

## À LA FENÊTRE



Vincent Dieutre est amoureux et Vincent Dieutre est cinéaste. Au cours des nuits passées chez son amant Simon, à Jaurès, dans un appartement qui donne sur le canal Saint-Martin, insomniaque de bonheur, il pose sa caméra à la fenêtre et filme. D'abord les fantaisies chromatiques des fenêtres d'en face. Puis la vie nocturne d'un « petit théâtre » sur trois niveaux : un métro aérien, un pont qui enjambe le canal et, sous le pont, les flammes dansantes d'un bivouac autour duquel s'organise la vie précaire d'un groupe de jeunes Afghans clandestins. Leur affairement quotidien devient très vite l'objet principal de son attention. Mais là où la plupart des films qui mettent en scène des migrants franchissent le pas de la rencontre, Dieutre les observe de loin. Depuis le bord de la fenêtre qui redouble le cadre, il porte sur leur groupe un regard où se mêlent, dans la distance, curiosité, inquiétude et sollicitude.

Au commencement, les amants sont déjà séparés. Et « Simon manque », au cinéaste comme à l'image. On ne le verra jamais. Le réalisateur projette dans un studio d'enregistrement, pour son amie Éva Truffaut, les séquences filmées à Jaurès. Elle fait accoucher la parole du cinéaste en le questionnant sur son histoire avec Simon. La conversation se poursuit par dessus les images tournées depuis l'appartement de Simon.

L'ancrage de cette voix *off* par une série d'inserts qui nous ramènent régulièrement au studio où conversent les deux amis redéfinit le statut des images montrées : elles ont pour fonction de replonger le cinéaste dans le présent de sa relation, et deviennent, par ce dispositif, la madeleine d'une mémoire anecdotique ou se mêlent l'histoire d'amour et celle des migrants. La curiosité d'Éva guide la narration. Elle pointe des détails dans les tableaux composés par le cinéaste où l'on voit les jeunes Afghans discuter, déplacer leurs matelas, danser. Elle interroge : « Qu'est-ce qu'ils font ? C'est la police qui vient les déloger ? Tu entends le métro ? C'est la voix de Simon ? ». Vincent raconte. Ces échanges sur le vif nous livrent les impressions et les émotions de celui qui regarde, peut-être pour la première fois, les images qu'il a tournées au temps de son idylle.

Jaurès  
de Vincent Dieutre

Vendredi 24 à 14h30  
Salle 2

Les séquences filmées depuis l'appartement sont donc plusieurs fois mises à distance. D'abord par la séparation de la vitre fermée et les commentaires des deux amis. Mais aussi par la superposition d'animations discrètes sur quelques éléments de l'image (un pigeon, un lampadaire, la bordure du pont) qui les extraient du réel. Ces animations se signalent par un léger tremblement, et le spectateur les découvre en promenant son regard. Très vite, il soupçonne leur présence dans chaque plan et s'amuse à les chercher. La contemplation devient ludique et nous renvoie à ces dessins des magazines de notre enfance où nous devions trouver un visage caché dans un paysage. Le jeu installe une attention flottante qui nous éloigne encore un peu plus des berges du canal et de leur vie muette.

Enfin, la position du cinéaste à sa fenêtre appartient d'emblée au champ de la fiction. Elle évoque *Rear Window* où James Stewart observe ses voisins derrière le téléobjectif de son appareil photo. Cette référence, en même temps qu'elle contribue, avec les animations, à donner au film de Vincent Dieutre une dimension fictive, souligne la passivité du documentariste. Le héros du film de Hitchcock, en effet, ne se contentait pas d'observer mais, intrigué par la disparition d'une voisine, décidait de mener l'enquête. Il finissait par quitter le bord de sa fenêtre en étant jeté, littéralement, à travers elle.

À la différence des beaux films de Sylvain George (*Les Éclats*) et de Bijan Anquetil (*La Nuit Remue*) présentés cette semaine à Lussas, où, face aux migrants, les enjeux sont l'approche, la rencontre et l'échange, c'est dans la précaution d'une distance conservée, et le maintien d'une altérité radicale, que Dieutre nous présente le groupe des Afghans. Bien sûr leur sort le concerne, mais cette inquiétude n'est jamais celle d'une pure conscience morale. Elle est en prise avec l'engagement de Simon dans une association qui apporte une aide juridique aux immigrés clandestins, et prend fond sur une histoire d'amour. Cet amour, en même temps qu'il le retient chez son amant, éveille chez Vincent un transport de tendresse qui l'ouvre au monde. C'est cet élan contenu que Jaurès met en scène en mêlant subtilement le réel et l'imaginaire, l'intime et le social, la « petite affaire privée » et le politique.

