



Ni remake, ni simple jeu de citation, ce court-métrage s’amuse à transférer l’identité artistique du film de Godard dans l’intimité d’une relation entre une mère et son fils. A la manière des baquets de Mesmer, qui faisaient passer le fluide magnétique d’une personne à l’autre, la reprise d’un petit nombre d’éléments emblématiques de *Pierrot le fou* suffit à transfigurer les activités quotidiennes d’Inès et d’Isaac. Il sort du bain, sa mère le sèche, joue avec lui, le fait rire ; le peignoir qu’elle porte rappelle celui de Pierrot – en réalité Ferdinand ; son profil pâle se superpose dans notre esprit à celui de Marianne. Le thème musical entêtant de Pierrot le fou nous parvient du fond de

Vendredi 24 à 21h, salle 1

Au-delà d'une série de références, le film questionne la force de notre relation affective aux œuvres. En s'arrêtant sur des aspects particuliers de la mise en scène, et non sur son ensemble, il lie notre plaisir à une simple familiarité avec les images, les sons, de manière presque fétichiste. Les motifs de *Pierrot le fou*, ce road-movie aux personnages déchirés par leur passion, changent de sens lorsqu'ils sont intégrés à un univers domestique paisible. Amour fusionnel d'un côté, amour maternel de l'autre : les propos des deux films se distinguent, du moins a priori.

Là où la réalisatrice Ana Eliseu reste cependant très fidèle à sa source d'inspiration, c'est par sa réflexion sur la puissance de l'art, et son impact sur notre vie quotidienne. L'importance que revêtait pour Pierrot l'art et la littérature l'éloignait de Marianne. De même, Inês s'éloigne de son fils, happée par le film de Godard, qu'elle regarde successivement sur son ordinateur puis devant sa télévision. Lorsque Marianne meurt,

Inês s'endort. Parallèle bien sûr – les deux têtes sont dans une position analogue – mais c'est aussi une manière de souligner combien son esprit a réellement quitté le petit appartement. Et Isaac, livré à lui-même, mimant les gestes de Ferdinand, vient recouvrir de peinture bleue l'écran de la télévision, et le rend ainsi à son statut de simple objet inanimé. On entend sans le voir le suicide de Ferdinand, suicide qui obéit à l'idée d'une relation absolue à l'art. Ana Eliseu incite à se défier de ce rapport à l'art. D'une belle simplicité, son film appelle à une pratique artisanale du cinéma (son générique ne comporte qu'un nom – le sien !), ouverte sur le quotidien.

Texte : Gaëlle RILLIARD

Image : Adam FOSTER

« ON NE PEUT PAS NIER L'HISTOIRE »

Kees Bakker établit depuis six ans la sélection de « Histoire du doc », qui explore chaque année la cinématographie d'un pays, de ses films muets à ses œuvres contemporaines. Lettonie, Lituanie, Estonie : il s'est penché cette année sur le cinéma des pays baltes. Occupés par l'URSS durant près de 50 ans, ils ont dû apprendre à composer avec les codes d'un cinéma de propagande dans lesquels ils ont su puiser, à force d'inventivité, une forte identité visuelle et poétique. Au terme de ces trois jours de projection, nous revenons avec lui sur cette proposition esthétique aux frontières de l'Europe.

Est-ce qu'il existe selon vous un cinéma propre aux pays baltes ? Une esthétique commune, un dialogue entre les réalisateurs d'un pays à l'autre – au-delà de leur Histoire collective, celle de l'occupation soviétique ?

Mais c'est justement par cette invasion qu'il y a eu dialogue ! Ne serait-ce que parce que ces cinéastes ont suivi la même formation à la VGIK de Moscou : ils ont eu les mêmes références à travers leurs études (celle de Dziga Vertov, notamment), et se sont influencés mutuellement. Il faut aussi comprendre que les contraintes de l'URSS pesaient lourd, et qu'elles engendraient des capacités d'adaptation semblables face à la censure, voire une certaine uniformisation dans les premières années d'après guerre – même si pour les années 40 et 50, nous avons choisi de montrer des films qui sortent du lot, comme ceux de Robertas Verba.

