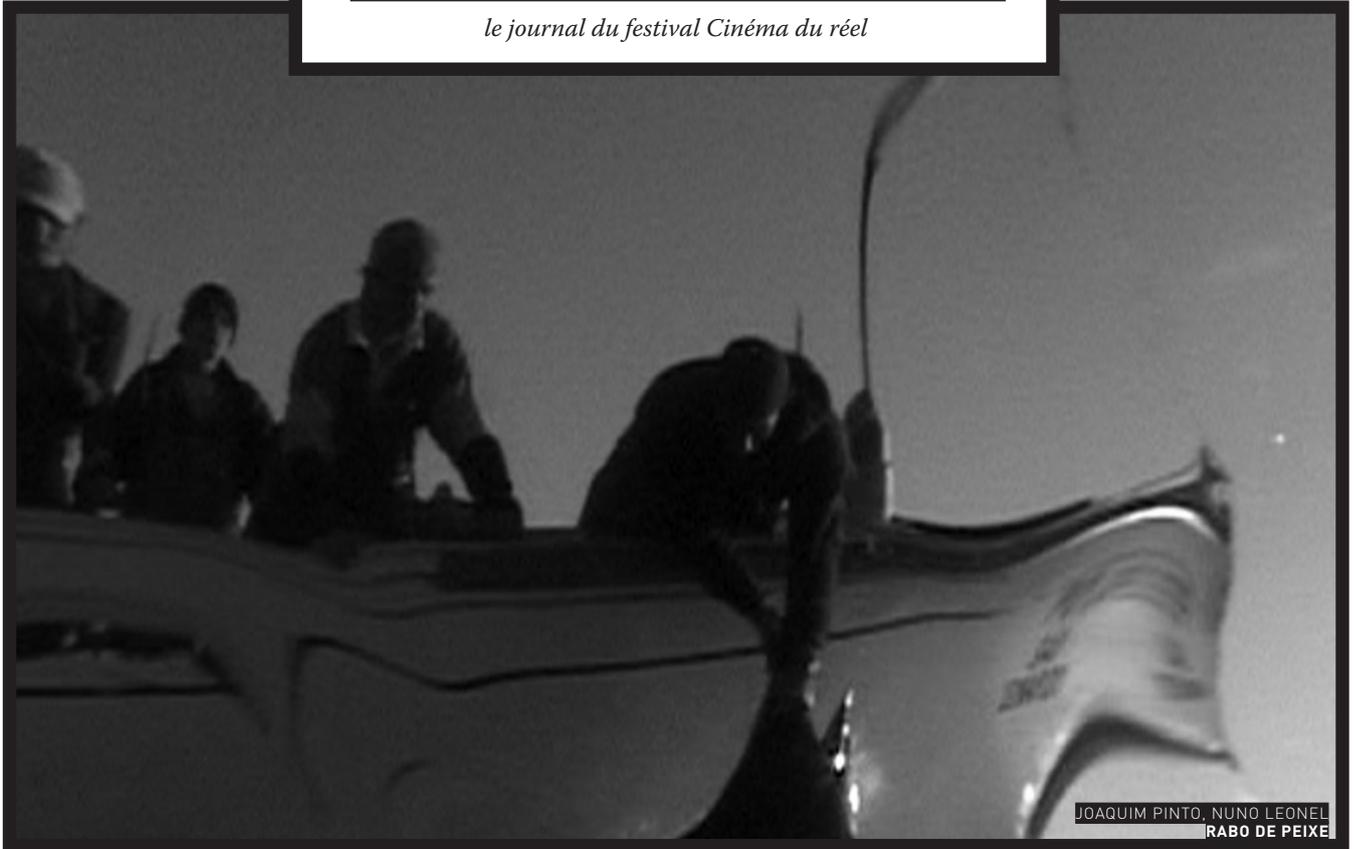


RABO DE PEIXE
JOAQUIM PINTO, NUNO LEONEL
ET NOUS JETTERONS LA MER
DERRIÈRE VOUS
ANOUCK MANGEAT, NOÉMI AUBRY,
JEANNE GOMAS, CLÉMENT JUILLARD

