



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 07

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Jeudi 12 mars 2009

Seishin Mental

Kazuhiro Soda

Compétition internationale, 135', Japon

Jeudi 12, 20h45, Cinéma 1 / Vendredi 13, 16h, Petite Salle (débat)

Comment avez-vous eu l'idée de traiter d'un sujet aussi particulier que la vie d'une clinique psychiatrique dans votre pays, le Japon ?

Quand j'étais étudiant à l'Université de Tokyo, j'ai longtemps contribué au journal des étudiants, en tant que rédacteur en chef. À cause du stress que ma position me procurait, je suis tombé gravement malade, incapable de faire quoi que ce soit de mon corps et de mon esprit. Persuadé d'avoir de sérieux problèmes d'ordre psychologique, je suis allé voir un médecin dans une clinique qui ressemble à celle de mon film et on m'a diagnostiqué un syndrome d'état de stress général. J'ai immédiatement quitté mon poste pour retrouver un état de santé normal. Je me suis alors rendu compte que tout le monde pouvait sombrer dans la folie, le surmenage à tout moment.

Dix ans plus tard, j'étais devenu réalisateur de documentaires et je travaillais à Tokyo pour une grande chaîne de télévision. Encore une fois,

je suis tombé malade à cause de la pression. Tout mes collègues ont commencé à me prendre pour un fou, pensant que j'étais contaminé et dangereux pour eux.

À ce propos, comment est perçue la psychiatrie au Japon ? Si l'Occident est fasciné par les nouvelles technologies japonaises, on ne connaît pas la place qu'occupent les sciences humaines, comme la psychologie, chez vous.

Comme vous pouvez vous en douter, la psychiatrie est un sujet tabou chez nous. C'est une pratique qui prend racine en Europe et dans la culture yiddish et qui n'est pas comprise ici. On n'en parle pas à ses collègues, ses amis, sa famille. Mais de la même manière, lorsqu'on regarde un documentaire français qui montre des patients internés pour raisons psychiatriques, leur visage est souvent flouté. C'est donc une réaction qui ne concerne pas que le Japon. Pour en revenir à mon film, mon idée de départ était de parler avec quelques patients de la clinique Chorale Okayama (qui m'a donné la permission de filmer ce que je voulais), afin d'aborder l'état du Japon de manière générale.

Comment décririez-vous le poids de la pression sociale au Japon ?

Je pense qu'il est difficile pour quelqu'un de différent de vivre au Japon sans être victime d'une forme de pression qui est énorme. Lorsque vous prenez le métro et que vous regardez autour de vous, le spectacle est hallucinant : les gens avancent par centaines de manière organisée, disciplinée. Tout est tellement bien organisé qu'on dirait une



parade en Corée du Nord! Mais qu'arrive-t-il quand vous n'allez pas dans le sens de la marche, même si ce n'est pas volontaire? On vous dévisage, on vous considère comme un parasite.

C'est pour cette raison par exemple que la situation des handicapés physiques et mentaux est assez pitoyable. Et cela m'énerve. Alors je suis allé à la rencontre de ces « fous » pour montrer aux gens « normaux » à quel point ils partageaient les mêmes souffrances.

Les patients, qui sont les personnages principaux de votre film, se confessent assez facilement à votre caméra. Comment avez-vous travaillé cette relation avec eux?

C'est la magie du montage (rires)!

Tous les jours avec ma femme, Kiyoko Kashiwagi, nous nous rendions à la clinique avec la caméra. À chaque fois qu'un passant entraînait, nous lui demandions s'il acceptait de nous rencontrer. Neuf fois sur dix, la réponse était négative. Les rares personnes qui ont accepté de figurer dans le film l'ont fait pour de bonnes raisons. Ils sentaient le besoin de « sortir du placard », de se confier à une caméra et affronter l'épreuve de la vision des rushes.

Il y a quelque chose d'assez frappant dans votre film. Vous semblez porter plus d'attention aux problèmes des patients que le Docteur Masamoto Yamamoto.