On peut ensuite parler de spécificités propres à chacun des trois pays, même si celles-ci sont finalement moins formelles que thématiques. L'Estonie traite souvent d'un rapport entre l'homme et la nature, jusqu'à l'approche très ethnographique d'un Mark Soosaar. La Lettonie est remarquable pour la mouvance poétique de « l'école » de Riga, qui n'en est en fait pas vraiment une : c'est un mouvement qui n'est ni institutionnel, ni réellement homogène, mais dont les films ont été labellisés ainsi par

la critique, qui a très rapidement remarqué ces œuvres. La Lituanie, enfin, est un cas à part, du fait d'une période d'indépendance qui fut beaucoup plus importante : ils en tirent une identité culturelle plus forte, plus ancrée dans l'Histoire, qui se traduit entre autres par une omniprésence du passé dans les films, voire un rôle particulier donné aux mythes et légendes.

Les films précédant l'invasion de l'URSS dessinent-ils une identité cinématographique qui aurait pu exister et se développer par la suite ?

Oui, mais celle-ci ne se démarquait pas réellement des autres cinématographies européennes. Le documentaire émerge dans les années 20 et 30, et les tendances qui l'animent influencent visiblement les films qu'il nous reste de cette époque – que ce soit l'approche ethnographique de Flaherty, ou Joris Ivens et les symphonies urbaines. L'Estonie est alors le pays présentant la plus grande diversité de films, avec quelques auteurs isolés sortant du lot (H. Viikmann, Konstantin Märskä).

Mais il faut comprendre que la personnalité des documentaires baltes est fortement liée à cette période d'occupation. J'ai des réserves à parler d'une identité cinématographique propre à ces trois pays, mais il est



certain qu'à l'indépendance, la télévision et les documentaires européens ont amené un formatage qui la rendent beaucoup moins évidente : les films commencent à ressembler à ce qu'on voit partout ailleurs, et se perdent dans la grande soupe mondiale du documentaire. Les auteurs remarquables des années 90 (Laila Pakalniņa, par exemple) sont plutôt ceux dont le cinéma perpétue l'esthétique poétique de l'école de Riga.

Justement, comment peut-on comprendre ce lyrisme singulier, ce plaisir évident de la belle photographie qui frappe ce cinéma à partir des années 60 ?

C'est l'une des constantes du cinéma balte, une tendance qu'on retrouve jusque dans certains films des années 90 : une poésie visuelle totalement plongée dans le réel, avec laquelle on « attaque » le réel, sans pour autant nier celui-ci. Les films de Brauns, au début des années 60, ont certainement eu des répercussions. Leurs commentaires sont pourtant très pompiers mais on les oublie vite, car ce qui frappe d'abord c'est la qualité de l'image : il s'opère une réorientation qui pousse à davantage travailler l'aspect plastique du film qu'à raconter une histoire via le cinéma. Or la censure n'imposait pas de formes : elle était surtout préoccupée de sujets. Il faut aussi noter que les pays baltes, jusqu'aux années 80 (et entre autres pour des raisons techniques), n'ont que peu adopté le cinéma direct. Or, travailler le son indépendamment de l'image demande autant de créativité pour le son que pour l'image : il y a un désir de construction, un travail dont on use et abuse, et cela mène à une image très composée, poétisée. On peut critiquer la distance que cela entraîne ; la recherche d'authenticité du cinéma direct n'en a pas moins mené à certaines facilités.

Nous avons été surpris de la liberté avec laquelle les films ont très tôt pu contredire la censure. Comment l'expliquer ?

Ce qui était implicite pouvait la contourner. Vous remarquerez que le discours explicite des films, c'est à dire la voix-off, est lui toujours dans la stricte ligne du parti. Mais la véritable évolution est plus profonde : elle consiste en un changement de focalisation du collectif vers l'individu. Même dans certains films de foule, comme *La Nuit de la Saint-Jean* (Sööt, 1978),

l'attention n'est plus seulement portée aux « changements pour améliorer notre société », mais aux changements qui nous interrogent.

La question devient : « Quels changements pourraient nous rendre heureux ? »

On ne parle plus de « ce que la société va devenir », mais de « la société d'aujourd'hui » – et pas toujours dans un sens positif : les films restent neutres, mais cette neutralité est déjà peut-être un peu suspecte. Cette nuance est importante, car elle permet aux films de traiter directement des maux de la société. Dans *La sueur des autres* (Müür, 1973), on dénonce par exemple les problèmes d'organisation du travail, mais ceux-ci restent justement liés à l'individu (l'alcoolisme de certains employés), et les autorités ne sont ainsi pas directement mises en cause. Dans les films plus récents, on voit bien que ce long basculement est achevé : on est totalement centrés sur les individus, sur les personnes.