RÉÉL #5

TERRITORY
ELEANOR MORTIMER
NOCHE HERIDA
NICOLÁS RINCÓN GILLE
VOGLIO DORMIRE CON TE
MATTIA COLOMBO

le journal du festival Cinéma du réel



JOAQUIM PINTO, NUNO LEONEL
RABO DE PEIXE

RABO DE PEIXE

JOAQUIM PINTO, NUNO LEONEL

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2015 • Portugal • 103'

Première internationale

samedi 21 mars, 20h45, cinéma 1 + débat

mardi 24 mars, 14h00, Luminor + débat

samedi 28 mars, 14h00, cinéma 2



Rabo de peixe – « queue de poisson » en portugais – est le nom d'un petit village de pêcheurs des Açores. Les cinéastes y ont vécu plusieurs années et, de 1999 à 2001, ont filmé cette communauté mise en danger par le développement de la pêche industrielle. En 2014, ils décident de reprendre ces images anciennes pour un nouvel hommage à ce village disparu.

La détermination et le désir d'indépendance de ces pêcheurs offrent, aujourd'hui plus que jamais, une précieuse leçon de vie. Revendiquant eux-mêmes un cinéma tout aussi libre et artisanal, Joachim Pinto et Nuno Leonel font une chronique sensible de ce fragile microcosme.

Il existe une première version de *Rabo de Peixe* réalisée en 2003. Quelles sont les différences entre ces deux versions ?

Le premier film était financé par la télévision portugaise et des associations de pêche qui voulaient garder une trace d'un travail artisanal en voie de disparition. Certaines scènes qui, selon nos interlocuteurs, « donnaient une mauvaise image des pêcheurs et des communautés de pêche » furent coupées au montage. Quatorze ans plus tard, les techniques industrielles ont eu raison des équipements traditionnels. Le petit port de pêche de Rabo de Peixe a été détruit. Une gigantesque structure destinée à accueillir les bâtiments de pêche industrielle, construite avec des fonds européens, l'a remplacé. Dans la version de 2003, nous nous étions attachés à montrer les difficultés du quotidien des pêcheurs alors que dans ce nouveau film, nous avons voulu mettre davantage en avant ce qu'on peut apprendre de leur façon de vivre. L'archipel des Açores est une des régions les moins polluées au monde par son isolement, sa difficulté d'accès. Mais c'est un microcosme qui a dû faire face aux problèmes posés par la présence humaine dans un territoire limité, et inventer des équilibres parfois précaires. Nous avons vécu sept ans là-bas et avons aussi essayé de changer notre mode de vie : réduire nos besoins au minimum, être autosuffisants (se nourrir de nos propres plantations), protéger les espèces endémiques. Quand des personnes du continent nous demandaient ce qu'on était en train de faire – cette manie de toujours vouloir définir la vie par des actions – on répondait avec un peu d'ironie qu'on essayait de faire le moins de choses possible, de vivre une vie simple et anonyme. On se questionnait sur l'impact de chacune de nos actions car on avait l'impression que le monde arrivait à un point de non retour.

Un des points communs entre votre film précédent *Et Maintenant ?* et *Rabo de Peixe* est la question de la survie.

On ne se pose pas de questions métaphysiques comme la survie de l'âme etc. On se demande plutôt comment on peut encore vivre ensemble dans un monde de plus en plus complexe et contradictoire. Pour cela, il faut regarder comment les forces qui nous écrasent se ressentent sur les corps. Il faut regarder en face le sang, la violence, pour arriver à désirer un peu de simplicité.

Depuis 1996 vous réalisez des films à deux. Comment s'organise ce travail ?

On pourrait dire qu'on travaille comme on fait l'amour... Par exemple on ne dissocie pas la musique du son. Moi, Joaquim, je viens de la prise de son et du mixage. Et moi, Nuno, d'un type de cinéma d'animation qui prend comme point de départ la bande son et j'ai aussi été musicien. Sons et musiques ne sont jamais ajoutés après le montage image. Chaque séquence trouve un sens dans le rapport entre tous ces éléments : idées, images, sons. Cela peut paraître chaotique car ça va à l'encontre des méthodes traditionnelles de travail, mais il faut se donner cette liberté pour que l'ensemble du film se construise de façon organique.