C'est vrai. J'en avais assez des films de ce genre, uniquement réalisés du point de vue du docteur et jamais du point de vue des patients.

D'une manière ou d'une autre, ils se retrouvent en général toujours exclus. Exclus de la société, exclus du cadre, exclus du film...

Pourquoi ne vivez-vous plus au Japon?

J'ai quitté le Japon pour New-York en 1993 pour apprendre le documentaire. Là-bas, je me sens comme chez moi. À vrai dire, c'est chez moi! Ma situation me permet d'aller et venir entre le Japon et ici. C'est ainsi que je vois ma vie.

Parlons de Campaign, le film que vous avez réalisé avant Seishin, déjà en compétition au Réel et que ceux qui ne l'ont pas vu doivent absolument découvrir.

Campaign est le premier film que j'ai réalisé dans le but de questionner la société japonaise. Il fonctionne comme le journal de bord d'un ami, Kazuhiko Yamauchi qui s'est un jour mis en tête de briguer un siège à l'assemblée japonaise sous l'égide du parti libéral japonais, malgré le fait qu'il n'avait aucune expérience en politique!

Campaign parle d'un groupe de personnes dévouées à leur pays mais qui n'en questionnent jamais ses valeurs. En ce sens, il est le contraire de Seishin, qui ne cesse de remettre en question la place de l'homme dans la société japonaise.

En ce moment, je tourne un documentaire qui devrait s'appeler Theater et qui parle comme vous pouvez vous en douter d'une compagnie de théâtre. Campaign, Seishin et Theater formeront une trilogie sur la société japonaise au XXIe siècle. Du moins, j'espère.

■ Propos recueillis par Attilio Boronine

Le Battement d'ailes d'un papillon Wings of butterfly Alexandre Balagura

Alexandre Balagura

Compétition internationale, 64', France / Jeudi 12, 18h30, Cinéma 2 (débat)

Le Battement d'ailes d'un papillon - tentative de filer et ramasser les premières concrétions du cinéaste. Qu'elles soient les réchappées de l'inexorable fuite du temps, trop précieuses et trop complices pour les y laisser céder, entières. À ce titre, « faire un film sur un film inachevé », c'est-à-dire sur les rushes prologues d'il y a vingt-cinq ans, résonne ici comme un appel, presque un mot d'ordre que Balagura se serait à lui-même lancé afin de rendre aux souvenirs cinématographiques la livrée visuelle, auditive qu'ils avaient déposé en entrant dans la nuit de l'inconscient et de les faire reparaitre à la rampe éclairée de la conscience. Là commence l'épreuve, là commence la difficulté. Parce qu'il n'y a rien de plus périlleux à harnacher que la présence fuyante et abstraite du passé.

De la multiplicité des essais balaguriens: le cinéaste n'hésite pas à pratiquer le résidu – exhumation des plans tournés entre amis, à la Krasnogorsk 3, la caméra offerte par sa mère; n'hésite pas à rebrousser chemin et comprendre qu'ils n'y sont plus, ni lui, ni Serguey, ni Fausto, ni Sanya; à arpenter l'humus nourricier – le Bagnio Vignoni d'Andrei Tarkovsky; à jouer la résurrection dans une salle de répétition; à



expérimenter la métaphore – le battement d'aile d'un papillon si fragile que « personne n'a vu comment disparaissent les âmes ». (V. Karabut)

Cependant, le montage dilacérant où chaque plan vient s'enlever sur le fond d'un autre plan qu'il vient de contredire témoigne de l'incapacité à fixer et découper en tranches intelligibles le passé. Néanmoins, le film, à force de compositions, décompositions, fragments, décline une incroyable richesse formelle célébrant non seulement tous ceux qui ont accompagné et accompagnent Balagura depuis Kiev à l'époque des 28 kopecks mais aussi le cinéma et la création.