Ce cycle, « Histoire du doc », vous confronte souvent au cinéma de propagande. Comment abordez-vous ce type de films ?

Le cinéma de propagande est inhérent au cinéma documentaire, et n'est d'ailleurs pas limité aux pays de l'Est. Même John Grierson a conçu le documentaire comme un outil d'éducation populaire – ce qui est une définition du cinéma de propagande. Voyez aussi les films américains faisant la promotion du Plan Marshall, par exemple...

Lorsque je conçois une programmation, j'essaie de mettre en lumière l'évolution esthétique du cinéma documentaire d'un pays. Il a fallu choisir parmi les 120 films envisagés pour cette programmation, et ma subjectivité est forcément rentrée en jeu. Mais il y avait aussi l'envie de rendre compte des différentes tendances ayant façonné ce cinéma – et de donner un aperçu de l'Histoire des pays baltes à travers lui. Les films de propagande ont été produits, ils ont été vus, ils sont représentatifs d'une période, et ils ont donc une légitimité à être montrés.

Un spectateur m'a reproché une programmation « pétainiste » : c'est absurde. Si vous occulter les films de propagande de l'Histoire du cinéma, vous faites tout simplement de la censure. Je conçois qu'il soit difficile de garder une distance vis-à-vis de leurs propos et de leur contenu, mais ce sont aussi ces films qui ont participé à façonner l'esthétique du documentaire – ce droit n'est pas l'apanage des films sociaux et engagés. Qui nierait l'influence esthétique des films d'Eisenstein, ou même, pour prendre un exemple extrême, de Leni Riefenstahl ? Les plus grands auteurs baltes des années 60 ont découvert le cinéma par les films de propagande des années 40 et 50 : ceux-ci contenaient manifestement les germes de ce que cette cinématographie allait devenir. On ne peut pas ignorer ce travail cinématographique. On ne peut pas nier l'Histoire.

Propos recueillis par Tom BRAUNER et Fabienne BÉGO

Image : Joel COOPER

« EN TRAIN DE BRÛLER EN NOUS-MÊMES »

Un paysage de glace, en noir et blanc, et un silence total. Où sommes-nous, qui sont ces hommes que l'on voit rôder, de loin, telles des ombres chinoises qui se détachent contre un grillage, un pan de mur, ou hantent un bord de route ? La caméra s'attarde sur des objets, des restes éparpillés, traces d'une présence humaine : vêtements épars, fragments de papiers recroquevillés, détritrus. Les hommes ne sont encore que des spectres furtifs et énigmatiques, des silhouettes sombres qui hantent des no man's land indéfinis, aux franges de la ville.

Le dernier film de Sylvain George, *Les Éclats*, nous laisse longtemps dans l'indétermination, comme pour contrecarrer tout jugement hâtif, tout didactisme. On devine assez vite que ces hommes que la caméra suit de loin sont des migrants ; que cette ville dont ils sillonnent les interstices est Calais et qu'ils attendent de passer en Grande-Bretagne. Mais il ne s'agit pas, ici, d'une reconstitution précise d'histoires individuelles. On connaît à peine l'origine des jeunes hommes que l'on voit, et l'on apprendra peu de choses de leur parcours. Le titre même du film suggère que toujours quelque chose échappe : jamais le cinéaste ne proposera de vérité lisse, de totalité aisément déchiffrable. Il s'agit plutôt, de fragment en fragment, de révéler des correspondances secrètes, et de restituer le sentiment d'une infernale attente, le quotidien de l'enlèvement, les lieux incertains où rôdent les migrants.

Dans un premier temps, le décor où évoluent ces hommes-ombres est posé : ce sont des espaces de l'entre-deux, aux marges de la civilisation, comme le suggèrent les plans de ciels, d'arbres balayés par le vent, d'eau fuyante. Mais il ne s'agit pas ici d'une nature idyllique ; plutôt d'une nature-refuge, qui n'offre qu'une protection temporaire et imparfaite : descentes et rafles quotidiennes des policiers le rappellent. Une barrière, un grillage, une clôture viennent de temps en temps confirmer l'enfermement, le huis clos terrifiant dont les ombres tentent de s'échapper.