Vous utilisez souvent des photographies dans vos films, comme pour perturber l'écoulement du temps et rendre plus intense le sentiment du présent.

On a eu l'idée d'utiliser des photographies pour pallier un manque d'images pour certains moments qui nous semblaient importants. On a d'abord craint que ces images fixes soient un élément perturbateur puis on s'est rendu compte que ces courtes pauses permettaient de se libérer de l'effet hypnotique du flux cinématographique et de construire des constellations de sens. Cela nous rappelle aussi le temps où l'on pouvait encore voir des films en pellicule sur des tables de montage, décider du rythme du défilement et s'arrêter parfois sur une image pour y découvrir des sens nouveaux.

Vous semblez défendre l'idée d'un cinéma pauvre et indépendant. Une forme de cinéma en retrait qui n'est pas pour autant un art solitaire mais un geste communautaire...

Faire du cinéma est possible pour tous. Ce matin, on est parti se promener dans les champs, dans le brouillard. Il y a encore des pommiers taillés à l'ancienne et leurs fleurs roses et blanches viennent juste d'éclorre. C'est un petit univers à l'échelle du regard. Filmer cela avec une équipe de tournage serait comme mettre un écran entre nous et les choses. Notre façon de travailler est celle qui se rapproche le plus possible de notre désir de regarder, de vivre et de poser des questions sur le monde qui nous entoure.

■ Propos recueillis par Amanda Robles.

ET NOUS JETTERONS LA MER DERRIÈRE VOUS

ANOUCK MANGEAT, NOÉMI AUBRY,
JEANNE GOMAS, CLÉMENT JUILLARD
COMPÉTITION FRANÇAISE

2014 • France • 72'

Première mondiale

jeudi 19 mars, 18h45, cinéma 2

samedi 21 mars, 16h15, Luminor + débat

vendredi 27 mars, 13h45, cinéma 1 + débat



Dans plusieurs pays du Moyen-Orient et de l'Asie centrale, on jette de l'eau derrière celui qui s'en va pour qu'il revienne en bonne santé. On les appelle migrants alors qu'ils sont Aziz, Sidiqi, Housine, Younes. Nous traversons avec eux ces villes non-lieux et ces zones-frontières grandes comme des pays entiers, en allant de leurs foyers au chaos de la Grèce en crise, en passant par les rues d'Istanbul. En filigrane de ce voyage, nous suivons les rêves, les espoirs qu'ils portent. C'est une histoire d'exil. Le film est cette rencontre, un voyage croisé qui permettrait la parole. Et c'est l'eau de toutes les mers traversées que nous jetons derrière leurs pas.

Quelle est la genèse du film et de votre collaboration à quatre ?

Au départ de ce projet, il y avait des questions, des rencontres, des luttes sur les politiques migratoires mises en place par la France et plus généralement par l'Europe. Deux d'entre nous, Anouck et Noémi, se sont rendues la première fois sur l'île de Mytilini parce qu'il s'y tenait un camp « No Border » (rassemblement international de lutte contre les frontières, d'actions, de discussions pour la libre circulation des personnes). Mytilini étant une île à quelques kilomètres des côtes turques, beaucoup de migrants tentent de rentrer en Europe par là. Nous y avons rencontré Sidiqi, un des personnages principaux du film. Rapidement, des liens évidents se sont noués. Il a commencé à nous raconter des morceaux de son histoire. Il était alors bloqué depuis deux ans en Grèce. Il nous a présenté ses amis, et d'autres habitants de l'île. Nous avons commencé à enregistrer ces récits qui traçaient leurs parcours. Pendant deux ans, nous avons gardé un contact régulier avec Sidiqi et l'idée de raconter publiquement ces histoires a émergé de cette correspondance. Comment faire entendre ces histoires, ces voyages, ces foyers d'où l'on vient, et pourquoi nous sommes partis ? Ces histoires qui racontent la dureté de la répression aux frontières, ces politiques européennes migratoires qui essaient de rendre



