

les séances

WITH LOVE AND RAGE

LUN 23	14H00	ARLEQUIN 1
MER 25	21H15	SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

UN CHANT AVEUGLE

LUN 23	14H15	SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3
SAM 21	19H15	ARLEQUIN 1

WINDWARD

LUN 23	17H00	REFLET MÉDICIS
JEU 26	21H30	ARLEQUIN 1

LEVERS

LUN 23	18H45	REFLET MÉDICIS
MER 25	21H15	ARLEQUIN 1

MARIA A PIEDI NUDI

LUN 23	14H00	ARLEQUIN 1
MER 25	21H15	SAINT-ANDRÉ DES ARTS 3

MATTER OF BRITAIN

LUN 23	21H15	ARLEQUIN 1
MER 25	14H00	REFLET MÉDICIS

CRAU

MAR 24	19H15	ARLEQUIN 1
--------	-------	------------

les salles

ARLEQUIN

→ 76, rue de Rennes, Paris 6^e

SAINT-ANDRÉ DES ARTS

→ 12, rue Git-le-Cœur, Paris 6^e

REFLET MÉDICIS

→ 3, rue Champollion, Paris 5^e



cinemadureel.org

Les interviews dans leurs versions complètes sont disponibles sur le blog Mediapart



Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou

RÉEL Les Amis du Cinéma du réel

48^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DOCUMENTAIRE

CRAU

Charles Moreau-Boiteau

Charles Moreau-Boiteau s'est formé aux Arts Décoratifs et à Lussas. Son documentaire immersif plonge sans dialogues dans la dernière steppe d'Europe, d'Arles à Fos-sur-Mer. Ce paysage paradoxal, balayé par le vent, offre une expérience sensorielle fascinante, invitant à la contemplation.

HINAKO MASUDA

Qu'est-ce qui change fondamentalement dans votre approche lorsqu'un lieu devient le sujet principal, par rapport à un personnage ?

Au début, j'imaginai la plaine comme un décor dans lequel évolueraient des personnages humains et j'ai travaillé en ce sens. En parallèle, dans ma pratique, je me suis mis à déplacer mon regard et à le poser sur des êtres, des choses, des éléments qui ne sont pas doués de parole mais qui racontent tout autant un territoire. Alors naturellement le film s'est déplacé, j'ai décidé de travailler mon cadre, d'apprécier les événements dans leur durée. Ce qui m'intéresse, c'est de retrouver cet état de stupéfaction – sans commentaire ni injonction sur ce qu'il faudrait voir ou penser – que je relierais à l'enfance.

Combien de temps a duré la création de ce film et comment s'est-elle déroulée ?

J'ai commencé à écrire *Crau* en 2019. La productrice du film, Anne-Catherine Witt, m'a toujours laissé une grande liberté dans mes choix. J'ai repris les tournages après le Covid. En 2024, Tënk a soutenu le film, ce qui a déclenché les financements qui m'ont permis de finir le tournage et d'aller au bout du processus de post-production.

Vous avez assuré vous-même la prise de vues et la prise de son. Était-ce une volonté d'être plus proche des objets et des détails ? Comment jonglez-vous entre votre rôle de réalisateur et ceux de chef opérateur / ingénieur du son sur le terrain ?

Lorsque j'arrive dans la Crau, j'emmène mes rêves avec moi. Il s'agit donc de réussir à composer avec cet espace pour créer mon propre monde à l'intérieur de celui-ci, et cela passe chez moi par du repli. Je prends du temps pour marcher, pour observer le déplacement d'une lumière sur un bâtiment, décrypter les habitudes d'un chien ; où est-ce qu'il se couche quand la nuit vient, où est-ce que son regard se pose, qui circule autour de lui. La solitude m'offre la possibilité de tourner autour d'un être pendant longtemps pour le comprendre. Elle permet aussi de se fondre dans l'espace pour laisser advenir des apparitions. De façon plus prosaïque, j'ai aussi travaillé seul par contrainte économique. Ceci étant, aller vers l'autre, provoquer la rencontre n'est pas quelque chose de simple pour moi.

Des amis, par leur présence ponctuelle sur le tournage – particulièrement Anne Cardin Avrin – m'ont beaucoup aidé à ce niveau.