Avec *Les Éclats*, Sylvain George poursuit l'exploration amorcée dans ses précédents films, dont *Qu'ils reposent en révolte*, présenté à Lussas en 2010, et sorti en salles à l'automne dernier. La plupart des situations se retrouvent d'un film à l'autre, mais elles ne sont pas exploitées dans le même sens. Dans le film de 2010, les scènes se développent dans la durée. *Les Éclats* avance davantage à tâtons : les actions s'entrelacent et s'interrompent. Il s'agit de suggérer, de créer des résonances nouvelles entre les plans. Gros plan sur des mains meurtries : un migrant explique qu'il se les brûle, pour effacer ses empreintes digitales et éviter que l'on puisse, en cas d'arrestation, l'identifier. Quand, juste après, la caméra s'attarde sur les statues des Bourgeois de Calais et leurs mains tordues de douleur, cela semble être une manière de rejouer la scène précédente, tout en l'inscrivant dans une histoire plus large. Dans *Qu'ils reposent en révolte*, les images de mains scarifiées étaient plus brutales, plus directement violentes. Cette fois-ci, alors que les mains noueuses et tendues des statues se superposent à celles de l'homme, la scène se déplace et se prolonge ; comme les bateaux pris dans la vase, plus loin, pourront figurer les migrants enlisés.

Ce que restituent *Les Éclats*, c'est surtout l'absurdité d'une attente perpétuellement prolongée. Nous sommes, avec les migrants, piégés dans une temporalité indéterminée. L'accélération du mouvement des arbres, la présence insistante d'une tour d'horloge, apparaissent comme des détails ironiques dans cet univers comme suspendu. Les gestes du quotidien jalonnent le film : ablutions, prières, baignades, caravane qui apporte de la nourriture. Mais on ne sait pas trop où l'on va. Les mêmes plans resurgissent : le port d'où partent les ferries, le parking où sont garés voitures et camions en partance pour l'Angleterre, rappellent les tentatives d'évasion toujours recommencées. En parallèle, ciels, oiseaux, arbres, vagues, figurent une nature intemporelle. Et même si, à l'échelle individuelle, les choses évoluent, il n'y a pas de résolution claire. Quand, vers la fin du film, des hommes en combinaison blanche déblaient un campement dans les bois, on ne sait ce que deviennent les migrants qui occupaient le lieu. On ne saura pas plus ce que devient le jeune homme tuberculeux que le médecin renvoie à l'hôpital. Quelques plans plus loin, il traîne encore dans Calais, mais pour combien de temps encore, et pour quel destin ?

Le film parvient, tout du long, à court-circuiter les lectures trop frontales et univoques. Pas de message asséné directement, pas d'évidences qui écraseraient le spectateur, ou de bons sentiments consensuels. Certes, le sous-titre du film, « Ma gueule, ma révolte, mon nom », extrait d'un texte de Blanqui, affirme d'emblée une posture révolutionnaire. Mais pour politique que soit le geste du réalisateur, il ne fournit pas de réponses limpides à la question des migrants. Le film nous plonge dans un fourmillement de sensations et de signes qui ne se livrent pas spontanément, et laissent un espace au spectateur pour divaguer, rêver, s'installer dans le doute et le questionnement. Il y a bien des voix directement politiques – comme les cris de ce militant face aux policiers, une nuit. Mais la caméra capte la scène de loin, avec retenue, ce qui empêche une empathie immédiate. Elle crée plutôt un sentiment de malaise et d'impuissance, ce qui rejoint les paroles d'un migrant : « Nous ne sommes pas maîtres de ce qui arrive ». De même, dans la scène du tribunal, aucun mélodrame, aucun pathos. Le juge qui expose la situation se réfugie derrière la loi, et tente d'évacuer l'humain de son discours. Le cinéaste évite la surenchère facile, et cette façon de dépassionner les choses

**Les Éclats -
Ma gueule, ma révolte, mon nom**
de Sylvain George

Jeudi 23h à 11h50
Salle 4



est d'autant plus glaçante, qu'elle révèle la froide absurdité des procédures administratives.