ANOUCK MANGEAT, NOÉMI AUBRY,
JEANNE GOMAS, CLÉMENT JUILLARD
ET NOUS JETTERONS LA MER DERRIÈRE VOUS

l'Europe hermétique... Nous avons alors demandé à Clément et Jeanne, amis de toujours par nos luttes locales, et sensibles à la forme documentaire, de travailler avec nous sur ce projet. Clément faisait déjà des films et Jeanne faisait partie du Collectif de Sans Papiers de la ville. Ensemble, nous avons construit la carte du film, puisqu'il allait s'agir d'un voyage, avec en tête Sidiqi comme guide. Nous avons décidé de tracer la route à l'inverse de celle qui nous était racontée de Venise à Istanbul, en passant par Patras, Athènes, Mytilini, la frontière Gréco-turque (Didimotiko) et Istanbul. A Mytilini, nous avons fait un atelier de cinéma avec des migrants. De cet atelier sont nées des relations fortes, intimes. Parallèlement, nous avons proposé des entretiens aux uns et aux autres, avec la contrainte difficile de les filmer à visage découvert. Nous avons donc enregistré à l'audio beaucoup d'histoires. Au fur et à mesure, une certaine confiance s'est imposée, et les histoires se sont faites plus détaillées, plus proches des personnalités de ceux qui les racontaient. C'est de là que viennent les mots et les images de notre film.

Travailler collectivement a permis aussi de s'épauler dans les moments de doute. Nous avons chacun des manières très différentes de voir les choses, et nous n'avions pas les mêmes connaissances sur les mêmes sujets. Tout cela nous a donné de la force.

Quel est le rôle de la musique dans votre film ?

Dans les pays que traverse le film, la musique est très importante. Elle raconte la mémoire, les moments de migrations, de répression. Il nous paraissait évident qu'elle allait être aussi un personnage du film, le mythe ou l'histoire que l'on doit se raconter pour tenir. On a mis en place un dispositif d'enregistrement *live* pour que les musiciens puissent jouer et enregistrer la musique en regardant le film. Ce fut encore un travail collectif.

**« J'ai perdu mon espoir dans
l'espoir du monde. »**

Comment s'est construit le film au montage ?

Nous avons commencé par construire la narration à partir des entretiens avant de passer dans la salle de montage. Puis nous avons fait le montage à huit mains. On a déconstruit et reconstruit le film plusieurs fois avant de trouver notre fil. Les non-lieux que nous traversions et dont les personnages nous parlaient sont alors vite devenus des personnages. Ils racontaient aussi notre voyage et notre errance faisant écho aux leurs. Les images Super-8 nous aidaient à représenter les frontières. Les cartes nous mettaient face à la géographie. Elles ont été un outil pour raconter ces histoires, éloignant la forme imposante du "face caméra". Les lieux abandonnés écrivaient aussi l'histoire, les villes-labyrinthes dans lesquelles on se perdait, les traces, les informations juridiques que l'on glanait, l'expression d'une solidarité politique active. Nous avons regretté de ne pas avoir trouvé plus de place pour raconter cette solidarité... Avec tous ces matériaux divers, nous avons dû trouver une forme de parole sur différents niveaux, qu'ils soient très narratifs ou très imagés. Et encore une fois, nous avons voulu montrer les espaces de rencontres, d'échanges et d'imaginaires communs. Les écrits de John Berger sur les migrations et l'exil ont été fondateurs et essentiels pour la construction du film.

Allez-vous poursuivre ce travail ?

Nous mettons en place un site internet, yol-laroute.org, qui regroupera tous les témoignages, les documents qui n'ont pas eu leur place dans le film. Nous continuerons à rencontrer les gens et à leur permettre de raconter leur histoire, à mener des luttes, tant que tout le monde ne pourra pas circuler librement, tant que l'Europe continuera à tuer, enfermer, réprimer des personnes qu'elle considère illégales sur son sol.