Simplement lutter contre la table rase, reprendre la ligne interrompue parce que ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants? L'intéressant, c'est le milieu. ■ Maroussia Dubreuil

Je voudrais aimer personne I Wish I Loved Noone

Marie Dumora

Panorama français, 109'

Jeudi 12, 13h45, Petite Salle (débat) / Lundi 16, 14h, Hôtel de Ville

« Je voudrais aimer personne. » Et puis : « J'espère que mon fils, il sera pas comme moi. La tête de ma mère. ». Une malédiction semble peser sur Sabrina, mère très jeune. Et si l'amour n'était qu'une chute fatale ? De ses essais comme femme de chambre à la relation avec David, le père de son fils, rien n'est gagné pour elle. Elle claque ses bottes blanches sur le goudron en poussant Nicolas. Elle le baptise, même si elle ne sait pas vraiment en qui elle croit. « Fut un temps, je croyais en Dieu mais je ne crois plus qu'en la Sainte Vierge. » dit-elle au prêtre. Mais sa mère la traite de pute et son destin semble se refermer. Elle hésite avant de s'y perdre, mais elle est contrainte de délaissier ses jolies bottes et tous ses possibles de jeune fille pour des chaussures noires de femme de ménage. Cependant, le regard de la cinéaste ne l'abandonne jamais à son tragique, qui n'exclut pas une certaine drôlerie, et l'on remercie Marie Dumora de faire enfin exister cette marge trop oubliée par le cinéma français.

Quel est le point de départ de votre film : la rencontre avec Sabrina ou bien l'envie de filmer une jeune mère ?

Je voudrais aimer personne est le dernier volet d'une trilogie. J'ai réalisé *Avec ou sans toi*, le premier de trois longs métrages documentaires alors que Sabrina, l'héroïne de *Je voudrais...* avait 11 ans et vivait avec sa soeur dans un foyer dont elles fuguaiement régulièrement pour aller chez leur mère, qui ne pouvait les garder et les renvoyait au foyer. Il y avait là un garçon formidable : Anthony, et trois garçons qui rataient leur C.A.P. de métallurgie avec une élégance infinie. Aujourd'hui, c'est *Je voudrais aimer personne* que j'ai eu la chance de réaliser grâce à l'avance sur recette du C.N.C. Autant dire que l'idée de filmer une « jeune mère » ne m'avait pas traversé l'esprit. D'autant que ce genre de situation induit immédiatement un grand danger, celui du sujet de société un peu choc que du coup on peut « traiter » et tenir à distance. De même qu'il est plus facile de convaincre avec des héros qui sont des enfants, donc touchants, qui ont encore le bénéfice du doute, qu'avec de jeunes adultes qui ont peut-être moins de crédit.

Il se trouve simplement que j'ai retrouvé Sabrina un été. Elle avait quinze ans, était radiieuse et enceinte de David. Toute cette petite bande me faisait penser aux *Enfants* de Marguerite Duras mais à l'envers, les enfants auraient joué les grandes personnes. Penser aussi aux *brothers and sisters* de *Pluie d'été*, à *En râchachant* des Straub, et puis à Karel Reisz, à *Sweet Sixteen* de Ken Loach. Bon, à la vie en somme. Sabrina était enceinte, elle achetait des bonbons toutes les deux minutes, et on était contentes de se retrouver. Elle a alors accepté de nouveau de prendre le risque d'un film.

Sabrina est un peu comme les héros grecs qui doivent vaincre des obstacles et affronter des choses hors de proportions. Je pense en l'occurrence à Antigone et Phèdre. Mais si dans la tragédie, ceux-ci sont fils de rois et reines, ici, si j'ose dire, les personnages sont fils de « la misère ». C'est leur lot, qui les oblige à déployer des trésors de force et de courage pour tenir droit. J'éclaire juste cela. Je ne cherche pas à livrer dans le film des coupables, prêts à condamner. Mon travail ne se situe pas à cet endroit-là. Je suis plus « avec » le personnage, en plongée. J'espère que le spectateur fera le reste, prendra sa place.



Vous ne faites ni interview, ni commentaire, vous suivez Sabrina sans intervenir sur sa réalité, pouvez-vous commenter votre dispositif cinématographique ?

