont donné leur jeunesse, ou du moins la plus belle part de leur vie, au parti, donc au communisme, considéré comme « *le plus bel idéal du monde* » et porté par une foi semblable à celle des « premiers chrétiens », comme dit André Pierrard. Responsable communiste des FTP du Nord, puis membre du comité central, Pierrard était député PCF du Nord avant d'être mis sur la touche. [...]

Ce sont des hommes âgés qui parlent aujourd'hui, interrogeant leur spectre noir et blanc d'antan, ces membres du parti qu'ils furent, ces ex, ces héros déçus qu'ils sont devenus. Extraordinaire microcosme où se reflète le PCF avec ses hommes d'appareil, ses luttes de pouvoir, ses trahisures, ses mensonges, ses croyances aveugles.

–Jean-Pierre Thibaudat (Libération)

Mosco's primary concern was to show and hear men (not women, other than those in the secondary roles of wives), who have given their youth, or at least the best part of their lives, to the party, to Communism, seen as the "finest ideal in the world" and supported by a faith akin to that of the "first Christians", in the words of André Pierrard. A communist leader of the French resistance in the Nord department, then member of the central committee, Pierrard sat as the French Communist Party (FCP) MP for the Nord before being sidelined...

The men speaking today are elderly, questioning their black-and-white spectre of yesteryear; the party members they once were, the "exes", the fallen heroes they have become. An extraordinary microcosm that reflects the PCF with its cadres, its power struggles, its betrayals, its lies, its blind beliefs.

–Jean-Pierre Thibaudat (Libération)



1990 / France / 52 min / Couleur
Langue : Français
Image : Ned Burgess
Son : Dominique Vieillard, Olivier Schwob
Montage : Catherine Gouze
Musique : Krishna Lévy
Narration : Wladimir Yordanoff
Production : Les Films d'ici
Contact copie : Zeh, zehprod1995@gmail.com

SUICIDE AU COMITÉ CENTRAL Mosco Boucault

(1945-1955) Quatre hommes. Quatre camarades. Quatre militants forgés par la guerre, la clandestinité et la Résistance. Tous originaires du Nord-Pas de Calais. A la Libération, ils deviennent des cadres dirigeants, des hommes d'appareil du 1er parti de France, le parti de Maurice Thorez.

(1945-1955) Four men. Four comrades. Four activists seasoned by war, secrecy and the Resistance. All from the Nord-Pas de Calais region. After the Liberation, they become cadres, members of the apparatus of France's leading party, the party of Maurice Thorez.

1990 / France / 52 min / Couleur
Langue : Français
Image : Ned Burgess
Son : Dominique Vieillard, Olivier Schwob
Montage : Catherine Gouze
Musique : Krishna Lévy
Narration : Wladimir Yordanoff
Production : Les Films d'ici
Contact copie : Zeh, zehprod1995@gmail.com



1990 / France / 70 min / Couleur
Langue : Français
Image : Dominique Martigne, Jean-Luc Léon
Son : Pierre Excoffier
Montage : Catherine Gouze
Musique : Krishna Lévy
Narration : Wladimir Yordanoff
Production : Les Films d'ici
Contact copie : Zeh, zehprod1995@gmail.com

DEBOUT LES DAMNÉS Mosco Boucault

(1920-1940) Ils ont 20 ans. Ils sont traumatisés par la boucherie de la guerre de 14. Ils rêvent de paix et de révolution. La révolution est russe. Le parti qui la représente est le Parti communiste français, section française de l'Internationale communiste (SFIC). Ils adhèrent, militent, se dévouent, deviennent des cadres de l'appareil, des députés.

(1920-1940) They are 20 years old. They are traumatised by the butchery of the 1914 war. They dream of peace and revolution. The revolution is Russian. The party representing it is the French Communist Party, the French Section of the Communist International (SFIC). They join, campaign, put their soul into it, become party cadres, members of parliament.

DU PASSÉ, FAISONS TABLE RASE Mosco Boucault

(1956-1990) Comparé à Maurice Thorez ou Waldek Rochet, le nouveau secrétaire-général Georges Marchais fait figure d'un « jeune Bel-Ami prolétarien ». Avec son mentor, le normalien Jean Kanapa, il veut donner du punch au Parti, le moderniser. Il se lance à l'assaut des médias, de l'Union de la Gauche et rompt avec le concept sacro-saint de la « dictature du prolétariat ».

(1956-1990) Compared to Maurice Thorez or Waldek Rochet, the new secretary-general Georges Marchais is a "young proletarian Bel-Ami". With his mentor, Jean Kanapa, graduate of the elite Ecole Normale Supérieure [GGI], he is determined to put some life into the Party, modernise it. He goes after the media, the Union de la Gauche and breaks with the sacrosanct concept of the "dictatorship of the proletariat".

1995 / France / 81 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Jean Orjollet
 Son : Michel Kharat
 Montage : Christiane Leherissey
 Narration : Michel Kharat
 Production : Zek Production
 Contact copie : Zek, zekprod1995@gmail.com



DES « TERRORISTES » À LA RETRAITE Mosco Boucault

En novembre 1943, 200 résistants de la région parisienne sont arrêtés par la Gestapo. 23 d'entre eux sont fusillés le 21 février 1944. Quelques jours plus tard, leurs portraits sont diffusés par l'«Affiche rouge» : il s'agit de membres du groupe «Manouchian», résistants communistes étrangers, juifs pour la plupart. Sept survivants de ce groupe, cinq Polonais et deux Roumains, tous juifs, racontent l'itinéraire qui les a conduits en France, puis à la résistance et à la lutte armée.

La tendresse de Mosco fait parfaitement mouche, lorsqu'il tire du néant des (re)pères contre lesquels le monde semble s'être ligé : d'authentiques communistes internationalistes, juifs de surcroît. [...] Il pointe l'Etat français broyeur au service du nazisme, mais aussi le PCF qui se lava les mains, mais aussi la Résistance officielle qui gomma ces héros aux noms imprononçables, mais aussi certains juifs français intégrés, que gênent ces petits tailleurs polonais à l'accent yiddish du groupe Manouchian. [...] Presque toutes ces forces, qui en prenaient pour leur grade, voulurent interdire la diffusion du film sur Antenne 2 en 1985. Ce fut un formidable tollé ! Il fallut l'énergie de Simone Signoret (elle disait le commentaire), relayée par Ivan Levaï (il officiait alors sur Europe 1), pour que *Des terroristes à la retraite* fût finalement montré.

—Antoine Perraud (Télérama, 19 janvier 1994)

In November 1943, 200 resistance fighters in the Paris area were arrested by the Gestapo. On 21 February 1944, 23 of them were executed. A few days later, the "Red Poster" bearing their portraits was circulated: this was the Manouchian Group made up of foreign Communist resistance fighters, most of them Jewish. Seven of the group's survivors, five Poles and two Romanians, all Jewish, talk about the journey that led them to France, then into the Resistance and armed struggle.

*Mosco's tenderness hits the mark spot on when, from out of nowhere, he produces these fathers (and pointers) against whom the world seemed to have joined forces: genuine internationalist Communists, and Jewish to boot.... He points up the crushing French state at the service of Nazism, but also the French Communist Party, which washed its hands of them, but also the official Resistance who blotted out these heroes with unpronounceable names, but also some integrated French Jews discomfited by these small Polish tailors from the Manouchian Group with their Yiddish accent Almost all these groups, all hauled over the coals, tried to stop the film from airing on Antenne 2 in 1985. There was a huge outcry! It took Simone Signoret's energy (she recorded the voice-over commentary), relayed by Ivan Levaï (he was then working for Europe 1), for *Terrorists in Retirement* to finally be shown.*

—Antoine Perraud (Télérama, 19 January 1994)

CONVERSATION

Mosco Boucault - Serge Le Péron et Gilles Taurand, animée par François Ekchajzer, autour du traitement de l'affaire Manouchian dans *Des « terroristes » à la retraite* et dans *L'Armée du crime* de Robert Guédiguian, Dimanche 15 mars à 17h

Les affaires policières

Les affaires policières ont longtemps été le domaine exclusif de la fiction, cinéma et roman.

Les caméras documentaires ne parvenaient à y pénétrer qu'en intrusant jusqu'à ce que les portes des commissariats s'ouvrent avec des films tels «Faits divers» et «Cops».

J'ai voulu découvrir un autre aspect de la réalité policière : les enquêtes.

J'en avais lu. J'en avais vus au cinéma. J'ai souhaité avec cette série tenter de voir, derrière l'écran de la fiction et du roman, comment elles se déroulent réellement, jour après jour, dans leur durée.

Un crime est commis à Abidjan, Philadelphie, Naples, Bombay, Ajaccio, Buenos Aires ou Shanghai.

Un inspecteur est chargé de l'enquête.

Mon projet consiste à le suivre avec une équipe de tournage réduite et à tenter de restituer en un film de 90 minutes une sorte de « journal » de son enquête.

L'objectif du film n'est pas de trouver un coupable.

Mais de saisir une pratique, un processus, une culture policière et de découvrir un homme (l'enquêteur), une ville et des fragments d'une société.

J'ai obtenu une autorisation de repérages dans les services de police judiciaire de 3 villes francophones (Abidjan, Dakar et Montréal) et 5 villes américaines (Washington, San Diego, San Francisco, New York et Philadelphie).

J'ai choisi de faire un film à Abidjan et un autre à Philadelphie.

Abidjan parce qu'elle me semblait refléter la situation des mégapoles du Tiers Monde : chômage, surpopulation, déscolarisation, inégalités, drogue, criminalité juvénile.

Philadelphie parce qu'avec près de 450 meurtres par an elle m'a paru refléter les maux de l'Amérique : ghettos, éclatement de la cellule familiale, drogue, loi des armes qui prend le dessus sur la loi des hommes, culte de l'argent.

Dans chaque ville j'ai suivi plusieurs inspecteurs dans leur travail quotidien.

J'ai porté mon choix à Philadelphie sur David Baker (et sa partenaire Julie Hill) pour son caractère, son indépendance d'esprit et son franc-parler.

Les mêmes critères ont prévalu dans le choix du commissaire Kouassi à Abidjan. L'un comme l'autre se préoccupent peu de leur hiérarchie, ont le souci de la vérité et ont accepté de ne pas travestir leur réalité habituelle sous prétexte qu'une caméra était là.

A Philadelphie, l'autorisation de tournage fut accordée par le chef-adjoint de la Police locale.

A Abidjan, par le Ministre de la Sécurité Intérieure.

Tournage.

Une équipe de 3 personnes : un opérateur de prise de vues, un ingénieur du son et un réalisateur.

Un budget de 3 mois de tournage.

Et le souci de vérité. L'engagement de pouvoir tout filmer. Sans rien édulcorer.

Nous avons tout filmé. Sans opposition, sans censure de la part des policiers.

A Philadelphie, 3 familles n'ont pas accepté d'être filmées. Et le Procureur en charge de l'affaire n'a pas souhaité que nous filmions son entretien avec les policiers venus lui remettre leurs conclusions.

A Abidjan, le seul refus opposé fut celui du Ministre de la Justice. Nous n'avons pas pu nous entretenir avec le présumé coupable dans sa cellule au Quartier de Haute Sécurité où il attendait son jugement.

Le commissaire Kouassi a laissé la caméra entrer dans sa maison.

David Baker à Philadelphie ne l'a pas souhaité.

Nous avons tourné 4 mois dans les deux villes.

Nous arrivions au travail en même temps que les inspecteurs et les quittions une fois leur journée de travail achevée.

Dans les 2 cas, l'enquête n'avait pas abouti lorsque nous avons épuisé notre temps de tournage et sommes rentrés en France.

Dans les 2 cas nous sommes retournés filmer brièvement la suite de l'enquête parce qu'un élément nouveau était survenu qui donnait un épilogue à chaque affaire et un éclairage nouveau sur l'état d'esprit des protagonistes.

—Mosco Boucault (dossier de presse)

1998 / France / 90 min / Couleur
 Langue : Anglais
 Image : Dominique Alisé
 Son : Rick Wright
 Montage : Lizzie Gelber, Tina Baz
 Narration : Wladimir Yordanoff
 Production : Elma Productions, Tal productions,
 La Sept ARTE
 Contact copie : Zeh, zehprod1995@gmail.com



PHILADELPHIE, FUSILLADE DE MOLE STREET

Mosco Boucault

Philadelphie, 28 février 1996. Un adolescent de 15 ans est abattu au cours d'une fusillade entre deux gangs de dealers du ghetto noir de Philadelphie. Quelques semaines plus tard, alors que l'affaire a été classée sans suite, les inspecteurs David Baker et Julie Hill rouvrent le dossier.

Philadelphia, 28 February 1996. A 15-year-old boy has been shot in the head. The affair is filed as an unsolved murder. Nine months later, two inspectors decide to re-open the case and investigate it from scratch.



1998 / France / 90 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Dominique Alisé
 Son : Michel Kharat
 Montage : Jean-Pierre Bloc
 Production : Elma Productions, Tal productions,
 La Sept ARTE
 Contact copie : Zeh, zehprod1995@gmail.com

UN CRIME À ABIDJAN

Mosco Boucault

6 février 1995, Abidjan. Un crime est commis sur la personne d'un officier de police judiciaire, suite à un vol de voiture. L'enquête est menée par le commissaire Kouassi, qui a accepté la présence constante du réalisateur à ses côtés pendant toute la durée de la procédure.

6 February 1995, Abidjan. A crime is committed against a judicial police officer, following a vehicle theft. The investigation is headed by Commissioner Kouassi, who allows the filmmaker to accompany him through the whole procedure.

2007 / France / 74 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Mosco Boucault
 Son : Fabien Krzyzanowski
 Montage : Mosco Boucault
 Musique : Bugge Wesseltoft
 Narration : Leïla Férault
 Production : Zeh Productions
 Contact copie : Zeh, zehprod1995@gmail.com

UN CORPS SANS VIE DE 19 ANS

Mosco Boucault

Elle est morte sur un tas d'immondices, dans le froid cinglant d'une nuit d'hiver, après une longue agonie. Seule. Son corps a été découvert au petit matin, sur un terrain vague du quartier de la Villette, par une femme venue nourrir des chats errants. [...] Elle s'appelait Ginka Trifonova et elle se prostituait sur ce carré de l'enfer, entre périphérique et voie ferrée. [...] L'enquête de Mosco Boucault et Philippe Broussart est remarquable. Ils nous disent tout de la jolie Ginka, ses rêves d'enfants perdue, de ses illusions fracassées, et nous permettent de mieux comprendre le destin de ces filles de l'Est menées à leur perte pour avoir aspiré à l'illusion formatée du bonheur. Ils ne cherchent pas à reconstituer le meurtre, juste la courte vie de celle qui partit le jour de ses 18 ans de son village de Bulgarie pour un voyage sans retour. On suit ainsi ses traces sur les chemins de l'exil, en Macédoine, en Grèce, en Belgique, puis en France.

– Richard Cannavo (Le Nouvel Observateur)

She died on a rubbish heap, in the bitter cold of a winter night, a long agonising death. Alone. Her body was discovered early morning on wasteland in the Villette area by a woman who had come to feed stray cats....Her name was Ginka Trifonova and she worked as a prostitute on this patch of hell, between the ring road and the railway line....The investigation of Mosco Boucault and Philippe Broussart is remarkable. They tell us everything about pretty Ginka, her dreams about lost children, her shattered illusions, and help us to better understand the fate of these girls from the East, who were led to their downfall for daring to aspire a formatted illusion of happiness. They make no attempt to reconstitute the murder, simply the short life of a girl who on her 18th birthday left her village in Bulgaria for a one-way trip. We follow her traces along the paths of exile, through Macedonia, Greece, Belgium, then in France.

– Richard Cannavo (Le Nouvel Observateur)



2007 / France / 90 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Mosco Boucault, Jean-Luc Léon
 Montage : Mosco Boucault, Luc Barnier
 Production : Zek Productions
 Contact copie : Zek, zekprod1995@gmail.com



2019 / France / 119 min / Couleur
 Langue : Français
 Scénario : Arnaud Desplechin, Léa Mysius,
 d'après le film de Mosco Boucault
 Image : Irina Lubtchansky
 Son : Nicolas Cantin
 Montage : Laurence Briaud
 Musique : Grégoire Hetzel
 Avec : Roschdy Zem, Léa Seydoux, Sara Forestier, Antoine Reinartz
 Production : Why Not Productions, Arte France Cinéma
 Contact copie : Le Pacte, distribution@le-pacte.com

ROUBAIX, COMMISSARIAT CENTRAL : AFFAIRES COURANTES Mosco Boucault

« Après la Côte d'Ivoire et les États-Unis, j'ai voulu suivre une enquête financière, confie le réalisateur. Le procureur de Paris y était favorable, mais ça a capoté. Le directeur de la PJ considérait qu'en me laissant filmer les interrogatoires, les policiers auraient violé le secret de l'instruction. » Le préfet du Nord parle alors à Mosco Boucault de Roubaix et de son commissaire, Abdelkader Haroune : « Allez-y, vous verrez la vraie France. » Six mois de séjours réguliers dans la ville convainquent le documentariste de l'intérêt d'y revenir avec sa caméra. « Il s'y passait tout le temps quelque chose. Pas de grosses enquêtes, mais de petites histoires simononiennes de gens pris dans des engrenages, qui racontaient une réalité sociale rarement représentée. »

Parti pour évoquer Roubaix à travers ses « affaires courantes », il voit son projet évoluer dans le sens de ses précédentes Enquêtes, après le meurtre d'une vieille dame et la mise en cause de ses voisines, Annie et Stéphanie, sur lesquelles se concentre au final une grande partie du film. Pour épouser le déroulement de l'investigation, Mosco Boucault bénéficie des mois passés à se faire adopter par les protagonistes de l'affaire. « Les autorisations écrites ne suffisent évidemment pas. Il faut pouvoir aller partout, sans qu'on vous dise que vous gênez. Voilà pourquoi j'ai tourné seul. Le matin, j'arrivais au commissariat en même temps que les policiers et le soir j'en parlais avec eux. Sans doute se sont-ils sentis l'objet d'une attention inhabituelle. J'étais sûrement aussi une bouffée d'air frais pour eux, qui côtoient à longueur de journée des menteurs, des escrocs, des violeurs... »

[...] « L'avocat Henri Leclerc, à qui j'ai montré le film, m'a dit y reconnaître ce pour quoi il s'est toujours battu : l'idée selon laquelle un criminel n'est pas un monstre. Qu'il reste un homme, quelle que soit la gravité de son acte. » En éclairant l'indéfectible humanité d'Annie et Stéphanie derrière le meurtre de la vieille dame, *Roubaix, Commissariat central* éprouve notre effroi et nos a priori. Par là même, il confine à l'universel.

—François Ekchazjer (Télérama, 25 avril 2008)

"After the Côte d'Ivoire and the United States, I wanted to follow a financial investigation, confides the filmmaker. The Paris state prosecutor agreed, but it fell through. The director of the judicial police thought that by letting me film the interrogations, the police would be breaching the secrecy of the investigation." The prefect of the Nord department then told Mosco Boucault about Roubaix and Detective Abdelkader Haroune: "Go there, you'll see the real France." Six months of regular stays in the town convinced the documentary filmmaker that it was worth returning with his camera. "There always something happening. No big investigations, but little Simenon-like stories of people caught up in a spiral, who talked about a social reality rarely show."

Setting out to sketch a picture of Roubaix through its "run-of-the-mill affairs", he sees his project veer off in the direction of his previous Investigations after an old woman is murdered and suspicion falls on her neighbours, Annie and Stéphanie, who finally occupy a large part of the film. To become a fly on the wall during the investigation, Mosco Boucault spends three months getting the protagonists of the affair to adopt him. "Obviously, written authorisations aren't enough. You have to be able to go everywhere without people saying you're in the way. That's why I film solo. In the morning, I would arrive at the police station at the same time as the police and leave with them in the evening. They certainly felt they were getting uncommon attention. I was very likely a breath of fresh air for them, as all day long they are with liars, crooks, rapists..."

"The lawyer Henri Leclerc, who I showed the film to, said that he saw in it what he has always fought for: the idea that a criminal is not a monster. That he remains a man however serious his act." By highlighting the indestructible humanity of Annie and Stéphanie, despite the murder of the old woman, Roubaix, Commissariat central puts our terror and prejudices to the test. In doing so, it borders on the universal.

—François Ekchazjer (Télérama, 25 April 2008)

CONVERSATION

Mosco Boucault - Arnaud Desplechin, animée par
 Thierry Garrel, Samedi 14 mars à 14h30

Roubaix, une nuit de Noël. Le commissaire Daoud sillonne la ville qui l'a vu grandir. La routine : des voitures brûlées et des altercations. Au commissariat, vient d'arriver Louis Coterelle, fraîchement diplômé. Daoud et Louis vont faire face au meurtre d'une vieille dame. Deux jeunes femmes sont interrogées, Claude et Marie.

« Un soir, rentrant d'une journée de mixage, j'allume la télé et je zappe comme à mon habitude, se souvient Arnaud Desplechin. Un titre m'apparaît : Roubaix, commissariat central... et le monde s'arrête. Je me dis : c'est pour moi ! » Et ce film, dans lequel deux habitantes d'une courcée nous apparaissent d'abord comme victimes, se révèle peu à peu suspectes, puis coupables, le happe et le marque durablement. L'habitera pendant onze ans. [...] Qui saura dire s'il existe un précédent au film d'Arnaud Desplechin – si un documentaire a déjà fait l'objet d'une telle mise en fiction ? Le cas des deux Roubaix pose en tout cas de manière éloquente la distinction entre ces deux régimes de représentation. Et donne au cinéaste, peu familier du genre documentaire, l'occasion de répondre à la perplexité qu'exprime son interlocuteur face à son entreprise, en exposant de façon convaincante sa prédilection pour le mode fictionnel. « J'adore cette phrase absurde, altière et un peu mystérieuse de François Truffaut : " Je suis contre le documentaire ", commence-t-il par dire. Il détestait *Nanouk l'Esquimau*. C'est bizarre de détester ce chef-d'œuvre absolu qui a inspiré à Chaplin *La Ruée vers l'or* et sur lequel a écrit André Bazin. À la réflexion, je crois qu'il ne l'aimait pas parce que ce qui s'y passe advenait à un autre plutôt qu'à lui. Voilà ce qui me semble distinguer la fiction du documentaire : l'identification. Annie et Stéphanie, je les contemple dans le film de Mosco Boucault. En elles, je vois des sœurs ; mais je m'empêche de m'identifier à elles. J'éprouverais de la culpabilité à m'identifier à des personnes marquées par des conditions de vie aussi difficiles. Cela, la fiction le permet, parce qu'elle repose sur une convention ; parce que Léa Seydoux et Sara Forestier ne sont pas Claude et Marie. Grâce aux acteurs et aux actrices, ce qui se passe dans une fiction m'arrive un tout petit peu à moi, m'offre la possibilité d'une expérience. »

—François Ekchazjer (Télérama, 21 août 2019)

ROUBAIX, UNE LUMIÈRE OH MERCY ! Arnaud Desplechin

Roubaix, one Christmas night. Commissioner Daoud is driving around the town where he grew up. Routine work: burnt-out cars and altercations. At the police station, rookie officer Louis Coterelle has just arrived. Daoud and Louis are faced with the murder of an elderly woman. Two young women, Claude and Marie are interrogated.

*"One evening, returning after a day of mixing, I turn on the TV and zap as I usually do, reminisces Arnaud Desplechin. A headline appears: Roubaix, central police station... and the world stops. I say to myself: that's for me!" And this film, in which two residents of a small courtyard first appear to us as victims, gradually become suspects, then culprits, takes hold of him and leaves a lasting mark. And it will haunt him for eleven years... Who knows if Arnaud Desplechin's film has a precursor – if a documentary has already been fictionalized in this way? At any rate, the case of these two Roubaix films eloquently marks the distinction between these two systems of representation. It also gives the filmmaker – who is unfamiliar with the documentary genre – an opportunity to respond to the bewilderment that his interlocutor expresses about her undertaking, by convincingly showing his predilection for the fictional mode. "I love that absurd, haughty and somewhat mysterious sentence by François Truffaut: 'I'm against the documentary', he began by saying. He hated *Nanouk of the North*. It's strange to hate this sheer masterpiece that inspired Chaplin's *The Gold Rush* and which André Bazin wrote about. On reflection, I think he disliked it because what happens in it happened to someone else and not to him. In my view, that's what distinguishes fiction from documentary: identification. Annie and Stéphanie, I contemplate them in Mosco Boucault's film. I see in them sisters; but I stop myself from identifying with them. I'd feel guilty if I identified myself with people marked by such tough life circumstances. That's what fiction allows, because it relies on a convention; because Léa Seydoux and Sara Forestier are not Claude and Marie. Thanks to the actors and actresses, what happens in a fiction film happens a little to me, offers me the possibility of an experience."*

—François Ekchazjer (Télérama, 21 August 2019)

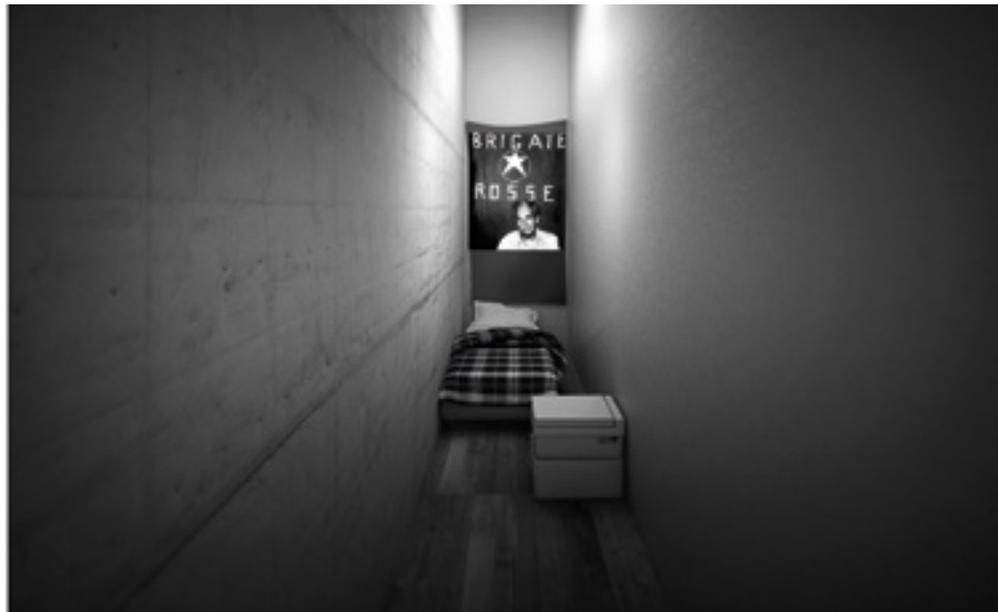
2009 / France / 126 min / Couleur
 Langue : Italien
 Image : Mosco Boucault
 Son : Mosco Boucault, Marcos Molina
 Montage : Mosco Boucault
 Musique : Benoît Sourisse, André Charlier
 Production : 1+1 Production, ZeK Productions
 Contact copie : Zeh, zehprod1995@gmail.com

ILS ÉTAIENT LES BRIGADES ROUGES

Mosco Boucault

Ils avaient entre 20 et 30 ans. Ils étaient originaires de Rome, de Bari et de Reggio-Emilia. Certains étaient étudiants, d'autres salariés d'usine, l'un d'entre eux appartenait au monde paysan. Le 16 mars 1978, dans une Rome en état de siège, 9 d'entre eux parviennent à bloquer le convoi d'un des dirigeants politiques italiens le plus prestigieux, Aldo Moro, à l'enlever et à l'enfermer dans ce qu'ils ont appelé « une prison du peuple ». La séquestration de ce symbole de l'Etat italien va durer 55 jours. Cet événement emblématique des années de plomb en Italie va paradoxalement sonner le glas d'un mouvement qui s'était fixé comme objectif, dix ans auparavant, de faire la révolution par les armes, de créer une société plus juste par l'affrontement armé avec le Capital et les Institutions de l'Etat italien. Mosco Boucault reconstitue l'histoire des Brigades rouges, le processus de leur naissance, de leur formation, la logique de leurs actions, en s'appuyant sur les récits de quatre membres du commando qui a enlevé, séquestré et tué Aldo Moro.

They were 20 to 30 years old; they came from Bari (south Italy), Rome and Reggio Emilia (north Italy); they were students, workers, craftsmen, technicians. One of them was a country boy. They were the Red Brigades. On March 16, 1978, in a Rome under siege, ten of them stopped the convoy of Aldo Moro, one of the most prestigious Italian politicians, killed his bodyguards, kidnapped him and detained him in what they named «the people's prison». The kidnapping of this symbol of the Italian State was to last fifty five days. Paradoxically, this symbolic event of Italy's darkest days will signal the death knell of a movement that aimed to launch an armed revolution and bring about more social justice through an armed confrontation with Capitalism and the institutions of the Italian Government. Mosco Boucault tells the story of the Red Brigades, how and why they came to be, through the testimonies of four members of the commando that kidnapped, detained and murdered Aldo Moro.



2003 / Italie / 106 min / Couleur
 Langue : Italien
 Scénario : Marco Bellocchio Daniela Ceselli,
 d'après le livre de Anna Laura Braghetti et Paola Tavella
 Image : Pasquale Mari
 Son : Gaetano Carito
 Montage : Francesca Calvelli
 Musique : Riccardo Giagni
 Avec : Maya Sansa, Luigi Lo Cascio, Roberto Herlitzha, Paolo Briguglia
 Production : Marco Bellocchio, Sergio Pelone (Filmalbatros)
 Contact copie : Istituto Luce, m.moscato@cinemaluce.it

BUONGIORNO, NOTTE

GOOD MORNING, NIGHT

Marco Bellocchio

En ce début d'année 1978, un faux jeune couple italien s'est installé dans un nouvel appartement qui leur servira en fait de siège pour leur organisation terroriste, les Brigades Rouges. Aldo Moro, chef de file de la Démocratie Chrétienne, est enlevé lors d'un attentat particulièrement sanglant puis séquestré dans une petite pièce aveugle attenante à l'appartement. Dès lors, le film se transforme en un huis clos oppressant et fascinant durant lequel Chiara, seule femme du groupe de révolutionnaires, va se laisser happer par le doute et la culpabilité. Il faut dire que la jeune femme a toutes les raisons de souffrir de cet isolement physique et idéologique. Seule intégrée au monde extérieur durant la prise d'otage, elle est le seul témoin de l'indignation de la population italienne qui refuse de comprendre le sens d'une telle manœuvre. Elle se questionne alors sur le sens de ces actes violents revendicatifs qui ne pourraient servir qu'eux-mêmes, s'inscrivant dans une autre réalité trop schématique de l'Italie : l'opposition radicale entre petits prolétaires et grands bourgeois. Ces images de policiers sacrifiés et froidement abattus, martelées par les médias, lui apportent peu à peu le contrepoint de vue d'une opinion publique qui se refuse à les glorifier dans leur mouvement contestataire. [...] Les motivations de Chiara se transforment et son obsession se porte dès lors vers la libération d'Aldo Moro sans trahir ses compagnons de combat. Toute l'ambivalence de l'investissement est là : comment s'investir dans une mouvance idéologique tout en respectant son individualité ?

–Clément Graminiès (Critikat.com, décembre 2004)

Early 1978, a fake young Italian couple moves into a new flat that will in fact serve as headquarters for their terrorist organisation, the Red Brigades. Aldo Moro, leader of the Christian Democrats, was kidnapped during a particularly bloody attack, then kept in a small windowless room adjoining the flat. From then on, the film becomes an oppressive and fascinating huis-clos during which Chiara, the only woman in the revolutionary group, lets doubt and guilt take hold of her. Admittedly, the young woman has every reason to suffer from this physical and ideological isolation. She alone integrates the outside world during the kidnapping, she is the only one to witness the indignation of the Italian people, who refuse to understand the meaning of this action. She then ponders the sense of these violent acts of protest, which could only serve themselves, as part of another overly schematised vision of Italian reality: the radical opposition between the proletarian masses and the upper classes. The images of the sacrificed policemen shot down in cold blood, repeatedly covered by the media, gradually lead her to the counter viewpoint of a public opinion that refuses to glorify them for their protest movement.

...Chiara's motivation changes and her obsession becomes how to free Aldo Moro without betraying her fellow combatants. This is the crux of the whole ambivalence of commitment: how can you engage in an ideological movement whilst also respecting your individuality?

–Clément Graminiès (Critikat.com, December 2004)

2019 / France / 146 min / Couleur
 Langue : Italien
 Image : Jan Zabrana, Alessandro Spinnato
 Son : Jan Zabrana, Luca Bertolin
 Montage : Catherine Gouze, Jan Zabrana
 Musique : Dmitry Evgrafov
 Production : Folamour, What's Up Films,
 Stemal Entertainment



2019 / Italie / 151 min / Couleur
 Langue : Italien
 Scénario : Marco Bellocchio, Valia Santella, Ludovica Rampoldi, Francesco Piccolo
 Image : Vladan Radovic
 Son : Gaetano Carito, Adriano Di Lorenzo
 Montage : Francesca Calvelli
 Musique : Nicola Piovani
 Avec : Pierfrancesco Favino, Luigi Lo Cascio, Fausto Russo Alesi,
 Maria Fernanda Cândido, Fabrizio Ferracane, Nicola Calì
 Production : IBC Movie, Kavac Film, Rai Cinema (Italie), Ad Vitam Production (France),
 Gullane (Brésil), Match Factory Productions (Allemagne)
 Contact copie : Ad Vitam, emmelie@advitamdistribution.com

LE TRAITRE THE TRAITOR | IL TRADITORE Marco Bellocchio

CORLEONE, LE PARRAIN DES PARRAINS CORLEONE: A HISTORY OF LA COSA NOSTRA Mosco Boucault

Salvatore Riina, dit Totò Riina (1930-2017), dont l'ascension prodigieuse et la chute racontent un pan d'histoire mafieuse, dans une Sicile où ce petit paysan conquiert avec autant d'instinct que de cruauté un immense pouvoir en semant la terreur jusque dans ses rangs. « Lisant tout ce que je trouvais sur lui, je n'arrivais pas à me défaire de l'image d'un Richard III auquel il ne manquerait que la bosse. Pour arriver au sommet de Cosa Nostra et pour s'y maintenir, il a osé s'attaquer frontalement aux représentants de l'Etat, et n'a pas plus hésité à faire exécuter ses propres tueurs quand il sentait de leur part une menace pour ses intérêts. » [...]

« J'ai feuilleté les journaux de l'époque à l'Institut Gramsci, se souvient-il. J'ai été autorisé à consulter les photographies de l'identité judiciaire, qui permettent de mesurer la férocité des crimes commis. »

[Le film] donne enfin la parole à de nombreux repentis, dont les récits et les réflexions ancrent le film dans une réalité humaine formidablement éclairante. « Pour les rencontrer, explique-t-il, on s'adresse à un service qui connaît leur adresse, leur nouvelle identité et qui leur verse un revenu en échange duquel les tribunaux peuvent les convoquer à tout moment pour obtenir un éclaircissement sur tel ou tel point de tel ou tel dossier. [...] Si le repentis acceptait de me voir, on me donnait rendez-vous dans un lieu précis, où des policiers me prenaient en charge pour me conduire dans un appartement où attendait le repentis — quand il n'était pas en prison, auquel cas je le filmais au parloir. »

[...] « Comment est-ce possible que personne n'ait compris que Totò Riina agissait dans son seul intérêt ? » s'interroge aujourd'hui Giuseppe Marchese, qui fut l'un de ses tueurs et qui, comme tant d'autres, lui obéissait aveuglément.

—François Ekchajzer (Télérama, 9 novembre 2018)

[The story of] Salvatore Riina, aka Totò Riina (1930–2017), whose prodigious rise and fall recounts a swathe of mafia history in a Sicily that saw this farmer's son instinctively and brutally conquer immense power by spreading terror even within his own ranks. "Reading everything I could find on him, I was unable to shake off the image of a Richard III with only the hump missing. To reach the top of Cosa Nostra and stay there, he dared to attack state representatives head-on, and didn't think twice about having his own hitmen executed whenever he felt they posed a threat to his interests."...

"I leafed through the newspapers of the time at the Gramsci Institute, he reminisces. I was authorised to consult the forensic identification photographs that gave the measure of the ferocity of the crimes committed."

[The film] finally gives voice to many repentant criminals, whose stories and thoughts anchor the film in a wonderfully enlightening human reality. "To meet them, he explains, you contact a service that knows their address, their new identity, and gives them an income. And in return for this, the courts can summon them at any time to obtain details on some point or other, or some dossier... If the criminal agreed to see me, I was given an appointment in a precise place, where the police would take me in hand and lead me to a flat where the criminal was waiting —that is, if he wasn't in prison, in which case I'd film him in the visiting room."

... "How come no one understood that Totò Riina was acting only in his own interest?" now wonders Giuseppe Marchese, who was one of his assassins and who, like so many others, obeyed him blindly.

—François Ekchajzer (Télérama, 9 November 2018)

Au début des années 1980, une guerre totale fait rage entre les chefs de la mafia sicilienne. Tommaso Buscetta, membre de la mafia, fuit vers le Brésil pour se cacher. Pendant ce temps, le règlement de comptes a lieu en Italie : les alliés de Buscetta sont exécutés les uns après les autres.

« [Tommaso Buscetta] apparaît souvent dans des films et des séries mais toujours en tant que personnage secondaire. Je voulais faire un film où, au contraire, il soit au premier plan. D'un point de vue cinématographique, son parcours m'intéressait. Je voulais essayer de comprendre ce qui l'avait amené à collaborer avec le juge Falcone. Car parler représentait une rupture totale, non seulement avec ses ennemis, mais avec son monde. Il l'a fait évidemment pour des raisons contingentes, parce que sa famille et sa vie étaient en danger, il avait compris qu'il n'avait pas d'alternative et a même essayé de se suicider pour éviter d'avoir à le faire. Ces dilemmes psychologiques m'intéressaient. Il ne se considère pas comme un « repentis » mais toujours comme un soldat de Cosa Nostra. Le traître, ce n'est pas lui mais ceux qui, comme Totò Riina, ont dévoyé les règles de l'organisation. Sa mafia ne tuait pas les enfants, les femmes, les juges et subvenait aux besoins des pauvres. Il défend un code d'honneur que conteste bien sûr Falcone mais ils ont un pacte : Tommaso Buscetta accepte de parler sans avoir à tout dire. Falcone l'accepte, il sait que ce qu'il va dire sera déterminant dans la lutte contre la mafia. »

—Marco Bellocchio (Entretien avec Céline Rouden, La Croix, 29 octobre 2019)

In the early 1980s, an all-out war raged between the bosses of the Sicilian Mafia. Mafioso Tommaso Buscetta fled to Brazil to hide. Meanwhile, scores were settled in Italy: Buscetta's allies were executed one after the other.

"[Tommaso Buscetta] often features in films and series but always in a secondary role. I wanted to make a film where, on the contrary, he was in the foreground. From a cinematographic viewpoint, his journey interested me. I wanted to understand what had led him to collaborate with Judge Falcone. Because talking represented a total rupture, not only with his enemies, but also with his world. He obviously did it for circumstantial reasons, because his family and his life were in danger; He understood that he had no alternative and even tried to commit suicide to avoid having to talk. I found these psychological dilemmas interesting.

He doesn't see himself as an "informant", but still as a soldier of Cosa Nostra. The traitor isn't him but those who, like Totò Riina, changed the organisation's rules. His own Mafia didn't kill children, women, judges and looked after the poor. He defends a code of honour that Falcone obviously opposes, but they have a pact: Tommaso Buscetta agrees to talk without having to tell everything. Falcone agrees, he knows that what he will say will be decisive for his combat against the Mafia."

—Marco Bellocchio (Interview with Céline Rouden, La Croix, 29 October 2019)

CONVERSATION

Italie : Mosco Boucault - Marco Bellocchio, autour des Brigades Rouges / Buongiorno, notte et Corleone / Le Traître animée par Thierry Garrel
 Lundi 16 mars à 14h

Face-à-face avec le pouvoir

Face to face with power

Face aux hommes de pouvoir, que peut le cinéaste ? Parvient-il toujours à se départir d'une certaine fascination et que fait-il du piège spectaculaire dans lequel la toute puissance – celle de la personne filmée, mais aussi la sienne – peut l'entraîner jusqu'à la caricature, jusqu'à la complaisance ? La représentation donnée par le dispositif cinématographique peut-elle déjouer celle qui est au cœur du dispositif de pouvoir et à quel prix ? Y a-t-il une mise en abîme possible ou filmer le pouvoir n'est-il pas toujours permettre son exposition, voire le renforcer ?

À partir du film d'Avi Mograbi, *Comment j'ai appris à maîtriser ma peur et à aimer Ariel Sharon* (1997) qui porte en lui-même l'ensemble de ces questions, les met en scène et les donne à penser, nous invitons les spectateurs à découvrir ou redécouvrir les films de cette programmation en s'interrogeant sur la manière de faire de chaque cinéaste confronté à l'homme de pouvoir. Et de prendre au mot la formule de Jacques Rivette, « le cinéaste juge ce qu'il montre et est jugé par la façon dont il le montre ». Herzog, Schroeder, Amiralay, Berzosa, Comolli, Syberberg, Rossellini, Serra... comment s'en sortent-ils ? Quels dispositifs, quels outils mettent-ils en œuvre ? Et comme Jean-Louis Comolli l'exprime dans *Trafic* (1) en 1997 au moment du tournage de *La Question des alliances*, cinquième film de sa série sur Marseille écrite avec le journaliste Michel Samson, le pouvoir filmé est-il toujours un « gant qui se retourne » ?

– C.B.

When coming face to face with powerful men, what can filmmakers do? Are they always able to distance themselves from a certain fascination? And how can they deal with the spectacular trap where omnipotence – not only that of the person filmed, but also their own – could well push them towards caricature, towards complacency? In other words, how can you film the Other without making them stronger? Starting with Avi Mograbi's film, How I Learned to Overcome My Fear and Love Ariel Sharon (1997), which stages and gives food for thought on all these questions, we invite the audience to ponder on the way each filmmaker reacts to the person holding power. And to take Jacques Rivette's words literally: "The filmmaker judges what he shows and is judged by the way in which he shows it."

– C.B.

(1) *Trafic* n°24 « Comment filmer l'ennemi ? » par Jean-Louis Comolli.

1966 / France / 90 min / Couleur
 Langue : Français
 Scénario : Philippe Erlanger, Jean Gruault
 Image : Georges Leclerc, Jean-Louis Picavet
 Son : Jacques Gayet, Betty Willemetz
 Montage : Armand Ridel
 Avec : Jean-Marie Patte, Raymond Jourdan,
 César Silvagni, Katharina Renn, Dominique Vincent
 Production : ORTF
 Contact copie : INA, dbiau@ina.fr



LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV

Roberto Rossellini

Avec le concours de

ina

En 1661, le cardinal de Mazarin s'éteint, après avoir brillamment servi son roi dont il a préservé le pouvoir lors des troubles de la Fronde. Le jeune Louis XIV, qui a toujours laissé à son ministre le soin de gouverner, est confronté à une situation délicate. Ni la propre mère du roi, Anne d'Autriche, ni aucun des ministres ne pensent l'adolescent capable d'assurer la charge du pouvoir. Le surintendant Fouquet estime être l'héritier légitime du pouvoir...

In 1661, Cardinal Mazarin died after having brilliantly served his king, whose power he preserved during the years of the Frondes (civil war). The young Louis XIV, who had always left the job of governing to his minister, now finds himself facing a tricky situation. Neither the king's own mother, Anne of Austria, nor any of his ministers believe the adolescent capable of heading the country. Fouquet, the superintendent of Finances, believed that he himself should legitimately become head of government...

2016 / France, Portugal, Espagne / 115 min / Couleur
 Langue : Français
 Scénario : Thierry Lounas, Albert Serra
 Image : Jonathan Ricquebourg
 Son : Anne Dupouy, Jordi Ribas
 Montage : Ariadna Ribas
 Musique : Marc Verdaguier
 Avec : Jean-Pierre Léaud, Patrick D'Assumção, Marc Susini,
 Bernard Belin, Jacques Henric
 Production : Capricci Films, Rosa Filmes, Andergraun Films
 Contact copie : Les Bookmakers, contact@les-bookmakers.com

LA MORT DE LOUIS XIV

Albert Serra



Août 1715. À son retour de promenade, Louis XIV ressent une vive douleur à la jambe. Les jours suivants, le Roi poursuit ses obligations mais ses nuits sont agitées, la fièvre le gagne. Il se nourrit peu et s'affaiblit de plus en plus. C'est le début de la lente agonie du plus grand roi de France, entouré de ses fidèles et de ses médecins.

August 1715. Back from a walk, Louis XIV feels a sharp pain in his leg. Over the following days, the King continues to fulfil his duties but his nights are restless and fever sets in. He eats little and grows weaker by the day. And so begin the death throes of France's greatest king, attended by his faithful followers and physicians.