Texte : Antoine GARRAUD

Image : Milena Vergara SANTIAGO

## « UNE ETHNOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE »

1971-74 (*I am in Mozambique*) d'Andreia Sobreira a été produit et monté par Nuno Lisboa pour l'École Supérieure d'Art et de Design de Caldas da Rainha. Il est projeté à Lussas avec deux autres films : 48, de Susana de Sousa Dias, et Le Passeur de Filipa César. Trois films qui évoquent la période de la dictature. Trois films très différents, même s'ils sont tous constitués de témoignages. Les deux derniers racontent les mécanismes de répression sur les corps et les consciences, le climat de peur qui régnait alors au Portugal. 1971-74 ressuscite au contraire les souvenirs d'une guerre coloniale à travers une série de photographies que commente, en voix off, un ancien radiotélégraphiste de l'armée portugaise, alors engagée dans la répression des mouvements indépendantistes.

On pourrait voir 1971-74 (*I am in Mozambique*) comme l'envers du film de Susana de Sousa Dias, où la parole est à ceux qui ont été photographiés par le pouvoir. Ici, la parole est donnée à celui qui était du côté de l'appareil photo. Comment voyez-vous le lien entre les deux films ?

1971-74 (*I am in Mozambique*) est un film très différent de 48, qui développe un vrai travail d'histoire. Susana de Sousa Dias entame un projet énorme ; il s'agit presque de construire une archive de la mémoire de la dictature, qui a été refoulée pendant quarante ans. 1971-74 est moins clair par rapport à la position de celui qui parle. Certes, il est de l'autre côté de l'appareil photo. Il ne faut pas confondre les deux côtés, les opprimés et les oppresseurs. Mais il y a quand même une zone grise qu'il faut interroger. Cet ancien soldat, il me semble qu'il n'a pas résolu sa propre expérience. C'est quelqu'un qui a passé beaucoup d'années dans un silence complet et, à partir d'un moment, il a commencé à parler. Son témoignage est comme une histoire, qu'il a dû répéter

beaucoup de fois à sa fille, la réalisatrice. Mais il ne raconte pas seulement son expérience passée. Il décrit les images en même temps que nous les voyons. Lui aussi est un spectateur et, la plupart du temps, il parle au présent.

Pour cette projection à Lussas, on a ajouté un second titre : « Je suis au Mozambique ». C'est la première phrase qu'on entend dans le film, et c'est le titre qui convient. Pas « 1971-1974 », qui est un titre équivoque, qui réduit l'expérience de la guerre à ce laps de temps. La véritable expérience continue jusqu'à aujourd'hui. José Sobreira, qui commente la série de photos qu'il a prises lors de son service au Mozambique, désigne ses ennemis de l'époque avec une palette d'expressions très différentes : certaines datent de la guerre, d'autres sont plus récentes ; quelques unes sont inventées par lui, d'autres sont des expressions officielles qui appartiennent à l'époque. C'est tout le paradoxe de la mémoire. Ces contradictions, ces évitements, même le rythme de sa parole, sont aussi importants que ce qu'il dit. Mon travail en tant que monteur a été de ne pas cacher ces hésitations.



### Comment est né le projet du film ?

J'avais demandé à mes élèves, dans le cadre d'un cours, de travailler autour de la mémoire des images. Andreia m'a proposé de travailler sur la collection de photos de son père, qu'il avait prises pendant la guerre. Elle pensait déjà lui faire commenter ces images en voix *off*.

Je ne suis pas intervenu sur son film jusqu'à la projection des étudiants. Et là, j'entends la voix de cet homme. Je comprends immédiatement que ça donne un film. Et en même temps, je me dis qu'Andreia n'arrivera peut-être pas à en trouver la forme finale.

Il fallait une structure plastique et narrative plus équilibrée. J'ai commencé à écrire des suggestions pour Andreia. Mais l'envie est devenue trop forte : peu de temps après j'ai commencé à monter. C'était la première fois que j'intervenais dans le travail d'un étudiant. À partir de là, une relation de travail et de confiance s'est établie entre nous.