C'est exact. J'ajoute que lorsque je filme, nous sommes deux, l'ingénieur du son André Régaut et moi, et je tiens absolument à ce que nous soyons le plus visible possible. Perche, bonnette, caméra à l'épaule pour ma part (assez massive donc). Surtout pas de caméra de surveillance discrète, de micros planqués. Je ne porte pas ma caméra comme un sèche-cheveux en sifflant l'air de ne pas y toucher. Au contraire.

Je ne change d'ailleurs jamais de focale, de sorte que si je veux filmer en gros plan je dois me rapprocher. Je n'ai rien inventé (Bresson entre autre tourne avec cette focale) mais j'adapte ce parti pris à des situations de réalité.

Tout le monde sait au tournage comment je travaille, si bien que les personnages ne peuvent m'ignorer. Ils doivent me supporter dans tous les sens du terme et vice versa. André, qui a toujours une intuition formidable et comprend ma manière de faire se repère comme ça, dans cette immersion-là, intuitive. Chaque cinéaste a sa façon de faire. Elles ont chacune leurs raisons d'être. L'idée est de trouver la bonne distance puisqu'au cinéma tout est histoire de distance.

Vous êtes présente parfois dans des situations intimes, comme dans la séquence où la mère de Sabrina insulte sa fille ou encore dans celle où David, le père de Nicolas, désespéré, part après s'être fortement disputé avec Sabrina. Qu'est-ce que filmer, dans ces moments-là ?

C'est ma manière de travailler, il y a des séquences qui disent beaucoup de choses à travers différentes situations ou ne disent rien justement de prime abord, comme celle où elle est avec son ami et où il écoute des musiques invraisemblables sur son walkman. C'est une scène intime et douce. D'autres au contraire sont tristes. Filmer David pleurant est certes intime mais donne sa chance à ce personnage dont je ne voulais pas qu'il soit rejeté d'emblée. On comprend qu'il souffre, qu'il l'aime même s'il ne sait pas toujours faire.

Celle de la rivière est évidemment très violente pour Sabrina mais elle est fondatrice au sens où elle donne une clef pour entrer dans la tragédie et la grâce de Sabrina. Cela m'intéresse beaucoup plus de voir cela au cinéma que des grands moments d'explication. C'est comme une fiction, on n'arrive pas en disant « Je m'appelle Untel, j'ai tel âge, mon problème est le suivant, je pars de A, je vais au point B, le coupable, c'est Untel ». Ces personnes sont d'une grande vérité face à eux-mêmes et à la vie. Ce sont des héros, ils sont confrontés à des cyclopes, à des monstres et sont d'une grande beauté dans cette vérité.

Il est vrai que la reconnaissance de leur courage participe à la justesse du film et permet aux spectateurs d'entrer et de se confronter à leur vie difficile.

Je ne suis pas là pour les plaindre, je suis là pour tenter de les révéler. C'est une des fonctions du cinéma, comme un bain chimique.

■ Propos recueillis par Dorine Brun

J'ai tant aimé

Dalila Ennadre

Panorama Français 52' , jeudi 12, 16h15, petite salle (débat)

vendredi 13, 18h45, Cinéma 1 / Samedi 14, 11h00, Centre Wallonie Bruxelles

« C'est toi, c'est toi l'autre ! Je te reconnais maintenant. »

Dalila Ennadre : il y a des années, j'ai décidé de faire des films... J'ai appris seule, je suis une autodidacte de l'image. J'ai rencontré Fadma de façon inattendue, improbable, au détour d'un enregistrement. Elle témoignait sur sa vie passée ; celle de prostituée envoyée dans l'armée française en Indochine. Je l'ai rencontrée sans attentes particulières. Mes films naissent toujours d'une rencontre, mes sujets ne préexistent pas au film : je ne supporte pas d'être demandeuse, de dire : « donnez-moi votre histoire, je suis réalisatrice ». J'ai besoin que le film soit le résultat d'un partage, que les personnages soient aussi engagés que moi dans la réalisation du projet. Avec Fadma, ça a été un coup de foudre. Elle habite dans les montagnes. Nous nous sommes vues d'abord pendant toute une nuit, nous avons beaucoup parlé. Ensuite, elle a rencontré ma famille et moi la sienne. Ça a duré trois ans. Elle ne cessait de répéter : « Il faut le faire le film. On ne sait pas si on va se revoir, je suis très malade. » Ce film est donc le nôtre...