Plus systématiquement que dans *Qu'ils reposent en révolte*, les indices contextuels sont évacués. Ce parti-pris pourrait sembler contestable: n'est-ce pas occulter les clefs permettant de penser la situation des migrants dans toute sa complexité? Mais le propos semble être ailleurs. Le choix du noir et blanc (hormis pour quelques images fugaces d'un pan d'eau rougi, comme incendié) et la beauté plastique des plans permettent de sortir de l'actualité anecdotique, de l'immédiateté du journal télévisé. Point d'esthétisme gratuit dans ce dispositif. Il force à déplacer le regard, à le renouveler. Nous sommes inscrits dans une temporalité contemporaine, certes, mais aussi dans quelque chose qui la dépasse ; et quelle que soit la localisation précise de ces lieux que l'on traverse, ils semblent rejoindre un espace plus large, plus générique. C'est comme si, par-delà l'inscription dans une réalité brûlante, on était plongé dans l'espace-temps du mythe, et que l'on touchait à l'essence de l'humain.

Le travail du son redouble cette impression. Souvent, c'est le silence qui prédomine, ou une matière sonore faite de bribes et de frémissements. Rares, et d'autant plus intenses, sont les moments d'entretiens directs, où les migrants parlent frontalement à la caméra. La caméra glisse alors surtout sur leur visage : grain de la peau saisie en très gros plan, intensité du regard. Trois scènes se détachent, où les hommes traqués évoquent leurs angoisses. La violence n'éclate jamais à l'image de manière spectaculaire. Mais on la sent toujours latente, obsédante, et c'est dans la parole des hommes qu'elle

transparaît explicitement : « Le jour où je suis né, j'ai vu le sang », dit l'un d'eux. « Nous sommes », dit-il, « des espèces de naufragés dans le monde ». Naufragés, mais encore à la dérive, sans ancrage solide, et condamnés à l'incertitude la plus totale. Il ajoute : « C'est comme si nous étions en train de brûler en nous-mêmes (...). Nous pensons tous que nous sommes déjà morts ». Et subitement, les êtres désincarnés que l'on a suivis à distance, réduits par le système à l'état de fantômes, redeviennent des hommes.

Texte : Fabienne BÉGO

Image : anonyme

ELLE FUME LA BIBLE !

Avec « Cheveux rouges, café noir » Milena Bochet donne la parole aux femmes de Hermanovce, un village tzigane en Slovaquie. Son film évoque avec tendresse leurs mœurs et leurs croyances et dénonce en filigrane d'arides conditions de vie sous le joug de politiques brutales.

Comment as-tu rencontré ces femmes ?

Hermanovce est un village que je connais depuis 12 ans. En 2001, j'y ai réalisé *Vozar*, portrait d'un patriarche qui était à la fois conteur et réparateur de télévision. A force de visites, je m'y suis fait des amis, notamment la famille de Hička, une des protagonistes du film. On parle souvent de la misère des tziganes, et elle existe, les femmes en témoignent, certaines ont eu une existence terrible. Personnellement, je veille à axer ma recherche sur la richesse culturelle de cette communauté, et ses aspects positifs. Le point de départ de ce nouveau film était le rôle des femmes dans la transmission de cette culture spécifique. Les hommes sont souvent absents, soit emprisonnés, soit au travail, quand ils en ont un. Au cours des trois repérages que j'ai faits pour ce film, j'ai été frappée par l'évolution du village et l'impact de cette évolution sur la transmission. La transformation du village me paraissait assez terrible. Un village tzigane est construit de manière organique, en fonction des liens de parenté. Les familles les plus proches forment un cercle et chaque cercle est un espace de partage et de transmission. Dans le nouveau village les bâtisses en béton sont construites les unes derrière les autres, en enfilade, les liens sont rompus. Un escalier d'accès privatise l'espace et isole la famille. Il n'y a plus de lieux partagés. Pour le moment les deux villages coexistent mais, petit à petit, le vieux village va être démoli en faveur de ces maisons, qui ont un peu plus de confort il est vrai, mais qui, au niveau culturel, sont une catastrophe. Si mon travail a une dimension anthropologique, pour moi, parler de la culture de ces femmes est aussi un combat, une résistance. Mes films sont engagés et même si je ne parle pas directement de politique, c'est sous-jacent.

Tu as évoqué tes amitiés avec quelques personnes du village et je voulais savoir comment tu es arrivée à une telle intimité. Pas seulement à pénétrer leur espace mais à établir cette confiance qui libère la parole des femmes notamment sur la politique de stérilisation forcée. On sent qu'il y a une relation très précieuse entre vous.