Cinquante ans, c'est pile ce qui sépare le film d'Albert Serra de *La prise de pouvoir de Louis XIV*, produite et diffusée en 1966 sur les ondes hertziennes de l'ORTF. Le réalisateur catalan a beau s'en défendre : il se trame comme une continuité souterraine entre l'œuvre maîtresse de Roberto Rossellini pour la télé française et sa *Mort de Louis XIV*, qui vient reprendre la trajectoire du Bourbon cinq décennies après son ascension, tandis que l'homme se meurt laborieusement dans le confinement de sa chambre. Au-delà du raccord de calendrier, ce sont plusieurs hasards et résonances, qui opèrent comme autant de passerelles et font de ces deux films une sorte de diptyque secret. [...] *La Mort de Louis XIV* est à la fois une fiction sur un roi qui meurt et un documentaire sur un acteur qui vieillit, jamais très loin de l'esprit cruel de ce jeu d'enfant consistant à recouvrir une limace de gros sel pour la regarder se tordre en tous sens. Si ni le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement, Serra profite donc que les lumières s'éteignent pour fixer plein cadre une double vanité, à la fois nature morte (un corps en train de pourrir) et naufrage d'un imaginaire (la monarchie de droit divin). Croulant sous sa perruque moutonnante, étouffant de chaleur derrière ses draps de velours, le roi semble voir son énergie vitale aspirée par les signes et postiches qui hier composaient sa grandeur. Avec *La prise de pouvoir de Louis XIV*, Rossellini radiographiait le déploiement réfléchi d'un protocole symbolique, visant à soumettre l'appareillage politique à une pure vue de l'esprit. Cinquante ans plus tard, Serra opère sans autre forme de procès la vengeance patiente du biologique, en soumettant cette force autocratique aux lois fatales du réel [...]. Une vengeance qui, à vrai dire, confirme un peu plus la résolution – en partie vaine, mais totalement vertigineuse – du cinéma de Serra : arracher les mythes de leur profond sommeil, pour les livrer sans délai l'expérience de leur propre extinction.
 –Louis Blanchot (Chronic'art.com, 2 novembre 2016)

*Fifty years exactly separate Albert Serra's film from The Taking of Power by Louis XIV, produced and broadcast in 1966 on the public television station, ORTF. The Catalan filmmaker might well object, but there is a sort of underground continuity between Roberto Rossellini's masterpiece made for French television and his own The Death of Louis XIV, which retraces the Bourbon's path some five centuries after his ascension to the throne, as the man dies a laboured death in the confinement of his bedchamber. Apart from the connection between dates, various chance happenings and resonances serve as bridges to make these two films a kind of secret diptych....The Death of Louis XIV is both a fiction about a dying king and a documentary about an aging actor, never far-removed from the cruel spirit of the children's game where salt is sprinkled on a snail so they can watch it writhe in all directions. While neither the Sun nor death can stare each other out, Serra takes advantage of the moment the lights go out to show a double conceit full-frame – a still life (a rotting body) and a wrecked imaginary (of monarchy by divine right). Weighed down by his sheep-like wig and suffocating from the heat behind his velvet drapes, the king seems to see his vital energy sucked up by the signs and postiches that formerly embodied his grandeur. With The Taking of Power by Louis XIV, Rossellini painted a detailed picture of the purposeful deployment of a symbolic protocol designed to submit the political apparatus to a pure concept of the mind. Fifty years later and with no further ado, Serra shows the patient revenge of biology by submitting this autocratic power to the inexorable laws of reality....A vengeance that, in fact, further confirms the determination – somewhat futile but totally dizzying – of Serra's cinema to wrench myths from their profound sleep and give them up without delay to the experience of their own extinction.
 –Louis Blanchot (Chronic'art.com, 2 November 2016)*

1974 / France, Suisse / 92 min / Couleur
 Langues : Français, anglais
 Image : Nestor Almendros
 Son : Antoine Petitjean, Alain Sempé
 Montage : Denise de Casabianca, Dominique Auvray
 Production : Jean-Pierre Rassam, Jean-François Chauvel
 Contact copie : Les Films du Losange,
 production@filmsdulosange.fr



1990 / France, Allemagne / 93 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Martin Manz, Jörg Schmidt-Reitwein
 Son : Harald Maury, Walter Saxer
 Montage : Rainer Standke
 Production : Films sans Frontières,
 Sera Filmproduktion, Werner Herzog Filmproduktion
 Contact copie : Potemkine Films, info@potemkine.fr

GÉNÉRAL IDI AMIN DADA - AUTO PORTRAIT

Barbet Schroeder

Commandant en chef de l'armée ougandaise depuis 1964, le général Idi Amin Dada ravit le pouvoir au président Obote en 1971, par un coup d'État. Il se considère comme « le plus grand chef d'État du monde » et le prouve en se faisant nommer président à vie en 1976. Fort de maximes politiques aussi significatives qu'« on ne court jamais plus vite qu'une balle », il devient rapidement célèbre pour sa cruauté...

Quand sort le documentaire de Barbet Schroeder, Idi Amin Dada règne d'une main de fer sur l'Ouganda depuis trois ans. Comment filmer un dictateur sans se soumettre à sa propagande ? Comment lui faire baisser la garde pour en livrer le portrait le plus juste ? Le réalisateur dira dans un entretien s'être inspiré de la méthode de Jean Rouch, qui, dans le jalon du documentaire *Moi, un Noir* (1958), a en partie laissé la caméra et la narration off au jeune Nigérien dont il faisait le portrait. À la différence qu'avec un homme de pouvoir, cette passation des moyens du film devait se faire sous les atours de la docilité du cinéaste : « Je lui ai dit : "Je me mets à votre service" », explique-t-il dans un complément du dvd ; « "C'est vous qui devez me dire ce qu'on va montrer de vous. On co-improvise ensemble." Seule règle : Ne jamais dîner avec lui et ne pas accepter les [prostituées] qu'il pourrait m'envoyer »

–Charlotte Garson (Petite traversée du portrait documentaire français, Ciclic, 2019)

Commander-in-chief of the Ugandan army from 1964, General Idi Amin Dada seized power from President Obote in 1971 in a military coup. He saw himself as the world's greatest head of State and proved it by having himself appointed president for life in 1976. Full of political maxims as profound as "no one can run faster than a rifle bullet", he rapidly rises to fame for his cruelty...

When Barbet Schroeder's documentary was released, Idi Amin Dada had been ruling Uganda with an iron fist for three years. How can you film a dictator without surrendering to his propaganda? How can you get him to lower his guard so as to convey the truest possible portrait? In an interview, the filmmaker commented that he had been inspired by the method of Jean Rouch, who in the landmark documentary I, a Negro (1958), had left part of the camerawork and voice-over narration to the young Nigerian whose portrait he was filming. Except that with a powerful man, the handover of the filming had to be done under the trappings of the filmmaker's docility. As he explains in a DVD bonus interview: "I told him: 'I'm here to serve you', " 'You have to tell me what to show. We are going to do this together.' Just one rule: "Never have dinner with him and don't accept the [prostitutes] that he wanted to send me."

–Charlotte Garson (Petite traversée du portrait documentaire français, Ciclic, 2019)

ÉCHOS D'UN SOMBRE EMPIRE

ECHOES FROM A SOMBRE EMPIRE | ECHOS AUS EINEM DÜSTEREN REICH

Werner Herzog

Le film s'ouvre sur une lettre de Michael Goldsmith qui est parvenue au cinéaste quelques jours avant qu'il ne débute le tournage. Herzog explique que le journaliste n'a plus donné de nouvelles depuis des semaines, depuis le moment où il est entré au Liberia. Dans ce courrier, Goldsmith explique que ce film sur Bokassa auquel le cinéaste allemand lui a demandé de participer revêt une importance toute particulière à ses yeux [...] Ce n'est pas un documentaire qui entend raconter de manière factuelle la tyrannie de Bokassa, mais un film qui tente d'exprimer la façon dont un homme prisonnier d'un rêve peut faire basculer tout un pays dans l'horreur. Cette idée qui guide Herzog reste cependant en arrière-plan, s'insinuant de manière discrète et diffuse, le cinéaste s'effaçant derrière Michael Goldsmith dont il entend avant tout raconter l'histoire [...] Le règne de Bokassa ne fait pas rire Herzog, tout comme il ne fait pas rire Goldsmith. En évacuant les séquences comiques du couronnement et en utilisant sur ses images le Trio pour piano en mi mineur de Schubert - toujours cet art unique qu'a Herzog pour combiner les images et les grands morceaux de musique -, ce qui émerge c'est toute la détresse d'un peuple condamné par la folie d'un homme. Herzog montre effectivement qu'il a été un pantin de la France, que cette histoire tragique est un nouvel avatar du néo-colonialisme. Mais ce qu'il souhaite sonder, c'est l'énigme que représente Bokassa [...] Bokassa a déformé le monde autour de lui pour édifier son propre mythe, pour réaliser son fantasme de grandeur, pour le rendre réel. Ce qu'il obtient c'est un ersatz de monde, comme une greffe qui ne prendrait pas entre un rêve et la réalité. Tout est ainsi rendu délirant, tragiquement comique, comme un cauchemar absurde qui engloutirait le réel.

–Olivier Bitoun (DVDclassik.com, juin 2011)

The film opens with a letter from the journalist Michael Goldsmith which reached the filmmaker a few days before he began shooting. Herzog explains that it had been weeks since the journalist had given any sign of life, not since he had entered Liberia. In the letter, Goldsmith explains that the film on Bokassa, in which he had been asked to take part, was of special importance to him....It is not a documentary aimed at factually recounting Bokassa's tyranny, but a film seeking to convey how a man imprisoned by a dream can plunge a whole country into horror. This idea, which guides Herzog, nonetheless remains in the background. It creeps in discreetly and diffusely, while the filmmaker disappears behind Michael Goldsmith, whose story is what he wants to tell above all...Bokassa's reign is no laughing matter for Herzog, nor for Goldsmith. By getting rid of the comic sequences of the coronation and using Schubert's piano trio in E minor over these images - again Herzog's unique art of combining images and great pieces of music -, what emerges is all the affliction of a people condemned by the madness of one man. Herzog clearly shows that he was a puppet manipulated by France, that this tragic story is a new avatar of neo-colonialism. But what he wants to explore is the enigma that Bokassa represents...Bokassa deformed the world around him to build his own myth, to attain his fantasy of grandeur, to make it real. What he achieves is an ersatz-world, akin to a transplant that fails to take hold between a dream and reality. Everything becomes delirious, tragically comic, like an absurd nightmare that swallows up reality.

–Olivier Bitoun (DVDclassik.com, June 2011)

1997 / Israël / 61 min / Couleur
 Langues: Hébreu
 Image: Ron Katzenelson, Yoav Gurfinkel,
 Ran Carmeli, Ronen Schechner
 Son, montage: Avi Mograbi
 Production: Avi Mograbi Productions
 Contact copie: Documentaire sur Grand Écran,
 hmasson@documentairesurgrandecran.fr



COMMENT J'AI APPRIS À SURMONTER MA PEUR ET À AIMER ARIEL SHARON

EICH HIFSAKTI L'FAHED V'LAMADETI L'EHOV ET ARIK SHARON
 Avi Mograbi

À la suite de l'échec des accords d'Oslo (précipité par l'assassinat de Yitzhak Rabin), le réalisateur israélien s'en va-t-en guerre (du moins c'est ce qu'il croit) contre son ennemi de toujours, Ariel Sharon, alors en campagne pour l'élection du Likoud aux législatives.

« Si quelqu'un me demandait le synopsis du film, je ne lui répondrais pas : "C'est un film sur un homme politique qui s'appelle Ariel Sharon..." Je lui dirais plutôt : "C'est un film sur un type qui essaye de faire un film contre Ariel Sharon et qui, pendant la réalisation, est gagné par ce vieux monsieur à sa cause. Il perd alors tous ses repères et finit même par devenir un militant du Likoud." » [...] Le tournage m'avait appris que Sharon peut être extrêmement séduisant – si on oublie le sang qu'il a sur les mains, les choses horribles qu'il a faites aux gens du Moyen-Orient avec la guerre et le terrible héritage qu'il leur laisse avec sa politique. En vérité, je n'ai jamais oublié ces choses-là. Mais, pour la première fois, je prenais la mesure de son charisme [...] En observant de près le magnétisme que sa personne dégage, j'ai compris le sujet du film que j'étais en train de faire : comment quelqu'un, séduit par le magnétisme qu'une forte personnalité exerce sur lui, renonce à ses convictions politiques et éthiques. »

–Avi Mograbi (*Mon occupation préférée*, entretiens avec Eugenio Renzi, *Les Prairies ordinaires*, 2015)

After the collapse of the Oslo Agreements (hastened by the assassination of Yitzhak Rabin), the Israeli filmmaker Avi Mograbi sets out to wage war (or so he thinks) against his arch-enemy, Ariel Sharon, at the time campaigning for the Likud in the general elections.

"If someone asked me for a synopsis of the film, I wouldn't say 'It's a film about a politician called Ariel Sharon...' Instead, I'd say 'It's a film about a guy who's trying to make a film against Ariel Sharon and whom, during the film, this old gentleman wins over to his cause. He loses all his bearings and even ends up becoming a Likud activist.'...The shoot taught me that Sharon can be extremely seductive – if you forget the blood on his hands, the horrible things he did to people in the Middle East with war and the dreadful legacy that his policy left them. The truth is, I have never forgotten those things. But, for the first time, I took stock of his charisma...Watching close up the magnetism that he exudes, I understood the subject of the films I was making: how someone seduced by the magnetism of a strong personality abandons his political and ethical convictions."

–Avi Mograbi (*Mon occupation préférée*, interviews with Eugenio Renzi, *Les Prairies ordinaires*, 2015)



L'HOMME AUX SEMELLES D'OR

THE MAN WITH THE GOLDEN SOLES |
 AL RAJOL THOU ANNAL'L AZZAHABI
 Omar Amiralay

Portrait du riche homme d'affaires libanais Rafiq Hariri, qui bâtit sa fortune dans les pays du Golfe. Ancien premier ministre de la « reconstruction » qui a voulu faire de Beyrouth une Mecque des investisseurs et spéculateurs arabes et occidentaux.

Cet étonnant portrait, mis en déroute par un double regard entre « un cinéaste qui se cache derrière sa caméra et un homme qui accepte de se livrer devant l'objectif », révèle des aspects enfouis et subjectifs du pouvoir, et les avatars d'un regard sinon critique, du moins analytique. « Je savais être entraîné dans un jeu aussi périlleux qu'enigmatique pour moi », résume le réalisateur. Mis en question par ses amis, témoins du déroulement du film, qui lui reprochent de donner une image trop bienveillante du personnage, il affirme : « Je voulais rompre avec une chasteté idéologique et mettre fin à cette hypocrisie. Pour moi, la vertu n'est pas de s'abstenir de commettre le péché, mais, au contraire, de le traverser, sans que l'intégrité morale et humaine soit affectée. »

–Dominique Godrèche (*Le Monde diplomatique*, avril 2001)

The portrait of the hugely wealthy Lebanese businessman Rafiq Hariri, who made his fortune in the Gulf States. Former prime minister of the "reconstruction" who wanted to transform Beirut into a mecca for Arab and Western investors and speculators.

*The living picture of a warm, clever, paternalistic, self-confident and disconcerting character: "I ended up making a film about the turmoil that affected a leftist filmmaker as he drew closer to power; But I take credit for showing him. It's a film of the braves, a chivalrous dual where you rely on hidden cards", Amiralay insists. This astonishing portrait, thrown into disarray by the dual gaze between "a filmmaker who hides behind his camera and a man who agrees to open up in front of the camera", reveals the hidden and subjective aspects of power; and the avatars of a viewpoint that is at least analytical if not critical. "I know I was being dragged into what was a dangerous and enigmatic game for me", the director concludes. Challenged by his friends, who saw the film being made and accused him of giving the character an overly benevolent image, Amiralay points out: "I wanted to break with an ideological chastity and put an end to this hypocrisy. For me, virtue doesn't mean abstaining from sin, but on the contrary, coming through it without one's moral and human integrity being affected. –Dominique Godrèche (*Le Monde diplomatique*, April 2001)*

2000 / France, Syrie / 54 min / Couleur
 Langue: Français, Syrien
 Image: Hanna Ward
 Son: Florent Lavallée
 Montage: Chantal Piquet
 Production: AMIP, La Sept ARTE, Maram CTV, YLE/TV1
 Contact copie: Roches Noires Productions,
 xavier.marliangeas@rochesnoiresprod.fr

2004 / France / 101 min / Couleur
 Langue : Espagnol
 Image : Maurice Perrimond
 Son : Jean-Claude Brisson
 Montage : Jeanine Martin, Emmanuelle Thibault
 Production : INA - Institut National de l'Audiovisuel
 Contact copie : INA, dblaui@ina.fr



PINOCHET ET SES TROIS GÉNÉRAUX

José María Berzosa

En 1976, trois ans après le coup d'état armé contre le gouvernement d'Allende, José-María Berzosa rencontre le général Pinochet et lui propose un entretien filmé sur sa vie et sa pensée politique. Pinochet et trois de ses généraux confient leurs idées spontanément, livrant un portrait sarcastique du tyran au fanatisme tranquille.

Claude Guisard, ancien du service de la recherche de l'ORTF devenu grand manitou de la création à l'Ina, du temps où l'institut produisait des chefs-d'œuvre diffusés par le service public, n'admet pas l'oubli dans lequel est tombé José María Berzosa : « Son travail est exemplaire de par la multitude et la variété des sujets abordés, mais surtout de par un style, une écriture, un ton uniques. Il était inattendu, insolite, insolent et parfaitement irrévérencieux. [...] « Berzosa était parvenu à faire poser Pinochet et les généraux qui l'entouraient dans leur intimité familiale, avec leur épouse forcément admiratrice. L'un parlait des chevaux, l'autre était saisi dans son chenil et déployait un amour immodéré pour ses molosses, le troisième confiait ses émois de peintre du dimanche. Mais le réalisateur entrelardait ces tableaux kitsch de témoignages poignants de mères ou de femmes de disparus. » [...] « L'ambassade du Chili à Paris n'y avait d'abord vu que du feu au moment de la première projection. Les diplomates dépêchés par la junte étaient ravis de l'image reflétée par le fidèle miroir qu'était à leurs yeux José María Berzosa. Quand ils ont lu les articles de la presse française, ils ont déchanté, comprenant qu'ils avaient fait fausse route. Ils ont alors tenté par tous les moyens d'empêcher la diffusion des autres volets du documentaire, mais il était trop.

–Antoine Perraud (Mediapart.fr, 1^{er} février 2018)

Cette version est un remontage des quatre films de la collection *Chili impressions* tournée en 1977 et 1978.

In 1976, three years after the military coup against Allende's government, José-María Berzosa met General Pinochet and proposed to make a filmed interview about his life and political thinking. Pinochet and three of his generals talk spontaneously about their ideas, producing a sarcastic portrait of the calmly fanatical tyrant.

Claude Guisard, a former member of ORTF's research unit and the great manitou behind the INA's creative output at a time when the institute was producing chefs-d'œuvre for broadcast on public television, cannot accept the oblivion into which José María Berzosa has fallen: "His work is exemplary not only on account of the multitude and variety of the subjects addressed, but also because of his unique style and tone. He was unexpected, unusual, insolent and perfectly irreverent..." "Berzosa got Pinochet and his entourage of generals to sit down in an intimate family setting, in presence of their forcibly admiring wives. One general talked about horses, another was filmed in his kennels outpouring excessive love for his watchdogs, while the third confided his excitement as an amateur painter. But the filmmaker intersperses these kitsch tableaux with poignant testimonies from the mothers and wives of the missing."... "Initially, Chile's embassy in Paris was totally fooled by the first screening. The diplomats sent over by the Junta were delighted with the image reflected in the faithful mirror they saw in José María Berzosa. After reading the press reviews, the scales fell from their eyes and they realized they had got it wrong. They then tried by all possible means to prevent the broadcast of the other parts of the documentary, but it was too late", as Françoise Romand, filmmaker and then Berzosa's assistant, recalls.

–Antoine Perraud (Mediapart.fr, 1 February 2018)

ina

Avec le concours de

2008 / France / 90 min / Couleur
 Langues : Italien, Français
 Image : Corradino Durruti
 Son : Fabio Simon-Diego
 Montage : Corradino Durruti, Domenico Vento
 Production : Arte France
 Contact copie : durruti1937@gmail.com

'NDRANGHETA, UNE MAFIA D'AFFAIRES ET DE SANG

Corradino Durruti

La Calabre, à l'extrême sud de l'Italie. Depuis quelques temps, les lettres anonymes affluent sur le bureau du parquet antimafia de la région. Les habitants de Rizziconi se plaignent du climat de terreur imposé par Teodoro Crea, qui dirige un clan local de la mafia calabraise, aussi appelée 'Ndrangheta. Ils décrivent un quotidien fait d'extorsions, de menaces et de pressions en tout genre. À la demande du procureur Pennisi, l'inspecteur Morrone se lance dans une enquête qui sera longue et fastidieuse, faite d'écoutes téléphoniques, d'investigations bancaires et cadastrales, et surtout... d'attente. Une caméra est là, à ses côtés, discrète et même le plus souvent cachée, pour ne pas gêner le bon déroulement de l'enquête. Pendant sept ans, Corradino Durruti a suivi, souvent en caméra cachée, l'enquête menée dans une petite ville de Calabre contre le boss du clan local.

Calabria, at the southern tip of Italy. For a while now, anonymous letters have been flooding the desk of the region's anti-mafia public prosecutor. The residents of Rizziconi are complaining about the climate of terror imposed by Teodoro Crea, who heads a local clan of the Calabrian mafia, also known as the 'Ndrangheta. They describe the daily extorsions, threats and pressures of all kinds. At the request of prosecutor Pennisi, inspector Morrone begins what becomes a long and fastidious investigation that involves tapping phones, digging into bank and cadastral records, and above all... waiting. A camera is there at his side, discreet and most often hidden so as not to interfere with the course of the inquiry. For seven years and often with a hidden camera, Corradino Durruti follows this investigation into the local mafia boss in a small town in Calabria.



2014 / France, Suisse / 100 min / Couleur
 Langues : Français, Suisse-Allemand
 Image : Patrick Lindenmaier
 Son : Raphaël Sohier
 Montage : Karine Sudan
 Musique : Christian Garcia
 Production : Bande à part Films,
 Les Films Pelléas, Radio Télévision Suisse
 Contact copie : Les Films du Losange,
 production@filmsdulosange.fr



2018 / Suisse, République tchèque, Lettonie / 102 min / Couleur
 Langue : Russe
 Image : Vitaly Mansky
 Son : Andrijs Krenbergs
 Montage : Gunta Ihere
 Musique : Karlis Auzans
 Production : Studio Vertov, Golden Egg Production,
 Hypermarket Films
 Contact copie : Dechert Distribution,
 info@dechert-distribution.com

L'EXPÉRIENCE BLOCHER THE BLOCHER EXPERIENCE Jean-Stéphane Bron

Automne 2011. En campagne pour les élections fédérales, Christoph Blocher, le leader politique le plus haï et admiré de Suisse sillonne le pays pour faire triompher son camp. Sa voiture est le lieu d'observation privilégié du réalisateur, qui raconte l'histoire de l'intérieur, à la première personne.

Que nous apprend cette intimité, que nous disent ces plans dans les diverses antres de l'ogre, qui renvoient autant aux contes de Grimm qu'à *Citizen Kane* ou à *Shining*? Que Blocher est riche et isolé dans ses propriétés et ses montagnes. Que madame, taiseuse en surface, joue un rôle évident d'aiguillon maléfique. Que la ligne politique qui consiste à prétendre protéger son pays de fantasmagiques dangers extérieurs est générée par un sentiment individuel : Blocher veut surtout défendre sa prospérité, ses châteaux, son mode de vie luxueux. [...]

En scrutant la séduction du diable, non sans crainte et tremblement que son film soit contaminé à son insu, Jean-Stéphane Bron réussit à fusionner pertinence politique et cinématographique. "Les loups repeuplent l'Europe", telle est la dernière phrase, qui sonne comme un lugubre mais salutaire avertissement.

–Serge Kaganski (Les Inrockuptibles, 18 février 2014)

Autumn 2011. On his federal election campaign, Christoph Blocher, Switzerland's most hated and admired party leader, travels around the country to lead his party to power. His car is the choice vantage point of the filmmaker, who tells the story from the inside, in the first person.

What can this intimacy teach us, what do all these shots in the ogre's den tell us – all of them reminiscent of Grimms' fairy tales as much as Citizen Kane or Shining? That Blocher is wealthy and lives isolated in his properties and his mountains. That his seemingly silent wife plays the obvious role of a malefic goad. That his political line, which claims to protect his country from fantasised external dangers, is driven by personal feelings: above all, Blocher wants to defend his wealth, his castles, his luxury life style...

Scrutinising the devil's seduction, not without the fear and trembling that his film become unwittingly tainted, Jean-Stéphane Bron successfully meshes political relevance and cinematography. "The wolves are repopulating Europe" is the last sentence of the film and sounds as a dismal but salutary warning.

–Serge Kaganski (Les Inrockuptibles, 18 February 2014)

Nous sommes le 31 décembre 1999 et la Russie fait connaissance avec son nouveau président, Vladimir Poutine, qui dirige le pays aujourd'hui encore. Ce film retrace les causes et les conséquences de l'opération «Successor» qui a porté Poutine au pouvoir, avec comme protagonistes Mikhaïl Gorbatchev, Boris Eltsine, le Président lui-même, et bien sûr la nation russe, témoin silencieux de son propre destin.

C'est tout le mérite du film que de saisir avec justesse ce moment de bascule où, dès ses premiers mois en tant que président élu, se dessinent à travers la verticalité du pouvoir les aspirations totalitaires de Vladimir Poutine. Sa décision de rétablir l'hymne soviétique, symbolique d'une politique qui va désormais faire appel à la nostalgie de l'ordre, de la sécurité et de la grandeur, associés dans la mémoire collective du pays à l'empire blanc des tsars et à l'ordre rouge des Soviétiques, constitue l'enjeu du dernier tiers du film tout autant qu'elle préfigure le visage réactionnaire et intransigent du Poutine contemporain. Ce recours au passé glorieux pour « restaurer la confiance du peuple dans l'État », le cinéaste ne le comprend pas et ose, lors d'un tête-à-tête convoqué par Poutine lui-même qui s'amuse à le convaincre du bien-fondé de sa décision, affirmer son désaccord. « Vous devriez être d'accord avec moi », lui répond l'intéressé, brisant d'un sourire malicieux l'espoir d'une confrontation critique que l'espace filmique avait rendu possible.

–François-Xavier Destors (Film-documentaire.fr)

It is 31 December 1999 and Russia discovers its new president, Vladimir Putin, who still leads the country today. The film traces the causes and consequences of the "Successor" operation that brought Putin to power, with the lead characters Mikhail Gorbachev, Boris Eltsin, the President himself, and of course the Russian nation, the silent witness of its own destiny.

Full credit goes to this film for accurately capturing the pivotal moment when, right from the president elect's first months, Vladimir Putin's totalitarian aspirations emerge in the vertical power structure he creates. His decision to re-introduce the Soviet national anthem – the symbol of a policy designed to rouse nostalgia for the order, security and grandeur that the country's collective memory still associates with the Tsar's White empire and the Soviets' Red order – is not only the central issue of the final third of the film, but also foreshadows the reactionary and intransigent face of today's Putin. The filmmaker is at a loss to understand this use of the glorious past to "restore people's confidence in the State" and dares to affirm his disagreement during a face-to-face conversation requested by Putin himself, who playfully tries to convince him of the soundness of his decision. "You should agree with me", Putin replies with a roguish smile that dashes any hope of a critical confrontation that the filmic space had opened up.

–François-Xavier Destors (Film-documentaire.fr)

Le cinéma dit documentaire permet à la fois d'enregistrer les situations politiques, les paroles politiques, les enjeux et les stratégies : nous racontons des histoires relativement exemplaires et nous faisons apparaître de véritables personnages "de fiction", joués par les politiques ou les militants eux-mêmes, qui sont selon moi plus justes que les comédiens qui les incarnent dans lesdites fictions politiques. Pourquoi Marseille plutôt que Rennes ou Lille ? À Marseille, la dimension politique apparaît à livre ouvert ; elle s'impose. Celles et ceux des rives de la Méditerranée sont le plus souvent des êtres politiques. Est-ce l'influence du monde grec ? Le fait que les guerres et les batailles pour le pouvoir y ont été toujours très actives. Machiavel et son prince étaient Italiens. Il y a aussi le fait que je viens d'Algérie, je suis pied-noir, donc la France pour moi, c'était Marseille avant d'être Paris, car il fallait passer par Marseille pour arriver jusqu'à Paris.

[...] Quand j'ai commencé à faire des films SUR la politique car si tous les films sont politiques, certains en parlent explicitement et d'autres non, filmer la parole s'est immédiatement posée comme une question centrale. Tout d'abord, parce que filmer la parole permet de laisser courir les associations libres c'est-à-dire l'inconscient, ce qui fait que vous mettez un mot après un autre et que vous choisissez ce mot-là et pas un autre. La construction de la parole, la construction d'un discours, la construction d'un raisonnement renvoient d'une manière ou d'une autre à la pression inconsciente de ce que les mots traduisent. D'autre part, il était très important pour moi de combattre la manière dont la politique était traitée à la télévision. En effet, depuis le milieu des années soixante-dix, la télévision a réduit la politique à un jeu de masques et aux petites phrases plus ou moins scandaleuses. C'est la disparition de la dimension politique représentée dans un discours et incarnée dans un corps. Parole et corps politiques ont été massacrés par leur exploitation télévisée, l'impatience, le goût du spectacle, le "présentisme".

—Jean-Louis Comolli
(entretien avec Anne Fauquembergue,
France Culture, 1^{er} novembre 2018)

1989 / France / 82 min / Couleur
Auteurs : Anne Baudry, Michel Samson
Langue : Français
Image : Philippe Lubliner, Jacques Pamart,
Jean-François Priester, Agathe Nivoix,

Gérald Dumour
Son : Laurent Lafrant, André Siehierski
Montage : Anne Baudry, Catherine Paoli
Production : Archipel 33, INA, France 3 La Sept
Contact copie : Archipel 33, archipel.info@orange.fr

MARSEILLE DE PÈRE EN FILS

Un combat sans merci sur la scène de la vie publique marseillaise : le père, Gaston Deferre, est mort et les fils se déchirent pour la succession, à moins qu'un outsider... Un journaliste qui connaît et aime la ville suit la guerre de succession. Qui l'emportera ? L'énigmatique Robert Vigouroux, exclu du parti socialiste pour son jeu trop personnel, Michel Pezet, patron du parti socialiste au niveau local, mais qui a osé affronter Gaston Deferre peu avant sa mort ? Ou alors Jean-Claude Gaudin, leader d'une droite populiste, qui avait failli battre Deferre en 1983 ?

A ruthless battle in the arena of Marseilles public life: the father, Gaston Deferre, has died and the sons are tearing each other apart over his succession, unless an outsider... A journalist who knows the city and holds it dear follows this war of succession. Who will triumph? The enigmatic Robert Vigouroux, expelled from the Socialist Party for playing an over-personal game, Michel Pezet, leader of the local Socialist Party, but who dared to confront Gaston Deferre just before he died? Or Jean-Claude Gaudin, the populist right-wing leader, who had nearly defeated Deferre in 1983?

1992 / France / 92 min / Couleur
Auteurs : Anne Baudry, Michel Samson
Langue : Français
Image : Jean-Louis Porte
Son : Jean-François Priester

Montage : Anne Baudry, Anne Renardet
Musique : Louis Sclavus
Production : FR3, INA - Institut National de l'Audiovisuel, RTBF
Contact copie : 13 Productions, contact@13productions.fr

LA CAMPAGNE DE PROVENCE

De juin 1991 à mars 1992, neuf mois d'une bataille politique violente, en Provence, à l'occasion des élections régionales de 1992 en Provence-Alpes-Côte d'Azur. Le film suit pendant ces neuf mois tous les partis en lice, mais surtout le Front National : il s'agit pour le F.N. non seulement de prendre le pouvoir dans la deuxième région de France, mais de faire de cette espérée victoire la première étape d'une conquête du pouvoir central.

From June 1991 to March 1992, a violent nine-month political battle in Provence during the 1992 regional elections in Provence-Alpes-Côte d'Azur. Over these months, the film follows all the contending parties, and particularly the Front National: what is at stake for the F.N. is not only seizing power in France's second-largest region but also making this hoped-for victory the first stepping-stone to the conquest of central government.

1993 / France / 82 min / Couleur
Auteurs : Anne Baudry, Michel Samson
Langue : Français
Image : Jean-Louis Porte, François Pagès
Son : Clotilde Auberger

Montage : Anne Baudry
Musique : André Jaume
Production : 13 Productions, INA - Institut National de l'Audiovisuel, France 3 Méditerranée
Contact copie : Archipel 33, archipel.info@orange.fr

MARSEILLE EN MARS

Mars 1993, élections législatives, le rejet massif de la gauche trouve ici sa traduction sans que les spécificités marseillaises ne troublent le jeu national : la mise à mort ayant eu lieu avant, on travaillait déjà sur les obsèques et le deuil. Cette nature de campagne impliquait un dispositif filmique particulier, deux types de mise en scène. La première, du côté de la production du discours : une déambulation physique et politique avec les acteurs sur l'usure des partis, le discrédit des hommes politiques et les interminables conséquences de la chute du communisme. La seconde, du côté de la réception du discours : des scènes de campagne où les protagonistes sont aux prises avec leurs électeurs potentiels.

March 1993, the general elections, the overwhelming rejection of the Left plays out here without the national game being clouded by the particularities of Marseilles: here, the death blow had already fallen and burial and mourning were already underway. This kind of campaign required a particular filmic dispositif, two types of mise-en-scène. The first involves the production of discourse: a physical and political walk-around alongside the players showing the attrition of political parties, the disparagement of politicians and the never-ending consequences of the demise of Communism. The second involves how the discourse is received: scenes from the campaign, where the protagonists come face to face with their electors.

1996 / France / 88 min / Couleur
Auteurs : Anne Baudry, Michel Samson
Langue : Français
Image : Jean-Louis Porte, Marc Atgé,
Farouk Bounouara, Thierry Roux
Son : Jean-François Priester,
Bertran De Vals

Montage : Anne Baudry
Musique : André Jaume
Production : 13 Productions, Archipel 33,
La Sept ARTE, INA
Contact copie : 13 Productions,
contact@13productions.fr



MARSEILLE CONTRE MARSEILLE

Pendant les élections municipales de juin 1995 à Marseille, dominées par la présence de Bernard Tapie. Il y avait au cœur des quartiers Nord, dans la partie la plus populaire de la ville, une association, Nord Ambition, regroupant les supporters de Bernard Tapie. Ils aideraient Tapie à conquérir la Mairie de Marseille, et ils comptaient en retour sur l'appui de Tapie pour gagner, eux, la mairie des quartiers Nord. Grâce à la très grande popularité de Tapie, ils pourraient enfin faire échec, rêvaient-ils, à la domination communiste traditionnelle dans ces quartiers Nord.

During the June 1995 municipal elections in Marseille, dominated by the presence of Bernard Tapie. In the heart of the North suburbs, the city's most working-class area, the Nord Ambition association is the meeting point for Bernard Tapie's supporters. They want to help Tapie win Marseille city hall and, in return, are counting on Tapie's support to help them win their own district's town hall. Riding on Tapie's enormous popularity, they dream of finally being able to undermine the traditional Communist domination of these North suburbs.

1997 / France / 90 min / Couleur
Auteur : Michel Samson
Langue : Français
Image : Jean-Louis Porte, Marc Atgé
Son : Jean-François Priester
Montage : Anita Perez

Musique : Louis Sclavis
Production : 13 Productions, INA -
Institut National de l'Audiovisuel,
Planète, Canal Marseille, Planète
Contact copie : 13 Productions,
contact@13productions.fr



LA QUESTION DES ALLIANCES

Législatives de 1997. Que faire du Front national ? Que faire de l'offensive de Bruno Mégret dans la 12^e circonscription des Bouches-du-Rhône (Vitrolles, Marignane, Châteauneuf les Martigues) ? Ces deux questions se posent moins à gauche (nationale ou locale) qu'à droite : la question des alliances est toujours brûlante pour la droite parlementaire. Il y a les positions de principe et les réalités du terrain électoral.

The 1997 general election. What can be done about the National Front? What can be done about Bruno Mégret's offensive in the 12th electoral district in the Bouches-du-Rhône (Vitrolles, Marignane, Châteauneuf les Martigues)? These two questions are less relevant to the Left (national and local) than to the Right: the question of alliances is always a burning issue for right-wing parliamentarians, as there are principled positions and on-the-ground electoral realities.

Hans- Jürgen Syberberg

Filmer, c'est pour Syberberg engager une lutte où le pouvoir du cinéaste affronte le pouvoir de son sujet. Dans *Ludwig*, il lui faut parvenir à trouver la bonne forme pour raconter la vie du roi dans ses dimensions historiques, privées et spirituelles, et finalement l'honorer en l'extirpant de la gangue où l'histoire officielle, y compris le culte moderne, l'a enfoui. Winifred Wagner doit être écoutée et aussi tenue à distance pour créer nettement par le cinéma un décalage entre son discours et la vérité du nazisme. Pour *Hitler*, le procès est organisé contre Hitler et ses modernes descendants, que sont pour le cinéaste aussi bien les idéologues de l'Allemagne de l'Ouest que ceux de l'Allemagne de l'Est. Et un combat s'engage entre le cinéaste, Hitler et Syberberg, l'auteur de *Hitler*. Il lui faut concevoir une œuvre plus vaste capable d'englober toute l'histoire du nazisme et celle de sa survie dans l'après-guerre pour en triompher. Il faut opposer au cinéma hollywoodien contemporain, qui est pour lui un héritage direct du nazisme, une nouvelle forme invitant à la méditation plutôt qu'une identification simpliste.

Car les trois films de Syberberg, comme le pointe Jean-Claude Biette à propos de *Winifred Wagner*, se construisent un spectateur et lui désignent une place dans un système triangulaire où, face au pouvoir filmé et au cinéaste, il occupe le dernier angle.

– Pierre Gras (lire l'intégralité du texte dans le Cahier du réel en page 176)

For Syberberg, filming means engaging in a struggle where the filmmaker's power confronts the power of his subject. In Ludwig, he has to find the appropriate form to recount the life of the king in its historical, private and spiritual dimensions, and finally honour him by extracting him from the coating in which official history, including the modern-day cult, has buried him. Winifred Wagner must be listened to and also held at a distance so that, through cinema, the difference between her discourse and the truth about Nazism can clearly emerge. In Hitler, the case is mounted against Hitler and his current-day descendants, whom the filmmaker sees as West German ideologists as much as those from East Germany. And a battle is waged between Hitler the filmmaker and Syberberg the author of Hitler. In order to triumph, Syberberg has to devise a broader work that can encompass all the history of Nazism and its post-war survival. He has to oppose contemporary Hollywood cinema, which he sees as a direct legacy of Nazism, with a new form that encourages meditation rather than simplistic identification.

Because Syberberg's three films, as Jean-Claude Biette points out for Winifred Wagner, build for themselves a spectator and assign him a place in a triangular scheme, where he occupies the final corner, facing the filmed power and the filmmaker.

– Pierre Gras

1972 / Allemagne / 140 min / Couleur
 Langue : Allemand
 Scénario : Hans-Jürgen Syberberg
 Image : Dietrich Lohmann
 Son : Harry Hamela, Heinz Schürer
 Montage : Peter Przygodda
 Avec : Harry Baer, Ingrid Caven, Hanna Köhler, Ursula Strätz,
 Monica Bleibtreu
 Production : TMS Film GmbH
 Contact copie : Syberberg Filmproduktion, film@syberberg.de



1975 / Allemagne / 302 min / Noir & blanc
 Langue : Allemand
 Image : Dieter Lohman
 Son : Gerhard von Halem
 Montage : Agape Dorstewitz
 Production : Syberberg Film, TMS Film, Bayerischer Rundfunk,
 Österreichischer Rundfunk
 Contact copie : Syberberg Filmproduktion,
 film@syberberg.de

LUDWIG, REQUIEM POUR UN ROI VIERGE

LUDWIG - REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG

C'est avec Ludwig que j'ai commencé à utiliser ces projections (à l'arrière-plan). Au départ, c'était pour des raisons économiques. Je devais faire un film de cent-quarante minutes en dix jours. Grâce aux projections, je n'avais pas besoin de construire quoi que ce soit, il n'y avait donc pas de coût pour les décors. Et j'étais très rapidement ailleurs, dans un autre espace. Je pouvais donc placer les personnages dans des mondes très différents. (...) Il y avait un nombre incroyable de matériaux et je me suis beaucoup intéressé à la constellation des personnages wagnériens, si bien que j'ai finalement fait de *Ludwig* un opéra de Wagner. C'est-à-dire que Ludwig lui-même entre en scène – pas toujours, mais très souvent – davantage dans un univers wagnérien, dans les décors des opéras, qu'au milieu d'images de châteaux. (...) Il n'y avait pas d'arrière-plan réaliste, du moins le moins possible. J'ai toujours choisi quelque chose qui avait à voir avec les représentations idéalisées de Ludwig ou des opéras. C'est donc un personnage irréel qui apparaît. C'est-à-dire qu'il ne se déplace pas dans la réalité, mais dans un monde artificiel, qui lui est attribué. Dans cette mesure, même si Ludwig est un personnage historique, j'ai voulu le représenter à travers la démesure qui le caractérise. Cependant, les dialogues étaient très proches de la réalité. Je les ai tirés des nombreux rapports qui étaient en ma possession. Je voulais créer une tension entre ces dialogues tirés de sources historiques et les projections en arrière-plan.

–Hans-Jürgen Syberberg (entretien avec Lucie Picandet, *Débordements.fr*, 3 mai 2015)

"It was with Ludwig that I began to use these projections (as backdrops). First, it was for financial reasons. I had to make a 140-minute film in ten days. With these projections, I didn't need to build anything, the sets cost nothing. And I was very quickly somewhere else, in another space. This meant I could stage the characters in very different worlds... There was an incredible amount of material and I was very interested in the constellation of Wagnerian characters, to the point that I ended up making Ludwig into a Wagner opera. That's to say, Ludwig himself enters the scene – not always, but very often – in a Wagnerian universe, in an operatic decor, rather than being surrounded by images of castles... There were no realistic backdrops, at least, as few as possible. I always chose something connected with idealised representations of Ludwig or operas. So he comes across as an unreal character. This means he doesn't move in reality, but in an artificial world, which is assigned to him. To this extent, even if Ludwig is a historical character, I wanted to represent him through the excessiveness that characterises him. The dialogues, however, were very close to reality. I took them from the numerous reports I had in my possession. I wanted to create a tension between these dialogues taken from historical sources and the rear-projections."

–Hans-Jürgen Syberberg (interview with Lucie Picandet, *Débordements.fr*, 3 May 2015)

WINIFRED WAGNER ET L'HISTOIRE DE LA MAISON WAHNFRIED DE 1914 À 1975

THE CONFESSIONS OF WINIFRED WAGNER

WINIFRED WAGNER UND DIE GESCHICHTE DES HAUSES WAHNFRIED VON 1914-1975

Winifred Wagner fut filmé cinq jours de suite dans un seul lieu, une maison, où une personne, assise à une table, déroule devant la caméra les souvenirs et l'histoire d'une maison, celle de la famille Wagner, l'histoire de l'Allemagne des soixante dernières années, l'histoire telle qu'elle est perçue depuis l'un des centres culturels de ce pays.

À travers un examen minutieux du rôle de Winifred Wagner en tant que femme, mais également en tant que personnage public influent du paysage culturel allemand, Syberberg met à jour les éléments qui, dans la préservation et le maintien d'un ordre symbolique, sont communs aux dimensions publique et privée de sa vie. Le film articule ses problématiques multiples et complexes en se concentrant de façon obsessionnelle sur la figure de Winifred Wagner. Elle est ici saisie dans le cadre étroit de la caméra, dont les rares variations ne s'opèrent que par de subtils réglages en matière de distance et de perspective : s'inscrivant dans une logique de ponctuation et d'accentuation, les plans rapprochés alternent avec les gros plans, les vues de face avec celles de profil. C'est seulement vers la fin que la caméra relâchera quelque peu son emprise. Sur la quasi-totalité du film, le spectateur se voit contraint de se placer du côté de l'intervieweur – de faire siennes les questions que pose Syberberg, de batailler tout autant que lui avec son « sujet ». Les seuls moments de répit où Winifred Wagner n'est pas présente à l'écran, c'est lorsque s'enchaînent des amorces de film noires ou blanches sur lesquelles des citations ont été imprimées – sélectionnées, semble-t-il, afin de fournir à l'entretien un contexte critique plus vaste.

–Marcia Landy (Politics, aesthetics, and patriarchy in the confessions of Winifred Wagner, in *Hans-Jürgen Syberberg, the Film Director as Critical Thinker*, R. J. Cardullo éditions, 2017)

Winifred Wagner was filmed over five consecutive days in one spot, a house where a person sitting at a table unrolls in front of the camera the memories and history of a house, the Wagner family house, the history of Germany over the previous sixty years, history as seen from one of the country's cultural centres.

Through a close examination of Winifred Wagner's role as a woman and as a powerful public force in the German culture establishment, Syberberg elicits the common elements in the preservation and maintenance of the symbolic order in both the public and private dimensions of her life. The film orchestrates its many and complex issues by focusing obsessively on the figure of Winifred Wagner. The camera holds her tightly in the frame, only varying from time to time by means of subtle adjustments in distance and perspective, by alternating medium and close-up, frontal and profile shots for punctuation and emphasis. Only at the end will the camera relinquish its hold somewhat. For most of the film, the audience is forced to situate itself with the interviewer, to make his questions its questions, and to struggle, as Syberberg must struggle, with his "subject." The only relief from Winifred Wagner's presence is through the connecting strips of black or white leader with their printed quotations, selected, it seems, to provoke a larger critical context for the interview.