Peu de réalisateurs ont donné à voir ces histoires de femmes, on les a oubliées, semble-t-il. Votre film n'est pourtant pas un film historique.

Il y a eu des milliers de femmes comme Fadma et les états français et marocain restent assez hypocrites à leur sujet, ils se sont arrangés de leur misère considérant que le choix de se prostituer leur incombait. Ils ne reconnaissent pas leur existence et celle des bordels militaires de campagne. Pourtant dans cette région, il y en avait beaucoup. C'était dans les mœurs et les colons français ont entretenu ça aussi. La fin du protectorat marocain a fermé toutes les maisons closes. Fadma s'est alors reconvertie en chanteuse libertine. Au début des années 50, la disette régnait au Maroc. Ce qui importait c'était de sortir sa famille de la faim. Elle a payé cher le prix de cette liberté, elle pourrait être à l'abri aujourd'hui. « Je les ai nourris, ils ont grandi et ils sont tous partis... ». Elle n'a eu aucun retour, ils l'ont éliminée. Maintenant, les gens la prennent pour la mendicante du village. Les hommes sont tous passés par Fadma alors il vaut mieux ne pas faire trop de vagues... C'est pourtant oublier et écraser la personnalité exceptionnelle de Fadma. Ce n'est pas un film historique, non. C'est la rencontre avec une femme qui s'est battue pour être libre. Je ne veux pas que les gens se disent qu'ils vont voir un film sur la colonisation.

Une femme exceptionnelle qui crève l'écran, une actrice... Quelle est la part de mise en scène dans votre film ?

En tant que réalisatrice je n'arrive pas à faire la différence entre le documentaire et la fiction. Pour moi, la vie est pleine d'histoires. Qu'ai-je en moi de plus que le réel ? Le regard peut-être... qui a été attiré par cette femme de 75 ans, d'une grâce absolue. Il s'agissait pour moi de lui laisser le champ libre et de capter la mise en scène qu'elle proposait. Je n'ai eu qu'à la regarder. C'est une actrice, oui. C'est en elle, elle charme continuellement, c'était son métier. Mais je n'ai jamais falsifié le réel. Elle ne ment pas, elle parle avec une grande liberté, une grande véricité. Son temps lui a donné l'occasion d'être en avance. Une avance qu'elle n'a jamais perdue. Elle n'a pas de tabous, aucun. De la mélancolie peut-être. Ses yeux s'illuminent lorsqu'elle évoque les deux militaires français et au bout du compte, elle accepte son quoti-



dien car elle a eu « une belle vie tout de même ». La beauté, l'opulence. Fadma est une femme très moderne car elle a mené ses choix jusqu'au bout, portée par l'amour de ses fils adoptifs. Le plus jeune venait de naître quand elle l'a adopté, il lui voue une profonde tendresse et ne la juge pas. Il est brillant à l'école.

Fadma, et vous peut-être à travers elle, prend la parole. A-t-elle conscience de la portée politique de votre film ?