**La voix de José Sobreira, le père d'Andreia, garde tout au long du film un rythme relativement rapide. Dans quelle mesure êtes-vous intervenu au montage sur l'enregistrement de ses commentaires ?**

Ce sont les enregistrements sonores qui ont demandé le plus de travail. Andreia et son père ont fait différentes prises de son. Ils ont répété, recommencé. Bien que le témoignage semble être dit en une seule fois, la bande-son est le résultat de cent vingt fichiers sonores différents, qui proviennent de plusieurs prises. Dans ces prises, il n'y avait pas trois secondes de silence à la suite. J'ai essayé d'insérer des pauses dans la voix, mais très vite j'ai décidé de ne pas le faire, parce que c'était une fausse dramatisation.

En tant que monteur, j'ai cherché une distance critique minimale par rapport à ce qu'on voit et ce qu'on entend, sans pour autant trahir le film qu'Andreia voulait faire. Elle connaît très bien les histoires que son père raconte pour la caméra. C'est parfois elle qui lui demande de rajouter des détails qu'il élude. À deux reprises, on peut entendre brièvement sa voix. Lorsqu'on voit la photo de l'hélicoptère qui évacue les cercueils, ou les très jeunes prostituées africaines, il tente d'éviter le sujet, mais elle insiste. On revient alors à la photo et

la séquence se répète. Garder ces répétitions permet de montrer la difficulté de l'ancien soldat à aborder certains sujets.

**La volonté pédagogique du narrateur est très forte. Il ne cesse d'expliquer tout ce qu'il suppose que le spectateur ignore, désigne certains éléments dans l'image, et cherche visiblement à s'exprimer comme un conférencier. On dirait une sorte de guide touristique, qui englobe à la fois la guerre, décrite très concrètement, mais aussi la faune, la flore, ou le folklore du pays.**

Il faut préciser que José Sobreira s'est engagé volontairement, comme beaucoup de jeunes hommes. Ils avaient passé toute leur jeunesse dans les petits villages d'un pays isolé du reste du monde, et cherchaient de l'aventure, de l'exotisme : brutalement, ils se retrouvent au beau milieu de la jungle avec des animaux, des plantes inconnues, et des ennemis qui sont la plupart du temps invisibles. Il y a là un côté complètement surréaliste, et j'espère que le film parvient à l'exprimer dans le collage d'images, dans les rapports entre l'image et le son. En fait, les photos sont peut-être une façon de s'appropriier les lieux, les personnes. C'est un repérage, un trajet touristique, de l'ethnographie expérimentale.

*Propos recueillis par Pierre COMMAULT*

Image : F.H. MIRA

1971-74  
**(I am in Mozambique)**  
*de Andreia Sobreira*

Vendredi 24 à 14h45  
Salle 3

# MICROCOSME

*Dans un immeuble de Bucarest, Charlotte Grégoire et Anne Schiltz dressent une série de portraits qui composent un tableau de la société roumaine. Autour de moments de vie quotidienne, les habitants se confient et reviennent sur la période communiste. Entre rejet et nostalgie, un lien se tisse avec la situation actuelle de la Roumanie.*

**Concernant la genèse du film, comment vous est venue l'idée de concentrer votre regard sur un immeuble de Bucarest en particulier et qu'a-t-il de singulier ?**

Nous avons fait un premier film en Roumanie en milieu rural et nous avons envie de continuer à y travailler mais en changeant de contexte. Nous avons comme idée de travailler sur la société roumaine urbaine sans trop savoir comment au début.

Nous sommes donc allées à Bucarest où nous avons été très impressionnées par la densité de l'habitat et des blocs d'immeubles. Très vite, nous nous sommes dit qu'il serait intéressant d'y rentrer pour comprendre comment la vie était organisée derrière ces façades assez grises, très hautes. Cela a été le point de départ du film.

Nous avons alors rencontré des amis anthropologues, urbanistes, qui nous ont expliqué la ville. Nous avons parcouru beaucoup de quartiers et finalement, comme toujours, le choix de cet immeuble a été un peu un hasard. Nous avons eu, très vite, un bon contact avec l'administrateur et nous nous sommes décidées pour ce bloc-là qui est dans un quartier résidentiel, assez vert, classe moyenne si l'on peut dire.