■ Propos recueillis par Delphine Dumont

TERRITORY

ELEANOR MORTIMER

COMPÉTITION INTERNATIONALE COURTS MÉTRAGES

2014 • Royaume-Uni • 17'

Première mondiale

jeudi 26 mars, 16h00, Luminor + débat
vendredi 27 mars, 18h30, petite salle + débat
samedi 28 mars, 14h00, Centre Wallonie-Bruxelles



Aux confins de l'Europe, sur l'île britannique de Gibraltar, les singes, espiègles et maîtres chez eux, se jouent des humains. Eleanor Mortimer, en filmant comment le gouvernement s'emploie à les éloigner de la ville, capte un point de vue rare sur le célèbre rocher.

Quel a été le point de départ de votre film ?

Les espaces frontières m'ont toujours fascinée, et au début Gibraltar m'a attirée parce que c'est un territoire contesté. En m'y intéressant de plus près, j'ai découvert que la présence des singes sur le rocher faisait partie intégrante de son identité britannique. La légende dit que si les singes partent de Gibraltar, le territoire n'appartiendra plus au Royaume-Uni. J'ai même lu, par la suite, que le gouvernement de Gibraltar avait l'intention d'expulser les plus méchants de ses singes en Ecosse... Comment ne pas faire un film ? En réalité, les singes étaient présents sur l'île bien avant les Anglais, mais cela m'a aidé à dessiner le projet du film, qui tourne autour de la notion de territoire à travers le prisme de la lutte entre les humains et les animaux pour obtenir ce bout de terre.



Le film a une dimension burlesque très forte, pouvez-vous en dire un mot ?

Je voulais montrer notre comportement – en particulier notre relation au territoire – d'un point de vue différent – par les yeux et les oreilles des singes. Je pense que l'absurde comédie qui se joue dans le film naît du fossé d'incompréhension qui sépare les humains et les singes.

Parlez-nous un peu de votre expérience de tournage.

En raison d'un budget très limité, mon ingénieur du son et moi logions de l'autre côté de la frontière, en Espagne, où tout coûte moins cher. Et chaque jour nous refaisions la longue marche jusqu'au rocher pour filmer. Le plus difficile avec les singes c'est qu'ils sont imprévisibles. Il nous est arrivé de les attendre à un endroit donné où ils étaient censés passer, et de nous apercevoir, plusieurs heures après, que leur trajet avait changé. Avec le temps j'ai appris à mieux comprendre et à anticiper leurs attitudes. J'ai également pris la décision de filmer en plans fixes afin de permettre un cadrage plus attentif à la vie du lieu, des plans qui restitueraient mieux ce qui se passe tout autour de la caméra. Les singes, eux, étaient fascinés par notre présence et par notre matériel, la bonté sur les micros les intéressait particulièrement, ils la prenaient pour un autre petit animal velu.

Par ailleurs, il n'a pas été facile d'obtenir les autorisations pour filmer les singes et ceux qui les chassent. Le gouvernement de Gibraltar fait très attention à l'image qu'il renvoie de la façon dont il gère la question des singes. J'ai dû négocier à de nombreuses reprises avant d'obtenir les autorisations nécessaires.

■ Propos recueillis par Gauthier Leroy

NOCHE HERIDA

NICOLÁS RINCÓN GILLE
COMPÉTITION INTERNATIONALE
2015 • Belgique, Colombie • 86'
Première mondiale

mardi 24 mars, 16h30, Luminor + débat

jeudi 26 mars, 18h30, cinéma 2

vendredi 27 mars, 20h45, cinéma 1 + débat



Noche Herida est le troisième film colombien de la trilogie « La Campagne racontée » réalisée par Nicolás Rincón Gille. Blanca, une grand-mère déplacée par la guérilla, se bat tous les jours pour protéger et élever ses petits-enfants, armée de son seul courage et de l'aide des âmes des disparus.

Comment est né votre projet de film ?