–Marcia Landy (Politics, aesthetics, and patriarchy in the confessions of Winifred Wagner, in *Hans-Jürgen Syberberg, the Film Director as Critical Thinker*, R. J. Cardullo (Ed.), 2017)

1977 / Allemagne / 442 min / Couleur et Noir & blanc
 Langue : Allemand
 Scénario : Hans-Jürgen Syberberg
 Image : Dietrich Lohmann
 Son : Haymo Heyder
 Montage : Jutta Brandstaedter
 Avec : Heinz Shubert, Peter Kern, Helmut Lange,
 Rainer von Artenfels, Harry Baer
 Production : Bernd Eichinger
 Contact copie : Syberberg Filmproduktion, film@syberberg.de



HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE

HITLER : A FILM FROM GERMANY

HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND

Syberberg est celui qui nous convie, nous spectateurs de son film, à devenir jurés du procès, qu'en qualité de porte-parole du nouveau cinéma allemand des Herzog, Fassbinder, Schlöndorff, Kluge, Wenders il instruit au dictateur. Ce procès est celui du nazisme et des masses dont la responsabilité dans la catastrophe allemande lui paraît toujours occultée dans le conformisme politique et artistique dominant le miracle économique de l'après-guerre. Hitler, un film d'Allemagne doit passer en revue l'arrivée au pouvoir du Führer, la dictature, la guerre, l'extermination, la défaite pour faire comprendre comment le dictateur ne cesse de hanter l'Allemagne qui voudrait l'oublier. Comme l'écrit le cinéaste, c'est parce que les Allemands sont « persuadés d'être meilleurs que les autres que les morts que nous avons sur la conscience en sont encore à chercher leur Nuremberg ».

Mais le cinéaste Syberberg mène aussi un combat proprement cinématographique contre le cinéaste Hitler qui prit le contrôle de l'industrie du cinéma pour y instituer sa fiction et fit de la guerre mondiale le sujet des documentaires d'actualité : « Hitler a empêché l'existence du cinéma allemand durant 20 ans » jusqu'à sa renaissance grâce au manifeste d'Oberhausen. Sept heures ne sont pas de trop pour se réapproprier les images et les mots confisqués par le nazisme. Dans cet affrontement, s'inscrit aussi une réflexion figurative essentielle sur les corps cinématographiques que peuvent revêtir en 1977 Hitler et les dignitaires nazis. Syberberg choisit de faire de Hitler une marionnette, une poupée, un mannequin, bref de le donner à voir comme le cadavre pourrissant de l'histoire allemande : pas question de lui redonner vie en l'habillant du corps de l'acteur de fiction.

–Pierre Gras (« Deuil impossible ; combat nécessaire », livret du DVD, Floris Films, 2012)

Syberberg is the one who calls on us, the spectators of his film, to serve as jury members at the trial that, as spokesman for the new German cinema of Herzog, Fassbinder, Schlöndorff, Kluge, Wenders and others, he brings against the dictator. The trial is that of Nazism and the masses whose responsibility in the German catastrophe still seems to him obscured by the political and artistic conformism that dominates the post-war economic miracle. Hitler, a film from Germany has to go through the Führer's accession to power, the dictatorship, the war, the extermination, the defeat in order to make us understand how the dictator still haunts a Germany that would like to forget him. As the filmmaker writes, it is because the Germans are "persuaded that they are better than the others that the dead that we have on our conscience are still looking for their Nuremberg". But filmmaker-Syberberg also wages a strictly cinematographic war against filmmaker-Hitler, who took control of the film industry in order to establish his fiction and made the World War the subject of news documentaries : "Hitler prevented German cinema from existing for 20 years" until its rebirth thanks to Oberhausen Manifesto. Seven hours are not too long to re-appropriate the images and words confiscated by Nazism. In this battle, there is also a crucial figurative reflection on the cinematographic bodies that Hitler and the Nazi dignitaries can don in 1977. Syberberg chooses to turn Hitler into a puppet, a doll, a dummy, in short, to show him as the rotting corpse of German history: no question of bringing him back to life by dressing him in the body of a fiction-film actor.

–Pierre Gras (« Deuil impossible ; combat nécessaire », DVD booklet, Floris Films, 2012)

Front(s) populaire(s)

Popular Front(s)

Hans-Jürgen

QUE FAIRE DE NOUS ? *WHAT TO DO WITH US?*



Ce gamin, là (Renaud Victor)

Un rendez-vous chaque jour du festival avec un ou plusieurs films, prolongé par un débat.

Les films nous rendent clairvoyants, en cela le cinéma est politique, en cela un festival peut devenir « activiste ». En posant la question « Que faire de nous ? », la section Front(s) Populaire(s) interroge les recompositions possibles d'un monde qu'il est urgent d'habiter autrement. Expérimentations, protestations, soulèvements et combats citoyens, le cinéma s'en fait l'écho sinon le porte-parole.

Sans doute s'agit-il avant tout de faire cause commune, c'est-à-dire mêler combat politique et action face à la crise écologique, émancipation coloniale et émancipation féminine, interroger la terre comme lieu de légitimation des luttes, de fixation des mécontentements, et de réinvention de la société, parcourir les territoires ou se rassembler pour changer le monde.

À côté de films qui se croisent et se répondent autour de ces thématiques, trois séances en *work in progress* interrogent la valeur des images brutes pour nous donner des nouvelles du monde, des luttes citoyennes, et de l'engagement de ceux qui les font aux quatre coins du monde, au Chili en particulier, et sur notre territoire national.

Faire cause commune est sans doute ce que nous donne à comprendre l'aventure d'une existence qui fut celle de Fernand Deligny, éducateur révolutionnaire qui a fait communauté avec des personnes autistes dans les Cévennes à partir des années 70. À cette expérience de vie s'est ajoutée une expérience cinématographique qui rend compte d'une pratique concrète de la tolérance et de la liberté.

– C.B.

Films make us far-sighted, which is what makes cinema political, makes a festival "activist". Asking the question "What to do with us?", the Popular Front(s) section challenges the possible re-compositions of a world that urgently needs to be inhabited differently. For citizen-led experiments, protests, uprisings and struggles, cinema serves as an echo, if not a spokesperson.

Having a common cause is certainly what enables us to understand the adventure of an existence – that of Fernand Deligny, a revolutionary educator who, from the 1970s on, shared his life with autistic people in the Cévennes and made a cinematographic experience of it.

– C.B.

Focus Fernand Deligny

1971 / France / 105 min / Noir & Blanc
Langue : Français
Image : Josée Manenti
Son : Guy Aubert, Aimé Agnel, Jean-Pierre Ruh, Francis Bonfanti
Montage : Jean-Pierre Daniel
Production : Josée Manenti, Slon/Iskra (Inger Servolin) avec le soutien de Chris Marker
Contact copie : Shellac, dcp@bivolis.net

LE MOINDRE GESTE

Fernand Deligny, Josée Manenti, Jean Pierre Daniel



Josée Manenti raconte : « C'était un objet commun pour une petite bande de gens, une manière de nous mobiliser et régler la vie quotidienne. Le film faisait loi. » Elle investit le peu d'argent qui lui restait dans l'achat d'une caméra et d'un magnétoscope. Deligny imagina un argument qui tenait en quatre phrases : Yves s'évade de l'asile en suivant un autre pensionnaire ; en jouant, celui-ci tombe dans un trou ; Yves cherche en vain à l'en sortir ; errant dans les collines autour d'une carrière, il rencontre une jeune femme qui, de scène en scène, le reconduit à l'asile. Josée Manenti repéra les lieux et engagea Richard Brougère – l'enfant qui s'évadait avec Yves – dans l'école d'un village voisin. Elle réalisa elle-même les prises de vue. Le tournage eut lieu dans les collines, sur les rives du Gardon, autour d'une carrière en activité, dans les fermes abandonnées aux alentours de Veyrac.

La familiarité de Josée Manenti avec Yves facilitait les prises de vues : « Je connaissais tellement Yves que pour le filmer, il me suffisait de le regarder [...] Son corps avait quelque chose d'enfantin, plein de chair, une chair qui parlait par toutes ses mimiques, par tous ses gestes, par toutes ses gaucheries, par toutes ses avancées. » [...] La caméra (une Paillard 16mm) était muette ; le soir, après le tournage, Guy Aubert et Deligny enregistraient les monologues d'Yves à qui il suffisait d'une question des plus vagues (« Alors, ta journée ? ») pour qu'il se mette à parler indéfiniment. Le tournage dura huit ou neuf mois. Le montage fut réalisé par Jean-Pierre Daniel, qui découvrit les rushes sans avoir participé au tournage, et le mixage financé par Slon, la coopérative créée par Chris Marker à cet effet.

– Sandra Alvarez de Toledo



Josée Manenti remarks: "It was a shared object for a small group of people, a way of mobilising and organising daily life. Filming became the predominant activity." The group invested what little money they had in a movie camera and tape recorder. Deligny imagined a fable that fits into four sentences: Yves escapes from the psychiatric hospital following another boarder; while playing, the latter falls into a hole; Yves tries in vain to get him out; wandering in the hills around a quarry, he meets a young woman who, scene by scene, leads him back to the hospital. Josée Manenti reeked the locations and found Richard Brougère – the youngster who escapes with Yves – from the school in a neighbouring village. She filmed the shots herself. The shoot took place in the hills, on the banks of the Gardon, around a working quarry

and in abandoned farms in the vicinity of Veyrac. Josée Manenti's familiarity with Yves made filming easier: "I knew Yves so well that to film him, I only needed to look at him....His body had something childlike about it, quite fleshy, flesh that spoke with every mimic, every gesture, all its awkwardness...". The camera (a 16mm Paillard) was silent; in the evening, after the shoot, Guy Aubert and Deligny would record Yves' monologues. You only had to ask him the vaguest of questions ("So, your day?") to set him off talking endlessly. The filming lasted eight to nine months. The editing was done by Jean-Pierre Daniel, who discovered the rushes without having participated in the filming, and the mixing was financed by Slon, a cooperative created by Chris Marker for this purpose.

– Sandra Alvarez de Toledo



1975 / France / 88 min / Noir & blanc
Langue : Français
Image : Richard Copans, Renaud Victor
Son : Guy Canonge
Montage : Béatrice Dufrenne
Production : Les Films du Carosse, Ina, Filmanthropie,
Reganne Films, Renn Productions, Les Films de la Guéville, Orly Films
Contact copie : Les Films d'Ici, Celine.PAINI@lesfilmsdici.fr

CE GAMIN, LÀ Renaud Victor



1989 / France / 67 min / Couleur et Noir & blanc
Langue : Français
Image : Richard Copans
Son : Olivier Schwob, Francis Bonfanti, Jacques Lin
Montage : Anne Baudry
Production : Bruno Muel Production
Contact copie : Documentaire sur Grand Ecran,
hmasson@documentairesurgrandecran.fr

FERNAND DELIGNY. À PROPOS D'UN FILM À FAIRE Renaud Victor

Le Moindre Geste avait été construit autour d'une fable ; le film en avait gardé la forme générale du récit. *Ce gamin, là* ne raconte rien, fixe des moments de la vie de réseau en évitant d'en faire un « sujet ». « *Ce gamin, là*, c'est un documentaire ou une fiction ? demandait Deligny. C'est un documentaire pur jus. Et pour cause : vous ne pouvez pas faire à Janmari autre chose que ce qu'il effectue chaque jour. On ne peut pas faire plus documentaire. Eh bien ça fait fiction parce que les gens n'ont jamais vécu un truc pareil. Il n'y a ni documentaire ni fiction, il y a du coutumier, le coutumier étant assez réel pour surprendre... » (Cahiers du cinéma, fév. 1990). [...] Renaud Victor participait aux actions du collectif de production et de diffusion Cinélutte créé par Richard Copans quand il vit pour la première fois *Le Moindre Geste*, qui le décida à devenir cinéaste. Deligny accueillait son idée de réaliser un film sur la tentative avec circonspection, et posait comme condition qu'il vécût auparavant quelques mois dans le réseau. [...] Les prises de vues étaient intégrées à la vie du réseau et à la réflexion de Deligny : « Il voyait les rushes, et à partir de ces images il disait ce qu'il était important de souligner. En même temps, ces images avaient une autre fonction, car elles lui permettaient de se rendre compte de son travail dans une démarche d'ensemble. De ce fait, le film devenait un instrument de travail, à la fois pour lui et pour moi. » (La Revue du cinéma, sept. 1975).

– Sandra Alvarez de Toledo

The Slightest Gesture had been built around a fable; the film kept the overall form of its story. Ce gamin, là recounts nothing, captures moments in the life of the network while avoiding turning it into a "subject". "Ce gamin, là, is it a documentary or a fiction?," asked Deligny. It's a documentary through and through. And for good reason: you can't get Janmari to do anything other than what he does each day. You can't make more of a documentary than that. And it looks like fiction because people have never seen anything like it. There's nothing documentary or fictional about it, there's what's habitual, the habitual being real enough to surprise you... (Cahiers du cinéma, Feb. 1990). Renaud Victor took part in the actions of the Cinélutte production and distribution collective created by Richard Copans when he first saw *Le Moindre Geste*, which made him decide to become a filmmaker. Deligny was circumspect about his idea of making a film on the network, and stipulated that he first had to live in the network for several months... The filming was integrated into the life of the network and Deligny's thinking: "He watched the rushes, and based on this, he said what was important to highlight. At the same time, these images had another function, as they enabled him to adopt an overall approach to his work. As a result, the film became a work tool, both for him and for me." (La Revue du cinéma, Sept. 1975).

– Sandra Alvarez de Toledo

Dans leur n°428 (fév. 1990), les Cahiers du Cinéma saluaient la diffusion télévisuelle de *Fernand Deligny. À propos d'un film à faire*, réalisé par Renaud Victor. Le dossier inclut l'un des plus beaux textes de Deligny sur l'image, intitulé « Ce qui ne se voit pas », suscité par les questions de Serge Le Péron. L'avatar inespéré de plusieurs films de fiction échafaudés par Deligny et Victor (et jamais aboutis), ce « film à faire » produit par Bruno Muel est devenu l'un des plus beaux essais sur le cinéma, et un puissant levier d'interrogations sur l'image telle que Deligny l'envisageait à l'époque, à partir de la perception autistique, de l'éthologie, et du cinéma lui-même. Tout reste à dire sur le travail de montage d'Anne Baudry, et sur la manière dont elle fait tenir l'alternance des lambeaux de fiction en noir et blanc et les plans en couleur du vieux Deligny qui, assis à son établi, réfléchit à voix haute à ce que pourrait être une image autiste, une image qui ne parle pas, une image qui serait, dit-il, du règne animal...

– Sandra Alvarez de Toledo

In issue 428 (1990), the Cahiers du Cinéma commended the television broadcast of Renaud Victor's Fernand Deligny. A propos d'un film à faire. The feature piece included one of Deligny's most significant texts about the image, titled "Ce qui ne se voit pas" (What is not seen), prompted by questions from Serge Le Péron. An unexpected avatar of several fiction films put together by Deligny and Victor (and never finished), this "film to be made", produced by Bruno Muel, has become a salient essay on cinema, and a powerful lever for questioning the image as envisaged by Deligny at the time, based on autistic perception, ethology and cinema itself. There is still much to say about Anne Baudry's editing work and the way in which she sustains the alternance of shreds of fiction in black and white and colour shots of the aging Deligny, sitting at his workbench and reflecting out loud on what an autistic image could be, an image that does not speak, an image that would belong, so he says, to the animal kingdom...

– Sandra Alvarez de Toledo

1979 / France / 57 min / Couleur
Langue : Français
Image : Alain Cazuc, Thierry Dumoulin
Son : Guy Canonge
Montage : Michèle Vosgin, Patrice Royer
Production : Institut national de la communication audiovisuelle (Thierry Garrel), avec la collaboration du SERDOAV du CNRS
Contact copie : INA, dblau@ina.fr

PROJET N Alain Cazuc



2020 / France / 44 min / Couleur
Langue : Français
Image : Jacques Lin
Son : Jacques Lin
Montage : Catherine Bonetat
Production : Richard Copans (Les Films d'Ici Méditerranée)
Contact copie : Les Films d'Ici, Celine.PAINI@lesfilmsdici.fr

AUCUN D'EUX NE DIT MOT Jacques Lin

L'Institut national de l'audiovisuel et Thierry Garrel proposèrent de produire pour la télévision un autre documentaire sur le réseau, plus « explicite » que ne l'était *Ce gamin, là*. Deligny ne voulait pas d'une équipe professionnelle et s'adressa à Alain Cazuc. Celui-ci était arrivé dans le réseau en 1973 ; il avait suivi des cours de sociologie de l'art et gagnait sa vie comme photographe. À Monoblet, tout en vivant avec des enfants autistes, il assurait la part de l'organisation du réseau qui concernait le cinéma. « Pour *Projet N* [N pour NOUS] dit-il, j'avais un canevas de départ qui consistait à présenter les lieux, et parmi les lieux, un moment fort, au Serret, et la manière dont ce qui s'y passait était retranscrit dans les cartes. En cours de tournage, nous avons eu l'idée d'aller camper avec les enfants dans un lieu neuf, pour voir ce qui est de l'ordre du coutumier et du routinier, comment les repères se recréent, comment on les transpose avec d'autres rituels. » L'une des scènes centrales du film, qui se déroule sous l'abri du Serret, montre l'extrême attention (sous couvert d'indifférence) de l'adulte aux moindres gestes et déplacements des enfants autistes rassemblés autour de la tâche en train de se faire (préparation d'une pâte à crêpes). La scène est un témoignage capital sur le corps commun formé par l'ajustement des adultes au mode d'être singulier des enfants autistes.

—Sandra Alvarez de Toledo

The Institut national de l'audiovisuel (INA) and Thierry Garrel offered to produce a television documentary about the network that was more "explicit" than Ce gamin, là had been. Deligny did not want a professional crew and contacted Alain Cazuc, who had arrived in the network in 1973. He had studied the sociology of art and was earning his living as a photographer. At Monoblet, while living with the autistic children, he looked after the part of the network organisation that dealt with filmmaking. "For Projet N [N for NOUS (WE in English)], he said, I had a starting framework which involved presenting the places, and among these, a key moment, at Le Serret, and the way that what happened there was re-transcribed onto the maps. During the filming, we had the idea of going camping with the children in a new place, to see what fell with the realm of the habitual and routine, how landmarks were re-created, how these are transposed through other rituals." One of the key scenes of the film set in the shelter in Le Serret, shows the adult's extreme attention (under the guise/feigned of indifference) to the smallest gestures and movements of the autistic children busying themselves with the task in hand (preparing pancake batter). The scene is a crucial testimony on the common body formed by the adults' adjustment to the particular mode of being of autistic children.

—Sandra Alvarez de Toledo

En 1967, Jacques Lin a commencé à vivre avec des enfants autistes dans les aires d'accueil que Fernand Deligny mettait en place dans les Cévennes. Les enfants sont devenus des adultes et ne disent toujours pas un mot. Jacques filme au quotidien la vie du lieu et le déroulement coutumier des activités.

En rupture d'usine, Jacques Lin, qui a 19 ans en 1967, rencontre Fernand Deligny dans les Cévennes. Un petit réseau de plusieurs lieux se met en place, hors institution, pour accueillir des gamins autistes mutiques. Jacques Lin, avec sa compagne Gisèle Durand Ruiz, de jour comme de nuit, vivent proches de ces enfants diagnostiqués incurables, inéducables, invivables pendant plus de 50 ans. Certains de ces enfants devenus adultes sont toujours présents à Monoblet en Cévennes. Une caméra, qu'elle soit Super 8 ou vidéo, tout au long de cette démarche a gardé trace de cette vie commune. Ce qui permettait de montrer aux parents et aux institutions qui confiaient ces enfants puis ces adultes, que dans d'autres circonstances ils pouvaient être tout autres. Toutes ces images tournées par Jacques Lin se retrouvent dans un film qui ne se veut ni pédagogique ni historique. *Aucun d'eux ne dit mot* est une chorégraphie gestuelle et corporelle accompagnée de sons modulés qui ornent le quotidien avec ces compagnons.

In 1967, Jacques Lin began to live with autistic children in the living areas that Fernand Deligny was setting up in the Cévennes. The children have now reached adulthood. Jacques films daily life in the network along with the customary activities.

*Having left factory work, Jacques Lin, who was 19 in 1967, met Fernand Deligny in the Cévennes. A small network connecting several places was being set up, outside of institutions, to welcome non-verbal autistic children. Day and night for over 50 years, Jacques Lin and his partner, Gisèle Durand Ruiz, lived alongside these children diagnosed as incurable, ineducable and impossible to live with. Some of these now adult children are still present at Monoblet in the Cévennes. All through this experience, a Super8 or video camera kept track of their life in common. This helped to show the parents and institutions that entrusted the network with these children, now adult, that in other circumstances they could be completely different. All the images filmed by Jacques Lin are in a film with no pedagogical or historical aim. *Aucun d'eux ne dit mot* is a choreography of gestures and bodies accompanied by modulated sounds that embellish daily life with these companions.*

2020 / France / 100 min / Couleur
Image : Martin Roux
Son : Sylvain Copans
Montage : Catherine Gouze
Narration : Jean-Pierre Darroussin, Sarah Adler, Mathieu Amalric
Production : Les Films d'Ici (Richard Copans) et Michel Klein (Les Films Hatari)
Contact copie : Shellac, dcp@bivolis.net

MONSIEUR DELIGNY, VAGABOND EFFICACE Richard Copans



Je raconte la vie d'un homme qui n'a cessé de réaffirmer sa liberté dans les circonstances les plus diverses. Je raconte la vie de Fernand Deligny (1913-1993), éducateur célèbre, et son désir de cinéma qui va croiser son activité d'accueil d'enfants autistes.

De l'hôpital d'Armentières près de Lille en 1940 au hameau de Graniers dans les Cévennes en 1996 au moment de sa mort, Deligny a inventé des lieux de vie qui permettent aux enfants et adolescents d'échapper à l'enfermement. Ils sont parfois délinquants, parfois psychotiques profonds, à d'autres périodes autistes, parfois mutiques, cloîtrés hors le langage ou délirant à voix haute dans une logorrhée sans fin. Fernand Deligny crée du collectif et du réseau ; il invente un atelier permanent de recherche sur ce qui fait l'humain au-delà du langage. C'est un homme libre dont la vie réserve des surprises et des rebondissements, des tournants et des ruptures. Les lieux et les voyages se succèdent. La vie de notre héros n'est pas une longue ligne droite, bien au contraire : l'école, l'hôpital psychiatrique, un réseau national d'auberges de jeunesse, une ferme, une clinique, un réseau de lieux de vie dans les Cévennes...

C'est un homme habité par les images, habité par le désir de faire du cinéma. Fernand Deligny y démontre un acharnement extraordinaire. Pendant près de 40 ans, souvent sans moyens, et presque sans argent, il va articuler ses expériences de vie avec les adolescents avec des essais cinématographiques. Pendant 20 années il va correspondre avec François Truffaut. Il va l'aider et Truffaut l'aidera. Un donnant donnant qui va bien à deux personnages que, socialement tout sépare. Il sera l'auteur de quatre films. L'un sera présenté à Cannes.

Je suis le narrateur de ce film. Sans doute parce que j'admire la constance de ses initiatives, parce que j'y vois la quête d'une liberté, et aussi, parce que, au cours de mes quinze années de voisinage, je me suis nourri de sa réflexion sur l'image. C'est un film à deux voix, celle de Deligny et la mienne, réunies par l'amour du cinéma.
-Richard Copans

I recount the life of a man who never ceased to reaffirm his freedom in a wide variety of circumstances. I recount the life of the famous educator Ferdinand Deligny (1913-1993) and his desire for cinema, which intersected with his work caring for autistic children.

From Armentières psychiatric hospital near Lille in 1940 to the hamlet of Graniers in the Cévennes mountains in 1996, the year of his death, Deligny invented living spaces that enabled the children and adolescents to avoid confinement. They are sometimes delinquent, sometimes deeply psychotic, at other times autistic, or mute, shut out of language or deliriously vocalising an endless flow of words. Fernand Deligny created collectives and networks; he invented a permanent research workshop on what constitutes the human beyond language.

He was a free man whose life was full of surprises and twists, turning points and ruptures. Places and journeys one after another. Our hero's life is not a straight line, quite the opposite: school, psychiatric hospital, a national network of youth hostels, a farm, a clinic and network of living areas in the Cévennes...

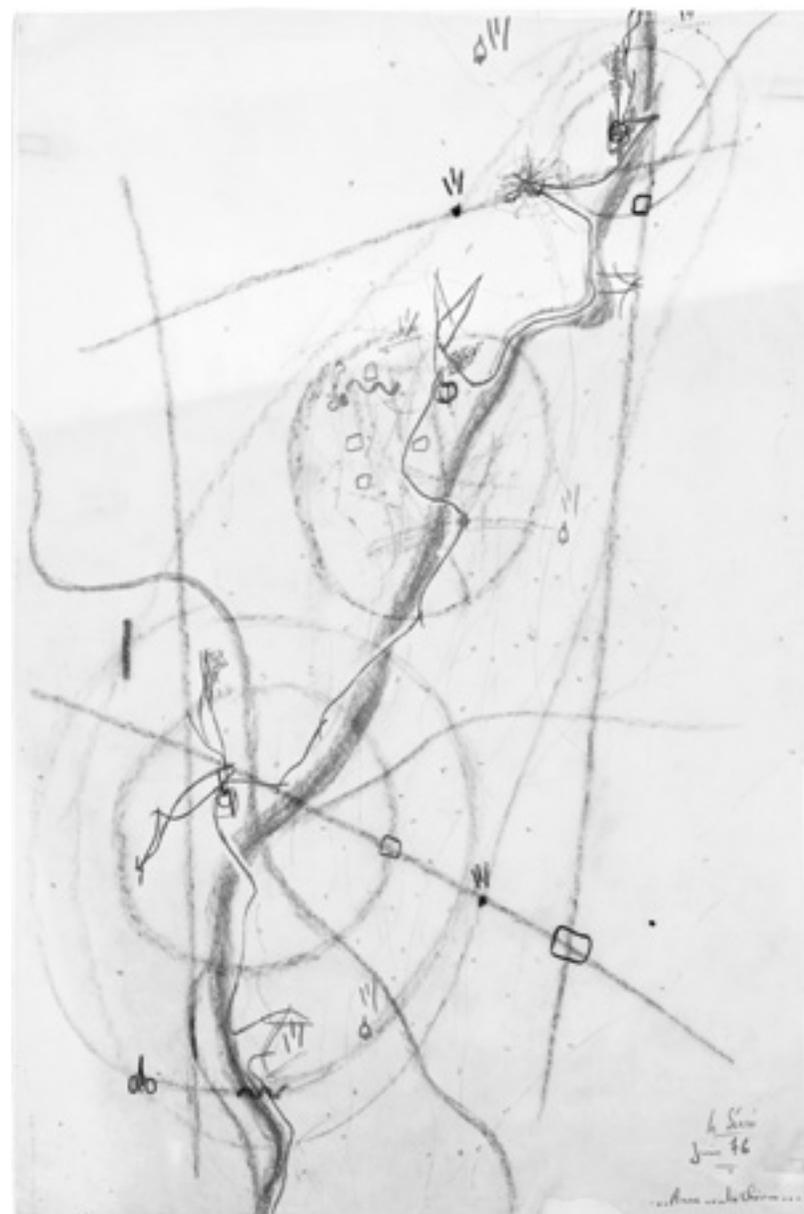
He is a man inhabited by images, by the desire to make films. On this count, Fernand Deligny showed an extraordinary tenacity. For nearly 40 years, often without resources and almost penniless, he meshed his experiences of living with adolescents with film experiments.

For 20 years, he exchanged letters with François Truffaut. He helped Truffaut and Truffaut helped him. A give-and-take that suited two character who socially were worlds apart. He was the author of four films. One was presented at Cannes.

I am the narrator of this film. Doubtless because I admire the constancy of his initiatives, because I see in them the search for freedom, and also because, during the fifteen years of intermittent exchanges with him, I was enriched by his reflection on the image.

This is a film with two voices, Deligny's and my own, united by a love of cinema.
-Richard Copans

L'exposition « Fernand Deligny, le mythe du radeau : écrire, tracer, camérer », présentée durant le festival au Forum -1 est proposée par Sandra Alvarez de Toledo, qui dirige L'Arachnéen, maison d'édition qui a largement contribué à l'intérêt pour la pensée de Deligny grâce à la parution des Œuvres en 2007 (réédition en 2017).
www.editions-arachneen.fr



Le Serret, Juin 1976. / Parcours d'Anne L. et Jean Lin. / Carte et calque superposés, tracés par Jean Lin. Archives Fernand Deligny. / Courtesy : éditions L'Arachnéen

1^{re} partie (ouverture)

2019 / France / 70 min / Couleur
 Langue : Français, Créole
 Image : Roland Edzard, Julien Lousteau
 Son : Terence Meunier, Didier Andrea
 Montage : Julien Lousteau
 Production : Sister Productions
 Contact copie : Sister Production, info@sisterprod.com

TU CROIS QUE LA TERRE EST CHOSE MORTE

YOU THINK THE EARTH IS A DEAD THING

Florence Lazar



Un quart des terres de Martinique est gravement pollué. Une seule raison à cela : le recours incontrôlé, pendant plusieurs décennies, à un pesticide extrêmement toxique, la chlordécone, pour traiter les bananeraies, première ressource économique de l'île. Le film est une exploration des lieux de résistance à la crise écologique et une mise en scène des femmes et des hommes qui se pensent et qui agissent sur le terrain historique de la colonialité.

Tu crois que la terre est chose morte déploie le contexte écologique et politique en Martinique à travers des rencontres avec des paysan.e.s. un ethno-pharmacologue, une herboriste médicinale locaux. Ce contexte se caractérise avant tout par une pollution généralisée résultant de l'usage massif de la chlordécone. Pendant plus de vingt ans, ce pesticide cancérigène a été utilisé par un

petit nombre de personnes descendant des premiers colons esclavagistes des Antilles, afin de préserver les plantations de bananeraies destinées à l'exportation. La pollution ainsi causée a rendu la vie de la population particulièrement précaire, et reflète ce que Malcom Ferdinand, dans *Une écologie décoloniale*, appelle un habiter colonial : « Plus qu'une contrainte par un effet de marché, la domination écologique désigne ici une imposition pure et simple d'une vie toxique. »

Les différents personnages du film explorent des approches alternatives pour contrer cette destruction environnementale à partir de pratiques et transmissions de savoirs ancestraux. Ainsi, aussi le regard sur la nature vacille ; elle apparaît tantôt comme domestiquée et exploitée à grande échelle, tantôt contaminée par des substances toxiques invisibles, tantôt comme une alliée dans la lutte pour la survie.

A quarter of the land in Martinique is polluted, for one good reason: a highly toxic pesticide, chlordécone, was used for several decades, without any control, to treat the banana plantations, the island's main economic resource. The film explores the places that resist this ecological crisis and portrays women and men who are thinking and acting on the historical terrain of coloniality.

Tu crois que la terre est chose morte portrays the ecological and political context in Martinique through encounters with local rural men and women, an ethno-pharmacologist, a herbalist. The situation is marked by widespread pollution mainly due to the extensive use of chlordécone. For over twenty years this carcinogenic pesticide was used by a handful of the descendants of the first slave-owning colons in the Caribbean so as to protect the plantations supplying bananas for export.

The resulting pollution has rendered the population's life particularly precarious and reflects what Malcom Ferdinand calls, in his book Decolonial Ecology, a colonial living: "More than a constraint due to market effects, ecological domination denotes here that a toxic life has purely and simply been imposed." The film's different characters explore alternative approaches to counter this environmental destruction using the ancestral know-how that has been handed down to them. As result, the view of nature also wavers; sometimes, it appears domesticated with large-scale exploitation, at times contaminated by invisible toxic substances and at other times as an ally in the struggle for survival.

2001 / France, Italie / 123 min / Couleur
 Langue : Italien
 Scénario : Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, d'après *Le donne di Messina*, d'Elio Vittorini
 Image : Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve
 Son : Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce
 Montage : Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
 Avec : Angela Nugara, Giacinto di Pascoli, Gianpaolo Cassarino, Enrico Achilli
 Production : Danièle Huillet et Jean-Marie Straub
 Contact copie : Belva Films, belvafilm.clavert@bluewin.ch



OPERAÏ, CONTADINI WORKERS, PEASANTS | OUVRIERS, PAYSANS Jean-Marie Straub, Danièle Huillet

Le texte est en quelque sorte le journal de l'établissement d'une communauté, de ses passions, de ses déchirements et de l'ultime possibilité d'exister dans des conditions hivernales rigoureuses. À ce texte très fort, Straub et Huillet ont offert une nouvelle forme d'existence. Dans cet opéra de verdure, les acteurs «jouent» en quelque sorte la restitution des actes (au sens judiciaire) de cette «aventure», à la manière de l'instruction d'un procès qui viendrait tenter de mettre en lumière les tenants et les aboutissants de cette histoire. Le récit suit alors les différents rebondissements d'une plaidoirie, sans que l'on sache très bien qui est la défense et qui est le procureur. Au contraire, le dispositif brouille les cartes et vient plutôt mettre l'accent sur la possibilité de vivre ensemble envers et contre tout et particulièrement contre l'Histoire. C'est donc à une mise en scène de la dialectique marxiste de l'Histoire que les cinéastes nous convient finalement, une lutte des classes entre frères ennemis qui se résout finalement en une possibilité de relire l'Histoire.

–Philippe Gajan (24 images, Mai 2001)

The text is somewhat like the diary recounting the establishment of a community, its passions, its rifts and the ultimate possibility of existing in harsh winter conditions. Straub and Huillet have offered this very powerful text a new kind of existence. In this opera of greenery, the actors in a way "play out" the reconstruction of the acts (in the legal sense) of this "adventure", like the proceedings of a trial that attempt to shed light on the whys and wherefores of this story. The story follows the twists and turns of a defence plea without our knowing exactly who is the defence and who is the prosecutor. The dispositive muddies the waters and focuses more on the possibility of living together against all odds, and especially against History. It is thus a staging of the Marxist dialectic of History to which the filmmakers invite us, a class struggle between warring brothers which finally turns into the possibility of rereading History.

–Philippe Gajan (24 images, Mai 2001)

NOTRE DAME DES LANDES, LA RECONQUÊTE Thibault Férié

Le film raconte cette histoire locale dans ce qu'elle a de plus global et essentiel. Et c'est précisément parce que ces enjeux s'ancrent très fortement dans un territoire donné, avec une histoire et une identité bien marquée, aussi qu'elle s'incarne à travers des « gens du crû » – au caractère le plus souvent bien trempé – que sa portée se veut d'autant plus exemplaire et son écho universel. [...] Le film ne se fait pas pour autant chronique du conflit mais s'appuie sur cette dramaturgie pour interroger les raisons et les motifs de cette confrontation entre deux modèles d'agriculture, deux rapports au territoire et à la ruralité, incarnés par deux « générations » que tout sépare hors l'envie de redonner vie à cette terre.

Ce et ceux qui l'intéressent ce sont les hommes et les femmes qui tentent de se construire un avenir même s'il relève de visions sinon antagonistes au moins différentes. Leurs faits et gestes résonnent ainsi bien au-delà des limites de ce bocage de Loire Atlantique : les événements du quotidien prennent une dimension épique. Tout ici est exacerbé et le mode de gestion collective des activités de la ZAD contribue un peu plus à cette dramaturgie hors norme.

–Thibault Férié (dossier de presse)

The film tells this local story for its more global and fundamental dimension. And it is precisely because the stakes are profoundly rooted in a specific territory with a history and strong identity and because this is embodied by "local folk" most often with a stalwart character that its reach purports to be all the more exemplary and its echo universal...Yet, the film is not a chronicle of the conflict. Instead, it relies on this storyline to question the reasons and motives behind the clash between two agricultural models, two relationships to territory and rurality, embodied by two "generations" that would be poles apart were it not for their desire to breathe new life into this land.

What and who interests the film are these men and women trying to build a future even if their views are different, albeit antagonistic. Their actions and gestures resonate far beyond the confines of this bocage in the Loire Atlantique region: daily events take on an epic dimension. Everything here is intense and the collective management of the activities on this land to be defended adds a little more to the unusual dramatic tension.

–Thibault Férié

2019 / France / 67 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Thibault Férié
 Son : Thibault Férié
 Montage : Matthieu Lambourion
 Musique : Stéphane Lopez
 Production : Point du Jour, France Télévisions
 Contact copie : Point du jour, v.akroum@pointdujour.fr

2019 / Liban, Kurdistan, Syrie / 51 min / Couleur
 Langues : Arabe, Anglais, Kurde, Turc
 Image : Mazen Hachem, Juma Hamdo
 Son, montage : Katrin Ebersohn
 Production : Sophie Delhasse, Mor-Charpentier
 Contact copie : Sophie Delhasse, sophie@mor-charpentier.com



WHO IS AFRAID OF IDEOLOGY? Marwa Arsanios

En préambule, face caméra, debout sur une piste rocailleuse, la réalisatrice Marwa Arsanios s'interroge : que signifie faire partie d'un lieu ? que veut dire « être ici » ? Que délimite le terme « nature » ? Qu'est-ce qu'un « nous » implique-t-il ? Questions politiques ici déployées à partir d'expériences menées par des femmes en trois lieux distincts, tous bouleversés par la guerre. Dans les montagnes du Kurdistan d'abord, début 2017, la pratique de la guérilla par le mouvement autonomiste des femmes kurdes invite à vivre et à penser autrement l'espace, les plantes, la survie, l'écologie, les batailles économiques. [...] Ce sera ensuite à Jinwar, littéralement le « lieu de femmes », village de la Rojava au nord de la Syrie, construit à l'initiative de femmes et exclusivement à leur usage. Et, enfin, dans une coopérative située dans la Bekaa, frontalière avec la Syrie, devenue communauté-asile pour des réfugiées. Dans ces communautés résonne la question de la réappropriation des terres, des moyens de production, de subsistance, qui engagent la fabrication d'un paysage différent. Trois stratégies éco-féministes à l'œuvre, qui ouvrent à l'auto-gouvernance, à la constitution et à la transmission de savoirs.

–Nicolas Feodoroff (FIDMarseille)

As an introduction, standing on a stony path, director Marwa Arsanios faces the camera and wonders: "What does it mean to belong to a place? What does it mean to "be here"? What does the word "nature" encompass? What does it imply when we say "we"? These political questions arise from experiments conducted by women in three war-torn places. First, in the mountains of Kurdistan, in early 2017, the guerrilla led by the Kurdish women's autonomist movement invites us to experience and consider space, plants, survival, ecology and economic battles in a different way. [...] Then in Jinwar, literally the "place of women", a village in Rojava, Northern Syria, built by women for the exclusive use of women. And finally, in a cooperative in the Bekaa Valley, near the Syrian border, which has become a sanctuary-like community for refugees. In these communities, the issue of the reappropriation of the land and means of production and subsistence is paramount, and it creates a different landscape. These three eco-feminist strategies at work bring about self-governance, and the creation and transmission of knowledge.

–Nicolas Feodoroff (FIDMarseille)

2019 / France / 73 min / Couleur
 Image : Leïla Porcher
 Son : Sarah Guillemet
 Montage : Jeanne Oberson
 Musique : Léa Platini et Thomas Bourgeois
 Production : Les Productions du Lagon, Sister Productions
 Contact copie : Les Productions du Lagon,
 valerie.dupin@productionsdulagon.com,
 Sister Productions, sisterprod@gmail.com

JE N'AI PLUS PEUR DE LA NUIT I AM NO LONGER AFRAID Leïla Porcher, Sarah Guillemet

Dans les montagnes kurdes entre l'Irak et l'Iran, deux femmes kurdes, Hélia et Sama, décident de prendre clandestinement les armes pour faire face à la violence qu'elles subissent en Iran. Au sein du campement du parti du Komala, elles commencent leur formation politique et militaire au côté de 20 camarades hommes. Entre aspirations à la liberté et désillusions, désirs de révolte et nostalgie du pays, elles découvrent à leurs dépens qu'avoir une arme en main ne conduit pas à une liberté certaine. Mais, bien au-delà d'un apprentissage guerrier, la formation redonne à ces gens meurtris la capacité d'agir, de prendre la parole, de se penser et de se dire. Leur engagement leur permet de s'émanciper, de retrouver une dignité jusque-là bafouée et d'imposer leur existence face à l'État Iranien.

In the mountains between Iraq and Iran, two Kurdish women, Helia and Sama, decide to enroll in guerrilla training to confront the violence they had experienced in Iran. In the party's camp at Komala, they began their political and military training alongside 20 male comrades. Caught between aspirations for freedom and disillusion, desires of rebellion and home-sickness, the women learn the hard way that carrying a weapon does not lead to certain freedom. But far beyond the fighter's apprenticeship, the training gives back to these bruised people the capacity to act, to find a voice, think and speak for themselves. Their commitment allows them to find their emancipation, regain a dignity that has been trampled, and impose their existence on the Iranian state.



2020 / France / 76 min / Couleur
 Langue : Français
 Image : Marine Guizy, Chloé Bruhat
 Son : Nassim El Mounabbih
 Montage : Emmanuel Manzano
 Narration : Gérard Depardieu
 Production : Mehdi Meklat, Badrouline Said Abdallah, Ramdane Touhami
 Contact copie : Mehdi Meklat, mmeklat@yahoo.fr



DEMAIN LE FEU

Mehdi Meklat, Badrouline Said Abdallah

Traversée de Calais à Marseille, en mai 2017. Le film, porté par le hasard, part à la rencontre d'une France fracturée, que l'on entend peu et qui raconte ses rêves comme ses désillusions... Chacun s'y débat entre sa solitude et ses espoirs, à l'aube du mouvement qu'on appellera « les Gilets jaunes ».

A journey from Calais to Marseille in May 2017. Relying on happenstance, the film sets out to meet a divided France that is little heard and which talks of its dreams and disillusion... Everyone is struggling between their solitude and hopes, at the dawn of a movement later dubbed the "Yellow Vests".



LE ROND-POINT DE LA COLÈRE

Filmé par les téléphones des gilets jaunes d'Aimargues (Gard) et mis en récit par Pierre Carles, Olivier Guérin, Bérénice Meinsohn, Clara Menais, Laure Pradal, Ludovic Raynaud

Le rond-point d'Aimargues est un des premiers lieux emblématiques de la mobilisation des gilets jaunes, symbole d'une France périphérique. L'histoire de cette mobilisation est racontée à partir uniquement des images réalisées depuis leur téléphone portable.

« Nous sommes six professionnels, réalisateurs et monteurs, à fabriquer ce film. Nous nous sommes lancés ensemble dans cette aventure à partir d'une interrogation commune : comment rendre compte du mouvement des gilets jaunes qui se déroule à nos portes, au rond-point d'à côté, comment être au plus près de leur parole et de leurs actes ? Pour contrebalancer toute la désinformation sur ce mouvement par les flux d'images du pouvoir de BFM ou LCI, pour s'éloigner des multiples paroles d'experts des plateaux et des portraits caricaturaux de G.J, il nous a paru évident qu'il fallait tout simplement partir d'une matière qui leur appartenait, qui leur était propre. Un film qui ne se contenterait pas d'une parole à travers des interviews mais qui en s'appuyant sur leurs propres vidéos dévoilerait à la fois leur vécu et leur propre regard sur les événements, leur témoignage en direct et leur expérience d'amateur reporter qui transmet à leurs proches, leurs amis ou inconnus de Facebook. Dans notre film, la petite histoire du rond-point d'Aimargues fera écho à la grande histoire des G.J. »

The roundabout in Aimargues is one of the first emblematic places of the Yellow Vests' movement, the symbol of an outlier France. The story of this mobilisation is told through nothing more than the images they shot with their mobile phones.

"Six of us, professional directors and editors, were involved in making this film. We set out on this adventure together, starting from the same question: how could we document this Yellow-Vest movement that was happening on our doorsteps, at a nearby roundabout, how could we come closer to their words and acts? To counterbalance all the disinformation on the movement bandied by the flow of images from the powerful BFM or LCI channels and take a distance from the verbosity of expert pundits and the stereotyped portrayals of the Yellow Vests, it was clear that we simply had to start from the material that belonged to them, that was their own. A film that did not just settle for interview talk but instead relied on their own videos would show their experiences, their own view of events, their live accounts and their experience of amateur reporters, which they sent to family, their friends or strangers on Facebook. In our film, the minor history of the Aimargues roundabout will echo the major history of the Yellow Vests."



2019 / France / 60 min / Couleur
 Langue : Français
 Image, son : Gilets jaunes d'Aimargues
 Production : Un autre son de cloche
 Contact copie : C-P Productions, cp-productions@orange.fr

2019 / France / 88 min / Couleur
 Langues : Français, Soussou, Anglais
 Image, son : Muriel Cravatte
 Son : Muriel Cravatte
 Montage : Virginie Véricourt
 Musique : Hervé Rigaud
 Production : Explicit Films / La Compagnie du Garage
 Contact copie : Muriel Cravatte, muriel.cravatte@gmail.com



DEMAIN EST SI LOIN

Muriel Cravatte

À la frontière franco-italienne, près de Briançon, en dépit des lois sur l'asile et des droits humains, les réfugiés qui tentent d'entrer en France se font refouler par les autorités. La vallée où se déroulent les traques policières, véritables chasses à l'homme à l'encontre des réfugiés, est d'une beauté majestueuse, immuable. C'est un endroit que je connais depuis mon enfance. Me dire que ce coin de paradis pouvait être vécu comme un enfer par les exilés qui tentaient de traverser la frontière a provoqué en moi un électrochoc. Il fallait que j'aie vu. En citoyenne et en montagnarde de cœur.

Après un premier séjour comme bénévole au Refuge Solidaire de Briançon, la nécessité de filmer m'est apparue. Je voulais témoigner de ce qui se passait « ici et maintenant ». [...] Je montre comment l'arrivée en France des exilés s'inscrit dans la continuité d'un parcours tout au long duquel leur dignité et leur humanité sont bafouées. [...] Je raconte de quelle façon, par la défaillance de l'État, une organisation parallèle – magnifique et fragile – s'est mise en place du côté des solidaires. L'année 2018, celle du tournage, a été chargée en événements dans la vallée : arrivées très nombreuses des exilés, plusieurs décès dans les montagnes, procès de solidaires. Le territoire du briançonnais résonne comme un miroir de notre société, où l'humanité est du côté des citoyens, alors que la répression et le déni des droits proviennent de représentants de l'État. Il reflète dans une zone circonscrite ce qui se passe plus largement à l'échelle nationale ou européenne. [...]