Il y a cependant une vraie diversité sociale et générationnelle dans cet immeuble, que nous avons envie de saisir. La diversité sociale est très caractéristique des immeubles à Bucarest et c'est un héritage du régime communiste. Évidemment la diversité générationnelle nous intéressait aussi sauf que les jeunes étaient beaucoup moins disponibles que les personnes âgées. Ils sont donc moins présents dans le film.

L'idée était de toucher à quelque chose qui dépasse cet immeuble et ses habitants pour parler de la situation actuelle en Roumanie, de la manière dont les gens interagissent, s'organisent en collectivité ou non et sont touchés par tout ce qui se passe aujourd'hui. L'immeuble jouait un peu le rôle de microcosme.

**On a l'impression que les personnages jouent un peu de votre présence. À l'image en tout cas, ils s'en amusent quand une autre personne rentre dans la pièce. On sent qu'une vraie relation s'est nouée entre vous et les différentes personnes du bloc. Est-ce que cela a pris du temps ? Était-ce une volonté de votre part de la mettre en scène ?**

Nous voulions être très proches des gens, rentrer dans leur quotidien, dans leur appartement, dans leur vie. Il fallait



avoir leur confiance et pour cela nous avons passé du temps avec eux, sans filmer. Trouver un endroit où loger dans l'immeuble était une condition nécessaire pour faire le film. Nous avons séjourné quatre fois deux semaines dans le bloc, jour et nuit.

Faire entrer cette relation dans le film était un choix et une contrainte en même temps. Nous avons tourné à deux, avec un dispositif technique très réduit : Charlotte à l'image et moi au son. Les espaces étaient très exigus et on sent forcément notre présence à l'image. Pour rester cohérentes au montage, nous avons fait le choix d'accepter ce dispositif, d'en assumer les conséquences concernant la qualité des images, avec parfois une perche dans le cadre par exemple. Il s'agissait aussi de clarifier notre statut, c'est pour cela que nous avons conservé les séquences où les gens parlent de nous et où nous sommes présentes à travers leur parole.

**Dans de nombreuses séquences, nous voyons le paiement des charges locatives qui sont l'occasion de disputes et de brouilles. On y aperçoit aussi les différents niveaux de responsabilité des habitants de l'immeuble. Quel était l'intérêt de montrer ces moments où les individus ont parfois du mal à s'intégrer à cette gestion collective de la vie de l'immeuble ?**

Ce fonctionnement est commun à tous les immeubles, du moins à tous ceux que nous avons visités. Les gens viennent payer un administrateur du bloc qui peut être un habitant de l'immeuble ou quelqu'un qui fait ça pour une société. Mais dans tous les cas ils se rencontrent une à deux fois par mois pour venir payer *cash* les charges. Ce qui nous a intéressé c'est qu'il s'agit d'un moment de vie collective. C'est un des rares moments où les gens se rencontrent vraiment. Et bien sûr, comme il y est question d'argent, il y a des tensions.

**Charges communes**  
*de Charlotte Grégoire*  
*et Anne Schiltz*

Samedi 25 août  
10h15 - Salle 3  
21h15 - Salle 5

Certains, par exemple, s'aperçoivent qu'ils doivent payer plus parce qu'on a décidé de faire des réparations ou autre chose. Et c'est dans ces moments-là qu'on peut se rendre compte que beaucoup n'arrivent pas à joindre les deux bouts. Certes la situation n'est pas la même pour tous mais dans l'ensemble, elle reste difficile.

Lorsque vous entrez dans l'intimité des gens, dans leur appartement, c'est souvent pour eux l'occasion de parler du passé de la Roumanie et de la période de Ceaușescu, avec des regards très différents sur cette période. Est-ce que les gens en parlent facilement où est-ce que c'était une parole difficile à recueillir ?

Les gens parlent très facilement de cette période. Évidemment nous avons posé des questions et le fait que nous soyons étrangères rend la chose plus facile car ils nous expliquent la situation. Nous voulions opposer ces regards différents sur la période d'avant 89, car c'est à cela que l'on sent la diversité sociale des habitants de l'immeuble.