J'ai été introduite dans ces villages par deux femmes extraordinaires, professeurs de Romanès à Prague, Hana Sebkova et Edita Zlnayova. Elles ont une vision anthropologique de la linguistique et parcouraient les villages tziganes, dictaphone à la main, pour enregistrer conversations et récits. Elles procédaient ensuite à une analyse du contenu et de la forme grammaticale et syntaxique. Après leur décès, j'ai continué à avoir des liens avec certaines de leurs étudiantes qui m'ont accompagnée pendant le tournage

en tant qu'interprètes. Petit à petit, j'ai également appris le Romanès, ce que les tziganes apprécient énormément et qui constitue une entrée vers d'autres niveaux de communication. Ils ne se livrent pas identiquement en Romanès et en Slovaque. Dans les années soixante-dix, le gouvernement a procédé à ces stérilisations qui sont symptomatiques de la volonté d'interrompre la transmission de cette culture. Sur ce point comme sur les autres, les confidences se font au fur et à mesure, au cours des repérages, à force de vivre ensemble. J'ai passé beaucoup de temps sur place, en dormant parfois dans leurs cabanes, à cinq ou six dans le même lit. Cela crée inévitablement des liens. Le facteur temps est extrêmement important quand je fais des films. Les temps où il ne se passe apparemment rien sont essentiels. Je filme peu, c'est sans doute dû à ma pratique du 16mm. Je passe beaucoup de temps sans caméra parce que j'affectionne les moments où on est simplement là ensemble. Ils sont aussi importants, sinon plus, que les temps d'interviews. L'interview est ce qu'il y a de plus difficile pour moi en documentaire. J'essaie de créer un dispositif où les personnes se posent les questions entre elles pour rendre les choses plus conviviales et aussi pour refléter l'ambiance d'une cabane tzigane où la parole circule.

Tu as dit que tu dormais avec eux. Tu filmes une scène où toutes les générations se réveillent dans le même lit, chacune à son rythme. On partage la première cigarette. Cette scène reflète très bien la vie de tribu et comment ce lieu crée la force du lien, un lien que nous ne pouvons pas connaître du fait de notre isolement dans des espaces individuels.

Ce qui est intéressant avec ces vieilles maisons, c'est qu'elles sont transmises d'une génération à l'autre et sont vivantes. Dans le film, on évoque une baignoire creusée à même le sol de la chambre, où on baignait les enfants. Ces maisons sont des sortes de matrices alors que les nouvelles maisons en béton n'ont pas d'histoire, ce qui rend cruel les opérations de relogement. Ces transitions sont promues par le gouvernement slovaque sous couvert d'hygiène. Il est vrai que les vieux villages sont très précaires et sont souvent construits au bord de rivières qui menacent de déborder. Mais cette politique sert surtout à couper les liens et à mieux contrôler ces communautés organiques qui n'ont jamais été fort appréciées.

Tu prends le regard de Vozarania, une grand-mère disparue, garante des traditions dans la tribu et sa mémoire comme fil conducteur du film. D'où cela t'est-il venu ?

Je vais dans les villages tziganes depuis 1990. Ce qui m'a le plus frappé dans cette culture c'est le croisement entre le monde

des vivants et celui des morts. La frontière entre ces deux mondes est très fragile. Il y a un dicton rom qui dit « C'est en haut comme c'est en bas ». Pour les tziganes, parfois les morts sont plus vivants que les vivants. On dit de Vozarania, qui est la mère de Hička, qu'elle a ressuscité trois fois. Elle continue à hanter la famille et à être très présente dans les esprits.

Le rouge est très significatif et les cheveux rouges sont un signe de jeunesse, un moyen de séduction. Le titre évoque également le café, que les tziganes consomment, en grande quantité, comme les cigarettes, pour couper la faim. La grand-mère Vozarania, qui avait des pouvoirs de sorcière, utilisait ces deux éléments, café et cheveux rouges, dans ses sortilèges. Notamment dans un breuvage, pour lequel on venait de loin, qui ensorcelait les hommes et les rendait amoureux. Un café dans lequel elle trempait des morceaux d'ongles sales et des cheveux.

Les pièces semblent exigües et on se demande comment, même en équipe réduite, vous gérez votre présence avec une caméra et une perche ?