–Muriel Cravatte

At the French-Italian border, near Briançon, refugees trying to enter France are turned back by the authorities despite the laws on asylum and human rights. The valley where the police give chase to the refugees – like real manhunts – is of a majestic, timeless beauty. It is a place I have known since my childhood. My realisation that this corner of paradise could be a living hell for the refugees trying to cross the border was like an electroshock. I had to go and see for myself. As a citizen, as a true woman of the mountains.

After a first stay as a volunteer with Refuge Solidaire in Briançon, I felt the need to film. I wanted to bear witness to what was happening "here and now"...I show how the refugees' arrival in France is the continuation of a journey during which their dignity and humanity are constantly violated....I recount how a parallel organisation – magnificent and fragile – has been set up in solidarity. In 2018, the year I made the film, the valley was full of events: arrivals of a great many refugees, several deaths in the mountains, legal actions against supporters. The Briançon area resonates like a mirror of our society, where humanity is on the citizens' side, while repression and the denial of rights emanate from the state's representatives. This circumscribed area reflects what is happening more widely on a national or European scale. [...]

–Muriel Cravatte

2019 / Norvège, Afrique du Sud / 74 min / Couleur
 Langue : Anglais
 Image : Pascale Neuschafer, Jodi Windvogel, Andrew Amorim
 Son : Yngve Leidulv Sætre
 Montage : Morten Øvreås, Selim Mutic
 Musique :
 Production : Ingvild Aagedal Shage, Wisaal Abrahams
 Contact copie : Isme Film, post@ismefilm.no

THE ART OF FALLISM

Gunnbjørg Gunnarsdóttir, Aslaug Aarsæther

Wandile étudie dans une université sud-africaine où les frais de scolarité sont élevés et où les blancs sont majoritaires. En tant que transsexuel noir, il se sent mis à l'écart. Il participe à une grande manifestation étudiante à l'université. Les étudiants réclament la décolonisation de celle-ci, et bientôt les manifestations se transforment en un mouvement national pour le droit à l'éducation gratuite et la fin de toute répression, dans ce pays marqué par l'histoire de l'apartheid. Les étudiants deviennent tout à coup la cible d'attaques de la part de la direction de l'université, de la police et de l'armée, alors que des conflits internes menacent de faire exploser le mouvement.

Wandile is studying at an expensive university in South Africa, dominated by white people. As a black trans person Wandile feels alienated and joins a massive student protest at the university. The students demand decolonization of the university, and soon the protests evolve into a national movement for free education and the end to all forms of repression in the former apartheid state. Suddenly they find themselves the target of attacks by the university leadership, police and army, while internal conflicts threaten to tear the movement apart.



1969 / Royaume-Uni / 116 min / Couleur et Noir & blanc
 Langue : Anglais
 Image : Peter Whitehead
 Son : Sebastian Keep, Anthony Stern
 Montage : Peter Whitehead
 Production : Lorrimer Films
 Contact copie : Contemporary Films,
 inquiries@contemporaryfilms.com



THE FALL Peter Whitehead

En tournage à New York, un cinéaste cherche un sens à sa vie, tandis que les événements politiques se précipitent (assassinats de Kennedy et de Luther King). Il le cherche dans les milieux artistiques de la contre-culture, en participant à l'occupation de l'Université de Columbia par les étudiants.

« J'éprouvais le désir de réaliser une fiction à base de matériau documentaire [...] Le 4 avril 1968, je me retrouve à Washington pour une projection de *Tonite*, et soudain on apprend l'assassinat de Martin Luther King. Le cinéma ferme car il se trouve non loin des ghettos, les émeutes flambent, je filme tout, je ne peux pas m'arrêter de filmer. Plus tard je passe une journée à filmer Bob Kennedy en campagne, puis à New York le monde des artistes : Rauschenberg, Rafael Montañez-Ortiz... J'apprends l'occupation de Columbia, j'arrive à y entrer parce que quelqu'un à l'intérieur a vu mes films au New York Film Festival, et pendant cinq jours je filme les étudiants, Tom Hayden, les futurs membres du Weathermen, le drapeau rouge sur le bâtiment des mathématiques, l'assaut de la police. Je sais que les flics vont casser les caméras, alors je jette les bobines impressionnées dans des buissons, je pars, puis je reviens les récupérer. Ce n'est que lors de la seconde occupation, une semaine plus tard, que j'ai filmé les manœuvres et la répression à l'extérieur des bâtiments. Je rentre à Londres et, en atterrissant, j'apprends l'assassinat de Bobby Kennedy. Le film devait rendre compte de tous ces événements et les lier. »

—Peter Whitehead (Cahiers du cinéma, mars 2010)

On location in New York, a filmmaker is searching for a meaning to his life, as political events move fast (the assassinations of Kennedy and Luther King). He tries to find it in the "protest art" scene, and took part in the student occupation of Columbia University.

*"I had the desire to make a fiction with documentary material... On 4 April 1968, I found myself in Washington for a screening of *Tonite*, and suddenly we learn of Martin Luther King's assassination. The movie theatre closed as it isn't far from the ghettos, riots are breaking out, I'm filming everything, I can't stop filming. Later, I spent the day filming Bob Kennedy on his campaign, then the art world in New York: Rauschenberg, Rafael Montañez-Ortiz... I learn that Columbia is occupied, I manage to get in because someone inside has seen my films at the New York Film Festival, and I spend five days filming the students, Tom Hayden, the future members of Weathermen, the red flag on the maths faculty building, the police assault. I know the cops are going to break the cameras so I throw the recorded film into the bushes, I leave, then come back for them. It's only on the second occupation, a week later, that I filmed the manoeuvres and repression outside the buildings. I go back to London and, on landing, I learn that Bobby Kennedy has been assassinated. The film had to take all these events into account and link them together.*

—Peter Whitehead (Cahiers du cinéma, March 2010)



LE FOND DE L'AIR EST ROUGE 2

Les soulèvements populaires à travers le monde en 2019/2020. Les images de lutte participant-elles de la lutte ?



DOCUMENTER LA VIOLENCE POLICIÈRE

À partir des pratiques de veille, qui existent depuis longtemps, nous reviendrons sur l'histoire de la violence policière et des brutalités dont sont victimes les citoyens. Quel sens, quel poids ont ces images tournées par des observateurs que ce soit en banlieue depuis plusieurs années ou durant les récentes manifestations au cœur des villes. Que peut le cinéma pour rendre compte et combattre la violence policière ?

Séances spéciales

Special screenings

Visions anthropologiques



2019 / Allemagne, France / 31 min / Couleur
Langues : Haïtien, Anglais, Français, Allemand
Image : Ben Russell
Son : Ben Russell, Erwan Kerzanet, Guillaume Cailleau

Montage : Ben Russell
Production : A Perte de Vue, CaSh Films, La Bête
Contact copie : Colette Quesson
colettequesson@apertedevuefilm.fr

COLOR-BLIND Ben Russell

Color-Blind fait appel au fantôme tourmenté de Paul Gauguin – mal-à-l'aise dans ce rôle de guide spirituel – pour révéler l'héritage colonial de notre présent post-post-colonial indiscutablement teinté de syncrétisme. Font leur apparition dans ce film – de façon physique ou non : des requins à pointes blanches de récif, l'Île d'Aldous Huxley, de la techno marquisienne, des reproductions autorisées de Gauguin, des concours de danse bretonnes, le rituel illégal du kava, la plage de la 4^e saison de *Survivor*, la lente disparition des essais nucléaires français en Polynésie (1960-1996)... parmi tant d'autres choses.

Color-Blind recruits the restless ghost of Paul Gauguin as an uneasy spirit guide in excavating the colonial legacy of a decidedly syncretic post-post-colonial present. Featuring in/material guest appearances by: white-tipped reef sharks, Aldous Huxley's Island, Marquesan techno, authorized Gauguin reproductions, Bretagne dance competitions, an illegal kava ceremony, the beach from the 4th season of *Survivor*, the long decay of French nuclear testing in Polynesia (1960-1996), and so much more.

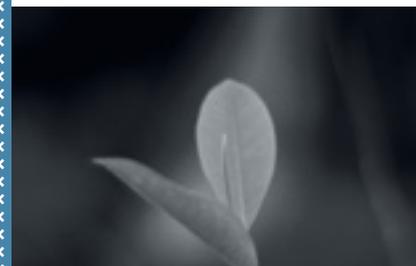


2019 / Brésil, France / 26 min / Couleur
Langue : Portugais
Image, montage : Ana Vaz
Son : Ana Vaz, Nuno da Luz
Production : Olivier Marboeuf (Spectre Productions), Anze Persin (Stenar Projects), Ana Vaz
Contact copie : Spectre Productions
production@spectre-productions.com

APIYEMIYEKÎ ? Ana Vaz

3.000 dessins ont été réalisés par les Waimiri-Atroari, un peuple originaire de l'Amazonie brésilienne lors de leur première séance d'alphabétisation. La question la plus récurrente posée par les Waimiri-Atroari était : pourquoi Kamña (« le civilisé ») a-t-il tué Kiña (Waimiri-Atroari) ? Apiyemiyekî ? (Pourquoi ?).

3,000 drawings made by the Waimiri-Atroari, a people native to the Brazilian Amazon, during their first literacy process. Their most-often asked question was : why Kamña (« the civilised one ») did kill Kiña (Waimiri-Atroari) ? Apiyemiyekî ? (Why ?)



2019 / Colombie, France / 25 min / Couleur
Langues : Espagnol, Divers
Image : Mauricio Reyes
Son, montage : Laura Huertas Millán
Musique : Lea Bertucci
Production : Laura Huertas Millán
Contact copie : Laura Huertas Millán
lhuertasmillan@gmail.com

JÍIBIE Laura Huertas Millán

De tout temps, les peuples indigènes d'Amérique ont utilisé et vénéré les feuilles de coca. Cette substance, également connue sous le nom de « mambe », est appelée « Jíibie » en witoto. On assiste ici à sa production, dans l'intimité d'une famille de l'Amazonie colombienne.

From time immemorial, the native people of America have used and revered the coca leaf. "Jíibie" is the Uitoto name of the coca substance also called "mambe", here produced in the intimacy of a family in the Colombian Amazon.

×××× 2019 / Algérie, France / 40 min / Couleur
 ×××× Scénario : Antonin Boischot
 ×××× Son : Antoine Morin, Boualem Hammouche
 ×××× Montage : Djamel Kerhar
 ×××× Production : Centrale Electrique, Allers retours Films
 ×××× Contact copie : Narimane Mari, narimanemari@gmail.com

Séance CNAP-FID-Réel



ATTRACTION HOLY DAYS

Narimane Mari

Narimane Mari : « Depuis la réalisation de mes premiers films, la musique tient une place fondamentale dans le récit. Non pas comme un soutien à la dramaturgie ou à la temporalité qui dicteraient volontairement un rythme narrative, donc l'endroit de nos émotions. Elle est une dimension à part entière tel qu'un organe est nécessaire au fonctionnement d'un organisme vivant. Je la considère comme un hors champ émotionnel ou comme l'intimité la plus profonde du sujet. Elle n'est pas signifiante, elle nous engouffre dans les épaisseurs non visibles du récit. Dans cette dernière pièce *Holy Days*, l'expérience de cette attraction poursuit un désir narratif nouveau celui d'un film qui se regarde comme on écoute une musique ». Nous voilà clairement dans un cinéma qui se revendique de celui des origines, celui d'un temps où les visages et les gestes ramassaient tout l'entendement possible, et toutes les émotions. On mesure qu'il s'agit d'inscrire à même l'image rien moins que l'arc complet des existences : de l'issue fatale aux bougés des naissances, l'une entremêlée aux autres, l'ensemble clairement noué par le désir ou l'amour. Magie de la simplicité.

–Jean-Pierre Rehm, FidMarseille 2019

Une attraction Cinéma musique

Réalisation Cosmic Neman // Synthétiseur et percussions
 Dr Lori Schöenberg // Synthétiseur Buchla
 Quentin Rollet // Saxophones et synthétiseur
 Invité Ghédalia Tazartès // Voix et artiste inclassable et intransigeant

Narimane Mari a développé un langage cinématographique unique pour aborder, dans ses premiers films, *Loubia harma* et *Le Fort des fous*, la complexité et l'héritage du colonialisme. Elle explore librement les capacités de la jeunesse et de l'enfance à bouleverser le monde des adultes. Elle nous montre que les expériences formatrices sont proches des réalités émotionnelles et, ce faisant, révèlent comment les forces sociales, historiques et politiques forment les subjectivités.
 –Hila Peleg

Cosmic Neman : musicien autodidacte, il devient au début des années 2000, Herman Düne, puis quelques années plus tard, en 2006, commence un nouveau projet avec Etienne Jaumet, *Zombie Zombie*. Deux groupes tout aussi différents qu'atypiques dans le paysage musical français, sortant albums et musiques de films, de spectacles depuis plus de 10 ans.

Quentin Rollet et Jérôme Lorichon (Dr Lori Schöenberg) : Quentin Rollet a commencé le saxophone alto à 11 ans. Improvisateur dévoué, il a enregistré et joué avec des groupes aussi divers que Nurse With Wound, Prohibition, The Red Krayola, Mendelson, David Grubbs, Herman Düne, Akosh S. Unit. Le multi-instrumentiste Jérôme Lorichon lui tenait les baguettes de Purr dans les années 90 et a joué dans tellement de groupes que Google plante quand on s'essaye à faire des recherches sur lui.

Ghedalia Tazartes : intéressé par ce qu'ont à dire les objets sonores du monde qui nous entoure. Il les fait parler en les plongeant dans des agencements qui leur sont étrangers. Il coupe et monte des images sonore selon les techniques utilisées au cinéma et cette technique fait ressortir leur sens.





Ebrahim Golestan (montage : Forough Farrokhzad) :
Un feu (Yek Atash)
1960, 16mm, couleur, sonore, 15min (version anglaise sous-titrée)

LES YEUX OUVERTS

Forough Farrokhzad / Ebrahim Golestan

Séance en collaboration avec le service cinéma du Musée national d'art moderne

À l'occasion de la récente acquisition des films *La maison est noire* (1962) de Forough Farrokhzad et *Les Collines de Marlik* (1963) d'Ebrahim Golestan, le Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, s'associe à Cinéma du réel pour une séance spéciale dédiée au cinéma indépendant iranien. Figure majeure de la poésie contemporaine iranienne et icône de la pensée libertaire dans son pays, Forough Farrokhzad (1934-1967) rencontre l'écrivain, cinéaste et producteur Ebrahim Golestan (né en 1922) à la fin des années 1950 et commence à travailler comme dactylographe pour les productions de la « Golestan Film Unit » ; première société de production indépendante en Iran au sein de laquelle la jeune poète se forme au montage, puis à la réalisation. Pionnier du cinéma d'auteur iranien, Golestan débute sa carrière de cinéaste en 1954 en réalisant quelques films de commande pour le compte du consortium des Compagnies Pétrolières d'Iran. Son film *Un feu* (1960), tourné en 1958 dans la région de Khuzestan, cœur de l'industrie pétrolière iranienne en proie au gigantesque incendie de ses puits de pétrole, laisse déjà transparaître la singularité de son approche documentaire. Pour leur deuxième collaboration, *L'Eau et la Chaleur* (1962), Golestan confie à Farrokhzad le soin de d'effectuer seule les prises de vues à Abadan, dans l'immensité des zones pétrolières du sud de l'Iran. Longtemps resté invisible, ce film lyrique, quasiment dépourvu de commentaire, fait de l'écriture musicale son principe de montage. En 1962, Forough Farrokhzad s'installe à Tabriz pour y tourner son unique film personnel, *La maison est noire* (1963),

un court métrage sur une léproserie où les lépreux tenus à l'écart du monde attendent la mort. Récompensé par le Grand Prix du film documentaire au festival du court métrage d'Oberhausen en 1963, ce film signe l'acte de naissance d'une nouvelle vague iranienne. Sensible à la dimension universelle et poétique du cinéma de Farrokhzad, Chris Marker, dans un hommage qu'il publie à la suite de la disparition prématurée de la cinéaste dans un accident de voiture en 1967, affirme que *La maison est noire* est « la Terre sans pain d'Iran ». Réalisé la même année par Golestan, *Les Collines de Marlik* semble répondre terme à terme au film de Farrokhzad en faisant d'un site archéologique d'où sont exhumées des statuettes de fertilité une allégorie des corps voués à l'enfermement et à la déréliction. Le cinéma de Farrokhzad et Golestan est marqué par les préoccupations modernes et politiques de son époque. Tourné dans l'exposition du trésor impérial iranien présentée à la Banque Centrale Iranienne de Téhéran, *Les Joyaux de la couronne d'Iran* (1965) déplace à son tour la valeur symbolique de cette accumulation de richesses en la renvoyant aux affres de l'histoire passée et à venir.

Séance présentée par Mitra Farahani (peintre, cinéaste et productrice iranienne).

Remerciements : Ebrahim Golestan, Mitra Farahani, Cineteca di Bologna, National Film Archive of Iran, Les Archives françaises du film (CNC), la Cinémathèque française.



Ebrahim Golestan :
Les Collines de Marlik (Tappeha-ye Marlik)
1963, 35mm (transféré sur DCP), couleur, sonore, 15min (vostf)



Ebrahim Golestan & Forough Farrokhzad :
L'eau et la Chaleur (Ab o Atash)
1962, 35mm (transféré sur DCP), noir et blanc, sonore, 16min (vostf)



Ebrahim Golestan :
Les Joyaux de la couronne d'Iran (Ganjineh Haya Gohar)
1965, 35mm, couleur, sonore, 15min (version française)



Forough Farrokhzad :
La maison est noire (Khaneh siah ast)
1962, 35mm (transféré sur DCP), noir et blanc, sonore, 21min (vostf)

xxxx 2019 / Suisse / 60 min / Couleur
 xxxx Langue : Français
 xxxx Image : Sergio da Costa
 xxxx Son : Xavier Lavorel
 xxxx Montage : Gabriel Gonzalez, Sergio da Costa, Maya Kosa
 xxxx Production : Flavia Zanon, Joëlle Bertossa (Close-Up Films)
 xxxx Contact copie : Close Up Films, info@closeupfilms.ch



L'ÎLE AUX OISEAUX

BIRD ISLAND

Maya Kosa, Sergio Da Costa

Séance en association avec le Centre culturel suisse

Après une longue période d'isolement, Antonin, un jeune homme à la fatigue persistante, redécouvre le monde dans un centre de soins pour les oiseaux sauvages. Dans ce décor étrange, bercé par le vacarme des avions, on sauve aussi bien les oiseaux blessés que les âmes en peine.

Chaque jour un peu plus intrigué par les oiseaux et attiré par le travail d'Emilie la vétérinaire, Antonin se rapproche d'une chouette borgne dont la remise en liberté semble compromise. À travers le destin de ce rapace nocturne et de celui d'autres patients, il prend conscience peu à peu qu'une grave menace plane sur les oiseaux. En choisissant la voie de l'apprentissage comme ligne dramaturgique, le couple de réalisateurs continue à concevoir un cinéma qui part de situations quotidiennes pour en révéler le côté archétypal. Ici, les rapaces enfermés dans de grandes volières deviennent la métaphore de l'étranger, mis en quarantaine avant de s'envoler au loin. Une parabole sur la contemporanéité, racontée à travers des images limpides et essentielles comme le mystère qu'elles renferment.

–Daniela Persico (Locarno Film Festival)

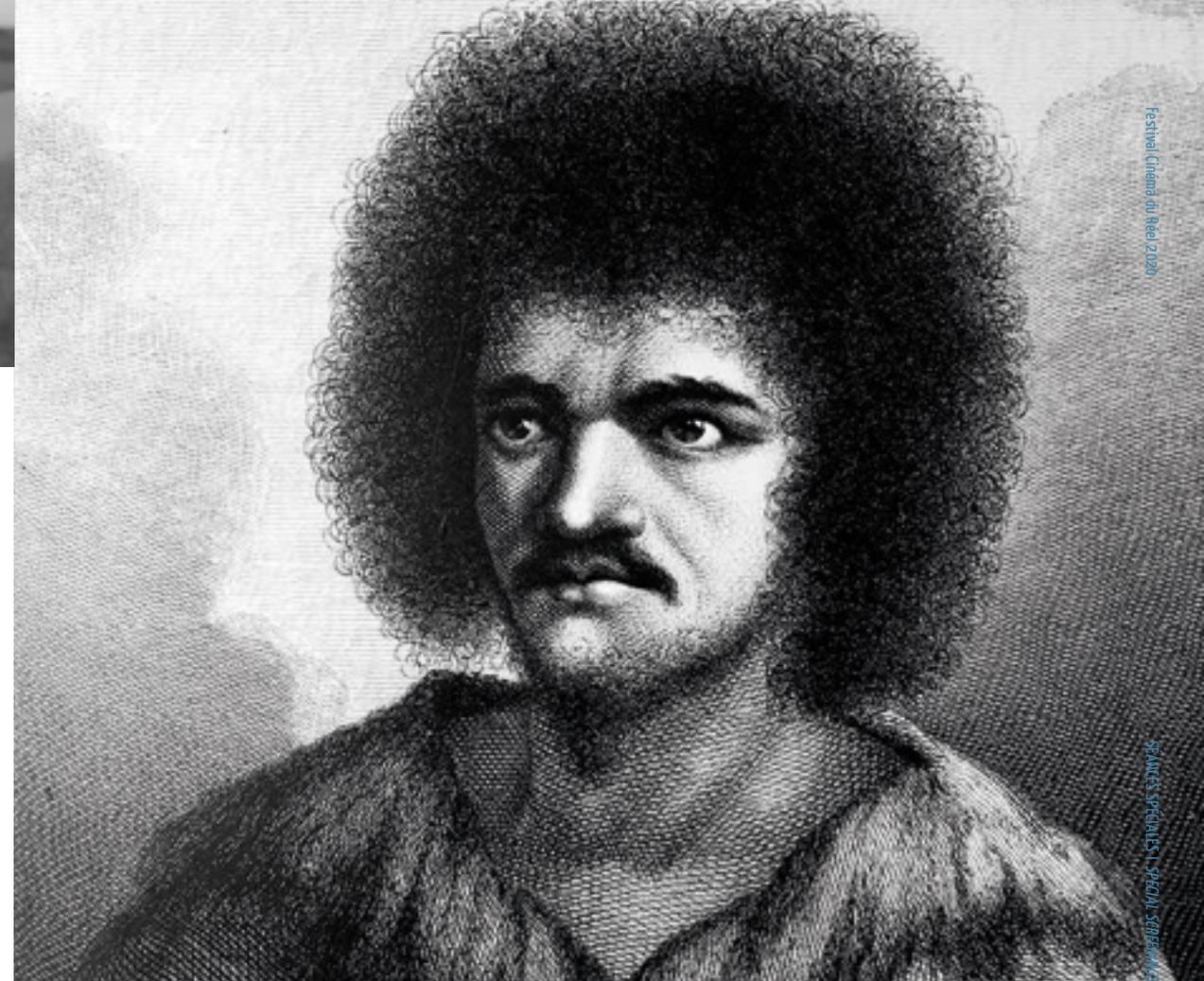
After a long period of isolation, Antonin, a young man suffering from chronic fatigue, rediscovers the world in a refuge for wild birds. In this strange setting, cradled by the din of passing planes, care is given not only to wounded birds but also suffering souls.

Each day a little more intrigued by the birds and the work of Emilie the vet, Antonin grows close to a one-eyed owl whose release seems less than certain. The fate of this nocturnal bird of prey and the other patients gradually makes him aware that a serious threat hangs over the birds.

In choosing the learning curve as the storyline, the two directors again conceive filmmaking as taking everyday situations as the starting point to reveal an archetypal dimension. Here, the birds of prey, confined in large aviaries, become the metaphor of the foreigner, who is quarantined before flying far away. A parable on contemporaneity told through images as limpid and fundamental as the mystery they enclose.

–Daniela Persico (Locarno Film Festival)

CENTRE ↗
 CULTUREL
 SUISSE ↘
 PARIS ↗ ↘



France / 53 min xxxx
 Réalisation : Nathalie Battus xxxx
 Production : France Culture xxxx

BOUGAINVILLE À TAHITI : UNE CONTRE-ENQUÊTE SUR LES TRACES DE AHOTURU Delphine Morel

Ahoturu est le premier Tahitien à avoir quitté la Polynésie pour rejoindre le continent européen. Embarqué volontaire sur le navire du célèbre capitaine Louis-Antoine de Bougainville, son périple débute en 1768. Après un an à Paris, Ahoturu quitte la France et décède pendant son voyage de retour vers Tahiti au large de Madagascar.

A partir de cette destinée, la série construit un itinéraire de 1768 à nos jours, rétablissant une vérité sur les premiers contacts entre les insulaires et Européens, convoquant la mémoire de ce passé tout en questionnant la présence actuelle française dans le Pacifique.

LSD, la série documentaire sur France Culture.
 Documenter toutes les expériences de la vie, des cultures et des savoirs.
 Chaque semaine, un grand thème en quatre épisodes, autonomes et complémentaires.



xxxx 1988 / France / 110 min / Couleur
 xxxx Langue : Français
 xxxx Image : Alain Levent, Jean-Daniel Pollet
 xxxx Son : Igor Kirkwood
 xxxx Montage : Françoise Geissler
 xxxx Musique : Antoine Duhamel
 xxxx Production : Ilos Films
 xxxx Contact copie : La Traverse, nostraverses@gmail.com



CONTRETEMPS Jean-Daniel Pollet

Clôture des rendez-vous européens du patrimoine

Avant-première du film restauré par La Traverse Films, avant sa projection dans le cadre de la rétrospective Jean-Daniel Pollet à la Cinémathèque française (du 11 au 29 mars)

Pollet accomplit une œuvre de destruction et de re-composition de ses œuvres précédentes. À partir de scènes de *Méditerranée*, de *L'Ordre*, etc. ainsi que d'un film de Jean Baronnet, il crée un nouveau film où toutes les images antérieures entrent dans un autre jeu, tournoyant, grandiose, spirale. [...] C'est encore le texte de Sollers, la musique de Duhamel, mais cette fois Sollers et Duhamel sont dans le film, qui, dans son mouvement de spirale, reprend, recommence, comme la houle [...] dans un incessant va-et-vient, le combat contre le temps. Sollers, Duhamel et Kristeva sont pris dans ce mouvement, toujours recommencé, ce va-et-vient entre le texte de Sollers en voix off qui dit ce que les images disent, texte et images se relançant à tour de rôle, perpétuelle reprise, litanies, contre le temps. La question serait « de savoir s'il y a une chance d'échapper au temps ». [...] Et Pollet filme la joie de la fête, des danses, des gestes amples et repris (lisser sa chevelure, tourner dans la danse), comme si le bonheur était répétition musicale et mélodique [...], comme si le bonheur était apprentissage du plaisir de la musique et de la danse.

–Colette Mazabrard (Cahiers du cinéma, juillet-août 1989)

Pollet accomplishes a work that destroys and re-composes his previous films. Using scenes from Mediterranean, Order, etc. and a film by Jean Baronnet, he creates a new film in which all these past images enter into a new game, swirling, grandiose, spiralling...Again with Sollers' text and Duhamel's music, but this time Sollers and Duhamel are in the film, which, in its spiralling motion, continues, restarts, like ocean waves...in their endless toing and froing, the fight against time. Sollers, Duhamel and Kristeva are caught up in this continually resumed movement, this toing and froing with Soller's voice-over text, which says what the images say, text and images call each other up in turn, a perpetual repetition, litanies, against time. The question could well be: "knowing if there is a chance of escaping time"...And Pollet films the joy of celebration, dancing, sweeping gestures (smoothing one's hair, whirling in dance), reprised as if happiness were a musical and melodic repetition...as if happiness were learning the pleasure of music and dance.

–Colette Mazabrard (Cahiers du cinéma, July-August 1989)



Depuis les débuts du soulèvement social de l'automne 2019 des artistes visuels, cinéastes se sont attelés à documenter les différentes marches et revendications du peuple chilien et ont produit des films courts, images brutes, animations...

Nous proposerons un choix d'images, entrecoupé par des conversations autour de la situation au Chili et du rôle de ces images.

« C'est un éveil collectif et foisonnant, porteur de nouveaux espoirs... vers une nouvelle constitution, vers un nouveau modèle de société qui est en train d'être débattu et réfléchi dans des collectifs tout au long du pays. La répression est certes plus que violente, et la résistance ne fléchit pas ... Ce qui est intéressant c'est que justement tous ces jeunes qu'on appelle la première ligne et qui sont devenus les nouveaux héros de cette société affrontent la police au risque de leur vie pour que ce réveil se transforme en réalité. » (Pamela Varela, cinéaste et membre du collectif La Nouvelle Ambassade)

L'ÉVEIL DU CHILI

Une séance en écho à la programmation Front(s) Populaire(s) et en collaboration avec la Cinémathèque du documentaire, à l'occasion de sa programmation « Chili, cinéma obstiné », du 1^{er} avril au 29 juin.

Séance jeune public

Majestic Bastille
Dimanche 22 mars à 11h
 2/4 Boulevard Richard-Lenoir
 75011 Paris
 Tarif : 5/3€

PETITS JEUX AVEC LE RÉEL

Un programme de courts métrages à partir de 6 ans. Dans chacun de ces cinq films courts et inventifs, le réel est envisagé comme matière à jouer. Imiter, rythmer, doubler, transfigurer, quel que soit le procédé choisi, les spectateurs sont invités à savourer ces transformations ludiques du monde.

En partenariat avec les Cinémas Indépendants Parisiens (CIP)



À TROIS TU MEURS

Ana Maria Gomes
 (France, 2015, Couleur, 8'50)

« Joue ta mort pour la caméra, je compte jusqu'à trois, à trois, tu meurs ». Telle est la consigne

donnée à des adolescents qui ont imaginé et théâtralisé leurs derniers instants, leur dernière image. À travers des situations d'agonie, de chutes, d'abandon, ils véhiculent aussi d'autres images – celles qu'ils voient dans les jeux vidéo, les films, les médias.



TRAVERSÉES

Antoine Danis
 (France, 2013, Couleur, 8')

Ça tourne, ça virevolte, ça chute... sur la patinoire. Agile ou grotesque, chacun s'essaie à l'art du patinage. Le film est une ode. Ode à cette vie précaire, ode à

cette arène où tant de personnes sont passées pour une heure, une journée, un amour...

LISBOA ORCHESTRA

Guillaume Delaperriere
 (France, 2012, Couleur, 12')

Lisboa Orchestra est une ballade musicale dans la ville aux sept collines. Au fil des rythmes urbains de la journée, une musique originale et hypnotique se compose à partir d'échantillons sonores et visuels recueillis dans la capitale portugaise qui ont pour métronome la pulsation de la ville.



PAS À PAS

Émilie Tarascou
 (France, 2009, Couleur, 4')

Une jeune femme vit son quotidien en décalage avec le monde extérieur, qu'elle perçoit comme une image vidéo impossible à intégrer.



AU BORD DU LAC

Patrick Bokanowski
 (France, 1993, Couleur, 6')

Métamorphoses au bord d'un lac.



Lieux associés

LA BULAC FAIT SON CINÉMA DU RÉEL

Depuis 4 ans, la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations (BULAC) propose une programmation de films issus de la compétition, ancrés dans les aires géolinguistiques que recouvrent ses collections. Les projections sont accompagnées de débats avec les réalisateurs et des enseignants-chercheurs.

« Déterrer les mémoires » est le fil rouge de la sélection 2020 de la BULAC, qui guidera vos pas de la Bosnie aux Philippines, en passant par la Syrie, l'Azerbaïdjan et l'Inde. Les cinq films retenus creusent des trajectoires douloureuses, à travers des propositions cinématographiques singulières. De l'image choc à la performance poétique, de la quête personnelle à l'enquête de terrain, ils explorent des mémoires fracturées. Parfois dures, les images fouillent au corps un passé ou un présent hanté par la violence et les spectres, tout en révélant des personnalités lumineuses et engagées.

DÉTERRER LES MÉMOIRES

Judi 19 mars à 17h

ASWANG de Alyx Ayn Arumpac (84' / Philippines, France) + Débat

Judi 19 mars à 19h30

AHLAN WA SAHLAN de Lucas Vernier (94' / France) + Débat

Vendredi 20 mars à 16h

TAPE 39 de Amit Dutta (16' / Inde)

Vendredi 20 mars à 17h

BEYNIMDEKI MISMARLAR (NAILS IN MY BRAIN) de Hilal Baydarov (80' / Azerbaïdjan)

Vendredi 20 mars à 19h30

PARLER AVEC LES MORTS de Taina Tervonen (67' / France) + Débat

Bulac
 65 rue des Grands Moulins, 75013 PARIS
 Entrée libre

SÉANCE SPÉCIALE À L'ÉGLISE SAINT-MERRY

Proposée par les Rendez-vous contemporains de Saint-Merry et Souffle collectif, cette séance est l'occasion de découvrir un film de la compétition dans le cadre prestigieux de l'Église Saint-Merry.

Dimanche 23 mars à 20h30

ANDASHEALLADH (THE TWO SIGHTS) de Joshua Bonnetta (89' / États-Unis)

Les **Rendez-Vous Contemporains** sont un cycle de concerts et de projections dédiés à la création contemporaine. / Passeur entre les arts vivants, le cinéma et la musique, au croisement des cultures et des mondes invisibles, **Souffle collectif** donne régulièrement rendez-vous à la jeune création contemporaine au sein de l'église Saint-Merry à Paris.

Église Saint-Merry
 76 rue de la Verrerie, 75004 Paris
 Tarif unique : 5 €

CENTRE CULTUREL SUISSE

Au cœur du Marais, le Centre culturel suisse (CCS) a pour vocation de faire connaître en France une création contemporaine helvétique ouverte sur le monde, d'y favoriser le rayonnement des artistes suisses, et de promouvoir les échanges entre les scènes artistiques suisses et françaises.

Mercredi 18 mars à 20h

L'ÎLE AUX OISEAUX de Maya Cosa et Sergio da Costa (60' / Suisse) + Débat

Centre Culturel Suisse
 38 rue des Francs-Bourgeois, 75003 Paris
 Tarif unique : 3 €

Le festival parlé

Festival conversations

LITTÉRATURE ET DOCUMENTAIRE : FILIACTIONS ET AFFINITÉS

Dans un roman publié l'an passé, *Archives des enfants perdus*, Valeria Luiselli raconte le road-trip d'une famille à travers les États-Unis, en direction du Sud-Ouest. Le père espère enregistrer les échos lointains de la présence des Indiens Apaches, les derniers à s'être affrontés aux gouvernements américain et mexicain, et la mère retrouver les traces des « enfants perdus », ces mineurs étrangers arrêtés à la frontière et détenus dans des centres fermés. Écrit à partir de sa propre expérience – depuis 2014, Luiselli a travaillé en tant qu'interprète pour des mineurs mexicains auprès de tribunaux américains et elle aussi a effectué un voyage familial vers les zones frontalières –, cet ouvrage suit la parution d'un essai que l'autrice avait consacré à ce même sujet⁽¹⁾, mais le déploie sur un terrain plus trouble, celui du roman. Elle entremêle ici le récit du road-trip vers l'Ouest, avec ses paysages convoquant toute la photographie documentaire américaine, et celui, plus intime, de la lente érosion de la cellule familiale. Et elle retrouve alors une expérience proprement romanesque du documentaire, à moins que ce ne soit une seconde nature documentaire du roman. Ainsi quand la narratrice explique à son fils le fonctionnement de l'appareil polaroid qu'il a reçu en cadeau, et lui suggère de prendre « une photo de cet arbre qui pousse à travers le ciment.

Pourquoi je ferais ça ? Répond l'enfant.

Je ne sais pas... juste pour le documenter, je suppose.

Ça ne veut rien dire, maman, « le documenter ».

Il a raison. Qu'est-ce que cela signifie, « documenter » quelque chose, un objet, nos vies, une histoire ? J'imagine que « documenter » les choses – par l'objectif d'un appareil photo, sur papier ou avec un instrument permettant d'enregistrer du son – ce n'est en fait qu'un moyen d'ajouter une couche de plus, quelque chose comme de la suie, à toutes les choses déjà sédimentées dans une compréhension collective du monde. »⁽²⁾

Dans cet échange, qui renvoie la narratrice à ses propres questionnements (elle est documentariste sonore) et l'autrice à son métier (interprète et romancière), on retrouve les hésitations de James Agee, parti avec Walker Evans partager la vie des familles de métayers du Sud des États-Unis en 1936, et confronté à la difficulté d'en faire le récit : « Si je le pouvais, je n'écrirais rien du tout. Il y aurait des photographies ; pour le reste, des morceaux d'étoffe, des déchets de coton, des grumelons de terre, des paroles rapportées, des bouts de bois, des pièces de fer, des fioles d'odeur, des assiettes de nourriture et d'excréments... Un morceau de corps arraché par la racine pourrait bien être plus adéquat. »⁽³⁾ De James Agee à Valeria Luiselli, les récits empruntent divers chemins, mais l'un et l'autre tissent la trame d'une communauté d'existences entre soi et autrui.

Après une première édition autour des gestes et pratiques documentaires dans différents champs de la création en 2019, le Festival parlé explore en 2020 les rapports entre littérature et cinéma à partir de l'hypothèse que le cinéma hérite de la littérature autant que des arts visuels ou scéniques, et que le documentaire se rattache à la tradition du roman réaliste plutôt qu'à celle du reportage ou de l'observation scientifique. Quels rapports l'image documentaire entretient-elle

(1) Valeria Luiselli, *Raconte-moi la fin*, Trad. Nicolas Richard, Editions de l'Olivier, 2018.

(2) Valeria Luiselli, *Archives des enfants perdus*, Trad. Nicolas Richard, Editions de l'Olivier, 2019, p. 75-76.

(3) James Agee, Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, Plon, 1993 (1941), p. 30.

avec une écriture littéraire attentive à l'épaisseur du réel ? Quelles filiations, quelles affinités, quelles contradictions entre le récit documentaire, l'exercice vertigineux de la description, l'accumulation des notes, des fragments, des témoignages d'une part, et la comparution immédiate et évidente de l'image photographique ou filmique d'autre part ? Quelles écritures pour rapporter l'histoire et la mémoire au présent, traverser les existences d'autrui, et inscrire ces récits dans des expériences partagées ? L'émotion d'un plan ou d'un mouvement de caméra a-t-elle à voir avec celle de la phrase ? Des écrivains, des écrivaines, et des cinéastes sont invités à ouvrir un espace de réflexion et de conversation à partir de ces questionnements et de leurs propres pratiques de création au cours de deux tables rondes.

La première, « La traversée des existences. Expériences partagées », réunit des praticiens qui, dans leurs champs respectifs, ont investi des territoires, des expériences, des collectifs *a priori* sans commune mesure avec leur monde, pour éprouver une écriture, littéraire ou filmique, dans laquelle « les existences croisées conservent leur opacité et leur énigme ». Et cependant, il entre aussi beaucoup de soi dans ce récit des autres, comme si se projeter vers le monde extérieur engageait aussi nécessairement à une forme de voyage introspectif. Il ne s'agit ni à proprement d'enquête, au sens sociologique du terme, ni d'une mise en ordre du réel, mais plutôt d'une attention aux gestes, aux mots, aux regards et aux émotions qui forment le tissu de nos expériences communes.

La seconde table ronde, « Le documentaire est romanesque », éprouve l'hypothèse d'un réseau de filiations et d'affinités entre le roman et le cinéma documentaire, tant celui-ci s'est avéré infiniment précis dans sa tentative d'atteindre la réalité d'une époque. Cette piste romanesque croise le recueil et l'usage de l'archive, du témoignage, de la trace, avec des écritures qui superposent les strates temporelles, entremêlent les voix, et basculent volontiers vers l'invention.

Le festival parlé renouvelle également sa collaboration avec le programme doctoral SACRe et invite trois chercheurs-créateurs à venir présenter leurs travaux au cours de la journée. Sous la forme de performances et de projections, ces interventions ouvrent chaque table ronde et clôturent les discussions. Alice Diop, invitée de la première édition, et Pierre Bergounioux viendront ensemble clore cette édition en poursuivant la conversation qu'ils ont entamé à l'occasion du travail préparatoire de la cinéaste pour son prochain film *Nous*.

Le Festival parlé : lundi 16 mars

- 13h30 : Des positions. Apparition-Apparence-Disparition, Laurence Ayi
- 14h-16h : « La traversée des existences. Expériences partagées », avec Jean-Christophe Bailly, Eric Baudelaire, Maylis de Kerangal, Mariana Otero (animée par Alice Leroy)
- 16h30 : O Diabo Nu, un film de Léandre Bernard-Brunel et Camille Rosa
- 17h-19h : « Le documentaire est romanesque », avec Nathalie Léger, Olivia Rosenthal, Claire Simon, Andrei Ujica (animée par Antoine de Baecque)
- 19h30 : Regard contre regard, Anouk Phéline
- 20h : « NOUS », conversation entre Alice Diop et Pierre Bergounioux

O DIABO NU Léandre BERNARD-BRUNEL, Camille ROSA

Invités à n'être que les figurants d'un texte de Fernando Pessoa - *l'Heure du Diable* -, les habitants d'un village du Sud du Portugal, se mettent à occuper le premier plan d'un film dont les protagonistes - Méphistophélès en tête - tardent à venir.

2017 / 20 min. 54 sec

Co-production : le G.R.E.C avec le soutien du C.N.C et la participation du Fresnoy



DES POSITIONS. APPARITION- APPARENCE-DISPARITION Laurence AYI

Ce travail est né d'un profond bouleversement ressenti lors d'un rituel funéraire en Afrique de l'ouest. Ce rituel était focalisé sur l'habillage de ma défunte grand-mère. Scénographe/costumière, j'appréhende la loge et les coulisses de théâtre comme un sas de déposition, l'endroit clos où les peaux se déposent, se composent et se décomposent et se recomposent. Cet instant de déshabillage-habillage, un rite de passage, à mon sens, m'a amenée à émettre l'hypothèse que le rituel qui consiste à l'habillage d'un mort pour son entrée dans l'autre monde comporte une étrange similarité avec celui qui consiste à l'habillage du/de la comédien.ne avant son entrée en scène. Et à deux questions récurrentes :

- À quel moment le vêtement devient-il costume dans le rituel de l'habillage?
- De quelles vies s'anime un vêtement et par quel vêtement se déshumanise un être?



REGARD CONTRE REGARD Anouk PHÉLINE

Regard contre regard est un essai visuel qui reprend et retravaille les images du film *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini (1954). Il veut rendre perceptible la confrontation entre le regard d'Ingrid Bergman, l'actrice principale, et ceux des êtres qu'elle croise sur sa route, captés sur le vif, dans la foule. Ces éclats documentaires matérialisent une expérience de l'altérité qui serait l'objet même du récit.

ParisDOC EST UN LABORATOIRE

Plate-forme professionnelle du festival, ParisDOC en est aussi son pan le plus prospectif. Au plus près de l'évolution des pratiques cinématographiques et des usages du public, au plus près des réflexions et des enjeux de la profession. S'il tend principalement à renforcer la circulation du cinéma documentaire indépendant au niveau européen et international, ParisDOC est aussi conçu pour renforcer l'innovation, la souplesse et le particularisme qui sied au documentaire, la qualité de prototype de tout film documentaire et la dimension artisanale d'un secteur à la fois foisonnant et fragile. ParisDOC encourage les échanges entre réalisateurs, producteurs, distributeurs, réseaux de festivals, vendeurs internationaux et met à leur disposition une organisation sur mesure, proposant un accompagnement singulier, et des thèmes pertinents pour la pratique de chacun. Il ouvre également ses temps de réflexion et de discussion aux étudiants et aux nouveaux entrants dans la profession, ceux qui feront le cinéma documentaire de demain.

Créées en 2014, les premières activités de ParisDOC, le **Forum public** qui réunit l'ensemble des acteurs du secteur sur des questions qui touchent à sa structuration, et les **WIP**, les projections de films en Work-in-Progress réservées aux professionnels de la diffusion et de l'exploitation, s'étoffent d'année en année afin de proposer un réseau à la fois concret et réflexif autour du documentaire depuis le développement de projet jusqu'à la circulation des films, depuis les premiers films jusqu'aux œuvres du patrimoine.

Cette année nous accueillons dans le cadre des WIP, trois projets proposés par des festivals européens, Le Torino film festival, en Italie, le festival de Jihlava en

République tchèque et le festival Cinedoc à Tbilissi en Géorgie. Accueillir ces projets sélectionnés par d'autres est l'occasion d'ouvrir un peu plus le champ des possibles pour leur diffusion, c'est aussi une manière d'exposer des œuvres éloignées de notre « ligne éditoriale » mais reconnues par des programmeurs et prescripteurs de leurs pays d'origine. Une façon d'interroger l'acte de programmer, questionnement que nous avons choisi d'aborder aussi dans le cadre des **Feedback pro**, ces temps de débat qui en écho avec des préoccupations communes à l'ensemble du secteur, permettent l'exposition de points de vue parfois divergents et leur confrontation. « D'où programme-t-on ? » réunira ainsi des responsables de festival de différents pays qui rendront compte de ce qui les guide dans le choix des films – et du poids des questions intimes, esthétiques, culturelles, géographiques ou politiques. En posant la question « Le cinéma documentaire intéresse-t-il les collectionneurs ? » les participants au second Feedback pro tenteront d'exposer les possibles convergences entre le monde de l'art et celui du cinéma pour la création documentaire, de sa production à sa diffusion.