Je n'en suis pas sûre. Elle est féministe mais ne le sait pas. Elle ne s'encombre pas de toute cette théorie et c'est peut-être là sa force. Au début de notre travail, je l'ai accompagnée à l'ambassade française de Rabat afin d'y rechercher des traces de sa présence dans l'armée. Mais je ne voulais pas qu'elle se fasse d'illusions sur l'ambition du film, qu'il allait la réhabiliter aux yeux des politiques. Elle a très vite oublié cet aspect-là. À la fin du tournage, elle m'a dit qu'elle se fichait pas mal de ce qu'il pouvait lui apporter de concret car elle avait trouvé une fille. Je ne m'attendais pas du tout à ce lien entre elle et moi. La vie est plus grande que tout ce que l'on peut prévoir. J'espère juste que *J'ai tant aimé* construit des ponts entre elle et les spectateurs, qu'ils touchent avec elle cette altérité que je cherche à saisir par l'image et le mouvement. J'ai essayé d'ouvrir un espace de reconnaissance de l'autre, sans me cacher derrière ma caméra. Si le monde doit s'ouvrir, ce n'est pas pour édifier une identité commune mais plutôt pour ne plus avoir peur de l'autre. Fadma serait tellement heureuse de recevoir des retours des spectateurs, qu'on lui écrive ¹. Cela signifierait peut-être que sa marche ne s'arrête pas. On ne peut pas arrêter les choses qui sont en marche, les femmes sont en marche. Je dis les femmes mais je pense aussi aux hommes. Si les femmes sont heureuses, les hommes, les enfants le seront...

■ Propos recueillis par Lydia Anh et Carole Pereira

¹ Vous pouvez adresser vos messages à dalila.ennadre@gmail.com



Below Sea Level

Gianfranco Rosi

Compétition internationale, 115', Etats-Unis
Jeudi 12, 16h, Cinéma 2 (débat)

Quelques personnages hauts en couleurs qui vivent en plein désert, 120 pieds au dessous du niveau de la mer. Mais ce n'est pas un film sur leur misère ou leur survie au quotidien ; ce sont des récits de vie que Gianfranco Rosi raconte à merveille.

Quelle est la genèse de ce film ?

Je voulais faire un film sur les catastrophes, les désastres et j'avais déjà décidé que le désert en serait le contexte. J'ai commencé à voyager aux États-Unis. Puis quelqu'un m'a parlé de cette communauté qui vit à trois heures de Los Angeles. J'y ai passé quelques mois, tout seul. Juste avant de quitter cet endroit, j'ai rencontré Kenny dit « Bus Kenny » et j'étais fasciné par son obsession pour son bus. Cet incroyable élément architectural, son obsession des détails, les gadgets qu'il collectionnait. Je l'ai filmé et ma fascination s'est accrue. Je suis revenu après quelques mois et notre relation s'est approfondie. Puis il est tombé amoureux de Lily, le docteur. Alors je l'ai rencontrée et me suis petit à petit fait une place au sein de cette communauté. Mais je n'ai jamais voulu faire un film à propos de ce lieu, Slab City. J'étais plus intéressé par la dimension humaine, comme dans tous mes films. Ils ont tous vécu une tragédie qui les a amenés ici. Certains partent, d'autres ne peuvent pas. Pour certains c'est un choix, pour d'autres une nécessité.

Votre film est très construit : le montage, les scènes soigneusement choisies qui passent d'un registre émotionnel à un autre, du comique au tragique, toujours très bien dosés. Les gens que vous filmez sont de véritables personnages, chacun ayant sa fonction, son histoire, son surnom. Comment expliquez-vous le choix de cette forme ?

Je n'aime pas séparer le documentaire de la fiction. Ce sont des films, bons ou mauvais. Je crois au terme de « cinéaste » (en français). Le langage cinématographique est important. J'aime observer une chose et la transformer. Dans l'histoire du documentaire, que ce soit Grierson ou Flaherty, on retrouve toujours ce besoin de transformer la réalité qui s'inscrit dans une volonté très poétique de raconter une histoire. Il existe tellement de façons de faire un documentaire. Mon professeur, Charles Bowden qui est un écrivain que j'adore, m'a toujours dit : « Tu poses des questions, tu reviens avec plusieurs réponses. Qu'importe !

Car tu passes du temps avec des gens, tu reviens avec un bout de vie et ce que tu portes est tellement fort et puissant. » Ce que j'ai aussi compris après des années d'expérience filmique, c'est qu'un film est bon lorsque le cinéaste oublie sa propre expérience. Tout vient lors du montage. Il faut effacer tout le voyage personnel que l'on a fait. J'étais l'équipe du film à moi tout seul donc l'intimité que j'avais avec les personnages était primordiale. Mais en tant que cinéaste, je déteste filmer.