Effectivement ce sont des pièces toutes petites et toujours bondées. Dans le vieux village, les portes restent toujours ouvertes, et on entre et sort à sa guise. Lors de la scène de soirée quand un homme joue de la guitare, on est dehors et on filme à travers la fenêtre ou la porte. C'était impossible d'être avec eux, nous n'avions aucun recul. Même quand il y a moins de monde, dans ces espaces exigus, il y a souvent un miroir. Nous devions éviter de nous refléter, les mouvements étaient très limités. C'est presque l'espace qui dictait les plans. Quant au

son, il n'y a pas de silence dans un village tzigane. J'ai essayé de tourner à 4h du matin et les chiens aboyaient.

Il y a une scène que j'affectionne beaucoup, celle de la cigarette à la bible.

Oui, c'est une de mes scènes préférées. Au début, j'avais des difficultés à l'intégrer au montage. Mais je voulais absolument qu'elle y soit parce que je trouve qu'elle est très symbolique. C'est tout de même extraordinaire la liberté de cette femme ! Elle a un petit livre, le Nouveau Testament, et de temps à autre elle arrache une feuille. Sa petite-fille lui lit quelques passages et elle les fume. Elle fume la bible ! Le papier, très fin, s'y prête parfaitement. Ils sont croyants à leur façon avec toute la liberté de leur culture animiste.

Je vais y retourner en novembre pour montrer ce film, qu'ils n'ont pas encore vu. Je pense que ce sera un moment particulièrement émouvant parce que Hička, qui entre temps était devenue une très grande amie, est décédée en janvier. Je tiens à leur montrer, à continuer à les voir et à approfondir ma connaissance de leur culture et de leur langue, j'ai encore beaucoup à apprendre d'eux.