Très souvent ceux qui ont été ouvriers pendant l'époque communiste, et qui ont beaucoup de mal à s'en sortir actuellement, ressentent une certaine nostalgie. Les paysans aussi d'ailleurs. A l'époque, ils avaient un travail, ils avaient souvent une voiture, les ouvriers allaient en vacances une à deux fois par an. Aujourd'hui leurs enfants sont au chômage ou, s'ils travaillent, ne sont pas en mesure de payer un loyer. C'est très frappant de rencontrer de plus en plus ce discours nostalgique en Roumanie.

Et il y a l'autre discours de gens qui, souvent, ont fait des études, qui n'étaient pas d'accord avec le système, qui voulaient voyager, bénéficier d'autres choses que du simple fait d'avoir un travail et de quoi manger. Il y a vraiment un écart entre les gens dans leur appréciation de cette époque.

Enfin il y a ceux qui font la part des choses. La vieille dame, chimiste, qui apparaît dans le film, est très critique par rapport à ce qui se passe aujourd'hui en Roumanie, mais elle l'est aussi par rapport à l'époque communiste car elle a eu à ce moment là une vie très dure et il lui était impossible de vivre comme elle l'entendait.

Vous faites intervenir l'actualité par l'intermédiaire des journaux télévisés que regarde, notamment, cette vieille dame. Cela faisait partie de vos intentions initiales de faire dialoguer passé et présent de cette manière, où est-ce que cela s'est imposé à vous ?

C'est quelque chose qui nous intéressait au départ et qui était présent dans le projet du film mais pas sous cette forme là. Nous avons été surprises par les manifestations de 2010 dans les rues de Bucarest, et il est sûr que ces événements ont donné une autre tournure au film. Au moment de cette révolte contre l'introduction de mesures d'austérité, les gens ont beaucoup plus parlé de la situation actuelle mais nous sentions aussi le rapport direct avec ce qui précédait. En quoi cette collectivité est toujours héritière d'un régime qui n'est plus ? C'était une des questions que nous nous posions car souvent les habitants se connaissent depuis longtemps, trente ans parfois. Ils ont donc vécu ensemble sous le régime communiste, entretiennent depuis longtemps des relations de voisinage et une certaine forme d'entraide. Nous voulions voir comment ces relations se perpétuent.

*Propos recueillis par Alexandre WESTPHAL*  
Image : ÉOLE

## CINÉMA HYPNOTIQUE

*Artiste protéiforme, Ben Russell est à la fois documentariste, réalisateur de films expérimentaux et musicien dans un groupe de noise. Marqué par le cinéma de Jean Rouch, le jeune réalisateur américain tente de capturer, dans un contexte contemporain, les surgissements d'états de transe. Rouch filmait des cérémonies animistes en Afrique noire, Ben Russell tente de saisir leur équivalent aux Etats-Unis. La sélection de ses films propose des œuvres critiques qui renouvellent le documentaire ethnologique aussi bien formellement que dans l'approche anthropologique. Alors que Jean Rouch s'astreint à une exigence scientifique et pédagogique, Russell met à profit, dans Wet Season par exemple, une forme plus libre et plus créative.*

### Quel est votre parcours ?

J'ai étudié l'art et la sémiotique à l'université de Brown (à Providence, près de New York) au milieu des années 90. J'ai appris la théorie du cinéma à un moment où les études « post-coloniales » étaient extrêmement influentes, avec des enseignants pour qui la théorie et la pratique allaient de pair. J'ai

Fragment d'une œuvre  
*Ben Russell et Jean Rouch*

Vendredi 24 à 14h45 et 21h15  
Salle 5

Samedi 25 à 10h15  
Salle 5

ensuite travaillé avec un anthropologue dans l'île de Pâques, avec des réalisateurs de films expérimentaux, des vidéastes engagés, des spécialistes en biologie marine, des historiens du documentaire, des plasticiens. A cette époque, la scène alternative de Fort Thunder a explosé : BD *underground*, musique noise, spectacles de catch... Et c'était une éducation qui en valait bien une autre.

**Certains de vos films, par le tempo interne de l'image, plongent le spectateur dans une forme de transe. Comment préparez-vous les tournages de ces films ?**

Je ne sépare pas la forme du fond – et je conçois un film comme un tout, depuis le tournage jusqu'au visionnage. L'un conditionne l'autre, et vice-versa. Le cinéma est particulièrement apte à créer une forme d'hypnose et de désorientation (ou serait-ce plutôt d'exacerbation des sens ?) qui caractérisent la transe. Mais la façon dont ça se produit reste mystérieuse, et dépend du film lui-même.