Vous voyez cela comme une intrusion ?

Oui, en partie, mais c'est surtout l'incertitude de tout le processus qui me gêne. Cette dualité entre ce que l'on veut et imagine et ce qui se passe réellement. Mais c'est aussi ce qui est fascinant dans le documentaire. En plus de cette envie incroyable de raconter des histoires. Plus on les connaît, plus on s'identifie à eux. J'ai accumulé cent heures de film en cinq ans, ce qui m'a permis de construire une histoire pour chacun des personnages. Pendant que je faisais le montage, le film a été envoyé à Venise et sélectionné. Quelqu'un en avait entendu parler, l'a vu et l'a aimé. Le film est passé d'une durée de huit, à six, puis quatre heures mais c'était trop long pour Venise. Donc j'ai encore dû réduire. Un soir, à trois heures du matin, j'étais complètement désespéré, je ne savais plus par quel bout le prendre. Et je me suis rendu compte que quand je montrais le film aux gens, ils confondaient les personnages, leurs histoires, tout se chevauchait. Alors j'ai identifié des détails spécifiques à chaque personnage. Je me sentais moi-même comme un personnage à sept personnalités et grâce à cela, j'ai pu monter le film et atteindre cette essence finale. Et le film a alors été monté en trois, quatre jours.

Était-ce difficile de convaincre les gens de se laisser filmer ?

Beaucoup étaient très réticents au début. Mais plus j'étais là, plus ils avaient envie d'être filmés. Tout repose sur la confiance mutuelle qui s'instaure. Car aller là-bas était également un grand investissement de ma part. Je ne crois pas que le « cinéma-vérité » (en français) existe. Un cadre, un angle, une question, tout est un choix. L'objectivité filmique n'existe pas. La seule vérité est d'arriver au plus profond d'un personnage, de le révéler. Prenez la scène de la « fellation ». Je ne l'ai absolument pas mise en scène. J'étais avec Insane Wayne et Carol / Bulletproof. Je suis sorti fumer une cigarette, je suis revenu, ils étaient dans le lit, j'ai pris ma caméra et j'ai filmé son visage car c'était lui. Je n'ai jamais rien demandé à ces gens, je ne leur ai jamais posé de questions, c'est eux-même qui lentement se sont mis à se mettre en scène. La frontière entre documentaire et mise en scène est donc très fine. Il s'agit juste d'identifier l'humeur, le moment où on peut filmer, ce qui est un processus douloureux, du moins difficile à mettre en place pour moi. ■ Propos recueillis par Eva Markovits

Obama Song

Dominique Dubosc

Panorama français, 18'
Jeudi 12, 18h45, Petite Salle (débat)

Plonger dans la foule... Immortaliser un moment historique... On se laisse porter par le pas du filmeur...

«Obama Song est ce qu'on pourrait appeler un geste documentaire dans la tradition du cinéma purement réactif de Jonas Mekas et par opposition aux films scénarisés, repérés et, en quelque sorte, préconçus. Je me rappelle des paroles de Mekas qui dit : « il ne faut pas faire des films, il faut tourner ». Ici, je n'ai tourné qu'avec une seule cassette DV d'une heure que j'avais sur moi. J'ai fait un seul plan, que j'ai ensuite monté. En fait c'est un peu l'histoire d'un type qui marche.

Mon idée était que ce serait peut-être intéressant de faire un tour à Harlem (qui se trouve juste en dessous de là où j'habite à New York), le soir de l'élection présidentielle. Rien n'était prévu, je ne savais pas s'il se passerait quoi que ce soit, même si Obama allait être élu.

Il s'agissait de « documenter » un moment, de saisir sa qualité particulière, c'est-à-dire de « faire voir, ceci et rien d'autre », comme disait



Conrad. Si j'ai réussi, ce moment sera conservé, et ce serait déjà un beau résultat. Je ne suis pas musicien à mon plus grand regret mais j'essaie de composer une certaine musique avec l'image...