Le son a-t-il été pris en direct ? Dans la nature, au milieu des animaux et des insectes, il est souvent difficile de capter les bons moments.
Le son d'un plan a toujours une base de direct, mais à mesure que le film se dessinait, je sentais que la matière sonore que je captais était trop sèche par endroits. Avec l'ingénieure du son Christine Dancausse, nous avons donc organisé quelques jours de tournage sans caméra, dans la plaine et dans les usines qui la bordent. Au-delà de la matière collectée qui nous a beaucoup servi au montage, c'était fascinant de redécouvrir un espace par ses différentes strates sonores, qui s'enchevêtrent les unes dans les autres mais ne se superposent pas. C'est d'autant plus palpable au crépuscule où les insectes nocturnes se réveillent et prennent le relais des diurnes, là où la chaleur du midi assomme les hommes et les bêtes. La lumière changeante du crépuscule m'intéresse aussi dans sa durée, met en tension le paysage, place les êtres dans un état de bascule.

Le contraste entre les moments de calme et ceux où l'image et le son s'agitent est marquant. Aviez-vous déjà pensé à cette dynamique dès l'écriture et le tournage, ou s'est-elle construite principalement lors du montage ?

La plaine de la Crau est balayée par un mistral puissant. Le canal qui la sillonne, tranquille et calme, peut rapidement devenir inquiétant si le vent se lève. Le son de la steppe varie aussi énormément en fonction de la chaleur, de l'humidité, de la densité de l'air, du vent. Un camion qui passe au loin peut nous sembler très proche à l'oreille et inversement. Les perspectives sont tordues, nos sens sont altérés, c'est assez troublant à vivre. Je voulais que le film fasse l'expérience de cette intranquillité du paysage. C'est dans cette direction que nous avons travaillé avec Alexis Meynet au montage son et au mixage. Il y a d'abord eu un travail de dépouillement, puis nous avons travaillé la matière en isolant des détails, en créant des micro-récits à l'intérieur de chaque scène. L'absence de parole dans le film nous a aussi permis de mettre en avant des présences sonores, des détails, qui sont d'ordinaire relégués au second plan.

Crau donne l'impression d'être avant tout un film de rythme. Sans repères narratifs pour nous guider, le spectateur est invité à se laisser porter par la richesse des bruits et la diversité des images. Cherchiez-vous volontairement à nous offrir cette liberté d'interprétation ?
J'aime les films qui permettent au regard de parcourir le cadre, de se pencher sur un détail. Les mains d'une personne, la manière qu'elle a de se tenir dans l'espace, le bijou qu'elle porte me disent quelque chose d'elle. Bien que le film ne soit pas narratif, je crois qu'il laisse au spectateur la possibilité de tisser son propre récit. Avec Ophélie Noury, la monteuse du film, nous avons travaillé les images sans les interpréter outre mesure, mais en essayant de savoir ce qu'elles provoquaient en nous, le piège étant de vouloir leur faire dire quelque chose, leur trouver un sens autre que ce qu'elles racontaient déjà.

PROPOS RECUEILLIS PAR HINAKO MASUDA

WITH LOVE AND RAGE

Bojina Panayotova

Après son premier long-métrage *Je vois rouge, et L'Immeuble des braves* (Cinéma du réel 2019), Bojina Panayotova propose un nouveau film qui entremêle intime et collectif, et nous immerge dans la Women's Pentagon Action, aux côtés d'une femme dont la voix intérieure résonne en écho à toutes les autres.

JEANNE CERUTTI ET ANTOINE BERTRAND

Quel chemin vous a conduit à ce film ?

BOJINA PANAYOTOVA

J'ai découvert la Women's Pentagon Action en lisant *Rêver l'obscur* de Starhawk et *Reclaim* d'Émilie Hache. C'est sa forme rituelle et émotionnelle qui m'a donné envie d'y travailler : des femmes qui pleurent, crient et tissent ensemble face au mastodonte du pouvoir qu'est le Pentagone. Le film s'inscrit dans le projet 10 in America de la Villa Albertine qui a accueilli des cinéastes français.es en résidence, chacun.e dans une ville américaine, en leur donnant carte blanche. En allant à Washington, l'idée était que je travaille, comme dans *Je vois rouge*, autour des enjeux de pouvoir depuis un endroit artisanal, intime et sensible.