Tandis que les Feedback pro proposent des thèmes de réflexion transversaux à l'ensemble des professionnels du cinéma documentaire, les thématiques abordées dans le cadre des **Matinales** interrogent des pratiques spécifiques, s'attachant à la fabrication des œuvres et aux savoirs faire des différents métiers : partager l'expérience de l'audiodescription pour en comprendre la réalisation ; questionner la place des spectateurs et leurs rôles de prescripteur (pour le meilleur et pour le pire) dans la programmation des salles ; s'interroger sur l'évolution de l'utilisation du

drone comme outil de prise de vue à partir du projet artistique de Jacques Perconte ; et dans le cadre de notre matinée des idées se demander quels films faire aujourd'hui à partir des nouveaux corpus d'images que l'ère du numérique et du virtuel a fait naître.

Enfin nous inaugurons cette année les **Rendez-vous européens du documentaire de patrimoine**. En effet tout autant que la fiction, le cinéma documentaire compte de grands auteurs, des chefs d'œuvres et une histoire riche et précieuse. Il compte aussi des initiatives de restauration remarquables et un travail de fonds dont il faut se faire l'écho et accompagner. Exposition de projets de restauration, rencontres et débat dédiés, projection en avant-première d'une œuvre restaurée constituent le programme de cette journée qui se déroulera le vendredi 20 mars au Centre Pompidou. Avec ces nouveaux rendez-vous il s'agit d'ouvrir au sein de Cinéma du réel une fenêtre dédiée au cinéma documentaire de patrimoine et à ceux qui s'y engagent.

The festival's professional platform, ParisDOC encourages exchanges between filmmakers, producers, distributors, festival networks, international sales agents. It proposes a made-to-measure organisation, tailored accompaniment, and themes relevant to everyone's area of activity. It also opens its discussions to students and newcomers to the profession, those who will make tomorrow's documentary cinema.

The Public forum brings together all of the industry's practitioners around questions addressing how the sector is structured.

4 jours de rencontres
Du mardi 17 au vendredi 20 mars
Programme détaillé sur cinemadureel.org
et dans la brochure ParisDOC

4 days of encounters
From Tuesday 17 to Friday 20 March
Detailed programme on cinemadureel.org
and in the ParisDOC brochure

The WIP, the Work-in-Progress screenings, reserved for diffusion and exhibition professionals, are being expanded year by year in order to propose a concrete and reflexive network around documentary film, from project development through to the circulation of films.

Feedback pro involves discussion sessions where differing points of view can be expressed and compared. "From what standpoint do we programme?" brings together festival directors from various countries to talk about what guides their choice of films. Asking the question "Does documentary cinema interest collectors?", the participants of the second Feedback pro session will try to uncover the possible convergences between the art world and the world of documentary creation, from its production through to distribution.

The Matinales sessions question specific practices, with a focus on filmmaking and the know-how of the different lines of work.

Lastly, this year we are inaugurating the European Classic Documentary Film Meetings. An exhibition on restoration projects, themed meetings and discussions and a preview screening of a restored film are on the day's programme, to be held Friday 20 March at the Pompidou Centre. With these new meetings, the Cinéma du réel is opening a window onto classic documentary film and the people involved.

Débat Addoc



Comme chaque année, l'association des cinéastes documentaristes organise une rencontre au sein de Cinéma du réel.

QUI SE CACHE AU FOND DU PUIITS ?

L'acte de filmer, celui de regarder un film, nous transforme tout à l'intérieur. Sinon, il ne s'est rien passé, rien joué. L'exercice du portrait documentaire est un monde en soi. L'altérité y est vécue comme un miroir réfléchissant qui déplace la question d'identité - aux antipodes de la société « inclusive » qui fixe et cloître les individus à une place surdéterminée. Que mettons-nous de ce que nous sommes dans notre volonté à enregistrer ? C'est une quête qui cherche à faire « film ». Au départ, une tension profonde à laquelle il s'agit de donner forme. Est ce une pulsion narcissique ? C'est un geste de création, un geste de libération. Comment alors cette

pulsion trouve-t-elle son chemin dans l'exercice du portrait ? Nous sommes traversé.e.s par des mouvements contraires désir, répulsion. Comment ne pas enfermer l'autre dans ses représentations. Et, comment déjouer l'écueil de la prédation ?

La question de nos résistances se pose. Filmer l'autre est une démarche amoureuse, une expérience et une épreuve. Et, sommes-nous prêt.e.s à aller jusqu'au fond du puits ?

-Marie de Busscher et Laurence Garret

Avec : les cinéastes Marie Dumora, Avi Mograbi, Rareş Ienasaia
Samedi 14 mars, 13h
www.addoc.net

Reprise des films primés à la Scam

Scam*

Entrée libre

Mardi 7 avril

Le programme de cette reprise sera disponible sur : www.scam.fr
Scam, 5 avenue Vélazquez, Paris 8^e

Action culturelle

Le projet artistique de Cinéma du réel est pensé avec la volonté appuyée de développer une politique d'action culturelle en direction de tous les publics et en particulier les plus fragiles. Chacun doit pouvoir trouver sa place de spectateur et d'acteur de Cinéma du réel.

CONSTRUIRE SON REGARD DE SPECTATEUR : PARCOURS FESTIVALIER

Pour permettre aux différents publics de s'appropriier pleinement le festival, des temps de médiation sont proposés en amont de la manifestation. Grâce à des ateliers de sensibilisation au regard documentaire et à la découverte du programme du festival à partir d'extraits de films, les groupes construisent eux-mêmes leur programme. Lors de leur venue, ils bénéficient d'une présentation de la manifestation par un professionnel et d'une rencontre avec un réalisateur.

En partenariat avec l'ACERMA, le Collectif Repérages, l'École Thot, France Terre d'Asile, JRS Jeunes, les Lucioles du doc, Mille Visages, Passeurs d'images, La Toile Blanche.

AFFIRMER SON POINT DE VUE DE PROGRAMMATEUR : ATELIERS DE PROGRAMMATION

Cinéma du réel accueille des groupes engagés dans des ateliers de programmation menés par le Festival Toiles sous toile, les Ecrans d'Emmaüs et le Centre de jour L'Adamant. Nous les accompagnons dans leur découverte de futurs coups de cœur cinématographiques à partager lors de projections dans ces structures.

ACTION CULTURELLE EN MILIEU PÉNITENTIAIRE

Cinéma du réel mène des actions en milieu pénitentiaire sous la forme de projections et d'ateliers de sensibilisation au documentaire de création à destination des détenus. Depuis 6 ans, un partenariat lie Cinéma du réel au Service d'insertion et de probation des Yvelines pour permettre à des détenus de la Maison d'arrêt des hommes de Bois d'Arcy de constituer chaque année un jury et décerner un prix à un court métrage. En 2020, quatre personnes de la société civile rejoignent ce jury afin d'apporter une diversité supplémentaire dans les échanges sur les films.

CENTRE PÉNITENTIAIRE DU SUD FRANCILIEN RÉAU

Dans la continuité du Festival, un film de la compétition fera l'objet d'une projection-débat au sein du centre pénitentiaire du sud francilien Réau.

CINÉMA DU RÉEL ACCUEILLE [MIL'YEUX OUVERTS]

LES YEUX DE L'OUÏE

L'association « Les Yeux de l'Ouïe » expérimente, au quotidien, le cinéma et les arts numériques comme vecteurs de lien social, politique et poétique. Elle expérimente, avec des publics à priori éloignés, ce que ces arts offrent comme possibilité à ré-enchanter le désir de composer et structurer des trajectoires de sens et de vies.

[MIL'YEUX OUVERTS]

Un nouveau média, un concept alternatif aux TV et aux Web TV.

Ce média a pour ambition de se déployer dans des lieux publics et de faire naître des interstices ou des espaces sensibles dans l'espace virtuel, de promouvoir les pratiques et les œuvres à valeur ajoutée sociale et culturelle. [Mil'Yeux ouverts] s'appuie sur un réseau de collaboration, et se dote d'un Laboratoire artistique, culturel, social et sociétal où professionnels et amateurs s'engagent à penser et à fabriquer.

Le festival Cinéma du réel et Les Yeux de l'Ouïe se sont associés pour aller au plus près des publics hors de portée, ceux pour qui la culture ne serait pas à priori un besoin de première nécessité, et pourtant...

Des voix se font entendre depuis : la prison Paris-La-Santé, la prison de Bois d'Arcy, le centre d'hébergement Emmaüs Pereire, le centre de jour L'Adamant, l'espace culturel d'utilité sociale Acerma, l'atelier « En quête d'autres regards » Les Yeux de l'Ouïe.

[Mil'Yeux Ouverts] invite chaque visiteur à circuler dans ces lieux peuplés de voix et de regards en quête de cinéma et de réel.

Public scolaires et étudiants

Le documentaire permet non seulement de réfléchir au monde dans lequel nous vivons mais aussi à la question de la mise en scène du réel et au statut des images. Cinéma du réel se donne donc pour mission d'accompagner les élèves dans leur découverte du documentaire mondial et dans la construction de leur regard de citoyen.

SÉANCES SCOLAIRES

Tous les matins à 10h, une séance scolaire d'un film issu de la compétition est proposée aux classes d'écoles élémentaires, de collèges et/ou de lycées. Toutes les séances incluent une rencontre avec le réalisateur.

JOURNÉES D'IMMERSION

Depuis 15 ans, Cinéma du réel travaille en partenariat avec les Cinémas Indépendants parisiens (CIP) et l'Association des cinémas de recherche d'Île-de-France (ACRIF), structures qui mettent en œuvre à Paris et en Île-de-France le dispositif national d'éducation à l'image « Lycéens et apprentis au cinéma ». Elles proposent à des enseignants dont les classes participent au dispositif de faire participer leurs élèves au festival lors de journées d'immersion. Ces classes assistent à deux ou trois projections et à un temps d'échange en salle et/ou lors d'une rencontre privilégiée avec un réalisateur.

À ces groupes s'ajoutent des classes encadrées par des enseignants indépendants ou participants à des parcours scolaires dans le cadre de partenariats croisés.

ÉTUDIANTS

Cinéma du réel a noué depuis plusieurs années des partenariats avec différentes universités et écoles de cinéma. Des actions tutorées permettent aux étudiants concernés de contribuer à l'organisation du festival et un accompagnement spécifique leur est proposé dans leur découverte des films.

En partenariat avec le master Politique et gestion de la culture en Europe de l'Université Paris 8, le Master Cinéma anthropologique et documentaire de l'Université Paris Nanterre, le département cinéma de l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, La mention Cinéma et audiovisuel de l'UFR des Arts Plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'ESEC, Prép'Art.

En 2020, un partenariat croisé entre le festival, le Centre Culturel Suisse et l'ECAL permet aux étudiants de l'école de Lausanne d'assister au festival et de suivre un workshop mené par le cinéaste franco-suisse Blaise Harrison.

Afin de permettre à tous les étudiants d'assister au festival dans les meilleures conditions, Cinéma du réel leur offre d'autres possibilités de s'impliquer :

SÉLECTION « PREMIÈRES FENÊTRES »

En 2020, des étudiants constitués en comité de programmation ont participé à la sélection des films de la section « Premières fenêtres ».

JURY DES JEUNES

Les étudiants peuvent candidater pour participer à ce jury qui décernera un prix à une sélection de longs métrages susceptibles de sortir en salles. La documentariste Catalina Vilar encadrera tout au long du festival les six étudiants retenus.

PASS ÉTUDIANT

Les détenteurs du Pass étudiant ont un accès exclusif aux dix jours du festival. Ils peuvent profiter des projections et des rencontres avec des professionnels du cinéma, assister à la cérémonie d'ouverture et de clôture (sur inscription), découvrir gratuitement encore plus de films documentaires sur Tënk pendant un mois.

La vidéothèque professionnelle Professional video library:

Les films en compétition et les sélections parallèles sont accessibles aux professionnels accrédités sur 18 postes informatiques au sein de l'espace autoformation de la Bibliothèque publique d'information.

Accès sur réservation à la borne d'accueil du festival (Forum -1).

Les accréditations payantes donnent également accès à la vidéothèque en ligne pendant la durée du festival.

A viewing space where you can watch the films in and out of competition. It is equipped with 18 terminals.

Open to accredited professionals on prior booking at the festival's welcome desk (Forum -1).

Cinéma du réel est aussi sur : Cinema du réel is also on:

TËNK www.tenk.fr

La plateforme dédiée au documentaire d'auteur propose trois programmations successives autour de Cinéma du réel. À partir du 20 mars, elle diffusera quatre films issus de la compétition 2019, puis à partir du 27 mars, *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa ainsi que trois films de Mosco Boucault (tous projetés durant le festival), et à partir du 3 avril, deux films de l'édition 2020.

Tënk, a platform dedicated to auteur documentaries, offers a series of three successive selections as of March 20th: four films from the 2019 competition, then from March 27th, Pedro Costa's In Vanda's room as well as three films from Mosco Boucault (all of them being screened during the festival), and from April 3rd, two films from the 2020 edition.

FESTIVAL SCOPE www.festivalscope.com

La plateforme dédiée aux festivaliers à travers le monde propose à partir du 20 mars l'accès gratuit aux films de la sélection française, en version sous-titrée en anglais. Sur Festival Scope Pro, les professionnels pourront voir certains films de la sélection internationale et de la sélection française.

The platform especially for festival-goers worldwide offers free access to the films from the French Selection (with English subtitles) from March 20th.

On Festival Scope Pro, film industry professionals can watch some of the films from both International and French Selections.

UNIVERSCINÉ www.universcine.com

À partir du 24 mars, dans la continuité du festival, UniversCiné vous propose un large choix de films de la programmation hors compétition et du palmarès 2019, ainsi que des éditions précédentes.

From March 24th, following on from the festival, the UniversCiné VoD offer enables you to download a wide range of films from the non competitive selection and from the 2019 festival's award-winning films, as well as a selection of films from the previous editions.

MEDIAPART www.mediapart.fr

Mediapart accueillera les 13 films de la sélection Première Fenêtre, une programmation de premiers gestes documentaires venus de réalisatrices et réalisateurs émergents. Le public pourra voter sur la plateforme de Mediapart pour son film préféré jusqu'à la fin du festival. Films visibles en ligne jusqu'au 31 mars.

Mediapart will host the 13 films of the selection Première Fenêtre, a selection of very first documentary steps from emerging directors. The public will be able to vote for their favourite film on Mediapart's website till the end of the festival.

Films online till March 31st.

Circulation

Avec Images en bibliothèques et la Cinémathèque du documentaire



La Cinémathèque du documentaire et Images en bibliothèques s'associent à Cinéma du réel pour la circulation de programmes du festival dans les structures partenaires de leurs réseaux.

6 films issus de la compétition de la 42^e édition de Cinéma du réel, en 3 programmes. Ils rendent compte de la singularité et de la diversité des démarches documentaires contemporaines. Ils démontrent combien la représentation du réel nait de la confrontation entre une image et un point de vue. Ce frottement, au-delà de la réalité tangible qui nous aveugle, restitue la part non visible du monde et permet de douter des apparences. C'est ainsi que le cinéma nous rend clairvoyant.

Nos contemporains (93')

→ **Nuit Debout (21')** de Nelson Makengo

→ **Makongo (72')** de Elvis Sabin Ngaibino

Deux jeunes cinéastes africains, l'un au Congo Kinshasa l'autre en Centre Afrique filment leurs concitoyens.

Nuit debout c'est la nuit sans électricité des quartiers populaires de Kinshasa abandonnés à eux-mêmes. Proche de l'installation, le dispositif choisi par l'artiste Nelson Makengo illumine le geste, amplifie la parole, cisèle l'obscurité et révèle la force de la résistance.

Dans la pure tradition du cinéma direct, le premier film de Elvis Sabin suit le combat d'André et Albert, deux jeunes pygmées de la tribu Aka, pour que leur communauté puisse accéder à l'école. Cette année, ils iront à Bangui vendre au marché leur récolte de chenilles – *Makongo* – afin de permettre la scolarisation de certains des leurs. Depuis la prise de décision, la récolte collective jusqu'au voyage vers Bangui, la découverte de la ville et leur déconvenue devant leurs maigres profits, Elvis capte le quotidien des deux amis. S'il les met parfois en scène, il s'attarde surtout sur les gestes et s'attache aux postures des corps. Mais il s'agit moins pour lui de nous dévoiler leur intimité que de révéler la dureté de la société centrafricaine à leur égard.

Principes de relativité (99')

→ **La Fabrique des monstres (26')** de Malak Maatoug

→ **Qui est là? (54')** de Souad Ketani

→ **Age of heroes (19')** de Simon Ripoll Hurier

Trois films courts où le cinéma confronte des réalités séparées qui ensemble rendent compte de la relativité du monde.

La Fabrique des monstres

D'un côté les gestes précis, mécanisés, solitaires des ouvriers fondeurs qui travaillent dans une usine austère, monument de l'industrie mondialisée. Des gestes des

temps modernes mais qui semblent en voie de disparition ; de l'autre les gestes ancestraux, libres qui semblent réinventés au fur et à mesure par de joyeux potiers sur la place du village. Aux efforts des uns répond la singularité d'un moment partagé comme l'indication d'une échappée possible. Plus qu'un plan d'évasion c'est la substitution à notre regard d'un monde qui s'accorde à nos désirs.

Qui est là?

Il y a la réalité tangible de la banlieue parisienne : le lycée et ses couloirs fonctionnels et sinistres, les terrains vagues aux abords des immeubles, les façades des grands ensembles, le décor d'un appartement bien rangé. Et puis il y a le monde des djinns. Si c'est celui par lequel les jeunes gens restent liés à une origine lointaine et à la culture de leur famille, c'est aussi un monde peuplé d'êtres qui, s'ils sont prêts à s'emparer des corps et des âmes, enchantent une réalité terre-à-terre, réduite, sans horizon.

Age of Heroes

A Skopje le « Film and Music Ensemble » enregistre les musiques de films, séries et autres images du monde entier. Ici l'orchestre produit de la musique en continu pour accompagner la scénarisation du monde. La petite place paisible sur laquelle donne le studio ressemble à un petit théâtre où s'écoule la vraie vie avec nonchalance. De la confrontation de ces deux espaces attenants et pourtant si étanches s'échappe une impression d'irréalité du monde.

Syrie : le temps détruit (94')

→ **Ahlan wa Sahlan (94')** de Lucas Vernier

En 2009, Lucas Vernier cherche en Syrie la trace de ceux qui ont été les amis de son grand-père au temps du mandat français ; au fil du film et des photos d'autrefois, ce qui était une légende familiale se réincarne dans les trames de l'amitié.

Mais aujourd'hui, de cette Syrie d'avant la révolution de 2011 il ne reste plus que les images filmées par Lucas, qu'il peut simplement offrir à ses amis désormais en exil aux quatre coins du monde.

L'équipe

The team

Fondateurs

La Bpi, représentée par sa directrice Christine Carrier
CNRS Images,
Jean-Michel Arnold †
Comité du film ethnographique,
Jean Rouch †

Équipe

Catherine Bizern
– déléguée générale et directrice artistique
Christian Borghino
– adjoint à la direction artistique et chargé des publications
Olivia Cooper-Hadjian
– coordination de la compétition
Sarah Pitet
– assistante programmations et publications

Olivia Cooper-Hadjian
– coordination des débats
Sarah Pitet et Clémence Arrivé
– assistantes coordination des débats

Antoine Heude
– administrateur, responsable du développement
Bertrand Grimaud
– chargé d'administration et partenariats
Salomé Dauffy-Maliarevsky
– assistante d'administration et partenariats

Philippe Guillaume
– chargé de production et de la coordination de l'équipe
Bianca Mitteregger
– adjointe régie des copies et sous-titrage
Etienne Bluteau
– Runner

Catherine Giraud
– attachée de presse
Avec le soutien d'Audrey Grimaud et Sophie Chaffaut

Charlotte Forbras
– responsable communication
Anaïs Mercier
– assistante presse et communication

Suzanne de Lacotte
– responsable publics et médiation culturelle
Maëlle Guillerm
– assistante publics et médiation culturelle

Mathilde Carteau
– responsable de l'accueil des invités

Annette Gonzalez Parra et Chloé Geneste
– assistante accueil des invités

Mathilde Boureau
– chargée des accréditations

Alice Leroy
– coordination du Festival parlé

Cécile Cadoux et Anaïs Desrieux
– responsables ParisDOC
Pierre-Alexis Chevit
– responsable du développement
Lucile Chamblay
– assistante ParisDOC

Assia Turquier-Zauberman
– secrétariat invités et traductions

Rina Kenović Rotberg
– secrétaire du Jury Longs métrages et du Jury des bibliothèques
Osyeyny Montero
– secrétaire du Jury Courts métrages et premiers films
Lev Khvostenko
– secrétaire du Jury Jeune

Dao Bacon, Léa Rener
– photographes

RED5
– Community Management

Thibault Repiton, Christophe Lalanne-Claux, Julien Lafrechoux
– chauffeurs

VOSTAO
François Minaudier, Jean-Manuel Fernandez, David Bernagout, Mathieu Guinin
– sous-titrage électronique

Comité de sélection des sections compétitives
Clémence Arrivé
Olivia Cooper-Hadjian
Jérôme Momcilovic
Antoine Thirion

Consultants compétition
Donsaron Kovitvanitcha
Susana Santos Rodrigues

Comité de sélection Première fenêtre
Clémence Arrivé
– coordination
Paul Courbin
Julie Douet Zingano
Nicolas Garzon Ortiz
Charles Herby-Funfschilling
Taysir Mathlouthy

Rédacteurs et contributeurs

Clémence Arrivé
Nathalie Bauer
Catherine Bizern
Claudine Bories
Patrice Chagnard
Fatma Chérif
Olivia Cooper-Hadjian
Thierry Garrel
Pierre Gras
Alice Leroy
Jérôme Momcilovic
Vincent Sorrel
Antoine Thirion

Traductions catalogue

Olivier Borre
Gill Gladstone

Architecte

Laurence Le Bris

Bande Annonce

Groupe Tzigane Vortex

Conception graphique affiche

Soazig Petit

Conception graphique programme et catalogue

M et Moi studio

Avec l'aide de

– L'ensemble des départements et services de la Bpi et notamment Christine Carrier, directrice générale et Annie Brigant, directrice générale adjointe, le Département Comprendre et Monique Pujol, Arlette Alliguié, Aurélie Motte, Marion Bonneau, Harry Bos, Julien Farenc, Arnaud Hécé
– Le Département des Systèmes d'Information et Marc-André Grosy, Olivier Grall, Laurent Hugou, Marc Boilloux, Cédrik Falcy, Lorenzo Weiss, Yann Lebrun, Alexandre Mevel, Sylvain Leroy, Philippe Teroin, Alain Choumlamounry, Bona Tan, Mathieu Giral,
– le Département Lire le monde et Régis Dutremé, Jérôme Chevrier, Philippe Poissonnet, Renaud Ghys, Thomas Joossen, Frédéric Ray, Alexandre Cayrac, Florent Emmel, Jean-Luc Llorens, Nathalie Nosny le Département des Services techniques et Angélique Bellec, Pascal Pfeiffer, Michel Chedri, Eric Thué, Jean-Michel Wavrant
– le Département Vivre et Cécile Denier, Katherine Sebire
– le Département administratif et financier et Isabelle Antoine, Dominique Rouillard, Mathilde Seigneur, Aude Erenberk, Meyll

Boukambou, Céline Briet, Salima Bachouchi, Stéphanie Giralt, Patricia Chemin, Thierry Coudoin, Pierre Moine, Clément Monquaut, Denis Cordazzo,
– le Département des Publics et Nathalie Daigne, Christophe Chardey, Julie Vedie, Julien Masson, Fanny Lemaire, Yann Koebel, Marie-Laure Narolles
– la délégation à la communication interne, archive et mécénat et Cécile Desauziers, Ludovic Assepo, Jean-Louis Boulanger, Carole Bitti-Ngosso, Elodie Veyrat

Les membres et correspondants de l'association des Amis du Cinéma du réel

Le Président du Centre Pompidou, Serge Lasvignes, la Directrice générale du Centre Pompidou, Julie Narbey, la Direction de la communication et des partenariats et Benoît Parayre, Marc-Antoine Chamuën, Stéphanie Hussonnois, Christian Beynetton, Yann Bréheret, la Direction de la production et Anne-Sophie de Gasquet, Hugues Fournier-Montgoux, Saïd Fakhouri, Manuel Michaud, Olivier Bernon, Sabrina Tibourtime, Bruno Boullault, François Pegalajar, Nicolas Renault, Benoît Bazillais, Jean-Paul Fleury, Jérôme Fève, Jean-Marc Lanoë, Valérie Leconte, Letitia Poissonnier, Michael Mallart, Vahid Hamidi, Marine Fery, Anne-Marie Spirooux, Arnaud Jung, la Direction du bâtiment et de la sécurité et Sébastien Dugauez, José Lopes, Christophe Mazeaud, Jean-Pierre Lichter, Anne-Marie Despouys, Patrick Lextrait, Frédéric Marin, Emile Wahid, Marie-Christine Deschamps, Ahmed Kertobi, Jérôme Marie-Pinet, Isabelle Daulard, Ahmed Tahir et les équipes de ménage, la Direction des publics et Catherine Guillou, Benoît Sallustro, Augustin Pagenot et Mathilde Lucchini. Le Mnam-Cci et Philippe-Alain Michaud, Jonathan Pouthier, la Direction des systèmes d'information et télécommunication et Vincent Meillat et François-Xavier Ducatillon, la Caisse Centrale et Marilyn Porte, Agnès Laurent, Sandrine Ballaz, Djamilia Bounoua, Romain Arnoux, les agents d'accueil, techniciens, projectionnistes et caissiers du Centre Pompidou, et la Librairie Flammariion.

Un grand merci à l'équipe des bénévoles et aux étudiant.e.s du Master 2 de l'INA – Concepteur audiovisuel

Association Les Amis du Cinéma du réel**MEMBRES D'HONNEUR**

Margot Benacerraf
 Freddy Buache †
 Pankaj Butalia
 Danielle Chantereaux
 Bob Connolly
 Judit Elek
 Suzette Glénadel
 Helena Koder
 Marceline Loridan-Ivens †
 Michel Melot
 Marie-Christine de Navacelle
 Nelson Pereira dos Santos †
 Pedro Pimenta
 Yolande Simard-Perrault †
 Helga Reidemeister
 Mario Simondi
 Frederick Wiseman
 Colin Young

MEMBRES FONDATEURS

Bibliothèque publique
 d'information
 Comité du film ethnographique
 CNRS Audiovisuel

MEMBRES DE DROIT

Philippe Barbat, directeur général
 des patrimoines, Ministère de la
 culture et de la communication
 Catherine Bizern, déléguée
 générale et directrice artistique
 de Cinéma du réel
 Dominique Boutonnat, président
 du Centre national du cinéma et
 de l'image animée
 Yves Le Breton, commissaire
 général délégué à l'égalité
 des territoires
 Olivier Bruand, chargé de mission
 Cinéma, région Île-de-France
 Christine Carrier, directrice
 de la Bibliothèque publique
 d'information
 Pascale Cassagnau, responsable
 de la collection audiovisuel, vidéo
 et nouveaux médias du Cnap
 Isabelle Chave, département
 du Pilotage de la recherche
 et de la Politique scientifique,
 Ministère de la culture et de la
 communication
 Nicolas Georges, directeur-adjoint
 des médias et des industries
 culturelles, Ministère de la culture
 et de la communication
 Michel Gomez, délégué de la
 Mission cinéma, Mairie de Paris
 Jean-Baptiste Gourdin, directeur
 général des médias et des industries
 culturelles du Ministère de la
 culture et de la communication
 Blanche Guichou, présidente
 de la commission Télévision
 de la Procréep
 Anne Hidalgo, maire de la Ville
 de Paris
 Serge Lasvignes, président
 du Centre Pompidou

Laëtitia Moreau, présidente
 de la Scam
 Valérie Péresse, présidente
 de la région Île-de-France
 Alain Sussfeld, président
 de la Procréep

MEMBRES ACTIFS À TITRE PERSONNEL

Judith Abitbol
 Hala Al Abdallah
 Florence Alexandre
 Chaghig Arzoumanian
 Bruno Atlan
 Thierry Augé
 Nurith Aviv
 Bernard Baïssat
 Marie Balducci
 Jean-Marie Barbe
 Dominique Barneaud
 Laurent Becue-Renard
 Louidgi Beltrame
 Jean-Louis Berdot
 Agathe Berman
 Julie Bertuccelli
 Jacques Bidou
 Yaël Bitton
 Catherine Blangonnet-Auer
 Cédric Bonin
 Maria Bonsanti
 Corinne Bopp
 Claudine Bories
 Antoine Boutet
 Diane Sara Bouzgarrou
 Bernhard Braunstein
 Sophie Bredier
 Nicole Brenez
 Jean Breschand
 Stéphane Breton
 Cyril Brody
 François Caillat
 Christine Camdessus
 Xavier Carniaux
 Juliette Canazave
 Patrice Chagnard
 Sarah Chazelle
 Carine Chichkowsky
 Gérald Collas
 Jean-Louis Comolli
 Richard Copans
 Alexandre Cornu
 Didier Cros
 Jean-Laurent Csinidis
 Olivier Daunizeau
 Daniela de Felice
 Mathieu de Laborde
 Arnaud de Mezamat
 Marielle Delorme
 Raymond Depardon
 Jacques Deschamps
 Alice Diop
 Giovanni Donfrancesco
 Claire Doyon
 Marie-Pierre Duhamel
 Pierre-Edouard Dumora
 Marie Dumoulin
 Victor Edel
 Daniela Elstner
 Frank Eskenazi
 Frédéric Féraud
 Estelle Fredet

Denis Freyd
 Jean-Baptiste Fribourg
 Thierry Garrel
 Izza Genini
 Nicolas Georges
 Vincent Gérard
 Nelly Girardeau
 Nicolas Giuliani
 Anna Glogowski
 Véronique Godard
 Serge Gordey
 Sophie Goupil
 Joanna Grudzinska
 Juliette Guigon
 Claude Guisard
 Patricio Guzman
 Dieudo Hamadi
 Nicolas Hans Martin
 Charles Hembert
 Esther Hoffenberg
 Rebecca Houzel
 Catherine Humblot
 Emmanuelle Jacq
 Thomas Jenkoe
 Martine Kaufmann
 Janja Kralj
 Marie Kuo Quiquemelle
 Frédérique Lagny
 Florence Lazar
 Frank Leibovici
 Vladimir Léon
 Hugues Le Paige
 Cécile Lestrade
 Pierre-Oscar Lévy
 Céline Loiseau
 Delphine Manoury
 Guillaume Massart
 Gildas Mathieu
 Audrey Maurion
 Alexandra Mélot
 Olivier Menanteau
 Eugénie Michel Villette
 Mathilde Mignon
 Guillaume Morel
 Anne Morin
 Marlène Negro
 Christian Oddos
 Etienne Ollagnier
 Irène Omelianenko
 Mariana Otero
 Javier Packer-Comyn
 Cesar Paes
 Marie-Clémence Paes
 Rithy Panh
 Julie Paratian
 Monique Peyrière
 Nicolas Philibert
 Nora Philippe
 Raphaël Pillosio
 Elisabetta Pomiatto
 Clément Postec
 Solange Poulet
 Aline Pujo
 Mathilde Raczynow
 Emma Raguin
 Alessandro Raja
 Alejandra Riera
 Nicolas Rincon Gilie
 Félicie Roblin
 Laurent Roth
 Caroline Roussel
 Paul Rozenberg

Jocelyne Saab
 Rasha Salti
 Régis Sauder
 Abraham Segal
 Claire Simon
 Patrick Sobelman
 Michèle Soullignac
 Mileva Stupar
 Christian Tison
 Laetitia Tura
 Marie Vachette
 Bertrand Van Effenterre
 Joëlle Van Effenterre
 André Van In
 Vanina Vignal
 Maxence Voiseux
 Vincent Wang
 Patrick Winocour
 Anne-Catherine Witt
 Yolande Zauberman

AU TITRE DE LEUR INSTITUTION

Louisa Babari, Ecole Saint-Merri
 Corisande Bonnin, ADAV
 Françoise Foucault, Festival Jean
 Rouch
 Bénédicte Hazé, Société
 des réalisateurs de films
 Agnès Jahier, Périphérie
 Marianne Palesse, Images en
 bibliothèques
 Annick Peigné-Giuly,
 Documentaire sur grand écran

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Catherine Bizern, déléguée
 générale, Cinéma du réel, France
 Corinne Bopp, association
 Périphérie, France
 François Caillat, réalisateur, France
 Christine Carrier, directrice, Bpi,
 France
 Pascale Cassagnau, Cnap, France ;
 Patrice Chagnard, réalisateur,
 France
 Carine Chichkowsky, productrice,
 Survivance, France
 Blanche Guichou, présidente
 de la Commission Télévision
 de la Procréep, France
 Rebecca Houzel, productrice, Petit
 à Petit Production, France
 Isabelle Chave, ministre de la
 Culture et de la Communication,
 Département du pilotage
 de la recherche et de la politique
 scientifique (direction des
 patrimoines), France
 Camille Laemlé, productrices,
 Les Films d'ici, France
 Serges Lasvignes, président
 du Centre Pompidou, France
 Eugénie Michel-Villette,
 productrice, Les Films du
 Bilboquet, France
 Laëtitia Moreau, présidente
 de la Scam, France
 Julie Paratian, productrice,
 Sister Production, France
 Raphaël Pillosio, producteur,
 L'Atelier documentaire, France
 Régis Sauder, réalisateur, France

Remerciements

CINÉMA DU RÉEL REMERCIE TOUT PARTICULIÈREMENT :**A part of Paris**

Joana Viltart
3H / Paris Marais Hôtel
 Catherine Laroulandie
 et Valérie

ACERMA

Tom Fontenille
 Marie Maffre
L'ACID
 Pauline Ginot, Fabienne
 Hanclot, Karin Ramette

ACRIF

Didier Kiner, Quentin Mével,
 Nicolas Chaudagne

ADDOC

Lila Fouchard, Laurence
 Garret, Marie de Busscher

Ad Vitam

Emmèlie Grée
Aéroports de Paris

Martine Peyras
Ambassade d'Espagne en

France

Roberto Varela Fariña et
 Maria José Ávila González
Ambassade du Royaume

des Pays-Bas

Han Grooten-Feld et Cléo
 Zwiers

ARTE

Véronique Cayla, Stéphanie
 Gavardin, Françoise

Lecarpentier, Nathalie
 Semon, Fabrice Puchault

Association de la rue
des Barres / Centre de jour

l'Adamant

Bruno Voillot
Austrian Film Museum

Nadja Sicarov**Bathysphère**

Nicolas Anthomé

Bulac

Clotilde Monteiro, Juliette
 Pinçon

Capi Films

Delphine et Jacqueline Haby
Centre audiovisuel Simone

de Beauvoir

Nicole Fernández Ferrer
Centre Culturel du Crous

de Paris

Emmanuella Attisso

Centre culturel suisse

Jean-Marc Diébold, Célya
 Larré, Léopoldine Turbat
Centre national du cinéma et

de l'image animée (CNC)

Dominique Boutonnat, Julien
 Neutres, Daphné Bruneau,
 Valentine Roulet, Isabelle

Gérard-Pigeaud, Alice
 Guilbaud, Marc Guiga,
 Cécile Delacoudre

Centre Wallonie Bruxelles

Louis Héliot

Ciné+

Bruno Deloye

Cinéma Indépendants**Parisiens**

Chiara Dacco, Sarajoy
 Mercier, Virginia Bon

La Cinémathèque du documentaire

Georges Heck, Anne Pomonti
La Cinémathèque Française

Bernard Benoliel,

Jean-François Rauger

La Cinémathèque Suisse

Frédéric Maire

CNAP

Béatrice Salmon, Marc
 Vaudey, Pascale Cassagnau,
 Marianne Revoy, Perrine

Martin**Collectif Tribudom**

Joana Montez

Crédit Mutuel

Lydie Clavier, Giovanni
 Moschella

Deutsche Kinemathek

Martin Koerber

Documentaire sur Grand**Écran**

Annick Peigné-Giuly,
 Laurence Conan

D'Win Hôtel

Laëtitia et Alexandre

ECAL

Lionel Baier, Rachel Noël
Emmaüs Solidarité

Philippe Cabannes, Pascale**Eon****Étonnant Cinéma**

Clara Guillaud

Eurodoc

Maria Bonsanti, Anne Barjot

Eye Films Instituut Nederland

Lisa Linde Nieveld
Festival Objectif Censier

Roxane Eygret

Festival Toiles sous Toile

Nathalie Joyeux

FestivalScope

Alessandro Raja, Egle
 Cepaite, Matthieu Eberhardt

Film-documentaire.fr

Laetitia Dubois,

Arnaud de Mezamat

Fondation Calouste Gulbenkian

Miguel Magalhães

General Asst.

Curtis Winter, Yue Wang

German Films

Bernhard Simek

Goethe Institut

Viktoria Ebel

Forum Culturel Autrichien

Siegrid Bigot-Baumgartner

Forum des Images

Claude Farge, Grégoire

De Toytot, Johan Fort, Fabien

Gaffez, Gilles Rousseau,
 Anne Marrast, Anne Coulon,
 Emmanuelle Dorbon,
 Magali Séguin, Nathalie
 Roth, Jérôme Desmoulins,
 Margot Bougeard, Pauline
 Botté, Clara Croiset, Juliette
 Lhomme

France Culture

Virginie Noël, Perrine
 Kervran, Sabine Ponamale

France Télévisions

Laurence Zaksas-Lalande,
 Emmanuelle Dang,
 Véronique Chartier,
 Catherine Alvaresse, Julie
 Grivaux

France Terre d'Asile

Astrid Véron

HEAD

Delphine Jeanneret

Hôtel Américain

Amibel, Gwenaëlle et Peter

Hôtel de Nice

Marie Rasimi, Laure et Gaël

Images en bibliothèques

Marianne Palesse,
 Justine Meignan,

Marie Thomas-Penette,
 Raphaëlle Pireyre, Adèle
 Calzada, Erika Roc

Ina

Mileva Stupar, Dies Blau

INA Sup

Ghislaine Loobuyck

Institut Cervantès

Eduardo Navarro Carrion,
 Sonia Fernandez Delgado

Institut du monde arabe

Layane Chawaf, Sabria
 Chouikh, Laura Zein,
 Alexandra Boumajem-Hattab

Institut Français

Emilie Boucheteil, Anne-
 Catherine Louvet, Emilie
 Pianta Essadi, Pierre
 Triapkin, Christine Houard

Jeu de Paume

Marta Ponsa

JRS Jeunes Paris

Pauline Blain

Label Emmaüs

Bérénice Piot

La Fémis

Aube Rabourdin, Julie
 Tingaud

La Toile Blanche

Roland Nyoth

La Traverse films

Gaël Teicher

Les Filles de l'Ouest

Florence Caillet

Les rendez-vous contemporains**/ Église Saint Merry**

Marguerite Lantz

Les Yeux de l'Ouïe

Anne Toussaint, Kamel
 Regaya, Sonia Franco

Librairie Flammarion – Centre**Pompidou**

Laurence Fruitier,
 Laurent Lacrouts

Luminor Hôtel de ville

David Obadia, Andy Sellitto

M et Moi Studio

Mathilde Formagne,
 William Bolze-Evain

Mairie de Paris

Michel Gomez, Elodie
 Péricaud, Claudie Flamant,
 Joseph Tang

Mediapart

Renaud Creus, Claire Denis,
Donatien Huet, Sophie
Dufau, Ludovic Lamant
**Ministère de la Culture et de
la Communication, Direction
générale des médias et
des industries culturelles**

Martin Ajdari
**Ministère de la Culture et de
la Communication, Direction
générale des médias et
des industries culturelles,
Service du Livre et de la Lecture**

Laurine Arnould
**Ministère de la Culture et
de la Communication, Direction
générale des patrimoines,
Service du pilotage de la
Recherche et de la politique
scientifique**

Isabelle Chave
Mk2 Beaubourg
Bertrand Rogev,
Caroline Leseur
Opsomai

Vincent Prost,
Arnaud Grümler
Playtime Group

Joris Boyer
PROCIREP

Idzard Van der Puyl, Blanche
Guichou, Elvira Kaurin,
Sylvie Monin

PSL – SACRe

Quentin Rioual
Région Ile-de-France

Florence Portelli, Sébastien
Colin, Olivier Bruand,
Elsa Cohen, Myriam Gast
**Institut français de la
République Démocratique
du Congo**

Samuel Pasquier,
Etienne Russias
SACEM
Clémentine Harland,
Eglantine Langevin,
Fanny Ligneau, Andrea Sedes

SCAM
Laetitia Moreau,
Véronique Bourlon,
Véronique Blanchard,
Laure Martin, Delphine
Gancel

La 7^e Obsession

Thomas Aidan,
Lauréline Jouanneau

Les Yeux Dits

Marie Gaumy

SPIP 78

Mailys Lagoutte

SRF

Raphaël Laforgue, Julie
Lethiphu, Maxence Voiseux
Télérama

Caroline Gouin, Véronique
Viner-Flèche, Julie Lathière

Tènk

Jean-Marie Barbe,
Eva Tourent, Armelle Liop

Torino Film Festival

Davide Oberto

TV5 Monde

Carole Reichardt, Delphine
Manoury, Ivan Kabacoff

UniversCiné.com

Romain Dubois,

Lucie Canistro

Université de Caen

Ineke Wallaert, Agathe
Bouvet, Alexis Baudet,
Rosine Blais, Elodie Duguey,
Coraline Leguillon, Bastien
Voisin, Louis Roupnel,
Maxime Ortiz, et Lucas
Clément

Université Paris 8

Pauline Gallinari

Université Paris Nanterre

Damien Mottier

Nous tenons à remercier
toutes les structures
co-organisatrices du Forum
public Pour les états généraux
du cinéma indépendant et de
la diversité : ACID, AFCAE,
DIRE, GNCR ? SCARE,
SDI, SPI, SRF

MESDAMES ET MESSIEURS

Ada Ackerman

Sandra Alvarez de Toledo

Nathalie Azoulai

Philippe Azoury

Antoine de Baecque

Jean-Christophe Bailly

Eric Baudelaire

Julien Bécourt

Pierre Bergounioux

Renato Berta

Claudine Bories

Harry Bos

Mosco Boucault

Jean Stephane Bron

Pascale Cassagnau

Pierre Cassou Noguès

Corinne Castel

Carmen Castillo

Patrice Chagnard

Jean-Marc Chapoulie

Fatma Chérif

Jérôme Chevrier

Richard Copans

Pedro Costa

Arnaud Desplechin

Claire Diaio

Alice Diop

Marie-Pierre Duhamel

Muller

Gisèle Durand-Ruiz

Catherine Dussart

François Ekchajzer

Hicham Fallah

Mitra Farahani

Florent Fouché

Thierry Garrel

Marie Genin

Josée et Marc Gensollen

Yervant Gianikian

Pascal Goblot

Pierre Gras

Juliette Grimont

Marie-Dominique Guibal

Antoine Guillot

Clarisse Hahn

Salim Hamzaoui

Miguel Hilari

Anne Huet

Daniele Incalcaterra

Ismaël Joffroy Chandoutis

Marianne Khalili Roméo

Maylis de Kerangal

Anne-Sarah Kertudo

Michel Klein

Birgit Kohler

Geoffroy de Lagasnerie

Serge Le Péron

Nathalie Léger

Gaël Lépingle

Jacques Lin

Sylvie Lindeperg

Nathalie Mamane-Cohen

Babette Mangolte

Narimane Mari

Maxime Matray

Faustine Mazot

Arnaud de Mezamat

Philippe Alain Michaud

Avi Mograbi

Cosmic Newman

Cyril Neyrat

Mariana Otero

Manuela Padoan

Rithy Panh

Jacques Perconte

Jean-Gabriel Périot

Jonathan Pouthier

Sylvie Pras

Michel Rein

Quentin Rollet

Michel Samson

Dr Lori Schönberg

Claire Simon

Patrick Sobelman

Antonio Somaïni

Vincent Sorrel

Gilles Taurand

Ghédalia Tazartès

Andrej Ujica

Grégoire Vallancien

Pamela Varela

Vincent Wang

Eléonore Weber

Thomas Woodroffe

Caroline Zéau

**Aux cinéastes, producteurs
et distributeurs qui honorent
le festival de leur confiance et
à l'ensemble des professionnels
qui ont donné de leur temps
pour accompagner cette
42^e édition.**

Catherine Bizern remercie
chaleureusement toutes
celles et tous ceux avec
lesquels elle a pu échanger
– parfois longuement parfois
souvent – tout au long
de l'élaboration de cette
42^e édition du festival et qui
au gré des conversations lui
ont suggéré des films,
des idées et des contacts.

Crédits photos

Photo François Bonenfant : Matthieu
Orléan ; photo Stéphane Mercurio :
Capucine de Chabaneix ; Photo Florian
Caschera : Léonore Boulanger ; Photo
Lucie Borleteau : Marina Gusina ;
p.42 : Mélanie Gribinski ; p.48 :
Perspective films ; p.52 : Vladimir
Besson ; p.61 : Fleur van Muiswinkel ;
p.72 à 77 : Pedro Costa ; p.87 : Shanna
Besson ; p.91 : Ad Vitam ; p.125 : Point
du Jour ; p.129 : Gilles Hutchinson ;
p.130 : Thierry Valletoux / Explicit-
Films / CompagnieGarage.

Cahier du réel

*Ce qui ne voit pas – Fernand Deligny / Vitalina, dans la chambre
d'écho – Antoine Thirion / Mosco, à hauteur d'homme – Thierry
Garrel / Mosco Lévi Boucault. Au-delà des apparences – Nathalie
Bauer / Hans-Jürgen Syberberg et les pouvoirs d'Allemagne
– Pierre Gras / Le pouvoir et le réel – Claudine Bories, Patrice
Chagnard / Qu'appelle-t-on «violences policières?» – Geoffroy
de Lagasnerie / Notre image... mais
quelle image? – Fatma Chérif / Filmer
L'oiseau. Dialogue avec Jacques
Perconte – Vincent Sorrel / Genèse de
Calamity Jane & Delphine Seyring:
A story – Babette Mangolte*

#2

Ce qui ne se voit pas

Par Fernand Deligny

Il y a d'un côté le catalogue du festival qui présente les différentes programmations, rend compte des films, compile les informations. Il est la photographie d'un moment t du festival, celui où tous les films sont entrés dans la grille... C'est un moment posé, où tout semble à sa place où tout est bien en ordre, page après page. Mais rien n'est achevé, rien est définitif.