L'idée du film m'est venue lorsque je tournais mon premier film, *Lo Escondido* (*Ceux qui attendent dans l'obscurité*, NDLR) sur les pratiques magiques ou religieuses à la campagne. Je filmais le personnage de Carmen et au fur et à mesure, il m'a paru important de trouver son équivalent en ville. Depuis longtemps, et surtout à partir des années 2000, l'exode des paysans déplacés par la violence m'a amené à me poser des questions « qu'est-ce qu'on fait avec les croyances très fortes des campagnes quand on les amène en ville ? Comment ces rituels et ces pratiques religieuses aident



les déplacés à tenir et à se protéger dans un contexte urbain ? » La plupart des familles que j'ai rencontrées avaient pour rituel d'aller dans un cimetière ou dans un temple pour s'approprier l'âme d'un mort, son nom et le faire sien. Ensuite elles priaient à travers lui pour qu'il protège leurs familles et leurs enfants. Je cherchais une famille paysanne déplacée depuis peu mais où plusieurs générations étaient encore présentes. Dans de nombreux quartiers il était impossible de filmer à cause du contrôle des populations par les gangs armés et les trafiquants de drogues. J'ai rencontré Blanca et sa voisine Maria-Eugena dans un quartier plus tranquille. Au début, c'était un film sur les deux familles. Finalement, c'est Blanca qui a pris toute la place. Elle avait été chassée en 2003 par la guérilla et était arrivée dans un quartier périphérique récent de Bogota où vivent des milliers de déplacés. A l'époque elle vivait avec sa fille et ses petits-fils. Je voulais justement voir quelle était la vie de ces jeunes qui grandissent en ville. Souvent happés par la délinquance, ils peuvent devenir victimes d'autres formes de violence.

A plusieurs reprises, Blanca s'inquiète de ce qu'elle appelle un « nettoyage social ».

Dans ces quartiers, il existe des *no man's lands* où se crée une sorte d'organisation paramilitaire qui ne veut pas de leaders de la contestation. Il arrive que dans certaines de ces bandes, quelques jeunes armés par le cartel, sortent et fassent un « nettoyage social ». C'est-à-dire qu'ils tuent systématiquement d'autres jeunes qui traînent seuls dans le quartier, qui n'ont pas de parents et qui ne rentrent pas dans leur système.

« Âme de paix et de guerre, âme de mer et de terre, que tout ce qui est absent ou perdu me soit rendu ou m'apparaisse... »

A la caméra, vous réussissez à vous rendre invisible. Vous faites des cadres fixes qui semblent être à hauteur de vue d'un enfant. J'ai passé un mois avec Blanca sans filmer. C'était petit chez elle mais, ensuite, lorsque j'ai commencé à tourner, j'ai voulu garder ce côté fort des endroits qui ont été construits à la main, sans non plus montrer que ce sont des lieux de vie précaires. Il n'y avait pas de fenêtres dans sa maison, pourtant énormément de lumière y entraient. Très vite, j'ai compris qu'il fallait filmer en restant bas. Cela permettait de dégager le fond et de laisser voir leurs interactions. La vie continuait, j'étais là mais ils ont compris qu'ils étaient entre eux, que je n'intervenais pas. Blanca était très généreuse dans ce

qu'elle donnait d'elle sans me prêter trop d'attention. Concernant le point de vue d'un enfant, je me suis dit que c'était le juste rapport à cette histoire. Cela me faisait penser à Ozu. Dans le film, trois angles de caméra reviennent systématiquement. Ce sont ceux d'où je pouvais filmer et avoir assez de place sans bloquer le passage. Par ailleurs, rester dans ce lieu confiné me protégeait des dangers potentiels du quartier.

Pour moi, *Noche Herida* est un film sur la figure de la mère. Vous filmez des gens qui sont confrontés à la violence mais vous racontez aussi une histoire universelle mère/enfant qui fait écho à la nôtre, sans vous arrêter au seul contexte.