Le film entremêle des images, des textes et des voix très diverses. Comment avez-vous travaillé ce tissage ?

J'ai collecté, auprès des femmes qui y avaient participé, des images de l'action, mais aussi des images personnelles qu'elles avaient filmées à d'autres moments de leur vie. Je sentais que pour faire émerger l'esprit de leur action, il me faudrait faire des associations. J'ai été inspirée par les films américains d'Arnaud Des Pallières qui utilise ce principe de collage d'images amateurs et de narration à la première personne. Mais à la différence de ses films où les images sont muettes, je voulais qu'on entende les femmes parler. J'ai donc collecté de nombreux enregistrements avec des prises de parole et j'ai été saisie par l'entrelacs des registres : des paroles politiques, mais aussi philosophiques ou poétiques, et toujours très incarnées. Cela répond à une image manquante et ô combien salutaire : des femmes réunies sur la place publique qui osent agir et parler à leur façon, depuis leur expérience.

Pouvez-vous nous parler du croisement entre le collectif très présent dans votre film, et cette expression à la première personne, très subjective ?

J'ai commencé par collecter les récits que certaines femmes avaient faits au lendemain de l'action. Des textes immersifs qui m'ont tout de suite donné envie de faire un film au présent de l'action. À force de travailler à la table de montage, j'ai eu l'impression d'être habitée par ces femmes. C'est peut-être ce que Donna Haraway appelle la fabulation spéculative : et si j'y avais été moi-même ? Il faut dire que mon état personnel est entré en résonance car je traversais un grand moment d'impuissance, et ce personnage de 1980 m'a aidé à me remobiliser.

C'est comme ça qu'a émergé une trajectoire : celle d'une femme qui saute le pas de l'activisme pour la première fois et dont la conscience politique se cherche, par à-coups, au présent de l'action.

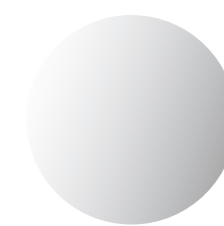
Le film a une dimension très actuelle. Comment envisagez-vous la question de la transmission ?
Ces femmes se sont transmises des gestes, des chants, des émotions, des pensées, de l'énergie. Et le film tente de les transmettre à son tour. Mais il ne s'agit pas pour autant de glorifier le passé. Il s'agit de se retourner sur ce qui nous précède, depuis là où nous sommes. Y compris avec les trous et les doutes, et avec cette question déroutante – est-ce que cette action a servi à quelque chose ? Je sais que cela peut rendre triste de regarder ces femmes et réaliser que quarante-six ans plus tard, nous en sommes toujours au même point. Mais je crois que ce sentiment d'impuissance ne doit pas être nié, et qu'il faut, au contraire, chercher des façons de le traverser collectivement pour se donner les moyens de le transformer par la suite. Et je crois que le cinéma peut contribuer à cette traversée.

Quel avenir souhaitez-vous au film ?

Je vois ce film comme un rituel incantatoire à utiliser en temps de crise. Sa durée de moyen-métrage donnera peut-être envie de l'associer à d'autres gestes, d'autres événements. J'espère que de nombreuses personnes pourront le voir, y compris celles qui ne sont pas familières de ce type d'action car il me semble que nous avons un grand besoin de sources de résistance différentes, créatives, régénérantes.

PROPOS RECUEILLIS PAR JEANNE CERUTTI ET ANTOINE BERTRAND

réel itw



23 / 03

entretiens avec
les cinéastes
en compétition

UN CHANT AVEUGLE

Natacha Muslera et Stefano Canapa

Un chant aveugle retrace le voyage d'un chœur composé de personnes voyantes et non voyantes au Japon. Peu à peu, un lien se tisse entre leur pratique et celle des Goze, ces chanteuses aveugles japonaises qui ont arpenté l'archipel du Moyen Âge jusqu'à la fin du siècle dernier.