*Black and White Trypps number Three* montre une forme de transe collective lors d'un concert des *Lightning Bolt*. Vous dites que vous vouliez plus qu'un simple enregistrement de ce concert, et avoir « fait partie » de la foule des spectateurs lors de ce film. Restiez-vous constamment derrière la caméra ?

J'ai vu, entendu, senti *Lightning Bolt* jouer en concert au moins quinze fois (ils ont débuté à Providence alors que j'y habitais). C'est cette expérience, parmi d'autres, qui a modelé ma manière de filmer *Black and white Trypps number Three*. Je connaissais le groupe, le public, leur degré de fusion – je savais ce que je voulais faire avant de commencer à filmer, et le résultat s'est avéré encore meilleur que ce que j'espérais. Et, oui ! Je suis resté derrière la caméra durant tout le concert.

**Au cours de la postproduction de ce film, vous avez réalisé un travail important sur le son du concert, que vous ralentissez et assourdissez, pour rendre compte de la perception du public. Comment abordez-vous ce travail de montage et de mixage sonore ?**

J'ai fait un premier montage audio pour montrer comment le son transforme la perception de l'espace. J'ai alors demandé à un compositeur et sculpteur sonore, Joe Grimm, de rendre ce montage plus efficace. Et le film a pris une force que je n'aurais jamais soupçonnée.

**TRYPPS #7 utilise le montage pour montrer les effets de la drogue et donner accès à une « transcendance ». Dans d'autres films, vous montrez les coulisses du tournage. Vous qui cherchez à « ébranler notre**

**tendance à confondre le cinéma avec le monde », pensez-vous que le spectateur soit plus actif devant un film qui expose son dispositif, ou devant un film qui ne le fait pas ?**

Ce n'est pas une opposition pertinente. Ces deux types de films construisent un espace cinématographique et influencent la réception du spectateur. D'ailleurs, même si *TRYPPS #7* n'expose pas son dispositif, il comporte moins de 5 plans en tout. C'est un film qui investit peut-être davantage la matérialité du cinéma que la déconstruction de la représentation, mais l'image est trop malléable et le paysage des Badlands trop lourd de sens pour que ceci soit vrai. En tous les cas, je ne sais pas qui est mon public, mais je sais que mon cinéma nécessite un spectateur actif.



**Quel est votre lien avec le Suriname, et ses habitants ?**

Je faisais partie d'une mission humanitaire dans le village de *Bendekonde* au Suriname entre 1998 et 2000 – je travaillais à la mise en place d'un réseau d'adduction d'eau, et dans des coopératives agricoles. J'ai pris des cours de Samaraka, j'ai passé beaucoup de temps à lire, à écrire, et à construire une maison – dont vous pouvez voir le toit en zinc dans les plans d'ouverture et de fin de *River Rites*.

J'ai tourné le court-métrage *Daumë* quand j'étais là-bas, et j'y suis retourné deux fois depuis pour travailler sur d'autres films. Il y a quelques années, j'ai emmené avec moi Benjen Pansa (l'un des deux protagonistes du documentaire *Let each one go where he may*), qui est dans tous mes films surinamiens, pour un tournage d'un mois en Amérique du Sud. En 2009, Benjen et son frère Monie sont venus avec moi pour la première de *Let each one go where he may*. Avec un peu de chance, je commencerai la production d'un autre long-métrage là-bas l'année prochaine : un film en deux parties sur une mine d'or, dont la première sera tournée dans la jungle Surinamienne

et la deuxième dans la Toundra finlandaise en Laponie.

**Avez-vous commencé à étudier les films de Jean Rouch plutôt par intérêt pour l'ethnologie ou le cinéma ?**

Jean Rouch a d'abord été pour moi un réalisateur expérimental. Puis j'ai considéré son oeuvre comme du cinéma documentaire, et enfin, il m'est apparu comme un surréaliste, par le biais d'un texte de Catherine Russell, *Experimental Ethnography, the Work of Film in the Age of video*. La plupart de ses films n'étant pas sous-titrés en anglais et mon français n'étant pas très bon, je n'ai pu saisir les enjeux de l'ensemble de son oeuvre que bien plus tard. Et il me reste encore beaucoup de films à voir. Pour moi, Rouch reste inclassable, ce qui semble également me correspondre.