Ces gens ont vécu des histoires traumatisantes, ils pourraient s'arrêter à cette position de victimes, mais ils continuent à vivre. Quand Blanca dicte à son petit-fils l'histoire violente de leur déplacement, elle la termine en disant « je ne veux pas me souvenir de ça. » Et c'est son droit. Souvent, dans ce genre de situations, on dit : « il faut se rappeler. » Je suis d'accord, il ne faut pas oublier, mais il faut aussi permettre aux gens de dire à la nouvelle génération « oui, tu viens de là, mais ta vie est devant toi. » D'une manière générale les images des « bidonvilles » au cinéma me paraissent fausses parce qu'elles sont vues par « le centre », par « la ville », et qu'elles montrent l'image d'un « en bas ». Je pense au film brésilien *La Cité de Dieu* où les gens doivent gravir la montagne pour aller vers un « ailleurs ». L'avantage du quartier de Blanca c'est que d'un côté on voit la ville et de l'autre, la campagne. Je tenais à montrer ces deux points de vue. Le quartier n'était pas tranquille, mais ce n'était pas un enfer non plus, comme on pouvait le présupposer. J'y ai même senti énormément de liberté. Je ne veux pas dire que la vie de ces familles déplacées est belle, mais elles s'en sortent malgré tout. Cela nous amène à penser que, dans notre société en pleine crise, si un jour l'Etat ne devait plus être là, nous ne crèverions pas forcément.

Et ce titre, *Noche Herida* ?

Je préfère que les titres gardent leur côté énigmatique. Mais en deux mots, *Noche Herida* ou « la nuit blessée » s'inspire des personnages de Pasolini, de la désillusion du villageois confronté à la nuit sans étoiles de la ville.

■ Propos recueillis par Mahsa Karampour.

VOGLIO DORMIRE CON TE

MATTIA COLOMBO

COMPÉTITION INTERNATIONALE PREMIERS FILMS

2015 • Italie, France • 75'

Première mondiale

samedi 21 mars, 21h00, Luminor + débat

jeudi 26 mars, 15h45, petite salle + débat

vendredi 27 mars, 19h15, Forum des Images 100



*Dans *Voglio dormire con te*, Mattia Colombo cherche à rassembler, pour mieux les comprendre, les pièces éparses de ce qui constitue les relations amoureuses : fragilités, contradictions, mystère, apories. Ce faisant, il construit aussi l'expérience d'une pensée et d'une parole qui se livrent à la caméra, et qui rendent possible une transmission.*

D'où cette question implicite qui traverse tout le film : comment apprendre les chemins de l'amour sinon en les engageant de plain-pied ?

Pendant le tournage, quelles ont été les difficultés en filmant de si près l'intimité de vos personnages ?

Lorsque j'ai commencé à écrire *Voglio dormire con te*, je ne savais pas où irait le film mais j'avais une conviction très forte : il fallait que je sois sincère et que je fasse en sorte que tous les personnages le soient aussi. Cela a été un travail long et délicat, même si je connaissais et fréquentais les personnes impliquées. Il m'est arrivé de filmer pendant des journées entières et de me rendre compte au montage que rien ne se dégageait de ces images. J'ai compris que c'était dû à une erreur de point de vue et de positionnement au sein du film et face aux autres. J'ai pu atteindre la dimension de partage nécessaire pour montrer des fragilités et des inquiétudes si intimes uniquement lorsque les personnages ont compris qu'ils n'étaient pas seuls à s'exposer, que je m'exposais aussi avec eux. Et puis, quand je sentais que l'un d'entre eux avait besoin de plus de tranquillité, j'allais tourner seul, sans le reste de l'équipe.

« Ce qui me fait le plus peur c'est que toute sa beauté et toutes ses qualités ne me suffisent plus maintenant. »

La question d'un juste équilibre dans le dévoilement de la vie sentimentale de vos personnages a-t-elle accompagné le processus de montage ?