Un chant aveugle retrace le voyage d'un chœur composé de personnes voyantes et non voyantes au Japon. Peu à peu, un lien se tisse entre leur pratique et celle des Goze, ces chanteuses aveugles japonaises qui ont arpenté l'archipel du Moyen Âge jusqu'à la fin du siècle dernier.

Un chant aveugle retrace le voyage d'un chœur composé de personnes voyantes et non voyantes au Japon. Peu à peu, un lien se tisse entre leur pratique et celle des Goze, ces chanteuses aveugles japonaises qui ont arpenté l'archipel du Moyen Âge jusqu'à la fin du siècle dernier.

Un chant aveugle retrace le voyage d'un chœur composé de personnes voyantes et non voyantes au Japon. Peu à peu, un lien se tisse entre leur pratique et celle des Goze, ces chanteuses aveugles japonaises qui ont arpenté l'archipel du Moyen Âge jusqu'à la fin du siècle dernier.

Un chant aveugle retrace le voyage d'un chœur composé de personnes voyantes et non voyantes au Japon. Peu à peu, un lien se tisse entre leur pratique et celle des Goze, ces chanteuses aveugles japonaises qui ont arpenté l'archipel du Moyen Âge jusqu'à la fin du siècle dernier.

Un chant aveugle retrace le voyage d'un chœur composé de personnes voyantes et non voyantes au Japon. Peu à peu, un lien se tisse entre leur pratique et celle des Goze, ces chanteuses aveugles japonaises qui ont arpenté l'archipel du Moyen Âge jusqu'à la fin du siècle dernier.

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

nos pratiques, pour que l'écho des Goze persiste encore aujourd'hui. Cette histoire qu'on croyait effacée par la modernité résiste, souterraine, et continue de résonner.

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

J'aimerais revenir sur votre travail autour du son, de l'audio-description et de la voix off qui parcourt le film. Avez-vous d'abord pensé ce film pour qu'il soit appréhendé par un public de personnes non voyantes ?

MARIA A PIEDI NUDI

Rebecca Digne

Diplômée des Beaux-Arts de Paris, Rebecca Digne est une artiste protéiforme. Ses œuvres prennent la forme d'installations vidéo, de photographies, de sculptures et de performances. Ses recherches questionnent les enjeux liés aux notions de mémoire, d'identité, de langage et de territoire. Avec *Maria a piedi nudi*, elle signe son premier documentaire sensible et une ode à la liberté de l'enfance.

Diplômée des Beaux-Arts de Paris, Rebecca Digne est une artiste protéiforme. Ses œuvres prennent la forme d'installations vidéo, de photographies, de sculptures et de performances. Ses recherches questionnent les enjeux liés aux notions de mémoire, d'identité, de langage et de territoire. Avec *Maria a piedi nudi*, elle signe son premier documentaire sensible et une ode à la liberté de l'enfance.

Diplômée des Beaux-Arts de Paris, Rebecca Digne est une artiste protéiforme. Ses œuvres prennent la forme d'installations vidéo, de photographies, de sculptures et de performances. Ses recherches questionnent les enjeux liés aux notions de mémoire, d'identité, de langage et de territoire. Avec *Maria a piedi nudi*, elle signe son premier documentaire sensible et une ode à la liberté de l'enfance.

Diplômée des Beaux-Arts de Paris, Rebecca Digne est une artiste protéiforme. Ses œuvres prennent la forme d'installations vidéo, de photographies, de sculptures et de performances. Ses recherches questionnent les enjeux liés aux notions de mémoire, d'identité, de langage et de territoire. Avec *Maria a piedi nudi*, elle signe son premier documentaire sensible et une ode à la liberté de l'enfance.

Diplômée des Beaux-Arts de Paris, Rebecca Digne est une artiste protéiforme. Ses œuvres prennent la forme d'installations vidéo, de photographies, de sculptures et de performances. Ses recherches questionnent les enjeux liés aux notions de mémoire, d'identité, de langage et de territoire. Avec *Maria a piedi nudi*, elle signe son premier documentaire sensible et une ode à la liberté de l'enfance.

Diplômée des Beaux-Arts de Paris, Rebecca Digne est une artiste protéiforme. Ses œuvres prennent la forme d'installations vidéo, de photographies, de sculptures et de performances. Ses recherches questionnent les enjeux liés aux notions de mémoire, d'identité, de langage et de territoire. Avec *Maria a piedi nudi*, elle signe son premier documentaire sensible et une ode à la liberté de l'enfance.