Quant à sa signification sociale, politique, historique, il est trop tôt pour l'apprécier. J'ai d'ailleurs eu peur, arrivé au bout de ma cassette, de finir sur cette masse de jeunes descendant de Columbia University, c'est-à-dire de conclure sur un « mouvement », qui existe sans doute, mais dont je ne sais rien, auquel je ne comprends rien, qui ne donnera peut-être rien.

La chance m'a offert, *in extremis*, une possibilité d'échapper à toute conclusion immédiate. Aucun scénario n'aurait pu l'inventer. »

■ Dominique Dubosc (propos recueillis par Zoé Chantre et Carole Pereira)

Cinéma 1

13:15 **TV**
Marcelle Ségol
Jean-Christophe Averty, France, 4', VOF
Les Mariés de Robinson
Jean-Daniel Pollet, France, 16', VOF
Introitus
Jose-Maria Berzosa, France, 47', VOF

15:15 **CI**
10'
Jorge Leon, Belgique, 19', VO STA STF
Xianshi shi guoqu de weilai / Disorder
Weikai Huang, Chine, 61', VO STA STF

17:00 **TV**
Jeanne Moreau par Marguerite Duras
Roger Pic, France, 9', VOF
Les Lycéens ont la parole
(portrait de Romain Goupil, 16 ans)
Pierre Zaidline, France, 7', VOF
Marguerite Duras chez les lions
Paul Seban, France, 16', VOF
La Mort du jeune aviateur anglais
Benoît Jacquot, France, 36', VOF

18:30 **CI**
Trypps #6
Ben Russell, États-Unis, 12', Sans dialogue
Los Herederos / Les Héritiers
Eugenio Polgovsky, Mexique, 90', VO STA STF

20:45 **CI**
Seishin / Mental
Kazuhiro Soda, Japon États-Unis, 135', VO STA STF

Cinéma 2

13:00 **PF + débat**
L'Exil et le Royaume
Andrei Shtakleff, Jonathan Le Fourn
France, 127', VO STF

16:00 **CI + débat**
Below Sea Level
Gianfranco Rosi, États-Unis, Italie, 115', VO STF

18:30 **PF CI + débat**
Dossier
Svetoslava Koleva, France, 8', VOF
Le Battement d'ailes d'un papillon
Alexandre Balagura
France, 64', VO (russe, italien) STF

21:00 **XD + débat**
Meditations on Revolution Part IV : Greenville MS
29', sans dialogue
Meditations on Revolution Part V : Foreign City
32' VO anglaise (traduction papier à l'entrée de la salle)
Crossings 10', sans dialogue
Robert Fenz, États-Unis

Rédaction Christine André, Lydia Anh, Attilio Boronine, Dorine Brun, Mariadèle Campion, Zoé Chantre, Nina Da Silva, Jeanne Dosse, Maroussia Dubreuil, Victoria Follonier, Stéphane Gérard, Ronan Govys, Michelle Humbert, Lucrezia Lippi, Eva Markovits, Anne Lise Michoud, Daniela Lanzuisi, Sylvestre Meinzer, Maïté Peltier, Carole Pereira
Rédacteur en chef Christian Borghino **Mise en page** Charline Bardet **Contact** journaldureel@gmail.com

Petite Salle

13:45 **PF + débat**
Je voudrais aimer personne
Marie Dumora, France, 109', VOF

16:15 **PF + débat**
La Mort de la gazelle
Jérémie Reichenbach, France, 45', VO STF
J'ai tant aimé...
Dalila Ennadre France, 52', VO (marocain) STF

18:45 **PF CI + débat**
Obama Song
Dominique Dubosc
France, 17', VO (américain) STA STF
Americana
Topaz Adizes États-Unis, 86', VO STA STF

21:15 **PF + débat**
Shadi
Maryam Khakipour
France, 57', VO (Iran) STF

CI Compétition Internationale
HA Hommages et Ateliers
ML Mille Lieux
NF News From
PF Panorama Français
SP Séances Spéciales
TV La Télévision à l'avant-poste
XD Exploring Documentary