Rien n'est figé, tout est en débat.

Chaque programmation propose un cheminement, un point de vue, une manière singulière d'appréhender les œuvres, comme le présente le catalogue ; pourtant le festival s'est aussi construit à travers bien des trajectoires différentes, d'autres pensées desquelles subsiste quelque écho qui trace des tangentes.

Parfois par bribes, parfois de manière détaillée, le Cahier du réel est le lieu des premières digressions suscitées par le programme du Cinéma du réel, qu'il vient nourrir de textes critiques, billets personnels, carnet de citations et retours sur le travail du cinéma. Des documents à ajouter à la discussion et à la découverte des œuvres et de leurs auteurs. Des textes qui viennent nourrir une pensée en mouvement autour du cinéma documentaire, par ceux qui le fabriquent et ceux qui le regardent.

Et en guise de manifeste la pensée de Fernand Deligny.

–C.B.

L'ÈRE DE L'IMAGE

Le temps de l'image, quoi qu'ils disent, ce n'est pas le nôtre. L'ère de l'image ! Alors que jamais on n'a été aussi loin de l'image. Nous sommes au siècle du langage, de la parlotte, de la reproduction verbalisante, de la parole débridée. Il faut parler. L'image, c'est ce que Janmari, l'enfant autiste de *Ce gamin, là*, conçoit, c'est son mode de pensée, lui, chez qui il n'y a pas de langage... Je vis tout le temps aux prises avec cette absence, cette vacance, ce mode de pensée à part.

C'est évident *qu'ils pensent*, ces enfants qui n'ont aucunement l'usage du langage. Il faut leur foutre la paix, mais l'Institution ne supporte pas ça. Elle ne supporte pas l'absence du langage, rien à faire. Il faut du langage quelque part ou nous, on est perdu. Ils tiennent à cette caractéristique du langage qui maintient l'homme singulier par rapport à l'animal... une vieille trouille...

L'IMAGE, L'ANIMAL

Or, il se pourrait que l'image soit du règne animal... c'est sans doute très vrai : elle est du ressort profond de la mémoire d'espèce et la mémoire d'espèce est quelque chose de commun entre toutes les espèces, y compris l'espèce humaine... Ils ne supportent pas ça, je ne sais pas pourquoi, on ne supporte pas qu'une espèce humaine soit pris au sens littéral du terme, une espèce pas comme les autres qui...

L'image est ce par quoi l'espèce persiste malgré tout... c'est une trace... une trace qui attend, aux aguets...

Il y a de ça dans le cinéma, c'est-à-dire un enthousiasme immédiat et on ne sait pas pourquoi, mais on est touché par ce qu'on finit par appeler des images et qui ne sont pas des effets de langage, ça touche bien au-delà... Y en a qui y sont arrivés, qu'ils le sachent ou non... Charlot y est arrivé, sans aucun doute : ça touche immédiatement très profond où tout le monde est dépassé.

Il n'y a pas de raison, pas de raison... si bien que dans un film, les images comme on dit ne sont pas sur la pellicule, elles ne sont pas dedans, elles se produisent entre qui a filmé et qui regarde. C'est un phénomène qui se produit « entre » et que vous ne pouvez pas maîtriser...

LE MONDE DES IMAGES

C'est la différence entre agir et faire. Nous, nous faisons quelque chose, c'est l'intention ça, c'est le langage : on fait la soupe, on fait la vaisselle, on fait je ne sais pas quoi. Un gamin autiste ne fait rien : c'est de l'agir. Ça se voit très fort. Ça se voit pour qui a l'œil, pour qui vit avec des gamins autistes. De même pour l'image : une image ça ne se « fait » pas dans mon jargon. Une image arrive, elle n'est que coïncidence...

Or coïncidence, l'image au sens où je l'entends, l'image propre, est autiste. Je veux dire qu'elle ne parle pas. L'image ne dit rien ! Et... comme pour ce qui concerne les enfants autistes, raison de plus pour que tout le monde lui fasse dire je ne sais quoi... l'image aussi a bon dos...

LE CINÉMA C'EST ÇA, C'EST CE QUI NE SE VOIT PAS

Ce gamin, là, c'est un documentaire ou une fiction ? C'est un documentaire pur jus. Et pour cause : vous ne pouvez pas faire autre chose à Janmari que ce qu'il effectue chaque jour. On peut pas faire plus documentaire. Eh bien ça fait fiction parce que les gens n'ont jamais vécu un truc pareil. Il n'y a ni documentaire, ni fiction, il y a du coutumier, ce coutumier étant assez réel pour surprendre... l'ultra-coutumier surprend : c'est-à-dire la surprise peut venir de ce qui ne se voit pas. Un geste pour prendre un bout de pain peut surprendre si vous arrivez à « filmer » ce qui dans le geste ne se voit pas, et se met de telle manière que le se s'aperçoive de ce qu'il n'aurait pas vu.

Pourquoi c'est du cinéma ? Parce que ça ne se voit pas... je veux dire : c'est très courant, cela arrive tout le temps entre les gens, donc ils le perçoivent tacitement, mais ça n'a pas d'expression verbale, ou alors ça n'en finirait pas. C'est ça le cinéma : c'est de venir en aide à tous ces couillons qui croient voir,

alors qu'ils voient que dalle, ils ne voient rien... la tâche du cinéma est là, l'urgence du cinéma c'est ça : réanimer ce qui est engourdi, abruti, gâché, surnourri chez ceux-là.

LE BOULOT DU PRENEUR D'IMAGES

Filmer, c'est un mot qui a pris comme ça... ça m'a toujours gêné... je sais bien qu'il s'agit d'un film, mais comment se fait-il que c'est le matériau qui est devenu le verbe ? C'est vraiment faire une infinitif qui ne correspond pas, il ne faut pas gâcher les infinitifs... est-ce qu'on dit d'une poule qu'elle a « œufé » ? Il faut faire attention que les mots ne deviennent pas malades...

D'habitude, ce qui peut devenir verbe c'est l'outil : marteau, marteler... caméra, camérer... L'éthique, c'est encore un mot nébuleuse... comme image, comme asile. C'est un mot dont je ne me suis jamais servi, sauf depuis que j'ai lu Wittgenstein. D'après lui, l'éthique c'est « *l'élan qui nous pousse à aller donner de la tête contre les bornes du langage* »... ben c'est exactement le boulot du preneur d'images, son boulot essentiel... c'est d'être imprégné de cette idée qu'il s'agit de dépasser les bornes du langage et de ne pas être asservi à je ne sais quel système symbolique. C'est ça l'éthique.

... les Cahiers du cinéma... des articles de Bazin... je trouve au hasard une citation de Malraux : « *le moyen de lier l'homme au monde par un autre moyen que le langage* ». Le cinéma pour Malraux c'est ça. Et là encore ça m'a beaucoup rassuré... avec mes histoires d'images je ne suis pas si machin que ça, je ne suis pas tout seul...

Il y a, à mon sens, une tradition qui s'est interrompue par la vogue de la psychanalyse et autres modes de pensée pour lesquels le langage est... tout...

... Et quoi qu'ils disent, le temps de l'image ce n'est pas le nôtre...

(Propos recueillis par Serge Le Péron et Renaud Victor, Les Cahiers du cinéma, Février 1990). Ce texte figure dans son intégralité dans *Fernand Deligny. Œuvres*, Ed. L'Arachnéen, 2017)

Vitalina, dans la chambre d'écho

Par Antoine Thirion

L'enterrement de Joaquim Brito vient d'avoir lieu. Longeant les remparts du cimetière, les hommes du quartier rentrent chez eux. À l'exception d'une vieille dame et d'un chat, les ruelles sont vides. Un certain calme règne dans l'obscurité profonde. On entend néanmoins des voix d'adultes, des cris d'enfants, des disputes diversement feutrées par l'architecture de ces bas-fonds : l'écho un peu spectral d'occupations ordinaires.

Où nous conduit ainsi le début du nouveau film de Pedro Costa ? Où sommes-nous ? Dans un lieu familier, sans aucun doute, qui rattache *Vitalina Varela* à une série de films réalisés depuis *Ossos* en 1997 dans les quartiers pauvres de Lisbonne. Mais certainement pas à Fontainhas, ce bidonville peuplé d'un sous-prolétariat autochtone et d'émigrés des anciennes colonies portugaises, où Costa est entré pour la première fois en revenant du Cap Vert après *Casa de Lava* en 1994, avec la tâche d'y remettre des lettres qui lui avaient été confiées par des parents et proches restés au pays. Ce quartier où il conçut *Ossos* puis *Dans la chambre de Vanda* en 2000, pendant que le quartier disparaissait dans le fracas des pelleuses. Si ce n'est Fontainhas, nous sommes peut-être dans d'autres *bairros* lisboètes similaires, 6 de Maio, Cova da Moura, où Costa est allé ponctuellement tourner des scènes de ses films suivants, riches en réminiscences du quartier disparu, mais davantage attachés aux destins des êtres auxquels il s'était lié.

En premier lieu Ventura, qui, dans *En avant, jeunesse !* (2006), recherchait des enfants qu'il aurait en quantité innombrable, pour retisser les liens d'une communauté désormais éparpillée dans des logements sociaux à la blancheur clinique. Nous sommes peut-être encore dans les sous-sols d'un cinéma désaffecté où Costa dit, pour *Vitalina Varela*, avoir établi une sorte de studio. Mais plus sûrement, un peu partout et nulle part à la fois, dans un paysage artificiel où les intérieurs et les extérieurs ne correspondent probablement pas. Jamais depuis Vanda, Costa n'avait donné une telle impression de vouloir tourner à nouveau dans Fontainhas au point de reconstruire, à partir d'un assemblage de lieux et de sons tenant des géographies créatives de Koulechov, son ambiance et son espace, le plan secret de son dédale de ruelles obscures à la fois privées et communes, publiques et secrètes.

C'est ici qu'à la sortie de l'avion en provenance du Cap Vert, Vitalina arrive alors que son mari est déjà enterré. L'issue est logique lorsqu'on sait qu'elle a attendu des décennies qu'il finisse leur maison et l'appelle à le rejoindre. Malheur déjà longuement raconté dans *Cavalho Dinheiro* (2014), dont Costa dit que ce nouveau film, réunissant à nouveau Vitalina et Ventura, est le compagnon, et où le versant féminin prend le devant. Issue d'autant plus cruelle qu'elle n'a véritablement personne à y retrouver désormais, comme l'avertissent les femmes de ménage qu'elle croise sur le tarmac. Juste les ruines d'une vie promise et jamais vécue. Aussi arrive-t-elle peut-être dans un quartier rêvé, à la réalité duquel elle se cogne d'emblée, littéralement : c'est dans l'embrasement d'une porte que Joaquim a fait trop basse qu'elle dévoile pour la première fois ici le saisissant regard de furie antique qu'on lui avait vu jeter en direction de Ventura dans une performance magistrale de *Cavalho Dinheiro*. Cette maison n'est pas faite pour elle ; du plâtre lui tombe sur la tête, les anciens compagnons de Joaquim y pénètrent comme chez eux,

colportant la rumeur de ses velléités émoussées par le temps, le travail, l'alcool, les femmes.

Ce quartier se situe donc à l'intersection de deux fantasmes : entre cette vie commune si longtemps rêvée dont Vitalina découvre maintenant la réalité triste et déserte, et le souvenir de l'effervescence éprouvée par Costa lorsque sa méthode de travail s'est soumise à la réalité de Fontainhas. « Il ne reste plus rien de cet amour », murmure Ventura errant dans la pénombre du quartier – comme on imagine que Costa l'a rencontré il y a vingt ans, vigie bienveillante, et néanmoins redoutée dans le quartier, auquel le montage final de Vanda n'a pas trouvé de place –, ressassant des bribes connues de son passé. « Il ne reste plus rien de cet amour, de cette clarté », maugrée encore un peu plus tard Vitalina, partageant les mots de Ventura sans pourtant l'avoir encore rencontré. Nul doute que Ventura, Vitalina et Costa fabriquent un même espace et parlent ici d'une même voix.

Comme pour Ventura et Vitalina dans le passé désormais lointain de la santé, du travail ou de l'amour, cette clarté a bel et bien existé pour Costa. Vingt ans ont passé depuis *Dans la chambre de Vanda*, qui n'ont en rien entamé une puissance que les films ultérieurs, *Vitalina Varela* compris, chercheront davantage à réfléchir qu'à imiter. À revoir le film aujourd'hui, on ne peut que partager le sentiment de Costa selon lequel « Vanda se déroule au présent, pour toujours. » Frappent son effervescence, la nervosité de son montage, l'agitation de ses corps et de leurs humeurs, si loin de tout éloge esthétique de la lenteur, d'une appartenance au prétendu courant d'un *slow cinema*. Rien de plus éloigné de celui de Pedro Costa, qui partageait ici plutôt avec Warhol ou Eustache leur appétit réaliste, l'anxieuse excitation muée en labeur assidu de filmer avant que tout disparaisse, les murs moisissés autant que les corps estropiés, tremblants et toussants de Fontainhas. Il est probable que le souvenir de ce réalisme si puissant manque

aujourd'hui encore au cinéaste, mais d'une manière diamétralement opposée à la manière dont, pendant *Ossos*, il sentait la réalité du quartier lui échapper.

L'histoire est connue mais mérite d'être rappelée. Sur le tournage d'*Ossos*, l'inadéquation de la machinerie classique avec la réalité de Fontainhas tourmente Costa. La lumière des puissants projecteurs qui éclairent le quartier lors des tournages nocturnes s'infiltrant par tous les interstices des maisons et grignotent le sommeil de ses habitants. Les assistants désœuvrés, les inquiétudes du producteur, la permanente anxiété de venir à bout de la feuille de route quotidienne, la simple présence de ce cinéma trop imposant génèrent un malaise, aussi bien dans la réalité que dans la fiction : « une provocation de fausse énergie et de faux états d'âme ». Bien que le film connaisse ensuite un succès à la fois public et dans les festivals, la contradiction paraît insurmontable. Le problème lui était, du reste, déjà apparu par le passé : Costa a maints fois raconté son envie, pendant *Casa de Lava*, de kidnapper la caméra et de finir le film seul. Il se posait encore d'une manière quelque peu différente, aussi bien pour *O Sangue* que pour *Casa de Lava*, premiers films sublimes quoique limités dans leur ambition réaliste par une certaine piété cinéphile – Nicholas Ray, Charles Laughton, Jacques Tourneur – essentiellement assumée par l'art de l'auteur. Car l'aporie semble en vérité s'être résolue d'elle-même à partir du moment où l'art s'est trouvé dévalorisé, battant en retraite devant Vanda, monstre de présence ayant permis à son cinéma de devenir ce qu'il fut, selon Costa, dans les mains de Warhol : « là depuis toujours, discrètement, grave, comme un rocher. »

Ce qui a mené Costa à *Dans la chambre de Vanda* peut se résumer à deux occasions aussi simples qu'impérieuses : faire office de facteur entre le Cap-Vert et Fontainhas, puis accepter l'invitation de Vanda de la suivre dans la chambre où elle s'enfermait. Suivre véritable-

ment Vanda dans l'espace exigü où elle se droguait impliquait de revoir l'arsenal des outils du cinéma à son minimum : en l'occurrence une petite caméra numérique et un micro sur pieds. La chambre réduisait de même les possibilités de placement de caméra et de découpage. Mais la réduction des moyens se payait en retour d'une entière émancipation à l'égard des contraintes et des attentes auxquelles s'astreignent en général les cinéastes, elle ouvrait la possibilité d'une redéfinition totale des moyens et des fins. À peu près à la même époque, Lav Diaz (qui, peut-être le fruit d'un hasard cosmique, est né comme Costa le 30 décembre 1958) opérait dans sa pratique une révolution similaire avec *Evolution of a Filipino Family* (1994). Le long et tortueux tournage de ce film fabriqué en équipe réduite pendant dix ans, en marge de films réalisés sous la férule de studios imposant un calendrier strict, lui permit d'échapper à une logique productiviste en contradiction avec son projet d'inventer un cinéma à la temporalité déprise des schémas hérités de la colonisation, par laquelle le peuple philippin puisse se ressaisir de son propre destin.

Frères à bien des égards, d'abord en ceci qu'ils ont tous deux retrouvé la grandeur épique dans la chronique des plus humbles, les « numéros zéros » respectifs de Lav Diaz et Pedro Costa diffèrent au moins sur un point : si le premier impliquait la construction d'une étendue, le second a dû en passer par un radical enfermement. Mais sans jamais tomber dans le piège d'un geste entièrement contenu dans son dispositif, lequel est d'emblée débordé de partout, associé à la vie d'une autre maison et à l'activité globale d'un quartier devenu pour Costa une manière de studio. Mais débordé avant tout par l'extraordinaire présence de Vanda elle-même, perpétuellement occupée par les rituels de la drogue, les réactions de son corps, le débit d'une parole qui fait mine de ne pas entendre les interruptions de sa toux fréquente. Plus jamais Costa n'entreprendra d'ailleurs ensuite un film sans l'assurance de

cette croyance immense en la présence de ses acteurs, Vanda, Ventura ou Vitalina : les films leur seront toujours soumis, renversant les rapports classiques de sujet à objet pour instituer une pleine égalité des deux côtés de la caméra, et renvoyant les références cinéphiles à de simples résonances produits par leur charisme naturel plutôt qu'aux intentions d'un auteur. À la question de savoir ce qui est mis en scène, Costa a souvent répondu que Vanda avait coutume de sortir du champ pour venir commenter les cadres sur l'écran LCD de la caméra. Dans cette chambre, Costa ne vient pas faire un documentaire et n'a aucun but didactique : il vient réinventer la fiction parce qu'il voit en Vanda, ou Ventura et Vitalina, des figures légendaires.

La question serait plutôt de savoir ce qu'on y fait à chaque fois du présent et du passé. La chambre de Vanda est peut-être l'endroit où l'un se rabat sur l'autre de la manière la plus immédiate, dans l'imminence de la disparition du quartier : une chambre en voie d'implosion, assiégée par la destruction en cours, mais aussi un abri pour la raconter, une chambre à la fois ouverte et fermée, abri autant que lieu de passage pour raconter ou pour se cacher. Espace romantique, qui renvoie Costa au souvenir de sa chambre d'étudiant militant au moment de la révolution ratée ; espace impossible, où la question de l'art ne se pose que tant qu'il concorde avec le destin de ses habitants. Et lorsqu'on retrouve Vitalina dans le lit de sa chambre, l'oreille tendue vers un toit qui montre des signes d'effondrement, impossible de ne pas penser à Vanda. C'est une autre recluse que Costa a trouvé en Vitalina, ne sortant dans les rues du quartier qu'à la nuit tombée, assiégée à l'intérieur par les bruits d'une maison mal construite. Mais chez elle le passé est plus ancien, et par la recomposition artificielle d'un espace, Costa parvient à articuler le présent concret d'une maison en ruines, le fantasme d'une vie rêvée jamais bâtie, et le souvenir de ce qui, hors d'un monde dicté par les hommes, lui revient en

propre : cette maison du Cap Vert qu'elle et Joaquim avaient commencé à bâtir et qu'elle a finie seule. Sa colère n'est pas moins dirigée contre la lâcheté de Joaquim et des hommes du quartier, que contre son inaptitude à construire une vie qui tienne debout. Nul doute que si le nouveau film de Pedro Costa paraît tant se mesurer à *Dans la chambre de Vanda*, c'est parce qu'il a trouvé en Vitalina une extraordinaire héroïne, la vitalité puissante d'une bâtisseuse, qui parvient à faire tenir debout cet espace impossible : à faire tenir dans une vie où plus rien ne subsiste, la fragilité et la force, la sévérité et la douceur, la dignité et la gravité d'une douleur personnelle, collective et partagée.

—A.T.

Antoine Thirion est critique et programmeur à Locarno et Cinéma du réel

Les citations sont tirées de l'entretien avec Pedro Costa mené par Cyril Neyrat dans le livret accompagnant l'édition DVD de *Dans la chambre de Vanda*, Capricci, 2008

Mosco, à hauteur d'homme

Par Thierry Garrel

Quand Mosco⁽¹⁾ est venu me voir en 1987, aux débuts de La Sept, pour me parler de son projet des *Mémoires d'ex*, je ne connaissais pas encore le film qui l'avait propulsé avec éclat dans le monde des documentaristes, *Des « terroristes » à la retraite*, consacré au groupe Manouchian, les fusillés de l'Affiche Rouge. Il avait subi un véritable anathème pour avoir adopté la thèse de la veuve de Manouchian qui pensait qu'en 1943 le Parti Communiste, sentant venir la fin de la guerre, avait comme lâché ce petit groupe des FTP Main d'Œuvre Immigrée qui avait assuré le sale boulot des exécutions et des hold-ups. Privé de visa, le film fut même un temps interdit d'antenne avant d'être diffusé, suivi d'un débat d'historiens. Avec *Mémoires d'ex*, Mosco y répondait à sa manière en faisant raconter un demi-siècle de l'histoire du PCF par ses exclus, comment les exclus devenaient les prochains exclus et, plus largement, comment une idéologie institutionnelle prévaut toujours sur les hommes qui l'incarnent. L'émission suscita elle aussi de violentes polémiques et je n'oublierai pas sa mémorable projection en avant-première dans la grande salle de 800 places de l'Empire, avenue de Wagram, bondée.

Il ira encore plus loin avec *Ni travail, ni famille, ni patrie*, pour mettre à l'honneur les hommes et les femmes qui ont fait l'Histoire, en demandant aux survivants de la 35^e Brigade des FTP MOI de Toulouse de raconter in situ les épisodes de leurs actions, un mode de mise en scène qui décidément fera date. Ces vieux monsieurs et vieilles dames dans les rues de Toulouse en train de rejouer des scènes d'attentat contre les allemands, sont des moments inoubliables.

Mosco construit toujours ses films à partir d'un matériau recueilli, comme disait Léon Zitrone, « de la bouche du cheval » – quitte, si le cheval parle ita-

lien, à se mettre à apprendre l'italien, comme il le fit pour approcher quatre des membres du commando des Brigades Rouges qui enlevèrent, séquestrèrent et exécutèrent Aldo Moro ; pour leur adresser des lettres dans la prison où ils purgeaient une semi-liberté, puis lentement établir une confiance réciproque jusqu'à les amener à témoigner.

« L'histoire de la gauche communiste, écrit-il, a ses zones de lumière, la Résistance, et ses zones d'ombre, la répression de masse, la dictature, le terrorisme. En homme de gauche, notre devoir est d'assumer les deux ». Mosco a entrepris ainsi depuis quinze ans de sonder les plaies encore ouvertes de l'Italie d'abord les Brigades Rouges et l'engrenage « léniniste » qui leur a fait franchir la ligne de l'éthique individuelle, puis les réalités mafieuses « glorifiées » dans nombre de films de fiction qui prétendent les dénoncer. Deux histoires que le cinéaste italien Marco Bellocchio a lui-même abordé dans ses films *Buongiorno, Notte* et l'année passée *Il traditore*.

Parce que son ami Fabrizio Calvi, expert en la matière, lui disait que raconter l'histoire de la mafia sicilienne avec des témoignages de journalistes et d'historiens « c'est comme danser le tango avec sa sœur », Mosco se met en tête d'essayer de se rapprocher du cœur du cratère et d'avoir accès à des repentis de Cosa Nostra sous protection judiciaire. En trappeur invétéré dont la longue patience n'a d'égale que la détermination,

Mosco passe des années d'approche pour les convaincre. Puis, comme à l'accoutumée, leur consacre de nombreux jours d'entretiens filmés. Jusqu'à obtenir le récit détaillé du lieutenant de Toto Riina qui a appuyé sur le détonateur de la bombe qui fit exploser la voiture du juge Falcone et le tua ainsi que son épouse. Ou, mieux encore, les sidérantes et bouleversantes confessions d'un sicilien soumis à l'absolue obéissance réclamée par le parrain, contraint d'exécuter sur ordre, l'un après l'autre, deux de ses oncles.

Nombre de ses films contribuent ainsi à la démolition des mythes qui ont façonné notre XX^e siècle. Mosco ne s'en laisse pas compter avec les struc-

tures, « Parti », « organisations révolutionnaires », ou « coupole », pas plus qu'avec les consignes idéologiques, les lois internes ou les lois du milieu. Il choisit de mettre au premier plan et en lumière – à hauteur d'homme et sans jamais les surplomber – quelques personnages qui éclairent autrement les grandes batailles idéologiques de notre temps. Comme tout documentariste, Mosco est un peintre du paysage humain. Mais plus encore que par la dimension sociale ou politique, il est avant tout passionné par les paysages moraux, habité par une curiosité insatiable de ce qui fait marcher les hommes, la pureté de leurs engagements comme la noirceur de leurs turpitudes. Que font les hommes confrontés aux situations extrêmes ? Comment franchit-on la ligne de la loi et au nom de quelles valeurs ? Comment vit-on avec la charge de ses actions passées ou des blessures subies ? Peut-être cherche-t-il ainsi à se représenter lui-même ce qu'il aurait ressenti, ce qu'il aurait fait ou pas fait, s'il avait été un de ses personnages...

Cette exigence pour Mosco d'être toujours « de première main » caractérise toute son œuvre ; ce qui compte pour lui, c'est ce que ses protagonistes lui ont raconté ou confié ; ce qu'il a vu, ce dont il a été le témoin direct, comme dans ses enquêtes de police filmées à l'épaule avec un regard vif et limpide, où il inscrit ses pas dans ceux d'un officier de police à Abidjan, Philadelphie ou Roubaix. Dans tout son travail, Mosco fait toujours preuve d'une « amicalité » singulière, que ce soit avec un gardien de cimetière, un policier chargé des « cold cases », un procureur sicilien. Il développe même parfois de véritables amitiés comme avec Prospero Gallinari, le géolier d'Aldo Moro. C'est sa désarmante gentillesse en même temps qu'un très authentique intérêt porté à ce qui fait le quotidien de chacun qui lui ouvrent les portes réputées les mieux fermées.

Mosco est aussi un artisan méticuleux, amoureux de l'ouvrage bien fait, qui a choisi de travailler le plus souvent seul, transportant dans son sac à dos son équipement et sa caméra, travaillant sans relâche le montage de ses films pendant des mois jusqu'au

moindre détail. Un sous-titre à corriger, un plan à rééquilibrer, une voix à remixer l'empêchent de dormir. « Je travaille comme une mule, in the dark, with doubt and stubbornness ». C'est un perfectionniste et un polisseur d'optiques qui compte avant tout sur ses propres forces, même s'il n'hésite pas à chercher le conseil des meilleurs professionnels aux moments cruciaux de son ouvrage. Un amateur de musique classique, avec une oreille fine, attentif à la prosodie et à la diction des voix tout autant qu'au rythme du film, à sa respiration profonde. Un sapeur toujours en train de creuser son tunnel dans l'espoir de voir enfin la lumière...

Ce qui fait de Mosco un auteur unique ce n'est pas l'énonciation d'un « point de vue de l'auteur » auquel il a constamment cherché à échapper, tout comme au discours des spécialistes. C'est cet art de la mise en scène ; la reconstruction chronologique de la sanginaire ascension du parrain des parrains sicilien ; l'enquête d'un policier suivie pas à pas jusqu'à l'arrestation du coupable ; la remontée du cours de la brève existence d'une jeune prostituée bulgare assassinée dans le Bois de Boulogne ; ou, comme pour le coup de force des Brigades Rouges, la vertigineuse double hélice de la temporalité des années d'engagement des membres du commando depuis leur adolescence, tressée avec celle du récit au jour le jour de leur séquestration de Moro.

« Mais je ne veux pas être grand, répondit-il un jour à François Ekchajzer, je souhaite rester petit. C'est de là qu'on voit, et qu'on sent le mieux ». C'est pourtant bien la richesse des tragiques rebondissements du quotidien policier que Mosco a su capter dans *Roubaix, commissariat central*, qui a amené Arnaud Desplechin à entreprendre le remake fictionnel de ce documentaire. On dit souvent d'un film à Hollywood qu'il est « based on a true story ». *Roubaix, une lumière* est, lui, « based on a true do-

documentary », ses personnages, ses dialogues que des acteurs interprètent au mot près, et la continuité dramatique de ses séquences.

« C'est la nature de son désespoir qui détermine un être avant tout » écrivait Georg Simmel. Le trajet de vie de Mosco, juif d'origine bulgare, orphelin de père et émigré en France avant l'adolescence après un bref passage en Israël, cache une secrète blessure, un tort que ses films cherchent encore et toujours à réparer en sondant le prix du sang versé pour une cause, pour le crime, être hors-la-loi. Pourtant, en marge de ces tragiques investigations et récits, Mosco poursuit aussi depuis plusieurs années... une collection des meilleures blagues racontées par des personnes de toutes origines ! « Car les blagues, mine de rien, sont aussi une arme de résistance et une école de vie. Elle enseignent l'irrévérence, le rire, l'autodérision au détriment de la lamentation ».

Toute ma vie, je me suis consacré à la défense et la promotion des auteurs singuliers – « *I chose to serve the rhino* » comme disait le regretté George Steiner. Mosco est un de ceux-là, un vrai artiste dont l'œuvre perdurera. Échanger inlassablement avec lui tout au long de son travail de réalisation a constitué une de mes plus riches expériences professionnelles. Et puis je me suis autorisé, une fois retiré de ma position de responsable de programme, à ce qu'il devienne mon ami. Mais cela est une autre histoire et « ce dont on ne peut parler, il faut le taire... »

– T.G.

Thierry Garrel a travaillé quarante ans pour la télévision publique et fut directeur des documentaires de La Sept et d'Arte France de 1987 à 2008.

Il vit aujourd'hui entre Paris et Vancouver, travaille désormais comme « consultant bénévole des bonnes causes documentaires » et anime de par le monde des ateliers à destination des jeunes professionnels.

(1) signant longtemps ses films de son seul prénom, Mosco, il aura mis quelques années à rétablir l'intégralité de son patronyme, Mosco Levi Boucault – francisation de « Bucco » qui veut simplement dire en ladino « l'aîné »

Mosco Lévi Boucault. Au-delà des apparences

Par Nathalie Bauer

*Je vous le dis, vous êtes
des dieux, des enfants
du Très-Haut.
Ps 82, 6*

Il est difficile de résumer en quelques pages l'œuvre de Mosco Lévi Boucault et, en fin de compte, cela n'est guère utile : elle est connue non seulement par sa valeur, par les critiques qui l'ont saluée, par les prix qui l'ont récompensée, mais aussi par les polémiques qu'elle a suscitées en plusieurs occasions, par exemple avec *Des « terroristes » à la retraite* (1985), film frappé pendant deux ans de censure en raison de l'hostilité du PCF et dont la narratrice n'est autre que Simone Signoret, ou *Mémoires d'ex* (1991) qui provoqua lui aussi de violents débats pour des raisons similaires. Peut-être vaudrait-il mieux exposer ce que j'y perçois et pourquoi elle me touche tant, moi qui ai eu la chance de voir son auteur au travail ces dernières années.

Avant tout, j'aimerais mentionner la constante que j'y lis, à savoir une profonde soif de vérité. Et pas seulement la vérité qui anéantit le faux, distingue le réel de la fiction, les faits de la propagande, mais aussi, surtout, la Vérité qui résiste en chaque homme malgré les tentatives que lui-même et ses semblables déploient pour l'étouffer. De film en film, Mosco dénonce et répare l'injustice, menant des enquêtes dans le présent comme dans le passé afin de rendre à chacun – essentiellement aux réprouvés, aux oubliés, aux démunis, aux humiliés, aux étrangers – ce qui lui est dû : son honneur, sa dignité d'homme. Pourtant, en se bornant à ce fil rouge et en se contentant de dresser la liste des thèmes qui le déclinent – le PCF, la mafia de Corleone, les manœuvres corruptives de Silvio Berlusconi (*Berlusconi, Affaire Mondadori*), les années de plomb, la misère d'une ville dégradée, etc. –, l'on rate ce qui constitue à mes yeux l'originalité de ce travail :

les visages, les voix, les êtres, les figures, mieux, les portraits qui y correspondent.

Ainsi, la dénonciation que porte *Des « terroristes » à la retraite* (le sacrifice en 1944 par le PCF des résistants juifs et étrangers du F.T.P - M.O.I. ⁽¹⁾, chapeautés à Paris par le poète arménien Missah Manouchian) est indissociable, pour moi, de ses personnages, en particulier de Charles Mitzflicker que l'on voit, à son comptoir de tailleur, lâcher ses gros ciseaux et tirer d'un sac en plastique un pistolet, qu'il brandit pour mimer sa première tentative d'attentat contre l'occupant allemand. Il pointe l'arme comme ce jour-là, puis recule et répète ce qu'il avait dit alors à son « instructeur » : « Comment veux-tu que je tue un homme ? Il ne m'a rien fait ! » Le voici dans les rues de Paris, feignant d'allumer une bombe avec sa cigarette, puis, de nouveau dans son atelier, livrant des réponses ponctuées de « Monsieur » au réalisateur qui l'interroge, avant de fondre en larmes à l'évocation des membres de sa famille tués par les nazis. C'est sur ses sanglots et sur son visage caché derrière ses mains, d'ailleurs, que se conclut le film, comme si la détresse d'un homme à nu l'emportait sur tout propos, qu'il fût impossible d'en dire plus. De même, *Ni travail, ni famille, ni patrie* (1993), documentaire qui forme le pendant du précédent, est indissociable, à mes yeux, d'un Charles Michalak, l'artificier de la brigade F.T.P. - M.O.I. de Toulouse, et de ses propos malicieux : « Pendant la journée, je suis le petit jardinier. Pendant la nuit, je suis le bombier. »

Mémoires d'Ex, ce sont aussi, d'abord, des hommes confrontés à la trahison du PCF après la signature du pacte germano-soviétique et en raison de luttes de pouvoir internes. C'est Jules Fourier lisant tout haut son nom sur la « Liste noire des espions, traîtres, renégats, suspects et agents de la Gestapo exclus du parti communiste et des organisations ouvrières » dressée en 1943 (*Debout les damnés*). « Jules Fourier, traître, vendu à la police », prononce ainsi d'un ton amer l'ancien député de la Seine, l'ancien résistant, livré cette année-là à la vindicte et à une possible exécution, lui qui avoue avoir préféré à sa famille le Parti, cette machine à

broyer, et l'avoir payé cher ne serait-ce que par le divorce et l'éloignement de ses enfants. Et Lucien Hérouard, le professeur à la langue si élégante, qui reçoit poliment dans le jardin de son pavillon Adrien Langumier, le camarade qui l'a « chargé » au moment de son exclusion, avant d'être exclu à son tour...

Des hommes. Ceux du passé et ceux du présent, à la recherche desquels Mosco nous emmène dans un monde qui ressemble tant aux gîrons dantesques de l'Enfer qu'on croit entendre le poète-guide nous souffler à l'oreille :

*Il faut laisser ici toute peur douteuse,
toute lâcheté ici doit être morte.
Nous sommes venus au lieu où je t'ai dit
que tu allais voir les foules douloureuses.* ⁽²⁾

Les « foules douloureuses », bien sûr, et le guide – policiers, magistrats, journalistes, menant des enquêtes aux allures faussement classiques, il ne faut pas s'y tromper. Ainsi, *Un corps sans vie de 19 ans* (2007) retrace le parcours de la jeune Ginka Trifonova depuis son village natal de Bulgarie jusqu'à la rue du XIX^e arrondissement de Paris où un drogué la tua, en novembre 1999, pour cent-cinquante euros. Tout en dénonçant les filières de prostitution des filles de l'Est, le film accomplit le tour de force de doter ce fantôme de chair et de sang, de broser le portrait d'une gamine naïve, crédule, qui, se trouvant trop à l'étroit chez elle, tombe dans les filets d'une organisation criminelle et finit par se prostituer par amour pour un proxénète albanais, Armando, qu'elle ne verra pourtant que de rares fois. « Aujourd'hui moi beaucoup beaucoup triste, parce que Armando pas ici », écrit-elle dans son journal intime, en Belgique, le jour de ses dix-neuf ans. Et plus tard, toujours à propos du maquereau : « Quand je suis séparée de mon soleil, je me sens si seule, car je l'aime très très fort et veux être avec lui éternellement », le tout ponctué de cœurs roses. La victime parfaite. Une amoureuse, une étrangère, une égarée, une petite sœur, une martyre.

Bien plus loin, à Philadelphie (*La Fusillade de Mole Street*, 1997), l'inspecteur David Baker nous précède dans le quartier peuplé d'Afro-Américains

où le jeune Safeeq, adolescent brillant et sans histoires, a été tué par balle. Résigné devant le mutisme de témoins craignant des représailles, mais pugnace, il explique : « On ne peut pas stopper le crime, il est là depuis Caïn et Abel. Tant que vous aurez des hommes avec et des hommes sans, vous aurez toujours un prédateur au milieu. » Et regarde défiler dans son bureau des délinquants au physique d'enfant jusqu'à ce que Danny Devine, 20 ans, avoue avoir tiré « par erreur » sur Safeeq, qu'il connaissait et aimait « comme un cousin », lors d'un règlement de comptes avec d'autres dealers.

Hébété, Danny se confie ensuite à Mosco, qui a obtenu de s'entretenir en tête à tête avec les suspects tout au long de l'enquête, et raconte la solitude, l'abandon à l'âge de six ans, après la mort de sa mère, la dérive. « Où es ton toit ? » lui demande Mosco. Il répond tout bas : « Un ami qui me laisse dormir sur le canapé et qui garde mes vêtements. » Pourquoi se livre-t-il ainsi ? Pourquoi en éprouve-t-il seulement le besoin ? Parce qu'il comprend que son interlocuteur a suspendu tout jugement, qu'il le regarde au-delà du masque que chacun revendique ou subit sur la grande scène de théâtre qu'est le monde, comme l'a si bien écrit Shakespeare – ici le masque de « meurtrier », de « dealer » ou de « drogué ». Dans la vérité nue, jaillit en Danny le christ qui l'habite, à savoir ce lieu métaphysique, l'âme, où la Conscience universelle, Dieu, s'incarne et réside. Derrière le masque, derrière la personne : l'Être. Danny est passé presque malgré lui sur l'autre rive, la mauvaise rive, certes, mais doit-il pour autant être banni de la communauté humaine ?

La même question et les mêmes sentiments me saisissent devant Abé, jeune Ivoirien illettré ayant tué un policier, sous l'emprise de l'héroïne, dans *Un crime à Abidjan* (1998), film où l'on découvre aussi les méthodes musclées du commissaire Kouassi. « Qui a voulu ça ? » demande Mosco au garçon dans la prison où il est incarcéré. « C'est moi-même. Personne ne m'a forcé. Même la drogue, personne ne m'a forcé à fumer. C'est donc moi qui ai voulu ça », répond Abé avec une lucidité impressionnante, comme s'il ne réclamait qu'une chose : être reconnu par ce regard qui ne juge pas, qui voit au-delà des

apparences. Il le sait : une fois condamné à perpétuité, « tu n'es plus un homme ». Pourtant, Kouassi le terrible, mais le juste, insiste pour lui serrer la main, après la reconstitution du meurtre de son ami. « L'enfer, c'est les autres », a écrit Sartre. Voyons, c'est tout le contraire ! L'enfer, c'est être séparé des autres, mieux, penser en termes d'autres, et non d'*unité* dans la diversité.

Et encore, Annie, qui surgit presque par hasard dans *Roubaix, commissariat central, affaires courantes* (2008), où l'on suit le quotidien du commissaire Haroune et du lieutenant Auverdin au détour de rues qui respirent la misère. Annie, entraînée dans un crime sordide – le meurtre, pour trois fois rien, d'une vieille dame, voisine d'une triste courcée où l'on boit et se drogue – par amour de la belle Stéphanie, finit par craquer devant les enquêteurs. Mais elle ne cessera de protéger celle qui n'a pas hésité à la « donner », à la « charger » : pour elle, la vérité a l'étrange parfum de la naïveté. « Il est inutile qu'on mente... lance-t-elle à sa complice lors de la reconstitution du crime, il faut aller jusqu'au bout... on a fait une connerie... Steph... dis la vérité. » Ne confiera-t-elle pas, le lendemain, cet espoir fou aux policiers : « Maintenant qu'on a tout dit, on ne va pas nous séparer ? » Annie. À mes yeux, comme Danny, comme Abé, un christ.

Si la vérité paraît libératoire à chacun d'eux, c'est parce qu'elle est la condition même d'une forme de rédemption, de rachat, auquel aspirent la plupart des êtres humains. Tel est le cas des cinq anciens tueurs de la mafia qui témoignent pour la première fois devant une caméra dans *Corleone* (2019). Tout en racontant les « guerres de mafia » qui ont ensanglanté la Sicile des années soixante au début des années quatre-vingt sous l'impulsion de Totò Riina, ces « collaborateurs de la Justice » – en italien *pentiti*, mot qui signifie « repentis » et qui prend là tout son sens ⁽³⁾ – tentent d'expliquer comment ils sont devenus des tueurs. « Après chaque meurtre, raconte Francesco Anzelmo, j'entrais dans une église pour me confesser à Dieu puisque je ne pouvais le faire à personne. Je demandais pardon de ce que j'avais fait. Je n'arrive pas à expliquer cette contradiction. [...] Vous savez, nous étions de vrais bouchers. J'en

ai la chair de poule quand j'y pense. Et tout ça, on l'a fait pour Totò Riina, c'est sidérant. » Et Giuseppe Marchese : « Quand j'y pense... Est-il possible que personne n'ait compris que Totò Riina n'agissait que dans son seul intérêt ? Je repense à cette période et je me dis : Bordel de merde... pas un n'a survécu. »

Ces témoignages glaçants, comme ceux de l'ex-procureur Ayala, de l'ancien commissaire Accordino, du journaliste Cusimano et de la photographe Letizia Battaglia, tiennent lieu de fil rouge dans le film, où une narration à la première personne du pluriel se substitue à la voix de Mosco. Comme dans un chœur antique, le « nous » évoque ici l'indignation, la rage, la tristesse et l'horreur, et met à distance le crime mûrement pensé, prémédité, organisé.

C'est aussi un « nous », prononcé cette fois par une représentante de la gauche italienne classique, que Mosco choisit pour raconter *Ils étaient les Brigades Rouges* (2011) qui retrace l'histoire du groupe armé, en particulier de l'enlèvement et de l'exécution d'Aldo Moro, en 1978, à travers le témoignage de quatre membres d'un commando de dix : Mario Moretti, Valerio Morucci, Raffaele Fiore, Prospero Gallinari.

Ce film valut à son auteur les foudres de la presse italienne : donner la parole aux « bourreaux » lui semblait en effet non seulement inconcevable, mais aussi répréhensible. Ça l'eût été, en vérité, si les bourreaux en question n'avaient pas payé, ou ne payaient pas alors, le prix de leurs actes par de lourdes peines de prison, s'ils s'exprimaient devant la caméra en cavale, dans un exil d'Amérique du Sud ou d'ailleurs. Et cela ne signifiait en aucun cas les excuser. Mais, dans un pays qui, contrairement à l'Allemagne, n'a pas effectué de travail de mémoire collective après la chute du fascisme, découvrir que les brigadistes

étaient des Italiens comme tant d'autres, d'anciens militants communistes et syndicalistes, des ouvriers, des intellectuels, était peut-être, effectivement, choquant. Et ce, même si les quatre hommes reconnaissent ici leur échec : « Nous avons perdu, constate Prospero Gallinari. Nous avons risqué nos vies, nous avons été lourdement condamnés et de nombreux camarades sont morts. [...] Voilà ce que devraient faire les hommes politiques et les médias : tenter de comprendre ce qui s'est passé dans notre pays, comprendre pourquoi. »

Comprendre pourquoi, c'est exactement ce à quoi s'emploie Mosco dans ce documentaire et, pourrais-je dire, dans toute son œuvre. Comprendre le monde, le passé et le présent, en regardant chaque homme, chaque femme, au-delà du masque, en suspendant son jugement lorsque cela est nécessaire.

Dans l'appartement loué pour l'occasion, où Mario Moretti, chef du commando des BR, s'exprime face à la caméra, une petite étagère rompt la nudité des murs blancs. Avant de filmer, Mosco y a disposé quelques cartes postales en guise d'ornement. Elles risquent de passer inaperçues tant elles sont petites, ou d'être considérées comme un détail anecdotique. Ce serait bien dommage, car il s'agit des représentations des autoportraits les plus célèbres et les plus beaux de Rembrandt. Rembrandt, le peintre, le portraitiste, qui voyait au-delà des apparences... Une étrange coïncidence, un raccourci fort éloquent.

– N.B.

Nathalie Bauer est auteur et traductrice littéraire de l'italien. Elle a publié cinq romans dont *Des garçons d'avenir* en 2011 et *Les Complicités involontaires* en 2017. Elle a collaboré avec Mosco Lévi Boucault à l'écriture du texte et des sous-titres de *Corleone*. Elle dit le commentaire du film.

(1) Francs-tireurs et partisans - Main-d'œuvre immigrée.

(2) *La Comédie, Enfer*, III, 14-18, traduction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1995.

(3) Le phénomène judiciaire du *pentitismo*, qui consiste à accorder aux mafiosi un allègement de peine, notamment sous forme d'une nouvelle identité, en échange d'une collaboration avec les magistrats et une mise à la disposition de la justice pour tout procès requérant leur témoignage, a fait du célèbre Maxi-Procès (1987) un succès pour la Justice à travers le témoignage de Tommaso Buscetta.