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

Je tenais à ce qu'elle nous présente son quotidien et son intimité : sa maison, sa chambre, ses jouets, ses animaux, ses parents. Le Super 8 fait appel à l'imaginaire du film de famille. Elle a pu créer ses propres souvenirs, comme un trésor. D'ailleurs, elle le dit dans le film, et je suis contente qu'elle l'ait vu ainsi. Il était important pour moi de ne pas parler à sa place, car c'est finalement le risque dans la relation entre le filmeur et le filmé.

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

J'ai aimé cette horizontalité, comme si vous étiez co-réalisatrices. Pourquoi avoir offert une caméra à Maria ?

Comment avez-vous écrit *Matter of Britain* ?
Je suis parti du texte médiéval *Le Morte d'Arthur*, de Thomas Malory : tous les dialogues en sont tirés. Comme dans les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, je voulais un document du passé qu'on interprète. En mettant en scène ces archives, on a l'impression d'un effondrement du temps, où l'on est conscient de la manière dont présent et passé interagissent, pas toujours au mieux. Pour écrire le scénario, j'ai donc procédé à un collage à partir de ce texte, retranscrivant la quête de ces personnages qui ne parviennent pas à trouver le Graal. J'ai aussi été beaucoup inspiré par un poème de T.S. Eliot, *The Waste Land*, autour d'un paysage ruiné par les péchés de l'humanité. Ce qui nous amène à la crise climatique : notre relation à la terre a été déterminée par la manière dont la société s'est développée au cours des 2000 dernières années, et nous devons vivre avec les conséquences de tout cela.

Avez-vous dirigé les personnes filmées ?
C'était assez variable, chaque plan exige un différent niveau de contrôle et de laisser-faire. A mesure que l'on apprend à connaître les gens, on peut mieux planifier leur comportement et comprendre comment les orienter vers un résultat particulier. Nous devions aussi nous confronter aux extraits de *Le Morte d'Arthur*. J'organais des répétitions et nous lisions les répliques pour nous assurer que tout le monde les comprenait. Nous avons fini par conceptualiser ces passages obligés comme créateurs de « happenings ». Je déterminais le lieu, les accessoires, les acteurs, puis il suffisait de tout rassembler et laisser les choses advenir. Ce n'était évidemment pas possible dans tous les cas de figure : une scène de bataille a nécessité cinq répétitions pour que tout le monde sache quoi faire au bon moment.

Enfin, comment avez-vous travaillé l'image du film ?

Avec mon directeur de la photographie et co-réalisateur Piers Broadfoot, nous avons pensé l'image comme une série de portraits et de paysages, avec une photo belle mais simple, qui mette en avant le visage des personnes filmées, en restant très matérielle (nous avons filmé en numérique, en utilisant des plug-ins pour rajouter du grain – le 16 mm que nous avions envisagé au départ étant trop coûteux). Nous voulions aussi que le film nous fasse voyager dans ce paysage si particulier. La scène d'ouverture, de chasse, correspond bien à ce que je veux charrier avec ce film : à la fois matérielle et symbolique, elle montre qu'un paysage n'est pas beau qu'en lui-même, mais également parce qu'il est façonné (et parfois sali) par les éléments qui s'y meuvent. On se retrouvait donc avec des gros plans de visages humains, puis des plans larges sur le paysage : c'est la grammaire principale dans la mise en scène de *Matter of Britain*. Mais une autre idée m'est venue lors du tournage : un mouvement panoramique de la caméra. À part quelques plans, tout a été tourné sur un trépied, donc l'image paraissait figée. Le panoramique crée un « mouvement statique » à l'intérieur du cadre : lorsque quelqu'un marche, et que vous le maintenez à un point précis dans le cadre, il a beau se déplacer, il ne va nulle part à l'intérieur de l'image. Vous obtenez cette sensation ce c'est le paysage lui-même qui voyage – ce qui résonne avec le film, ces humains qui échouent et errent sans but.

Enfin, comment avez-vous travaillé l'image du film ?