**Dans *TRYPPS #6*, vous filmez des danses rituelles du Suriname. Considérez-vous ce film comme une citation de Rouch ? Vous êtes-vous inspiré d'autres réalisateurs ?**

J'ai toujours considéré *Black and White Trypps number Three* comme une citation indirecte de Rouch. Mais lorsque j'ai réalisé *Trypps #6* (qui fait partie de *Let each one go where he may*, un mélange de *Jaguar* de Rouch et *D'est*, d'Akerman), j'ai fini par le considérer comme une influence parmi d'autres : les documentaires *Rock my religion* de Dan Graham, *Divine Horsemen* de Maya Deren, *Holy Ghost People* de Peter Adair, les photos d'Eugène Meatyard, etc.

Maintenant, ça fait cinquante ans que *Les Maîtres Fous* existent, et il est plus intéressant aujourd'hui de le critiquer, de le questionner et de le « re-tourner » que de le citer.

**Il y a beaucoup d'humour dans vos films. Est-ce important pour vous ?**

C'est bon à entendre – c'est assez important de garder son sens de l'humour quand on traite des enjeux de représentation, de transcendance, et qu'on aborde la question du post-colonialisme. Le plaisir est essentiel dans ma démarche et l'humour y joue clairement un rôle.

**Beaucoup de vos films expérimentaux sur la transe (*Trypps #7* ou *Black and White Trypps Number Three*) sont tournés aux Etats-Unis. Pourquoi ?**

Je filme la transe profane aux Etats-Unis, et l'animisme au Suriname. Je suis mal à l'aise avec le fait de filmer quel que soit l'endroit. Bien que j'évite d'assimiler un lieu à un autre, je tente constamment de les relier.

**Vos films surinamiens semblent être fortement mis en scène, s'éloignant du cinéma direct de Rouch. Le critique Yann Lardeau parle même de parodie du documentaire d'ethnologie. Qu'en pensez-vous ?**

Mais je ne suis pas d'accord : mes films surinamiens ne sont pas du tout parodiques, sauf peut-être concernant l'ethnographie, mais c'est un peu court. Par ailleurs, je dirais que tous mes films sont des mises en scène et que tout projet de représentation fidèle à la réalité est par essence voué à l'échec.

*Propos recueillis et traduits de l'anglais par  
Marie ROUAULT et Gaëlle RILLARD  
avec l'aide de Fabienne BÉGO*

Image : Milton RAND KALMAN

# VENDREDI 24 AOÛT

## SALLE 1

MATIN

10h00 - LA PEUR DU RÉALISATEUR ET DU PRODUCTEUR

*En présence de Blanche Guichou (Agat Films), Mathieu Belghiti (What's up Films) et Thierry Lounas (Capricci).*

APRÈS-MIDI

14h30 - ATELIER MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE ET CINÉMA

**Le Ballet mécanique**  
Fernand Léger, Dudley Murphy - 1924 - 16'

**La Marche des machines**  
Eugène Deslaw - 1928 - 9'

**The Song of Ceylon**  
Harry Watt, Basil Wright - 1934 - 37'

**L'Écriture sonore (Tönende Handschrift)**  
Rudolf Pfenninger - 1932 - 13'

**À la pointe de la plume**  
Norman McLaren - 1951 - 6'

**Symphonie mécanique**  
Jean Mitry - 1955 - 13'

*En présence de Philippe Langlois et François Porcile.*

SOIR

21h00 - ROUTE DU DOC - PORTUGAL

**The Foreigner (O Estrangeiro)**  
Ivo Marques Ferreira - 2010 - 18'

**VHS - Video Home System**  
Salomé Lamas - 2012 - 39'

**Petit Isaac et sa mère Inês (Petit Isaac e sua mãe Inês)**  
Ana Eliseu - 10'

**Cinema portugais ? (Cinema português?)**  
Manuel Mozos - 1997 - 56'

*En présence de Sílvia Das Fadas, Nuno Lisboa, Manuel Mozos, Christophe Postic, Susana Nobre, Inês Sapeta Dias, Susana De Souza Dias, Saguenaíl.*