Nous n'avons pas eu beaucoup de doutes à ce sujet. La mesure qu'on retrouve au montage appartenait déjà au tournage, de par les choix de cadrages et de positionnement de caméra. Les rushes qui s'écartaient de cette mesure n'ont pas été retenus. Par exemple, en Islande, on aurait pu compter sur des plans larges qui auraient ouvert des espaces immenses et fait reculer le regard vers un point de vue plus général... Mais nous avons choisi des paysages nébuleux, des plans serrés, le surcadrage d'une fenêtre ou d'une porte, comme cela arrive dans le reste du film. Il était primordial pour moi de resserrer la focale pour rester accroché à la vie intime des couples et pour faire en sorte que les gros plans soient en mesure de dévoiler les sentiments même inconscients des personnages,

parfois le contraste entre les mots et les pensées. Au fil du montage, nous avons de moins en moins essayé d'expliquer les personnages et leurs situations spécifiques. Nous préférons entrer dans chaque histoire à travers une émotion vive ou des suggestions forçant le spectateur à être attentif à toutes les informations dispersées dans les séquences, et à travailler sur un double plan : émotionnel et réflexif, presque analytique. C'est aussi le plan sur lequel se sont placés les personnages qui ont décidé de participer au film, celui où l'on commence à vouloir comprendre ce qu'on vit.



Sur ce plan, la caméra a une sorte d'ambivalence, elle est à la fois « bouclier », comme le dit le garçon que vous rencontrez et que vous commencez à filmer, et une forme d'accès à la parole, par le biais de l'écran. Dans la scène avec l'iPhone, cette ambiguïté est manifeste, l'acte de filmer sépare vos deux personnages mais les rapproche aussi...

Pendant la phase d'écriture, j'avais en tête d'enregistrer les débuts d'un nouveau rapport amoureux : la rencontre, les doutes, les élans des premières semaines. Je pensais observer la vie de deux personnes qui se seraient rencontrées, connues, auraient fait l'amour une première fois et puis, avec un mélange d'intimité et d'inhibition, se seraient peut-être donné rendez-vous pour se revoir. Néanmoins, il me semblait difficile que cela se passe devant une caméra avec autant de naturel. J'avais donc décidé de repousser ce tournage pour concentrer mon attention sur d'autres histoires. Le film a commencé à se faire et, peu à peu, il prenait une forme et une direction inattendues. J'ai compris qu'il devenait lui-même la mise en pratique d'un rapport à deux : d'une part celui qui observe, de l'autre celui qui est observé. Voilà pourquoi lorsque j'ai rencontré ce garçon, j'ai eu l'impression que je devais filmer ce qu'il se passait entre nous. Il parle de ma caméra comme d'un bouclier parce qu'il sait qu'après la séparation avec mon ancien copain, j'étais face à des questions et à des problématiques qui m'obsédaient. A juste titre, il voit dans le geste de filmer la tentative d'évacuer un malaise et il est attiré par cette démarche ; mais, en même temps, il sent que je ne trouverais pas en lui, *via* le film, une solution à mes tourments. La caméra qui devait m'aider à résoudre une situation, à un certain moment prend le dessus et arrête d'être un outil de connaissance et de mise en relation, pour devenir une cachette et un refuge. Il utilise donc son *iPhone* pour tenter de briser ma rétention ; mais notre histoire qui vient de commencer ne se résume pas à une bataille « à armes égales », comme c'est écrit sur le tableau au début du film. Même s'il utilise son téléphone pour me filmer, il n'y a pas les conditions pour établir un équilibre entre nous et transformer cette rencontre en une histoire d'amour.

■ Propos recueillis et traduits par Lucrezia Lippi.

Retrouvez les articles du journal sur
blog.cinemadureel.org

RÉDACTION Lyloo Anh, Hélène Audoyer, Dorine Brun, Zoé Chantre, Charlotte Dufranc, Delphine Dumont, Stéphane Gérard, Mahsa Karampour, Milaine Larroze Argüello, Stéphane Lévy, Marjolaine Normier, Maïté Peltier, Alexandra Pianelli, Amanda Robles, Jean Sebastian Seguin
COMITÉ DE RÉDACTION Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier
MAQUETTE Léa Marchet **ASSISTÉE DE** Georgia Nikologianni
CONTACT lejournaldureel@gmail.com

 **Bibliothèque**
Centre publique d'information
Pompidou

CNRS images /
Comité du film ethnographique