Hans-Jürgen Syberberg et les pouvoirs d'Allemagne

Par Pierre Gras

Dans *Ludwig, requiem pour un roi vierge* (1972) et *Hitler, un film d'Allemagne* (1977), Hans-Jürgen Syberberg pratique à sa manière singulière un travail de deuil de l'histoire allemande. Dans le premier film, il met en scène la vie et la mort du dernier roi de Bavière, fort célébré au début des années 70 (*Ludwig, ou le Crépuscule des dieux* de Visconti avec Helmut Berger est aussi de 1972). Dans le second, le cinéaste instruit par le cinéma le procès d'Hitler. Un fil conducteur entre les deux figures : Richard Wagner, puisque le musicien eut pour mécène le roi et comme admirateur le dictateur.

Il est donc logique qu'entre les deux films Syberberg ait filmé cinq heures d'entretien avec la femme qui prit la direction du festival de Bayreuth de 1930 jusqu'à 1944. Dans *Winifred Wagner et l'histoire de la maison Wahnfried de 1914 à 1975* (1976) l'épouse de Siegfried, le fils aîné de Wagner, s'explique longuement. Elle raconte tour à tour sa famille ; sa relation avec Adolf Hitler ; et les sanctions qu'elle subit après guerre.

Trois films affrontent trois pouvoirs. Celui de Ludwig : roi balayé par l'histoire de l'Allemagne quand la Prusse s'impose pour construire l'Empire de Guillaume I ; souverain destitué par son entourage, qui finit reclus de son vivant et mourut tragiquement. Celui de Winifred Wagner, qui

conduisit la maison Wagner et soutint Hitler par un secours matériel et politique après le putsch manqué de 1923 et en lui permettant, après son accession à la Chancellerie, de se légitimer à travers le wagnérisme comme défenseur de la haute culture allemande. Celui d'Hitler : peintre autrichien, sous-officier, dictateur, responsable de l'extermination des Juifs d'Europe et figure du mal absolu (et, pour les néo-nazis d'aujourd'hui, figure d'une germanité qui devrait continuer à être conquérante). Trois pouvoirs auxquels chaque film se confronte de manière différente.

UN REQUIEM POUR UN ROI KITSCH

Célébrant un monarque mort en 1886, *Ludwig* est un requiem au sens qu'explique Syberberg. Refusant la fiction traditionnelle dans laquelle dialogues et actions se fondent dans le montage, le cinéaste use de plans fixes, de scènes proches des tableaux vivants, de décors peints en toile de fond pour représenter intérieurs comme extérieurs, et d'un mélange d'ironie et de pathos qui fait une large place à l'accompagnement musical pour donner corps au « film comme musique de l'avenir »⁽¹⁾. Pour des motifs économiques (*Ludwig* est tourné en dix jours) comme esthétiques, le cinéaste se sert pour la première fois du système de la projection frontale dans lequel l'acteur est filmé tandis que l'on projette des images fixes sur lui et l'écran derrière lui, un calcul rigoureux du dispositif assurant que l'acteur masque sa propre ombre sur l'image projetée⁽²⁾.

L'acteur est Harry Baer, qui a débuté avec Fassbinder dans *Le Bouc* (1969) et tourna ensuite douze films avec lui. Il incarne le roi aux divers moments de sa vie et donne un corps au pouvoir. La contestation de la figuration acteur-personnage, qu'entreprend progressivement Syberberg, s'affirme néanmoins par l'apparition troublante, dès les premières minutes puis dans le final, d'un Ludwig enfant et barbu qui donne un autre corps à ce roi-enfant. Tandis qu'Ingrid Caven (Lola Montez), Kurt Raab (un juge) ou Monica Bleibtreu (Elizabeth Ney)

jouent de manière stylisée des personnages historiques réels, Gunther Kaufmann, autre familier de la troupe de Fassbinder, incarne le comte von Holnstein. La rupture est plus forte quand Peter Kern a plusieurs rôles, y compris celui d'un moderne visiteur des châteaux de Ludwig, ou lors de l'intrusion dérisoire au beau milieu du XIX^e siècle du chef des SA, Romm, et d'Hitler lui-même.

Il faut raconter le pouvoir de Ludwig II dans ses éléments historiques : soutien financier et moral à Wagner, relation avec Elizabeth d'Autriche (Sissi), affrontement avec Bismarck et la Prusse, destitution par ses ministres, mort du roi. Mais il faut également donner à voir les fantasmes du monarque et ceux qu'il fera naître jusqu'à nos jours. Comme le dit un des protagonistes « c'est seulement en roi kitsch qu'il sera inoffensif ». Le film doit représenter la défaite historique de Ludwig et montrer comment ses vainqueurs le transforment en anodine icône populaire. Symboliquement, la résurrection d'un roi d'abord guillotiné conclut le film : enfin libéré de l'histoire, Ludwig peut revenir hanter l'Allemagne mais en yodlant.

DANS LA MAISON WAGNER

Ici le pouvoir à filmer est vivant. Autrefois puissante héritière spirituelle de Richard Wagner et indéfectible nazie, Winifred Wagner, 77 ans, s'adresse au cinéaste et à la caméra durant cinq jours de tournage. De manière simple, le film donne à voir et entendre les entretiens réalisés dans l'ordre chronologique. Le plus souvent la parole de Winifred Wagner est recueillie durant de longs plans où elle est filmée assise. Des zooms avant ou arrière la cadrent et la recadrent entre gros plan de visage et plan d'ensemble, en montrant le bureau ou le canapé où elle est installée. En préambule et en conclusion, de courtes séquences d'archives photographiques.

Le pouvoir maintenant déchu se raconte avec assurance dans ses moments de gloire et de chute. Et se démasque lui-même. Pas question pour Winifred d'occulter la lutte qu'elle mène face aux

autres membres de la famille qui voudraient lui contester la direction de Bayreuth. Impossible pour elle de ne pas jouer rétrospectivement de la relation privilégiée qu'elle entretenait avec Hitler, venant dans le domicile des Wagner à Bayreuth chaque année à partir de 1933 pour assister aux représentations. Elle dit ne vouloir connaître que l'homme privé. Mais elle avoue l'avoir appuyé dans sa conquête du pouvoir, comme lui l'a aidée dans un échange où pouvoir wagnérien et pouvoir nazi se secondent l'un l'autre.

Ici, et contrairement aux deux autres films, Syberberg n'utilise que parcimonieusement la musique de Wagner et pas du tout l'archive sonore du nazisme. Il ne veut pas mélanger la parole de plusieurs pouvoirs. Il ne laisse entendre que rarement les questions qu'il a posées. Mais s'il lui faut être l'observateur méticuleux de la parole qu'il recueille, peut-il « laisser dire » lorsque la parole est certainement véridique factuellement en évoquant la vie quotidienne d'Hitler à Bayreuth, mais moralement mensongère en feignant d'ignorer à la fois la politique nazie ? Il est ainsi frappant de voir comment Syberberg va jouer de la lumière au fil du tournage pour contester Winifred Wagner dans l'image. Durant les premiers jours, la lumière est relativement douce et uniforme sur le visage. Puis dès le troisième jour, le cinéaste, qui a dit n'avoir utilisé que la lumière des lieux du tournage, filme fréquemment le visage de la femme directement frappé par des lumières crues qui accusent les marques de l'âge et, partageant son visage en deux, métaphorise assez clairement l'ambiguïté du témoignage.

Le montage sera enfin le moment d'un double travail. Dans la première partie, il s'agira de montrer ostensiblement (déconstruction des années 70) le film en train de se faire. On verra à l'image les débuts et les fins de bobines, l'ingénieur du son faisant le clap ; on entendra des sons seuls avant que la caméra se soit mise à tourner. Il faut dissiper absolument l'idée d'une parole naturelle et directe. D'autre part, Syberberg se livre

à un travail discret mais essentiel d'énonciation à l'aide de cartons qui ponctuent la bande image. Matériellement très simples (une feuille de papier et un texte tapé à la machine), ces cartons indiquent notamment les jours, les sujets abordés, détaillant certains personnages cités, précisent les questions que pose le cinéaste. Ils proposent également des citations de personnalités en offrant alors un contre-champ au discours de celle qui est filmée. Plus frappants, certains cartons annoncent des paroles particulièrement marquantes de Winifred Wagner. En reprenant le discours de celle-ci pour le mettre en exergue, ils le contredisent par avance. Le carton peut encore prendre radicalement de la distance en annonçant que va être entamé ensuite le « chapitre de la banalité du mal, ou plutôt celui du mal au cœur de la banalité » pour mettre en évidence l'indifférence tranquille aux crimes nazis de la femme qui parle.

LE POUVOIR ABSOLU EN PROCÈS

Hitler, un film d'Allemagne de sept heures sera l'apogée du travail de deuil de Syberberg. Rompu aux techniques de tournage rapide, il ne lui faut que vingt jours pour filmer le procès cinématographique de « notre Hitler », trop malfaisant pour rester en enfer et condamné en cette fin des années 70 à hanter les consciences de la République Fédérale Allemande et celles du monde. La forme est bien éloignée de celle du requiem de Ludwig, tissée de très longs plans « dans une esthétique excentrique frôlant parfois le kitsch » où s'affiche « la réalité du studio, la matérialité de la scène de cirque »⁽³⁾ Marionnettes, acteurs, mannequins, archives sonores et visuelles, spectres, œuvres d'art, fumées, musiques se mêlent pour instruire ce procès. Procès d'ailleurs mené contre deux pouvoirs, celui du dictateur Hitler, mais également celui du cinéaste Hitler qui contrôla l'industrie allemande du cinéma et prit pour sujet des actualités qu'il supervisait la guerre mondiale qu'il déclencha.

La réflexion figurative sur la manière de donner un corps cinématographique à Hitler et aux

dignitaires nazis est ici essentielle. Après qu'au début de la première partie, le cinéaste a montré Hitler de façon carnavalesque en peintre, en Néron, en Charlot et en Hynkel, le dictateur deviendra marionnette, poupée, spectre sortant de la tombe de Richard Wagner, mannequin, comme un cadavre pourrissant de l'histoire allemande qui est refusé à l'acteur. Pour Syberberg il n'est plus possible de « jouer » Hitler, ce que fera pourtant trente ans plus tard Bruno Ganz dans *La Chute* de Oliver Hirschbiegel, une douteuse production à grand spectacle. Dans *Hitler* au contraire, les acteurs joueront plusieurs rôles tel Heinz Schubert, membre du Berliner Ensemble avec Brecht, qui est le spectre d'Hitler, le narrateur et Himmler. Et un même personnage, celui du narrateur, sera réparti entre Schubert, qui rappelle alors le bonimenteur de *Lola* Montès d'Ophüls, André Heller qui lit son texte et Harry Baer qui peut le dire en voix off tandis qu'on contemple son visage aux yeux clos. C'est certainement une des plus grandes beautés de ce film complexe que la variété des voix, des diction, des attitudes de ces trois acteurs.

Significativement, le film abandonne aussi les lieux du pouvoir. Si les scènes de *Ludwig* étaient jouées devant des illustrations représentant les châteaux construits par le roi, les décors d'opéra wagnériens et les fantasmes royaux, si Winifred Wagner était fermement ancrée dans son domicile, le pouvoir hitlérien n'a pas de lieu et le plateau devient un non-lieu brumeux.

Se méfiant à juste titre de l'utilisation des documents d'archives et des reprises iconiques, qui abondent dans les « docu-dramas » et les fictions complaisantes, en reprenant les images conçues par le pouvoir, le cinéaste s'en sert rarement. S'il le fait, par exemple au début de la quatrième partie, il dissocie sons et images ou projette, grâce à la rétro-projection, l'image d'Hitler passant en revue des troupes par dessus l'image de son acteur afin de « déréaliser » une archive qui ne doit pas être l'indice absolu d'une vérité du pouvoir.

POUVOIR DU CINÉASTE ET PLACE DU SPECTATEUR

Filmer, c'est pour Syberberg engager une lutte où le pouvoir du cinéaste affronte le pouvoir de son sujet. Dans *Ludwig*, il lui faut parvenir à trouver la bonne forme pour raconter la vie du roi dans ses dimensions historiques, privées et spirituelles, et finalement l'honorer en l'extirpant de la gangue où l'histoire officielle, y compris le culte moderne, l'a enfoui. Winifred Wagner doit être écoutée et aussi tenue à distance pour créer nettement par le cinéma un décalage entre son discours et la vérité du nazisme. Pour *Hitler*, le procès est organisé contre Hitler et ses modernes descendants, que sont pour le cinéaste aussi bien les idéologues de l'Allemagne de l'Ouest que ceux de l'Allemagne de l'Est. Et un combat s'engage entre le cinéaste Hitler et Syberberg, l'auteur de Hitler. Il lui faut concevoir une œuvre plus vaste capable d'englober toute l'histoire du nazisme et celle de sa survie dans l'après-guerre pour en triompher. Il faut opposer au cinéma hollywoodien contemporain, qui est pour lui un héritage direct du nazisme, une nouvelle forme invitant à la méditation plutôt qu'une identification simpliste.

Car les trois films de Syberberg, comme le pointe Jean-Claude Biette à propos de *Winifred Wagner*⁽⁴⁾, se construisent un spectateur et lui désignent une place dans un système triangulaire où, face au pouvoir filmé et au cinéaste, il occupe le dernier angle.

Ludwig s'efforce de surprendre son spectateur, de le choquer. Il lui suppose un certain savoir historique qui lui permet de décrypter certaines scènes et de mieux apprécier les provocations que construit le cinéaste. Le spectateur des cinq heures d'entretiens avec Winifred Wagner est supposé plus savant encore pour être à même d'écouter la femme qui parle, tout en interprétant de manière critique son discours. Ce n'est pas Syberberg qui la critique directement durant l'entretien, au risque de ne pouvoir poursuivre le film, mais le système des cartons et des interventions off du cinéaste, qui formant sa contre-offensive, font circuler la contextualisation des paroles pour

les faire partager au spectateur. Ce que Biette interroge comme une assignation à une place trop définie.

Le jeu de Syberberg avec le spectateur est plus complexe dans *Hitler*. À la fois juge et jugé, puisque coupable d'avoir fait Hitler et de ne l'avoir jamais vraiment répudié, le spectateur est emporté par le flux du film. Il est captif de la parole des narrateurs et de celle des personnages qui surgissent, comme des archives sonores et des longs plans savamment composés où le pantin Hitler côtoie la Black Maria, premier studio d'Edison. Assis au milieu d'autres spectateurs, il forme, comme l'énonce dès le début le narrateur avec le cinéaste, un « tribunal qui statuera selon les lois de l'univers que nous aurons créé, pour enfin lui faire son procès – notre procès – à cet Hitler, par les moyens qui sont les nôtres »⁽⁵⁾. Hitler mort ne peut être jugé que par le cinéma. Le spectateur aura-t-il achevé de faire son deuil d'Hitler à l'issue du procès, c'est à dire à l'issue du film? En tout cas, il est tombé durant sept heures au pouvoir du cinéaste Syberberg.

–P.G.

Pierre Gras enseigne au département de cinéma de l'Université Paris 8 à Saint-Denis et est l'auteur de *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification paru en 2011 aux Éditions Actes Sud / Jacqueline Chambon*.

(1) SYBERBERG Hans-Jürgen *Syberberg / Paris / Nossendorf*, Centre Pompidou – Yellow Now, 2003, p 176. « Le Film musique de l'avenir » est le titre de l'ouvrage édité par la Cinémathèque française Musée du cinéma de Langlois en 1975. Ce qui vaudra à Langlois d'être le dédicataire du *Hitler*.

(2) *Syberberg* Hors-série des Cahiers du cinéma, Février 1980, p 53 à 59

(3) FACK Rochelle, *Hitler, un film d'Allemagne* de Hans-Jürgen Syberberg, Yellow Now, 2008, p.37

(4) BIETTE Jean-Claude *Winifred Wagner* in Cahiers du cinéma n°305, novembre 1979, p 46 et 47

(5) Le texte du film a été publié en 1978 sous le titre du film aux éditions Seghers/Laffont. Il s'agit ici du début du premier monologue de Koberwitz (André Heller ici), p 11.

Le pouvoir et le réel

Par Claudine Bories et
Patrice Chagnard

Filmer le pouvoir – les situations ou les gens de pouvoir – n'est pas autre chose qu'une manière parmi d'autres d'exercer notre pouvoir de filmer.

Et là comme ailleurs notre maître c'est le réel. Filmer est un pouvoir. Mais s'agissant du documentaire ce pouvoir se heurte à un pouvoir qui lui est bien supérieur, le pouvoir du réel. Cette confrontation entre notre volonté de maîtriser la réalité que nous filmons et notre recherche à travers elle d'un réel qui nous échappe est notre lot.

Histoire compliquée, histoire tordue car le réel n'est pas toujours là où l'on croit. Il en est peut-être de même pour le pouvoir.

Pour notre film *Les Arrivants*, nous avons choisi de filmer une réalité précise, celle de familles demandeuses d'asile débarquant à Paris dans un centre d'accueil d'urgence.

Au fur et à mesure que nous avançons dans notre travail, nos certitudes s'effondraient. Les images que nous filmions nous semblaient plates. La réalité que nous avons choisi de filmer montrait ses limites, sa banalité. Nous avions l'impression de ne plus rien voir. Face à cette perte, nous étions démunis et angoissés. Mais nous gardions la conviction que « quelque chose » était là, qui réclamait notre attention – mais quoi?

Ce « quelque chose » exigeait que nous traversions les apparences telles qu'elles s'offraient à nous. Ce « quelque chose » exigeait que nous abandonnions nos certitudes, que nous acceptions notre cécité du moment, pour regarder ailleurs et autrement. C'est à partir de ce renoncement que nous avons pu découvrir ce que nous nommons le « réel du film ».

Qu'est-ce que c'était ?

Dans ce cas précis, ça se présentait comme un déplacement du regard qui prenait la forme d'un mouvement de caméra panoramique.

Nous étions venus filmer des demandeurs d'asile, c'était eux qui nous intéressaient. C'était eux notre sujet. Et voilà que notre regard-caméra se tournait sans que nous l'ayons vraiment voulu, vers les personnes chargées de les accueillir, de l'autre côté du comptoir.

Ce mouvement panoramique (qui allait devenir la forme centrale du film) ne montrait pas seulement le face à face entre arrivants et accueillants. Il dévoilait ce qu'il y avait entre eux : un espace, un abîme qui était aussi le lieu d'une possible rencontre. Dans cet espace quelque chose de ce que nous appelons « le réel du film » se donnait à voir.

C'était là que nous-mêmes devenions partie prenante, acteurs de ce que nous filmions, c'était là que les spectateurs trouveraient leur place pour ce film.

Il se trouve que cet espace (ce mouvement et l'intervalle qu'il décrivait) permettait d'éprouver en tant que cinéastes et/ou spectateurs, quelque chose de ce qui était vécu intérieurement par chacune des personnes en présence. Une distance s'établissait ainsi qui permettait de percevoir la réalité non plus de façon descriptive mais dans son épaisseur, sa complexité, ses contradictions.

Le réel dont nous parlons ici exige donc du cinéaste qui désire s'en saisir, une sorte de lâcher-prise. Saisir et lâcher dans un même geste...L'affaire n'est pas simple !

Là où le cinéaste de fiction peut dire: « j'ai le pouvoir puisque j'invente une histoire pour raconter ce que je veux », le documentariste dit : « je n'invente rien. Je suis tributaire d'un réel qui m'échappe. Mais j'entends quand même raconter ce que je veux. »

Et pour y parvenir il est prêt à assumer toutes les ruses possibles face à une réalité qui ne répond jamais tout à fait à son désir profond – désir que d'ailleurs il ne connaît pas tout à fait...

Pourquoi tant de complications ?

Mais parce que nous y trouvons notre compte ! Cette complication et la jouissance qu'elle provoque, bien plus que le voyeurisme dont on nous soupçonne parfois, constituent de façon subtile notre « perversion ».

En effet, il y a bien une sorte de perversion ou si l'on préfère de « torsion » propre au cinéma documentaire, qui a à voir avec l'ambition de ce cinéma-là.

En tant que documentaristes nous sommes écartelés entre deux exigences contradictoires: être le témoin de ce que nous voyons et en même temps faire de ce face-à-face une création. Le plaisir que nous prenons à filmer des situations et des personnes réelles est inséparable de la tension qu'engendre cet écartèlement.

Cette position « impossible » dans laquelle nous avons choisi de travailler, c'est notre trésor secret, c'est notre rapport intime à nous avec le pouvoir. C'est là que nous puisons l'énergie de traverser l'épreuve d'une réalité que par expérience nous savons être insaisissable et décevante.

Il nous faut la parcourir en tout sens jusqu'à en épuiser la surface, jusqu'à être capable d'en extraire les quelques pépites avec lesquelles nous la représenterons.

Et notre travail ne sera réussi que si cette représentation rend compte à la fois de cette réalité et de notre regard sur elle.

On pourrait dire que là réside la fine pointe de notre pouvoir : dans cette victoire – bien éphémère ! – de la représentation sur le réel.

–C.B. et P.C.

Claudine Bories et Patrice Chagnard sont cinéastes. Ils réalisent ensemble leurs films depuis 2005 : *Et nos rêves, Les Arrivants, Les Règles du jeu, Nous le peuple.*

Qu'appelle-t-on « violences policières » ?

Par Geoffroy de Lagasnerie

Lorsque nous voulons penser le monde et le mettre en question, nous recourons nécessairement à des catégories préalablement constituées. C'est la raison pour laquelle nous devons être très vigilants. Nous devons veiller à ce que le langage ne nous trahisse pas, veiller à ne pas ratifier les modes de fonctionnement du pouvoir au moment même où nous croyons les prendre pour objets et les déstabiliser. Dans ce cadre, il me semble nécessaire de se méfier du terme « violences policières ». C'est un terme ambigu qu'il faut utiliser avec beaucoup de prudence. L'usage de ce terme présente en effet un défaut majeur. Il consiste à appliquer le terme « violences » aux comportements des forces de l'ordre uniquement lorsque ces comportements semblent échapper à la procédure normale ou pour désigner des moments où la brutalité est particulièrement choquante. La catégorie « violences policières » suppose implicitement de ne pas définir comme violent ce qui est légal, ce qui est normal, ce qui est institué : le contrôle d'identité, l'arrestation, la séquestration, la mise en détention, le menottage. Toutes ces actions sont par définition violentes. Mais on ne les appelle pas « violences policières » et on ne les dénonce pas comme telles parce qu'elles sont légales, ordinaires, parce qu'elles sont inscrites dans les procédures, parce que nous y sommes habitués. Par exemple, si Théo à Aulnay-sous-Bois n'avait pas été mutilé par l'introduction d'une matraque télescopique dans l'anus, nous n'aurions pas parlé de « violences policières » pour désigner la

scène de son contrôle et de sa fouille alors que celle-ci est violente dans son ensemble. Nous ne parlons pas non plus de « violences policières » ou de brutalité lorsque, à 6 heures du matin, des policiers surgissent chez quelqu'un, défoncent sa porte, le sortent nu de son lit, le braquent, le menotent avant de fouiller son appartement, parce que ces scènes font partie de l'ordre légal, normal.

Si elle prétend désigner un type spécifique d'actions et de comportements des forces de l'ordre, la catégorie « violences policières » est problématique parce que les pratiques des forces de l'ordre sont violentes par essence. Les procédures policières reposent sur l'exercice de la contrainte et donc de la violence et il n'y a pas de raison de n'appeler violent que ce qui semble se situer hors procédure. En toute logique, on devrait dire aussi bien qu'il n'y a pas de « violences policières » – puisque qui dit police dit violence – ou alors qu'il n'y a que des violences policières. Le risque du terme « violences policières » est de nous conduire à oublier que ce n'est pas parce qu'une action est légale qu'elle n'est pas violente...

Néanmoins, cette critique de l'usage de la catégorie « violences policières » ne me conduit pas à nier que se joue quelque chose de crucial dans ces moments que nous nommons « violences policières ». Nous pourrions dire que les actions de la police se répartissent entre celles qui sont violentes et ne sont pas codées comme telles et celles qui sont violentes et sont codées comme telles. Ce sont ces dernières que nous appelons « violences policières ». Tout est violent dans la police, mais nous n'appelons pas tout ni ne percevons tout comme violent. Nous appelons « violent » ce qui sort du cadre, ce qui nous semble illégal, irrégulier. C'est la raison pour laquelle je pense que nous pourrions interpréter les moments que nous appelons de « violences policières » comme des épisodes où il existe, en fait, un conflit entre les cadres qui structurent

notre perception de l'activité normale de la police et les cadres que la police voudrait donner à son activité normale. C'est un moment crucial où la police essaie d'étendre la définition de sa norme. La police tente un coup. Ce que nous percevons comme « la violence policière », ce sont ces moments où il existe un écart entre notre perception de l'activité policière acceptable et une nouvelle norme de l'activité policière que la police essaie elle-même d'instaurer. Nous appelons violents les actes policiers « litigieux », dont la police essaie de fonder la légalité mais que nous n'avons pas encore, nous, admis comme légaux.

Si cette interprétation est exacte, les scènes qui nous apparaissent comme de « violences policières » sont le contraire de dérapages. Ce sont des moments où se manifeste l'essence de la police. La police est en effet dotée d'une caractéristique essentielle qui rend cette autorité si problématique dans un État de droit : elle occupe une position telle qu'elle peut interpréter, donner du sens, resignifier les règlements censés encadrer son activité. Elle peut sans cesse, comme le dit Walter Benjamin', « étendre elle-même le domaine de ses fins » : « L'ignominie de la police tient à l'absence de toute séparation entre la violence qui fonde le droit et celle qui le conserve. » Les termes censés encadrer les pratiques de la police et ses modes d'intervention, comme « proportionnée », « strictement nécessaire », « susceptible d'avoir commis un délit », « aux abords immédiats », « menace », « indice », sont suffisamment (et volontairement) flous pour donner à la police le droit de les interpréter en situation comme elle le veut⁽¹⁾. La police est cette administration qui détient le monopole de la violence interprétative. Elle redéfinit sans cesse les normes de son action, elle s'autorise elle-même un certain nombre d'actions et accroît ainsi son emprise sur nos vies. Si l'activité de création autonome de normes caractérise la singularité de la police dans nos sociétés politiques, alors on peut dire que la « violence policière » est un moment où se manifeste l'essence

de cette entité. La violence policière, c'est lorsque la police est en train d'essayer d'étendre l'espace de ce qu'elle est autorisée à faire, lorsqu'elle travaille à augmenter son autorité. C'est un moment de conquête quasi physique, géographique. Il s'agit d'acquiescer du pouvoir sur les corps. Il s'agit pour les policiers ou les gendarmes d'essayer de repousser la définition de ce qui est possible pour eux. Ils sont en train de créer une nouvelle légalité, de donner un contenu nouveau aux règles de leur action que nous n'avons pas encore intériorisé. Et le fait que les juges ratifient quasi systématiquement leurs actions et leurs décisions montre que, en effet, un certain pouvoir législatif est accordé à la police dans nos sociétés. Ce que nous désignons comme « violence policière » est un moment de création de droit par la police. Le caractère si choquant de telles scènes vient alors du fait qu'elles nous font éprouver physiquement la nature d'un pouvoir autoritaire et nous font découvrir l'État policier qui vit dans tout État de droit.

La critique de la violence policière est sans fin. Il ne s'agit pas de mettre en question l'usage « excessif » de la force, mais de repousser toujours plus loin le seuil de l'acceptable. Plus on critique les violences policières, plus on repousse les normes de ce que l'on accepte, plus des comportements qui nous apparaissaient comme normaux nous apparaîtront comme violents. Si les violences policières ne sont pas des déviations mais des manifestations de la nature de la police normale, vouloir en finir avec les violences policières, c'est interroger l'idée de police. C'est-à-dire le fait de recourir à des moyens violents pour garantir l'application d'un ordre juridique.

– G.L.

Extrait de *Le Combat Adama*, par Geoffroy de Lagasnerie et Assia Traoré, Stock, 2019, avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Geoffroy de Lagasnerie est sociologue et philosophe. Il est professeur à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.

(1) In « Critique de la violence », (Œuvres, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000. 2. Jean-Paul Bordeur, « La police : mythes et réalités », *Criminologie*, art. cit.

Notre image... mais quelle image ?

Par Fatma Chérif

Dans certains pays arabes comme la Tunisie, « la révolution » a chassé la dictature et a en quelque sorte libéré l'image. Instinctivement, de nombreux réalisateurs et réalisatrices ont pris leurs caméras et ont essayé de filmer tout ce qui se présentait à eux. L'idée était de garder des traces de ce qui était en train de se passer comme des preuves de ces moments historiques.

Certains se disaient même : « *C'est fini, plus personne ne fabriquera des images pour nous, nous pouvons le faire par nous-même !* » Ce geste de tout filmer sans même réfléchir était une nécessité. Filmer, filmer et encore filmer. Pour la première fois on pouvait se raconter et raconter notre histoire. C'est une façon de prendre en charge une histoire jusque-là confisquée. En Tunisie par exemple : une colonisation et deux dictatures se sont succédées. L'histoire a jusque-là été pendant ces trois périodes un outil essentiel pour la construction d'une mémoire collective et l'image l'un de ses principaux supports, son bras armé en quelque sorte.

Aujourd'hui, dans les pays arabes, la mémoire collective est éclatée. Elle a surtout été manipulée. Selon son idéologie, et à chacune des périodes

clé (la colonisation puis la dictature), les autorités ont voulu imposer une Histoire et une seule pour la construction d'une mémoire collective. Cela a eu un effet inévitable sur notre représentation de nous-même. Nous nous représentons avec les images transmises par le colonisateur puis celles transmises et élaborées par la dictature. Notre rapport à soi, notre rapport à notre image ont commencé à changer le jour où les réalisateurs ont pris leurs caméras pour proposer d'autres images que celles officielles ou coloniales.

La programmation dans les festivals de cinéma n'échappe pas à ce processus, elle se fait essentiellement au nord. Il y a une sorte d'hégémonie du regard qui est en place. Les images quelles qu'elles soient, viennent essentiellement des États-Unis et de l'Europe. Le choix de ces images, même celles qui proviennent de nos pays, est fait au Nord. Il n'y a qu'à voir le profil des programmeurs de festivals comme Cannes, Berlin, Venise, Locarno, etc...

Comme la colonisation puis la dictature, la programmation des festivals du nord nous a assigné à une image, elle nous a enfermé dans des représentations. Avec le temps, nous avons fini

par croire en ces représentations, pire encore nous avons poussé le vice jusqu'à les reproduire nous-même afin de les offrir aux festivals et au monde. Nous avons fini par intérioriser des images que les autres ont projetées sur nous. Des images exotiques ou orientalistes issues de la colonisation mais pas que. Des images négatives aussi, celles du bon sauvage à civiliser, celle de l'indigène paresseux et incapable. Puis des images créées par la dictature et sa propagande, celles de pays où tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Ces images de nous circulent et leur provenance est souvent la même, certes nous les produisons parce que nous les avons intériorisées mais les programmeurs, ces passeurs d'images viennent souvent du même lieu, de la même culture, de la même société. Ils sont devenus les responsables de notre représentation à travers le monde. C'est l'uniformisation des choix qui est en jeu ici. Nous devons en sortir pour que différents regards puissent exister, coexister même. Cette uniformisation nous assigne à des sujets et à des thèmes précis. La question de la femme et la problématique du terrorisme pour faire simple. Notre cinéma – je parle du cinéma Arabe – même s'il sort de ces deux thématiques, reste enfermé dans le message. Le critique tunisien Ikbal Zalila a bien résumé la problématique dans sa formule : « *à vous l'art, à nous le message !* ». Ici aussi nous avons fini par nous pervertir, nous avons fini par intérioriser. Afin d'exister dans le marché, afin d'avoir une reconnaissance internationale nous étions prêts à tout. Nous étions prêts à servir ce qu'on attendait de nous.

Prenons l'exemple de Youssef Chahine, il commence sa carrière avec *Gare Centrale* et la clôt avec *Le Destin*. Quand l'image des différents films de Chahine défile dans ma tête, je vois à quel point il s'est orientalisé et à quel point il a fini par servir ce qu'on attendait de lui. Il passe de cette image âpre du film social en noir et blanc qu'est *Gare Centrale* à l'orientalisme mièvre doublé de l'image négative de l'arabe rétrograde.

Parfois les images ne circulent même pas. Programmer c'est aussi ne pas programmer, ignorer en somme. Quand la Cinémathèque organise un festival qui s'intitule « Toute la mémoire du monde », on se réjouit à l'idée de voir des films restaurés de l'Histoire du cinéma mondial. Seul bémol, tous ces films proviennent des États-Unis et d'Europe. On nous rétorquera peut-être que ce sont ces pays-là qui restaurent leurs films. Mais pourquoi l'appeler « Toute la mémoire du monde » dans ce cas ?

Il en est de même quand on découvre les classements auxquels s'adonnent certains critiques de cinéma afin de noter « les 100 meilleurs films à voir dans une vie », on y trouvera rarement si ce n'est jamais de films arabes par exemple.

Le cinéma n'échappe pas au rapport déséquilibré entre les puissances occidentales et le reste du monde. Il y a certes des exceptions et certains films sélectionnés dans les festivals échappent à tout cela. Ce sont ces exceptions qui nous incitent à réfléchir les choses autrement, essayer de faire un pas de côté afin « de donner à penser la modification du rapport à soi à travers l'image » pour citer Walter Benjamin.

– F.C.

Fatma Chérif est réalisatrice et directrice de la photographie et elle dirige le festival Gabès Cinéma Fen en Tunisie depuis 2019. Elle apporte ici une première réponse à la question « D'où programme-t-on ? », qui sera le thème de l'un des Feedback pro de ParisDOC cette année, durant lequel des responsables de festival de différents pays rendront compte de ce qui les guide dans le choix des films – poids des questions intimes, esthétiques, culturelles, géographiques ou politiques.

Filmer l'oiseau

Dialogue avec Jacques Perconte

Par Vincent Sorrel

Dans *Or/Aour, Vienna* (2019), Jacques Perconte filme des hirondelles en vol. Comme souvent, le cinéaste filme de très loin, ici avec un appareil photo RX 100 sur lequel sont montées des jumelles puissantes (10 X 42). Les mouvements vifs de l'oiseau rendent une part du vol insaisissable. Pour le capturer, il aurait fallu choisir une focale un peu plus large mais le zoom de l'appareil Sony est positionné sur sa focale la plus longue pour l'adapter à la vision à travers la jumelle. Avec ces hyper focales, il est plus difficile de suivre le vol libre de l'oiseau, mais c'est plus facile pour le cinéaste d'entrer en relation avec lui en cherchant à ce que son mouvement soit celui de l'animal. « Je ne cherche pas forcément à le voir à cette distance, ni de le penser, mais simplement d'être avec l'oiseau. De danser avec lui ». La pratique de Jacques Perconte et son travail théorique sont des chemins concomitants puisque le cinéaste pense qu'une « photographie reproduit ce que l'on sait d'un paysage, et non pas ce qu'il est ». À partir de cette réflexion, sa démarche consiste à entrer en relation avec la nature et ses vibrations en tant que phénomène naturel, pour accéder à l'oiseau, à la vague, à l'arbre... Le vol, filmé à la cadence de 120 images par seconde, se trouve sublimé par le ralenti des images et une vitesse d'obturation élevée (au-delà du millième de seconde) : ce n'est qu'au moment de regarder ses images que le cinéaste les découvre et voit l'oiseau. Re-voir ces images, c'est encore explorer ce qui existe dans la nature mais qui nous est invisible : Jacques Perconte utilise les insuffisances du numérique — notamment en jouant avec les fonctionnements de la

compression vidéo — pour nous faire voir autrement grâce aux images. « Je ne veux pas montrer l'oiseau tel qu'il est mais ce qu'il dégage, ce que les mouvements de son corps dans l'air produisent dans l'image. » Faire le point représente un autre effort qui relie le cinéaste à l'oiseau : plus son image est nette, plus le mouvement de l'oiseau bouleverse les macro-blocs de pixels rendus sensibles par le travail que le cinéaste effectue, a posteriori, sur la compression numérique. Notamment, Jacques Perconte sépare chaque bloc-image (*video frame* en anglais) produit par le flux vidéo pour fragmenter le vol en images où le temps semble complètement arrêté par une vitesse d'obturation élevée. « Mon travail ne consiste pas à faire apparaître la vie mais seulement ces traces qui nous renvoient au tout de la vie » : les mouvements d'air provoqués par le passage des oiseaux apparaissent à l'image. Bien plus qu'un des motifs de l'œuvre de Jacques Perconte, le vol des oiseaux nous permet de mieux comprendre qu'il n'y a ni main, ni pinceau qui agissent sur l'image. Le cinéaste cherche à ce que les oiseaux eux-mêmes bouleversent l'infrastructure matricielle de l'image. La nature invente quelque chose avec la nature du support numérique que l'oiseau nous révèle lui-même. Bien que Jacques Perconte compresse parfois ses images plus de cent fois pour les rendre malléables comme de l'argile, il ne les retouche pas. Tout ce qui dérive à l'écran, comme les couleurs, appartient à la réalité technique des images saisies lors du tournage. À la recherche d'un langage immédiat avec la Nature, le processus de création de Jacques Perconte ne correspond pas à celui de la peinture ou de la retouche numérique, mais bien à la photographie et au cinéma puisqu'il s'agit de traces et de révélations. À aucun moment, il y a un pinceau : « L'image bouge, l'image change dans sa matière et on perçoit la main qui vient changer la matière mais ce n'est pas du tout le cas. C'est une interprétation culturelle qui nous renvoie à la peinture ». Qu'est-ce qu'invente la machine ? Elle produit des choses que l'homme ne peut faire, mais pour l'amener

à cela, le cinéaste doit inventer un geste. « Mon travail, qui se concentrait sur le corps de l'image, a mis en évidence la nécessité de charger le geste qui filme d'une énergie humaine qui raconte la relation de l'image au sujet filmé. Avec l'expérience, c'est cette dimension que je développe plus fort aujourd'hui en pensant et en investissant cette dimension du geste filmant, et de la situation de la caméra. »

Cinéaste du paysage, cela fait plusieurs années que Jacques Perconte pense à la possibilité du drone, observant ce que l'on fait avec, pour envisager de l'utiliser dans un projet en cours. « Le risque est de ne voir que des usages des modes de vols automatiques inclus par les fabricants, c'est-à-dire des drones utilisées de la manière dont ils ont été pensés. La vision omnisciente ne m'intéresse pas du tout. Je ne veux pas avoir un œil qui vole. Si le drone m'intéresse c'est pour aller saisir des choses autrement et libérer des normes industrielles qui enferment les images dans des standards. Toutes ces machines, professionnelles ou grand public sont équipées d'objectifs grands angles pour tout englober. Elles fabriquent (les images sont recadrées, redressées, renforcées...) des plans totalitaires, comme si on pouvait ramener toute la force du monde en un seul point de vue. C'est vraiment une histoire de domination. Le drone est capable de partir loin et de revenir, il échappe au regard. Ce sont des machines qui sont faites pour nous donner l'impression de tout voir alors que ce n'est pas vrai ». L'évolution des instruments de prise de vue nous permettent de pénétrer le réel avec toujours plus d'intensité, mais cette puissance est devenue aujourd'hui, pour le cinéaste, une question d'incompatibilité : le projet artistique ne peut plus se confondre avec le projet industriel qui programme la machine pour filmer à notre place.

« Tout finit par se ressembler ».

Comment recueillir des images en dépassant les seules possibilités de l'objet technique qui est

programmé pour faire de la description ? Comment faire des images expressives ? Le cinéaste réfléchit ses projets à partir des impossibilités de la machine. Si le drone donne l'impression que l'on voit d'un seul coup d'œil, le cinéaste cherche l'incomplétude. Aussi, il cherche encore faire voler la machine « à une hauteur plus intrigante » que le point de vue humain ou celui d'en haut. C'est par le langage, en changeant le vocabulaire de la machine, puis son code, que la ré-appropriation commence. Puis, « c'est une question de pratique. Il s'agit de voir et de sentir la où la machine se perd » bien qu'elle soit programmée pour recalculer en permanence sa position. Si le drone est généralement utilisé pour filmer d'en haut, depuis une position de domination, Jacques Perconte veut l'utiliser en dépassant seulement légèrement, le point de vue humain, c'est-à-dire en filmant à 5 mètres. « Comment être en forêt, la saisir de l'intérieur ? Comment, avec un tel engin, ne pas seulement se situer au-dessus de la forêt, ni autour ? Je n'ai pas envie de voler à hauteur d'homme car c'est là où il y a de la place pour marcher. Je veux le faire voler au milieu des arbres car, à cette hauteur, la machine permet une autre modalité que celle de la marche ou du travelling. Et si l'appareil voit tout, je le mets à un endroit où il ne verra rien. Le drone va éviter chaque branche en se déplaçant dans un type de comportement où il se protège. Il va reculer, se déplacer, sur la droite ou la gauche. Ce n'est pas un comportement énergétique, c'est une mise en sécurité de la machine alors que la fluidité du mouvement est calculé pour stabiliser les images ». Le cinéaste pense à mettre le drone dans un certain état de fragilité, de l'affaiblir pour viser une contre-performance de la machine en utilisant la machine dans sa capacité à être en suspension. La forêt résiste à la pénétration de la machine dont l'automatisme est de chercher à être toujours en mouvement : « L'enjeu est de me servir du drone pour faire autre chose : des gros plans, et des plans fixes, être près plutôt que loin, remonter le long des troncs, des branches ». Si le drone est fait pour

aller vite, Jacques Perconte veut le programmer pour qu'il « évolue lentement, et en silence, alors que le son produit par la machine rappelle celui d'une tronçonneuse, incarnation d'une violence humaine qui est bien à l'oeuvre. » Le drone échappant à sa main, le cinéaste se demande comment contenir la machine et sa puissance, en replaçant le geste au coeur de son rapport à la machine : « C'est une question stratégique, pour que tu ne sois pas juste en train de paramétrer l'orientation du drone, mais bien d'être en position de filmer. Pour moi il n'y aura jamais d'outils plus forts qu'une petite caméra portée par quelqu'un qui filme quelque chose, quelque part, en cherchant à pénétrer le réel. » En utilisant la technologie, la place de l'homme et son incarnation dans un geste, devient fondamentale. Comment tenir le drone ? L'enjeu de cette ré-appropriation physique des machines et de leur langage trouve son origine dans ce moment technique d'une mutation où « l'image n'est plus physique, mais mathématique. La physicalité d'une image en informatique, c'est la même physicalité qu'un son : on peut transformer un fichier texte, en fichier image ou en fichier son. L'image est devenue une infrastructure de données qui peut être réévaluée, enrichie, dans un principe de recréation de médias (des blocs images sont générés à partir d'autres blocs images) selon des logiques qui relèvent de la mécanique des algorithmes. Prospectivement, et peut-être plus rapidement qu'on ne peut le penser, il sera aussi question d'imagination artificielle. »

L'intensité que Jacques Perconte met à observer la Nature pour en révéler ses vibrations, place l'homme à une autre échelle, face à un univers qui, de toutes façons, nous dépasse. « De toute évidence, le drone qui annihile le geste en le mettant à distance ne fait qu'exacerber ce qui se passe depuis que les caméras sont devenues des ordinateurs. » À l'ère de l'interface et du programme, quelles relations le cinéaste peut-il construire avec l'outil ? « La relation de l'homme à la machine contraint celle de la ma-

chine au monde, mais cette dernière est subie si on n'a pas la volonté de la changer. Il suffit de comprendre cette constance qui enferme les images dans des manières de faire pour produire des situations qui ouvrent des possibles et les images, en même temps. Le drone est programmé pour s'adapter à toutes les contingences de la nature et les contourner. Comment rendre compte du chaos naturel des formes avec un appareil programmé pour lisser et contrôler, mouvements, cadre et lumière ? Comment faire advenir quelque chose de nouveau alors que l'inattendu se trouve *a priori* neutralisé par tous les systèmes mis à l'oeuvre (par exemple, les capteurs hdr 10-16 bits) ? Quand on regarde ces longs plans descriptifs tournés au drone, ils sont la plupart du temps accélérés en post-production, parce que le temps nécessaire à la machine pour décrire des espaces immenses filmés est bien trop long et qu'on ne voit / vit rien avec ces images. Toutes les informations sont déjà dans la première image du plan ». Le mouvement ne révèle que le fonctionnement de la machine : une répétition mécanique de la première image. Les images produites sont pauvres dans le sens où elles ne servent qu'à appuyer la performance de la machine là où Jacques Perconte cherche à la contrecarrer pour entrer en contact avec la

nature et rendre sensible cette rencontre. « Souvenez-vous, persévérez, percez et vous verrez. » Jacques Perconte s'appuie sur cette citation de l'alchimiste Patrick Burensteinas pour exprimer l'intentionnalité de son geste. Avec la disparition de la physicalité de l'image, le cinéaste pense le geste à partir de son absence, observant les traces que la nature laisse dans les images mais il cherche à réinscrire du corps dans l'acte de filmer et de la création dans la fabrication d'images jusqu'alors pré-déterminées par les machines et leurs systèmes. Ce cinéma reste un transport puisqu'il s'agit de trouver un moyen « d'aller quelque part », de se frayer un chemin dans l'évidence du visible, avec le drone ou avec l'oiseau.

-P.S.

Vincent Sorrel est cinéaste, enseignant et chercheur à l'université Grenoble-Alpes, avec pour dernier film *Artavazd Pelechian. Le cinéaste est un cosmonaute* (2018).

Cette conversation menée par Vincent Sorrel avec Jacques Perconte se prolongera lors de la matinale de ParisDOC « Le drone est ce que l'on en fait », jeudi 19 mars.