**Cheveux rouges et
café noir**
de Milena Bochet

Jeudi 23 à 14h45
Salle 3

Propos recueillis par Anita JANS
Image : Milena VERGARA
SANTIAGO



SALLE 1		SALLE 2		SALLE 3		SALLE 4		SALLE 5	
MATIN		MATIN		MATIN		MATIN		MATIN	
10h00 - EXPÉRIENCES DU REGARD Autrement, la Molussie (Anders, Molussien) Nicolas Rey - 2012 - 81'		09h00 - HISTOIRE DE PRODUCTION De Garibaldi à Berlusconi (1ère partie) Enrico Cerasuolo - 2011 - 60' Almost Married Sergio Fergnachino, Fatma Bucak - 2011 - 60' De Garibaldi à Berlusconi (2ème partie) Enrico Cerasuolo - 2011 - 60'		10h15 - JOURNÉE SCAM Téodora pécheresse Anca Hirte - 2011 - 85' Une histoire aussi vieille que moi François Porcile - 2011 - 30'		10h30 - REDIFFUSION EXPÉRIENCES DU REGARD Ici rien Daphné Hérétakis - 2011 - 30' Ost (Est) Charlie Rojo - 2012 - 41'		10H15 - ROUTE DU DOC - PORTUGAL Uncle Rui (Tio Rui) Mário Macedo - 2011 - 31' Entretien avec Almiro Vilar da Costa (Entrevista com Almiro Vilar da Costa) Sergio da Costa - 2009 - 29' The Time Mask (Máscara do Tempo) Gonçalo Jordão - 2008 - 10' Jaime António Reis - 1974 - 35'	
APRÈS-MIDI		APRÈS-MIDI		APRÈS-MIDI		APRÈS-MIDI		APRÈS-MIDI	
14h30 - HISTOIRE DE DOC - LES PAYS BALTES Talwe (L'Hiver) H. Viikmann - 1933 - 6' Kapec “bukse” RAFs (Pourquoi cela grince à l'usine ?) Sergejs Nikolajevs - 1987 - 16' 511 parimat fotot Marsist (Les 511 meilleures photos de mars) Andres Sööt - 1968 - 14' Baltie zvani (Clochettes blanches) Ivar Kraulitis - 1961 - 23' Par desmit minūtēm vecāks (10 minutes de vie) Herz Frank - 1978 - 10'		15h00 - TABLE RONDE - LES AIDES TERRITORIALES Rencontre publique autour du soutien des collectivités territoriales en faveur du film documentaire. <i>Rencontre organisée en partenariat avec le Conseil général de l'Ardèche et la Région Rhône-Alpes.</i> <i>18h00 : REDIFFUSION Sous le ciel Les Ensortilés de Jamens Ensor</i>		14h45 - JOURNÉE SCAM Cheveux rouges et café noir Milena Bochet - 2012 - 56' Le Dossier 332 Noëlle Pujol - 2012 - 43' Ma mémoire d'Adrien Isabelle Saunois - 2010 - 57'		11H50 - REDIFFUSION EXPÉRIENCES DU REGARD Les Éclats - Ma gueule, ma révolte, mon nom Sylvain George - 2011 - 84'		14h45 - REDIFFUSION ROUTE DU DOC - PORTUGAL Trás-os-Montes Margarida Martins Cordeiro, António Reis - 1976 - 111' Ruines (Ruínas) Manuel Mozos - 2009 - 60'	
SOIR		SOIR		SOIR		SOIR		SOIR	
16h45 Ühepuulootsik (La Pirogue) Mark Soosaar - 1986 - 15' Kodukuila (Home Village) Peep Puks, Peeter Tooming - 1969 - 10' Praėjusios dienos atminimui (En mémoire d'un jour passé) Šarūnas Bartas - 1990 - 40' Krustcelš (Homeland) Juris Podnieks - 1990 - 60'		21h00 - EXPÉRIENCES DU REGARD Rouge Alice Heit - 2012 - 13' Toujours mort, enfin vivant Richard Frank - 2012 - 52'		21h15 - JOURNÉE SCAM Kurdish Lover Clarisse Hahn - 2012 - 98'		15h00 - FRAGMENT D'UNE OEUVRE - BOGDAN DZIWORKSKI Kilka opowieści o człowieku (A Few Stories About Man) 1983 - 19' Pięciobój nowoczesny (Pentathlon moderne) 1975 - 8' Fechtmistrz (The Swordsman) 1980 - 12' Sceny narciarskie z Franzem Klammerem (Scènes de ski avec Franz Klammer) Bogdan Dziworski, Zbigniew Rybczyński, Gerald Kargl - 1980 - 20' Dwubój klasyczny (Combiné nordique) 1978 - 11' Olimpiada (Olympics) 1978 - 17' Hokej (Hockey) 1976 - Pologne - 11'		21H15 - REDIFFUSION ROUTE DU DOC - PORTUGAL Imorredoira Silvia das Fadas - 2008 - 6' Au-delà des montagnes (Yama no anata) Aya Koretzky - 2011 - 60' Paisagem Renata Sancho - 2001 - 17' La Nature des choses (Da natureza das Coisas) Luís Miguel Correia - 2003 - 36'	
21h00 : SÉANCE SPÉCIALE Condition (Die Lage) Thomas Heise - 2012 - 74'		12h-14h - Présentation des formations de l'École Documentaire (avec Chantale Steinberg) au Blue Bar		17h45 - FRAGMENT D'UNE OEUVRE - BOGDAN DZIWORKSKI Tren dla miasta Szydłowa (Lament for Szydłowo Town) 1974 - 10' Arena życia (Arena of Life) 1979 - 20' Szapito (Chapiteau) 1984 - 29' Obraz (Image) 1979 - 7' Sen (Sleep) 1986 - 8'		REDIFFUSION ROUTE DU DOC - PORTUGAL Jaime António Reis - 1974 - 35' Trás-os-Montes Margarida Martins Cordeiro, António Reis - 1976 - 11'		21h - Projection des films du Master à la Coopérative Fruitière, suivie d'un pot	

19h - Rencontre/Signature autour du livre *Le Temps dans le cinéma documentaire*, Addoc, éditions l'Harmattan, collection Cinéma documentaire, 2012 avec Pascale Krief, Anne Galland et François Caillat. Suivie d'un pot convivial

18h30 : Présentation de l'association Doc Monde par Jean-Marie Barbe. au Blue Bar

PLEIN AIR - 21h30
On vous parle de Paris : François Maspero - Les mots ont un sens de Chris Marker - 1970 - 20'
Vàng Bông - The Absence of Shadow de Martin Otter - 2012 - 90'
(En cas d'intempéries, la projection aura lieu en Salle 1 à 23h.)

Navette pour Vals-Les-Bains : départ à 00h15 devant la caserne des pompiers.