Genèse de *Calamity Jane & Delphine Seyrig: A Story*

Par Babette Mangolte

Calamity Jane & Delphine Seyrig: A Story est un film dont la réalisation s'est étirée sur une très longue période. Certaines décisions ont été prises très tôt, et si elles n'ont pas été mises en œuvre avant plusieurs années, elles ont néanmoins pesé sur la structure finale du film. Achievé en septembre 2019 seulement, alors qu'il avait été commencé en 2011, ses origines remontent à 1983 – un monde complètement différent pour la présente réalisatrice. Ces huit années, je les ai consacrées à d'autres films, à des installations et à des performances en solo – différents travaux qui ont nourri mon processus créatif au moment de monter *Calamity Jane & Delphine Seyrig's Story*. Ce texte est un regard introspectif que je jette sur les souvenirs qu'il me reste de la réalisation de ce film.

PREMIÈRE PHASE

En 2011, Nicole Fernández-Ferrer et Duncan Youngerman, le fils de Delphine Seyrig, m'ont demandé de réaliser un montage des séquences que j'avais filmées lorsque j'étais directrice de la photographie pour Delphine en 1983. J'ai tout de suite accepté leur proposition en raison de mon intérêt pour le projet original de Delphine ; et puis, j'étais curieuse de visionner ces images que je n'avais pas vues à l'époque. J'avais peu de souvenirs de ce que nous avions filmé. J'admirais énormément Delphine depuis le tournage du

film de Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, en 1975 – moment où j'ai découvert son travail en tant qu'actrice. J'ai alors compris qu'elle choisissait toujours avec soin les films dans lesquels elle jouait. C'était une chose que j'appréciais beaucoup chez elle.

J'ai visionné ces séquences en 2011 sur copie numérique : j'y ai vu du potentiel, mais rien de franchement concluant. Il fallait davantage de travail imaginaire pour en faire un film. Je manquais d'inspiration quant à la façon d'aborder ce projet, parce que j'étais trop éloignée du contexte pour pouvoir y réfléchir. À l'époque, j'étais en train de rédiger un texte qui portait sur la question suivante : « Qu'est-ce qu'être contemporain ? » Je suivais également avec attention les bouleversements rapides qui ont affecté les technologies médiatiques entre 2008 et 2012, ce qui constituait une nécessité si je voulais continuer à produire des films.

J'ai acheté ce petit livre blanc, *Calamity Jane's Letters to Her Daughter*, en 1980, lorsque j'écumais les postes de traite dans l'Ouest américain au cours du tournage de mon film *The Sky on Location*. J'ai été extrêmement émue par cette lecture. C'était quelque chose que je voulais partager. J'ai parlé du livre avec des amies de New York qui le connaissaient. Ainsi, à l'été 1983, lorsque Delphine m'a contacté pour son projet de tournage dans le Montana concernant ce même livre, j'étais ravie de pouvoir en savoir davantage sur l'histoire de Calamity Jane et de sa fille. Mais je n'ai pas eu l'occasion de visionner les rushes. Lorsqu'elle est rentrée à Paris, Delphine a emporté les séquences qui avaient été développées dans mon laboratoire de New York (à la fois les négatifs et les versions de travail). Je suis tombée malade peu de temps après. Trois mois plus tard, on me diagnostiquait un rein bloqué endommagé par la tuberculose. Il m'a fallu être opérée : j'ai fini par rester à l'hôpital un mois entier.

Je suis restée inactive pendant trois mois, avec des dettes énormes et pas de travail. Je ne suis pas retournée en France avant 1988, et j'ai alors croisé Delphine à Avignon. Nous avons parlé de théâtre, et j'ai plus tard appris que sa santé n'était pas bonne. Elle devait mourir un an plus tard – à un âge si jeune. J'étais extrêmement triste.

J'ai oublié ces séquences jusqu'à ce qu'on me rappelle leur existence en 2011. Duncan m'a expliqué un certain nombre de choses que je n'ignorais sur Calamity Jane. Il estimait que les lettres étaient des faux et qu'elles avaient été écrites dans les années 1930, et non entre 1877 et 1903 (années de naissance et de mort de Calamity Jane). Néanmoins, il m'a indiqué certaines pistes pour en savoir davantage sur la véritable Calamity Jane, et j'ai plus tard consulté des livres écrits par des érudits. Mais je n'étais pas plus avancée sur ce que je pouvais faire avec les images existantes, parce qu'il était difficile de déterminer si le fil rouge devait être l'authenticité des lettres. L'enquête que menait Delphine dans son documentaire n'était que partiellement liée à la question de savoir si les lettres étaient des faux ou non. Centrer les séquences de 1983 uniquement sur la question de l'authenticité, c'était trop réducteur pour être intéressant. Je me suis dit qu'on s'en fichait de savoir si le livre était authentique ou non. Quoi qu'il en soit, ce livre m'avait profondément émue et je l'avais lu plusieurs fois. Cela m'a conduit à penser qu'on pouvait faire quelque chose de ces séquences. Delphine avait manifesté de l'intérêt pour le point de vue de la fille, alors que j'étais plus intéressée par le point de vue de la mère qui écrivait des lettres à sa fille absente. Le montage entamé en 2011 n'ayant mené nulle part, j'ai remis à plus tard ce projet.

DEUXIÈME PHASE

En 2015 et en 2016, j'ai perdu deux amies de longue date. J'avais fait la connaissance de la première en 1960, alors que je n'avais pas encore dix-neuf ans, et de l'autre en 1971, alors que je n'en avais pas encore trente. À l'âge qui

est le mien, lorsqu'on perd des amies, on perd un peu de sa vie. J'ai tout à coup senti que je devais faire le point sur ma propre trajectoire et témoigner de ce qu'elles deux m'avaient apporté, afin qu'elles continuent à vivre.

J'ai rencontré Giovanna Zapperi à l'Université de Californie-San Diego en janvier 2016 alors qu'elle était l'invitée de ma collègue et amie Alena Williams. Elle était venue parler de Carla Lonzi, une critique d'art italienne féministe qui avait abandonné la critique d'art pour rejoindre un collectif féministe à partir de 1970. Giovanna m'a déclaré qu'elle faisait des recherches sur Delphine et sur les collectifs cinématographiques en France dans les années 1970, en vue d'une exposition en musée (lequel, cela n'avait pas été précisé). Elle savait que des images existaient et que nous nous étions mis d'accord avec Duncan et Nicole en 2011 : le projet est ainsi revenu dans ma liste de choses à faire. Je finissais à l'époque un film sur la danse tourné au WIELS de Bruxelles, et je préparais un grand spectacle pour la Kunsthalle de Vienne – c'est pourquoi je n'ai pas travaillé immédiatement sur Calamity et sur Delphine.

Aux États-Unis, l'année 2016 a conduit bien des femmes de ma génération à réfléchir sur ce qu'était le féminisme dans notre jeunesse, à le repenser. Je connaissais l'importance de la vie de Delphine dans les luttes féministes des années 1970 en France, mais je manquais de détails sur ce qu'elle avait réalisé. Je savais qu'elle avait été une figure de proue du mouvement de libération des femmes à Paris, et le fait qu'elle connaissait si bien l'Amérique et qu'elle se rendait souvent à New York constituait un aspect intéressant de son éducation internationale, pour moi qui pense qu'avoir deux pays est mieux que d'en avoir un seul.

Réfléchir à la période historique qui était la nôtre au moment où j'ai lu ce livre m'a fourni un angle d'attaque pour aborder les séquences réalisées par Delphine. Mais il y avait un obstacle : le

poids écrasant du statut de Delphine en tant que star du cinéma ayant acquis une véritable dimension d'icône – une sorte de Greta Garbo inaccessible – après ses rôles dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais et *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) de Luis Buñuel. À bien des égards, la dimension emblématique de « femme fatale » que revêtait Delphine lui a permis de mener à bien ses luttes féministes. Cependant, son film de 1983 n'avait rien à voir avec son charisme d'actrice, et les films réalisés par des femmes dans lesquels elle a accepté de jouer au milieu des années 1970 prenaient le contre-pied de son statut de star, comme en témoignent ses rôles dans *Aloïse* (1975) de Liliane de Kermadec ou *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Comment définir l'Amérique quand vous y avez vécu l'essentiel de votre vie d'adulte et que vous êtes une fanatique du cinéma américain ? Pour moi, l'Amérique est grande par ses films, sa musique, par les contributions d'une population hétérogène qui a connu sa plus grande diversité au cours des années 1930, après l'arrivée de nouvelles vagues d'immigrants entre 1900 et 1929 (année à partir de laquelle on a commencé à limiter l'immigration). Parmi ces nouveaux immigrants, de nombreux ont participé à la création des films qui m'ont marquée.

Pendant la campagne présidentielle, entre le printemps et l'automne 2016, j'ai observé tout le grotesque qui s'est déversé sur les ondes médiatiques, et cela a joué un rôle dans l'orientation du film ; j'ai réalisé celui-ci entre 2018 et 2019 en utilisant les images tournées dans le Montana, ce « pays du grand ciel » que j'ai visité plusieurs fois depuis les années 1970. Le culte de la célébrité est un sujet que j'ai pu aborder à travers la présence de Trump, qui était alors candidat. J'avais très tôt décidé de ne pas exploiter dans mon film l'aura de Delphine en tant qu'icône du désir érotique masculin, et le statut de célébrité de Calamity Jane ne constituait pas davantage une direction dans laquelle je voulais me plon-

ger, car cela aurait conduit à ignorer la finesse émotionnelle dont Calamity Jane faisait preuve dans ses lettres – qui nous parlent tant, à nous qui vivons cent-cinquante ans après leur rédaction. Par ailleurs, le féminisme, qui, comme je le savais, avait été pour Delphine un combat incessant depuis le début des années 1970, avait sans doute influencé ma vie et mes travaux cinématographiques à New York au cours de la même décennie. Lorsque je vivais aux États-Unis, je savais peu de choses sur ce qu'il se passait en France – en dépit d'une brève tentative, pendant mes quelques semaines passées à Paris à l'été 1973, pour réaliser un film fait par des femmes. Néanmoins, cette époque des plus tumultueuses a peut-être conditionné le tournage de 1983. C'est pourquoi il m'a semblé que je devais étudier cette époque et voir si je pouvais en faire quelque chose.

Ma rencontre avec Giovanna m'avait donné matière à réfléchir, notamment concernant la création, en 1982, du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, et le fait que celui-ci était encore très actif, trente ans après la mort de Delphine – l'une de ses trois fondatrices. L'élection de Trump a fini par me persuader tout à fait que le féminisme était une bonne raison de me concentrer sur le travail à effectuer à partir des séquences dont je disposais, en prenant en compte les exigences de Duncan et de Nicole.

TROISIÈME PHASE

J'ai alors commencé à réfléchir aux images que je devais filmer pour les associer à la pellicule 16 mm. Le fait que le film pouvait couvrir plusieurs périodes de l'histoire constituait pour moi une dimension intéressante. Il fallait créer des moments dans le présent afin de mettre à distance le contexte bouillonnant du féminisme des années 1970, une époque où les femmes faisaient plus que jamais preuve d'une énergie débordante. Mais il fallait également évoquer les combats actuels, en 2018 et 2019 (des combats au sens propre), ainsi que ceux des années

1980, lorsque les féministes ont orienté leurs recherches sur des objectifs plus ciblés qui ne visaient pas uniquement la justice sociale mais également le désir de changements systémiques et l'élaboration de nouvelles structures pour aider les femmes. Par ailleurs, le tournage de 1983 dans le Montana a révélé toute l'importance de la relation mère-fille et de son rôle central pour chaque femme. Un autre sous-texte potentiel, à mon sens, c'était le déguisement propre à tout jeu de rôle, qui est essentiel pour comprendre les comportements de travestissement dont Andy Warhol faisait l'éloge dans ses premiers films muets des années 1960. C'était un élément de fond, c'était des images qu'il fallait chercher. Je crois sincèrement en la capacité de l'art à changer le monde brique par brique, une brique à la fois. Calamity Jane était célèbre parce qu'elle s'habillait comme un homme et se comportait comme un homme tout en étant une femme, s'accordant ainsi une liberté qui était le privilège des hommes au XIX^e siècle.

Je savais que Delphine avait vécu avec son mari Jack Youngerman et son fils dans le milieu expérimental de la scène artistique new-yorkaise de la fin des années 1950. Le premier film dans lequel elle a joué, *Pull My Daisy* (1959) de Robert Frank et Alfred Leslie, constitue pour moi un véritable chef-d'œuvre, qui a influencé ma pratique cinématographique. C'est une peinture de la Beat Generation à New York, un festival d'improvisation construit comme une jam agrémentée d'un monologue impromptu de Jack Kerouac qui commence par « Tôt le matin dans l'univers... » : c'est alors que nous apercevons la silhouette de Delphine ouvrir les volets d'un grand loft, accompagnée d'un garçon qui a sommeil (Pablo Frank, le fils du réalisateur, alors âgé de sept ans).

Delphine avait grandi au Liban et sa famille s'était installée à New York au cours de la Seconde Guerre Mondiale, lorsqu'elle avait dix ans. C'était sans aucun doute une option in-

téressante d'aborder l'Amérique de Calamity Jane au temps des guerres indiennes – au cours desquelles l'Ouest a été conquis en massacrant les Amérindiens – et de présenter en parallèle les États-Unis comme le lieu où était né le féminisme entre le milieu des années 1960 et les années 1970. Je me suis dit que Delphine aurait compris ce projet. Au moins, j'avais des connaissances sur le sujet, et j'avais envie d'en savoir davantage. Faire des recherches en vue d'un film est un travail qui me passionne, et j'essaie toujours de les mener seule ; c'est au cours de ce processus, où je consulte différentes sources et où j'accumule les détails, que ce qui est essentiel émerge. L'inspiration naît de la clarification, à la suite d'une immersion intense dans ce qui nous reste du passé.

C'est seulement en mars 2018 que j'ai découvert la chose suivante : Delphine avait commencé à écrire un nouveau script après le tournage dans le Montana. Je savais qu'elle avait déjà commencé à rédiger un premier storyboard à partir de 1980-81, je disposais d'une photocopie de celui-ci depuis 2011. Je savais également qu'elle avait fait une demande de financement auprès du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), qui avait rejeté sa demande en 1982. C'est après ce refus que Delphine a décidé d'organiser le tournage dans le Montana ; j'ai élaboré pour elle un budget, environ six mois avant le début du tournage. Mais je n'ai rien su de ce qui est arrivé à Delphine après son retour à Paris à l'automne 1983 et dans les années qui ont suivi. Nataša Petrešin Bachelez, une collègue de Giovanna, m'a parlé d'Etel Adnan, qui avait travaillé avec Delphine sur ce nouveau script. Elle s'est arrangée pour que nous nous rencontrions.

En mars 2018, à la suite de deux conversations avec Etel, j'ai appris comment celle-ci avait fait la connaissance de Delphine en 1984 au cours du projet de Robert Wilson intitulé *Civil Wars* – lequel ne fut jamais réalisé en raison d'un manque de financement. Etel était scénariste

pour ce projet, et Delphine avait un rôle important. Delphine et Etel avaient toutes deux grandi à Beyrouth, où elles sont allées à l'école ; elles avaient de nombreuses choses en commun, comme leur amour de la littérature et le militantisme politique, ainsi qu'un désir de justice sociale. Elles se sont très vite liées d'amitié. Leur collaboration était rendue compliquée par le fait qu'Etel vivait en Californie où elle avait un emploi, alors que Delphine vivait à Paris où elle travaillait dans le théâtre et le cinéma. Néanmoins, elles entretenaient une correspondance, ce qui leur a permis de commencer un nouveau script. Une partie de celui-ci s'est perdu en route. Le script n'a d'ailleurs jamais été achevé – c'est du moins ce qu'on m'a dit en mars 2018. Cependant, Etel et son amie Simone Fattal m'ont ensuite orientée vers une source qui s'est révélée précieuse : Janice Wilson, connue sous le nom de JJ Wilson. Féministe de la première vague dont la thèse portait sur les écrits et la correspondance privée de Virginia Woolf, elle a initié un Programme sur la littérature des femmes en 1967 à son université de Californie. Elle est l'une des fondatrices de la bibliothèque « *Sitting Room* » de Penngrove, dont la collection est entièrement constituée d'œuvres écrites par des femmes ; elle est encore active aujourd'hui. Par ailleurs, elle connaissait à San Francisco l'éditeur de *Calamity Jane's Letters to Her Daughter*, publié une première fois au milieu des années 60, et à nouveau en 1976. Dans l'édition que j'avais achetée, son nom apparaissait dans les remerciements.

QUATRIÈME PHASE

J'ai commencé à lire les livres d'Etel Adnan : j'ai été fascinée par *Le Maître de l'éclipse* (2009) et *Sitt Marie Rose* (1978), ainsi que par *Au cœur du cœur d'un autre pays* (2004) et *There: In the Light and the Darkness of the Self and of the Other* (2007), deux œuvres à la frontière de la poésie et de l'essai, à l'instar de la majorité de ses ouvrages. J'ai sans aucun doute été inspirée par la dimension politique de son œuvre de fiction et par sa sensibilité pour des gens qui sont si dif-

férents de moi. J'ai remarqué qu'un de ses livres était dédié à Ronald Vance et George Deems (George était l'acteur principal de mon troisième film en 1979). Nous avions des personnes en commun dans nos vies respectives. Je me suis dit que ce n'était pas si grave de ne pas avoir accès au travail qu'avait pu effectuer Etel avec Delphine, car je pouvais me plonger dans la lecture de ses livres. Ce sont eux qui m'ont aidé à réaliser ce film dédié à la mémoire de Delphine. Ce n'est qu'à la fin du mois de juin 2019 que j'ai retrouvé ce qui restait du script de Delphine et d'Etel : à cette période, j'avais plus ou moins terminé mes recherches et me consacrais désormais au film en lui-même, qui devait être fini pour la mi-août. Mais la lecture des livres d'Etel, à une époque où je travaillais sur d'autres projets, m'a révélé qu'à l'origine du désir de Delphine de faire un film, il y avait un livre. Il fallait que mon film montre ce livre. Comment, telle était la question.

Ma rencontre avec JJ Wilson a commencé par plusieurs e-mails préparatoires en vue d'un tournage dans le comté de Sonoma, au nord de San Francisco, dans la *Sitting Room* : cette bibliothèque collaborative est ouverte à tous et permet à ses visiteurs de lire des livres écrits par des femmes du monde entier et de toutes les époques (les plus vieux livres écrits par des femmes présents dans cette bibliothèque datent du dix-huitième siècle). Si certains livres appartiennent à la grande littérature, d'autres sont intéressants pour leur excentricité ; d'autres encore sont précieux parce qu'ils constituent de rares témoignages sur la vie privée. J'ai réalisé le tournage en un jour, en mai 2018. J'ai eu la chance de rencontrer JJ Wilson : elle est passionnée par cette réflexion sur la représentation faussée des femmes, dont ont été victimes tant de femmes artistes par le passé. Notre conversation m'a permis de mettre en lumière un certain type de féminisme, et de pouvoir présenter Calamity Jane comme une icône américaine. J'ai toujours pensé que les grandes œuvres devaient célébrer ce qu'il y avait de plus beau chez les êtres

humains. Si nous désirons un monde meilleur, nous devrions tous faire preuve d'enthousiasme vis-à-vis des autres personnes : JJ Wilson est un bon exemple de cette attitude. J'espérais avoir suffisamment tourné de séquences avec elle pour transmettre les idées et les préoccupations du mouvement féministe qui avait défini sa vie.

Après ce tournage, ma priorité a été de comprendre quel était l'imaginaire de Delphine par rapport à Calamity Jane, ainsi que les raisons pour lesquelles l'histoire l'intéressait tant – au point de vouloir en faire un film. Que Delphine ait décidé de jouer une femme comme Calamity, qui s'habillait en homme mais était encore vue comme une femme, constituait un défi intéressant en matière de jeu d'actrice. Après tout, Calamity était acceptée en tant qu'homme parce qu'elle possédait certaines qualités physiques qui sont le privilège des hommes. Elle avait de l'expérience en tant que cochère de diligence et elle savait parfaitement monter à cheval ; en outre, Calamity avait vu sa renommée de bouvière grandir car elle était habile à manier le fouet, guidant les bœufs qui tiraient les wagons de transport de marchandises vers les terrains aurifères du Montana et des Dakotas, de la fin des années 1860 aux années 1870. Elle n'avait pas peur des Amérindiens, qui se souvenaient qu'elle les avait soignés lorsqu'ils avaient été malades. Elle se sentait à l'aise parmi les hommes et avait peu d'amies. Son univers était l'univers des hommes – tout à l'opposé de Delphine, qui était l'élégance incarnée.

Je suis allée rechercher les documents écrits qui se trouvaient dans la maison de Duncan à Royan, en Nouvelle-Aquitaine, pendant trois journées du mois d'août 2018. Il y avait en tout 350 pages que je devais lire dans leur intégralité : je savais qu'il me faudrait me plonger dans une analyse approfondie de tout cela plus tard, chez moi, au cours des mois qui allaient suivre. J'ai photographié toutes les pages une à une, afin de pouvoir faire un document PDF pour chaque

chemise cartonnée qui, le plus souvent, n'était pas datée. Je n'avais pas de scanner. De toute façon, cela prend plus de temps de scanner que de prendre une photo. J'ai également noté dans un carnet l'ordre dans lequel j'avais lu ces pages. Si mes résumés se révélèrent souvent utiles, j'ai découvert que mon agencement – ou celui de Duncan avant mon arrivée – ne regroupait pas tout le travail qui avait été effectué. Entre septembre 2018 et le printemps 2019, Giovanna et Nataša, avec l'aide de Duncan et dans le cadre de leur travail de préparation intensive pour deux spectacles dans des musées (à Lille et à Madrid), avaient également mené des recherches à partir des mêmes documents que j'avais réorganisés. Ainsi, certains documents ont refait surface plus tard, lors de mon séjour à Paris pour un tournage en mai 2019, à un moment où je pouvais enfin me concentrer sur un choix de documents qui reflèteraient avec fidélité le film que Delphine désirait réaliser. Un mois auparavant, j'en avais parlé à Duncan, en lui proposant de se voir en mai, moment où je pouvais venir à Paris pour filmer ces documents, qui étaient selon moi essentiels pour résumer la trajectoire de Delphine. Le mauvais temps a retardé mon départ de Californie, raccourcissant mon séjour et laissant des trous dans le plan de mon film. Je craignais d'avoir eu les yeux plus gros que le ventre.

À l'hiver 2019, pendant que je travaillais à ma rétrospective au Musée d'art contemporain de Rochechouart, j'ai engagé un assistant pour transcrire l'ensemble des entretiens que j'avais effectués avec JJ Wilson, ainsi que les séquences avec Duncan, qui incluaient une lecture à voix haute d'une lettre de sa mère concernant son projet de film. C'est seulement en mars, après l'inauguration, que je me suis mise à travailler exclusivement sur le film relatif à Calamity Jane et à Delphine Seyrig. J'ai décidé de laisser une place importante à la correspondance : j'ai relu le livre trois fois et sélectionné certains paragraphes pour donner une idée de la véritable personnalité de Calamity Jane. La dimension

de sa vie que je voulais refléter, c'était sa dureté : sa solitude, l'amour qu'elle portait à sa fille, ainsi que ses réflexions sur elle-même, que je trouvais si émouvantes dans ces courts textes. J'ai enregistré avec Julia Lynn Trotta le voice-over des textes tirés de la correspondance dans un studio d'enregistrement de mon université. J'ai eu de la chance que Julia, ma voisine à New York, doive venir à Los Angeles pendant une semaine et puisse consacrer une journée à l'enregistrement. J'aimais beaucoup la voix de Julia, ses nuances. Après avoir sélectionné les meilleures prises, je me suis dit qu'à présent, je pouvais espérer faire un film qui donne une voix à Calamity, et que l'émotion que j'avais toujours ressentie en lisant ces lettres, je la communiquerais aux éventuels spectateurs grâce au casting.

Je devais également réfléchir sur la manière de présenter Delphine non pas en tant qu'actrice mais en tant qu'esprit créatif occupé à faire quelque chose de manière désintéressée – ce qui est pour moi la définition d'une artiste. Ce que Delphine voulait faire, c'était montrer comment une femme pouvait acquérir sa propre liberté en endossant un rôle, celui des hommes, lesquels peuvent jouir systématiquement de leur liberté de mouvement et d'action. J'ai choisi de laisser Delphine guider le montage que j'ai réalisé à partir des séquences en 16 mm datant de 1983, en structurant chaque scène autour des réponses apportées à ses questions initiales. J'ai mis un certain temps à me rendre compte qu'il s'agissait là de la tâche la plus importante concernant ces images : je l'ai compris au début du mois de juillet lorsque j'ai vu projeté le montage que j'avais réalisé rapidement en avril pour le spectacle du LaM, le Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole. J'ai trouvé que c'était bâclé, et même si c'était bien joli à regarder, le montage en soi était insipide. En visionnant tout cela sur grand écran au LaM, j'ai également remarqué que le transfert du film 16 mm n'avait pas été de bonne qualité. Je n'avais pas prévu cette grosse dépense dans mon budget,

mais il était nécessaire de numériser à nouveau ces films. J'ai aussi compris comment rendre le montage plus intéressant et moins littéral. Rien ne vaut une projection pour résoudre vos problèmes de montage.

Si je ne voulais pas miser sur le charisme d'actrice de Delphine, j'étais cependant préoccupée par le fait qu'elle n'avait jamais rien enregistré, de sa voix exquise, concernant le livre ou son projet de film. Je disposais seulement d'un enregistrement où on l'entendait poser des questions au cours du tournage de 1983 dans le Montana, et d'un autre où elle lisait un article de journal très important datant de 1864, concernant une fille de douze ans nommée Martha Jane Canary (la future Calamity Jane) et présentant des arguments relatifs aux budgets des états – une question encore d'actualité en 2019 où la concurrence entre droits fédéraux et nationaux est au centre des guerres culturelles aux États-Unis. J'ai eu de la chance que Duncan ait proposé de me lire la lettre que Delphine lui avait envoyé en 1979. Cette lettre a mis en relief l'intimité qui existait entre elle et son fils, ainsi que les doutes poignants qu'elle avait sur elle-même. J'ai également eu la chance de pouvoir bénéficier de l'énergie et de la jeunesse de JJ Wilson, véritable flashback californien vers le féminisme

des premières années. Je pouvais utiliser plusieurs versions du script que Delphine avait rédigé, un story-board, ainsi que les séquences en 16 mm. J'ai tenté de réaliser un montage du film en 16 mm qui puisse nous faire passer de la réalité à la fiction, puis de la fiction vers un autre monde, celui de l'imaginaire. Dans ce monde, on trouve des personnes charismatiques, comme Calamity Jane et sa fille. J'ai eu la chance, par ailleurs, d'avoir pu filmer en 1983 une séquence où Delphine ne fait rien d'autre que réfléchir à ce qu'elle pourra faire par la suite. De l'avoir mise en scène dans sa voiture, perdue dans ses pensées, ou bien dans un café en train de lire la correspondance de Calamity Jane, ou encore dans sa chambre d'hôtel au petit matin, cela m'a permis, à la fin du mois d'août 2019, de construire le monologue intérieur de Delphine. Dans celui-ci, elle sait ce qu'elle va faire. Le film devait porter sur cela précisément : ne pas renoncer. C'était la plus grande force de Delphine.

–B.M.

New York, 19 septembre – 2 octobre 2019

Babette Mangolte est réalisatrice et directrice de la photographie. Calamity Jane & Delphine Seyrig : A Story fait l'ouverture de Cinéma du réel 2020.

« Donner à voir le monde »

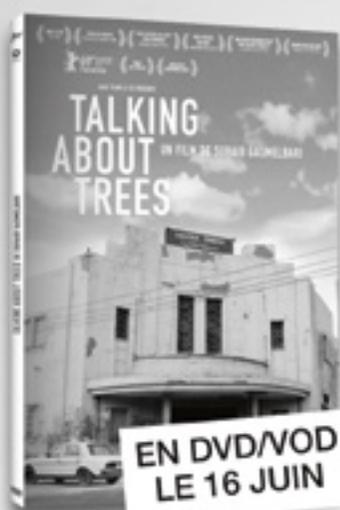


« Also Known As Jihadi
le film-métaphore sur le Djihad »
LES ECHOS

« Clairement Rock ! »
LE MONDE



« Un pur objet
de désir »
CAHIERS DU CINEMA



« Aussi drôle
qu'émouvant ! »
TÉLÉRAMA



« Le film invente
le spectateur scrutateur »
ARTPRESS

Société des Producteurs
de Cinéma et de Télévision

11bis, rue Jean Goujon - 75008 Paris
tél : 01 53 83 91 91
fax : 01 53 83 91 92
www.procirep.fr

COMMISSION CINEMA

La PROCIREP est la société civile des producteurs de Cinéma et de Télévision chargée de la défense et de la représentation des producteurs français de Cinéma et de Télévision dans le domaine des droits d'auteurs et des droits voisins.

La PROCIREP assure notamment la gestion des rémunérations revenant aux producteurs d'oeuvres cinématographiques et audiovisuelles au titre de la copie privée, des droits de retransmission ANGOA-AGICOA et divers autres droits perçus en France et à l'étranger.

25% des sommes perçues au titre de la copie privée sont affectés par une Commission Cinéma et une Commission Télévision à des actions d'aide à la création.

CONTACT GESTION DE DROITS

Chargée de Communication
Sylvie MONIN - 01 53 83 91 85
Mél : sylvie_monin@procirep.fr

CONTACTS AIDE A LA CREATION

Responsable des aides à la création Cinéma
Catherine FADIER - 01 53 83 91 88 - catherine_fadier@procirep.fr

Responsable des aides à la création Court Métrage
Séverine THUET - 01 53 83 91 86 - severine_thuet@procirep.fr

Responsable des aides à la création Télévision
Elvira KAURIN - 01 53 83 91 87 - elvira_kaurin@procirep.fr

Long Métrage

aide remboursable à 50%, attribuée aux sociétés de production de long métrage, en fonction de leur politique d'investissement et de développement sur l'écriture de scénario.

Court Métrage

aide aux sociétés produisant du court métrage, en fonction de la politique de production de la société en matière de court, de l'exploitation des films produits et du programme présenté.

Intérêt Collectif

aide à des projets favorisant le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la promotion cinéma.

COMMISSION TELEVISION

Documentaire

aide à la production attribuée aux sociétés en fonction de leurs investissements et de la qualité artistique du projet.

aide au développement attribuée en fonction de la politique de production et de développement de la société et de la qualité artistique du programme présenté.

Fiction

aide au développement et à l'écriture, attribuée aux sociétés en fonction de leur politique de production et de la qualité artistique des projets présentés.

Animation

aide à l'écriture et au pilote de programmes, attribuée aux sociétés en fonction de leur politique de production et de la qualité artistique des projets présentés.

Intérêt Collectif

aide à des projets favorisant le développement et la promotion du métier de producteur et du secteur de la promotion audiovisuelle.

#CRISE
#AGRICULTURE



**AVEC LE
DOCUMENTAIRE
ON NE PEUT
PLUS DIRE QU'ON
NE SAVAIT PAS**

Je ne veux pas être paysan de Tanguy Le Cras
2018 - France 3, Vivement lundi !
Étoile de la Scam 2019

Scam*



ADOLESCENTES
Sébastien LIFSHITZ

OÙ SONT LES NOIRS
Rokhaya DIALLO

Île-de-France, terre de culture

Financier public incontournable du cinéma et de l'audiovisuel, la Région Île-de-France a augmenté dès 2016 son soutien à ce secteur qui s'élève en 2020 à plus de 22 M€. Ce soutien accompagne la production et la diffusion d'oeuvres de fictions, documentaires et d'animation, la filière des scénaristes et plus de 50 festivals et réseaux chaque année. La Région Île-de-France est fière d'être aux côtés des professionnels pour favoriser la diversité de la création et soutenir près de 140 000 emplois dans ce secteur.

SI C'ÉTAIT DE L'AMOUR
Patric CHIHA

www.iledefrance.fr

Région
Île de France

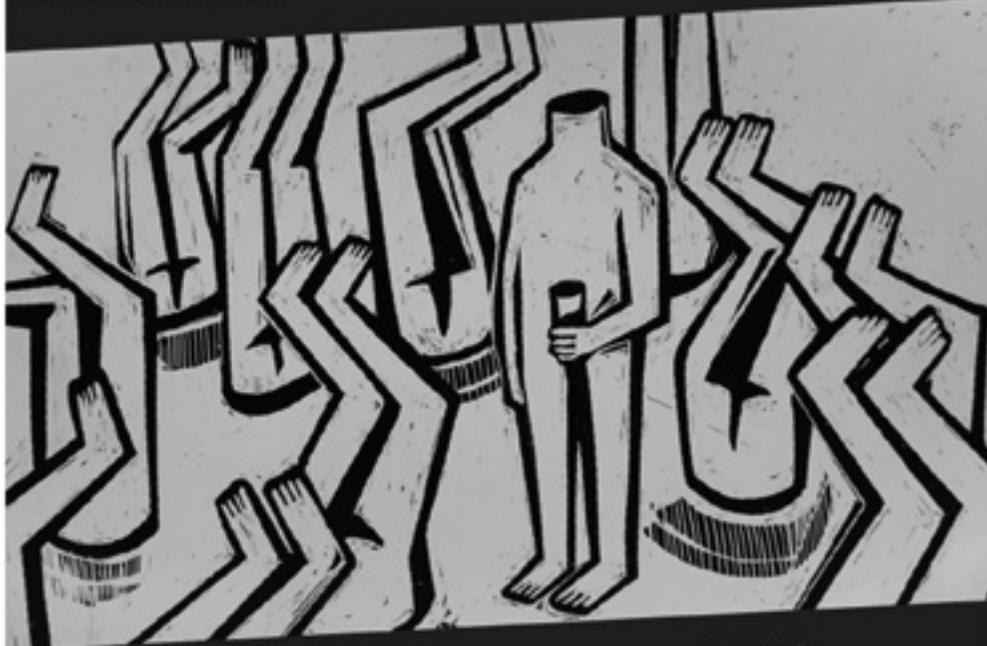
TERRE DE
CULTURE

©AGAT FILMS & CIE - ARTE France Cinéma - LES PRODUCTIONS CHAOCORP 2019 / Redstone - Les Bons Clients. © 2019 - Tous droits réservés / © Aurora films



CHAQUE ANNÉE PARIS SOUTIENT ET ACCOMPAGNE...

LA PRODUCTION DE COURTS MÉTRAGES
LA PRODUCTION DE PROJETS NOUVEAUX MEDIAS
900 TOURNAGES
LES SALLES ART ET ESSAI ET INDÉPENDANTES
LES FESTIVALS ET ÉVÉNEMENTS
LE FORUM DES IMAGES
L'ÉDUCATION AU CINÉMA



GROS CHAGRIN de Céline Devaux, Sacrebleu Production primé à la Mostra de Venise 2017
a reçu l'aide à la production du court métrage de la Ville de Paris

MISSION CINÉMA - PARIS FILM
Direction des Affaires Culturelles
DAC-MissionCinema@paris.fr
cinema.paris.fr



ENSEMBLE FAISONS VIVRE LA MUSIQUE

#laSacemSoutient

De la promotion de tous les répertoires au développement des talents émergents, du soutien aux festivals à l'éducation artistique et musicale en milieu scolaire, la Sacem accompagne toutes sortes de projets culturels pour faire vivre la musique, toute la musique.

aide-aux-projets.sacem.fr

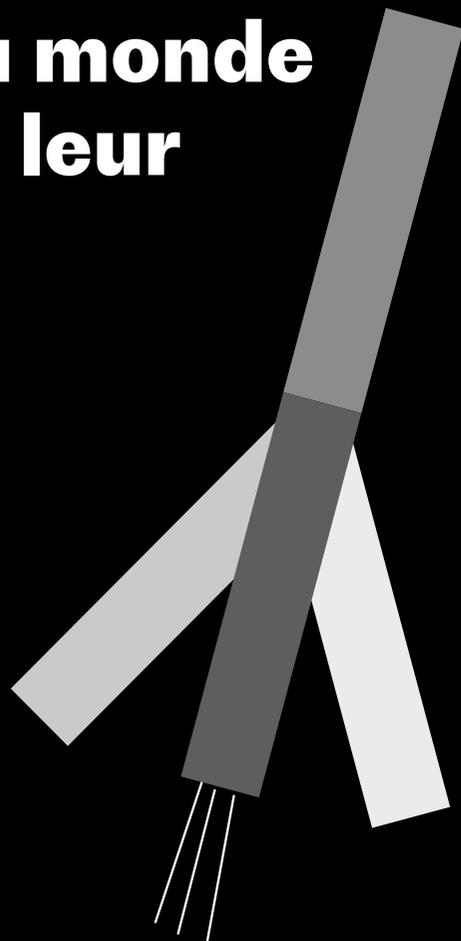
sacem

Ensemble faisons vivre la musique

Nous permettons aux films français et aux talents des cinémas du monde de prendre leur envol.

L'Institut français valorise la création cinématographique. Il veille à la représentation de la diversité culturelle sur les écrans du monde.

L'Institut français est l'établissement public chargé de l'action culturelle extérieure de la France. Il est placé sous la double tutelle du ministère de l'Europe et des Affaires étrangères et du ministère de la Culture.



016

vivre
les
cultures

INSTITUT
FRANÇAIS

Formations professionnelles 2020 Audiovisuel & médias numériques

DÉVELOPPEZ VOS
COMPÉTENCES



Credits photos: © INA - Charles Siaux

Découvrez la nouvelle offre

ina-expert.com



ina



TRAINING PROGRAM FOR DOCUMENTARY PRODUCERS



© MEDIUM by Edgardo Cozarinsky, produced by EURODOC Graduate Constanza Sanz Palacios (CSP Films, Argentina) - developed @ EURODOC 2017
World Premiere - Berlinale Forum 2020

CALL FOR APPLICATIONS 2021 OPENS ON JULY 1ST 2020

Want to know more? Check out:

WWW.EURODOC-NET.COM

@eurodoc @eurodoc.program



QUAND VOUS
N'ÊTES PAS
AU CINÉMA

DÉCOUVREZ NOTRE SÉLECTION

Télérama

TV-REPLAY-NETFLIX-YOUTUBE

TÉLÉCHARGEZ GRATUITEMENT
NOTRE APPLICATION





tënk

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE EN LIGNE

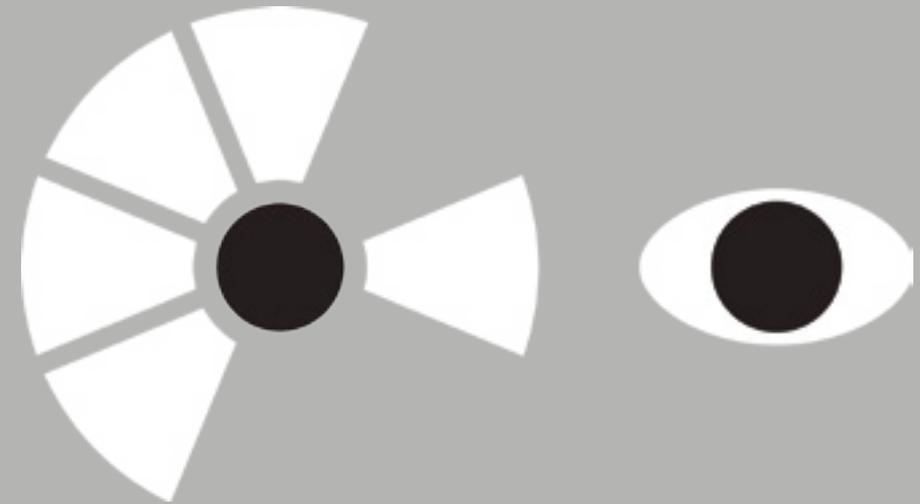
DES SÉANCES SPÉCIALES
ISSUES DU **CINÉMA DU RÉEL**
À RETROUVER EN LIGNE DÈS LE 20 MARS !



Du film phare à la perle rare, une équipe de passionné-e-s sélectionne pour vous le meilleur du documentaire d'auteur. Rendez-vous sur tenk.fr !

6€ / MOIS - Le premier mois à 1€
4€ / MOIS - La formule étudiante

Watch a selection of films from **Visions du Réel**
ONLINE and for FREE
May 2 - 17 / Limited tickets



Festivals
on Demand | for film
lovers
world wide



FESTIVAL SCOPE

www.festivalscope.com

Co-funded by the
Creative Europe MEDIA Programme
of the European Union





Ne croyez surtout pas que je hurle
de Frank Beauvais

TOUT UN MONDE DE CINÉMA

+ DE 7 000
FILMS
EN VOD

Chez **UniversCiné**, nous aimons le cinéma lorsqu'il est libre, créatif et ouvert sur le monde. À chaque fois que vous visionnez un film sur notre plateforme, vous vous engagez aux côtés du cinéma indépendant. Découvrez ou redécouvrez en VOD des films cultes, des grands classiques, des films primés en festivals, des documentaires ou des courts métrages...

UNIVERSCINÉ



Disponible sur tous vos écrans ainsi que sur les box SFR et Free



Agence Drôles d'oiseaux



MEDIAPART

Seuls nos lecteurs peuvent nous acheter

En association avec Cinéma du réel, festival international du film documentaire, Mediapart vous propose de voir en intégralité les films de la sélection «Première fenêtre», qui fait la part belle à des premiers gestes documentaires, et de voter pour votre film favori.

**Abonnez-vous à Mediapart
à partir d'1€ sur
mediapart.fr/abonnement**

**Le journal d'information, d'investigation
et participatif, indépendant, sans subvention, ni publicité**

Images documentaires
la revue du cinéma documentaire depuis 1993
www.imagesdocumentaires.fr



**film
DOC**

FILM-DOCUMENTAIRE.FR
LE PORTAIL DE RÉFÉRENCE DU DOCUMENTAIRE



**les yeux
doc**

Dans votre médiathèque,
le Catalogue national
de films documentaires
en vidéo à la demande !

MEDIATHEQUE
NUMERIQUE

www.lesyeuxdoc.fr

Bibliothèque publique
d'information
Centre Pompidou

15 AMBULANTE

Ambulante Film Festival
March 19 - May 28, 2020

www.ambulante.org

F: GiradeDocumentalesAmbulante
T: @Ambulante I: Ambulanteac
#AmbulanteDeQuince

 doclisboa
international
film festival

20 call for
entries:

15.1—31.5

22.

10

20

20

doclisboa

20



1.11

20

in october
the whole world
fits in lisbon

www.doclisboa.org

**ASTRA
FILM**

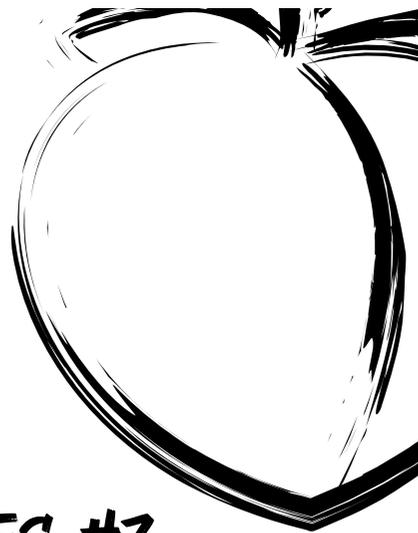
SIBIU INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL 2020

19-25 OCT
WWW.ASTRAFILM.RO

DOCPOINT
HELSINKI DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

www.docpointfestival.fi

RAMENEZ
VOS PÊCHES



AU FESTIVAL
DU FILM DE FESSES #7

À PARIS
25/28 JUIN 2020

FILMOTHÈQUE / REFLET MEDICIS / POINT ÉPHÉMÈRE



#spicy
#discovery
#illegal
#escape

Festival International
de Films de Fribourg

34^e 20 > 28.03 2020

fiff.ch #fiff2020



FID

Festival International
de Cinéma Marseille
7—13 juillet 2020

L'appel à candidature pour
la sélection officielle est ouvert
jusqu'au 31 mars 2020

FIDLab

Plateforme
de coproduction
internationale
9—10 juillet 2020

fidmarseille.org



ridm.ca

Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal
Montreal
International
Documentary
Festival

APPEL À SOUMISSIONS
4 mars au 14 juin

23^e ÉDITION
12 au 22 novembre 2020

@RIDMFestival @RIDM ridm_festival

www.tidf.org.tw

05.01
05.10

12+
台灣國際
紀錄片影展

TAIWAN 2020
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FESTIVAL

再見真實
Re-encounter Reality

Small text at the bottom right: 2020 國際紀錄片聯盟 2020 國際紀錄片聯盟 2020 國際紀錄片聯盟

EDITION N° 31



22-25
JUNE 2020
LA ROCHELLE - FRANCE

PREMIUM INTERNATIONAL MARKET DOCUMENTARY

PITCH COPRODUCTION TALENTS

EASY NETWORKING CONNECT PARTNERS

EXPLORE INNOVATION IN STORYTELLING

LIVE PITCHING FORUM - 36 COVETED SPOTS
Project Submissions Deadline: **APRIL 16, 2020**



WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM

✉ international@sunnysideofthedoc.com



VIENNA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL

VIENNALE

OCTOBER 22—NOVEMBER 4, 2020
viennale.at

V'20

LIEUX DU FESTIVAL



LIEUX ASSOCIÉS



AVEC LE SOUTIEN DE



EN PARTENARIAT AVEC



AVEC LA COLLABORATION DE



PARTENAIRES MÉDIAS



Votre dose quotidienne de création.



France Télévisions est le 1^{er} investisseur et le 1^{er} diffuseur de la création audiovisuelle avec près de 8 200 heures de documentaires proposées par an.

france•tv

L'Institut du monde arabe présente

Divas arabes

D'Oum Kalthoum à Dalida

6 MAI -
6 SEPTEMBRE
2020

Ne manquez pas la prochaine
exposition-événement
de l'Institut du monde arabe !

Un fabuleux voyage au cœur
de l'âge d'or de la musique
et du cinéma arabes,
à travers les portraits
de ses plus grandes icônes...

INSTITUT
DU MONDE
ARABE

المعهد
العالم
العربي