19h - Apéro-Concert au Green Bar :  
trio Jazz Accoustik

## SALLE 2

MATIN

10h00 : EXPÉRIENCES DU REGARD

**Plusieurs fois la Commune**  
Julien Chollat-Namy, Damien Peauclle, Régis Boitier, Aziz Soumaré, Katharina Bellan, Vincent Poulin - 2011 - 50'

**Fort intérieur**  
Chris Pellerin - 2012 - 42'

APRÈS-MIDI

14h30 - ATELIER - CONSTRUIRE UN REGARD POLITIQUE:

**Jaurès**  
Vincent Dieutre - 2012 - 82'

**Héros sans visage**  
Mary Jimenez - 2012 - 61'

*Atelier animé par Marie-José Mondzain.*  
*En présence des réalisateurs.*

SOIR

21h00 - EXPÉRIENCES DU REGARD

**L'Ambassadeur & Moi**  
Jan Czarlewski - 2011 - 15'

**Eau douce eau salée**  
Aya Tanaka - 2012 - 50'

*Présentation : Philippe Boucq et Pierre-Yves Vandeweerd.*  
*Débats en présence des réalisateurs.*

10h-12h30 : Permanence de l'École Documentaire dans les bureaux d'Ardèche Images (avec Armelle Sèvre)

15h : Séance Jeune Public (8-12 ans) - Inscription à l'accueil public. Participation 3 euros

19h - Philippe Langlois - Les cloches d'Atlantis, musique électroacoustique et cinéma - Archéologie et histoire d'un art sonore, éditions Mfen, 2012

## SALLE 3

MATIN

10h15 - ATELIER : MUSIQUE ORIGINALE

**Surgi de la brume dans un rugissement strident**  
Christine Marrou - 2010 - 48'

APRÈS-MIDI

14h45 - ROUTE DU DOC - PORTUGAL

**48**  
Susana de Sousa Dias - 2009 - 93'

**1971-74 (I am in Mozambique)**  
Andreia Sobreira - 2011 - 38'

**Le passeur 1**  
Filipa César - 2008 - 34'

**Le passeur 2**  
Filipa César - 2008 - 30'

SOIR

21h15 - PRIX SACEM

**Voukoum**  
François Perlier - 2012 - 52'

*Remise du Prix Sacem du documentaire musical de création 2012 par Édith Canat de Chizy.*  
*Débat en présence du réalisateur et producteur.*

## SALLE 4

MATIN

10h30 - REDIFFUSION EXPÉRIENCES DU REGARD Rouge

Alice Heit - 2012 - 13'

**Toujours mort, enfin vivant**  
Richard Frank - 2012 - 52'

APRÈS-MIDI

15h00 - REDIFFUSION JOURNÉE SCAM

**Téodora pécheresse**  
Anca Hirte - 2011 - 85'

**Une histoire aussi vieille que moi**  
François Porcile - 2011 - 30'

SOIR

17h30 : REDIFFUSION Condition (Die Lage)

Thomas Heise - 2012 - 74'

21H30 : REDIFFUSION EXPÉRIENCES DU REGARD

**Plusieurs fois la Commune**  
Julien Chollat-Namy, Damien Peauclle, Régis Boitier, Aziz Soumaré, Katharina Bellan, Vincent Poulin - 2011 - 50'

**Fort intérieur**  
Chris Pellerin - 2012 - 42'

## SALLE 5

MATIN

10h15 - ROUTE DU DOC - PORTUGAL

**Jardim**  
João Vladimiro - 2008 - 70'

**Snack-bar Aquário**  
Sergio da Costa - 2010 - 37'

**The House I Want (A casa que eu quero)**  
Raquel Marques, Joana Frazão - 2009 - 65'

*En présence de Sílvia Das Fadas, Nuno Lisboa, Manuel Mozos, Christophe Postic, Susana Nobre, Inês Sapeta Dias, Susana De Souza Dias, Saguenaíl.*

APRÈS-MIDI

14h45 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : BEN RUSSELL ET JEAN ROUCH

**Trypps #6 (Malobi)**  
Ben Russell - 2009 - 12'

**Les Tambours d'avant (Tourou et Bitti)**  
Jean Rouch - 1971 - 12'

**River Rites**  
Ben Russell - 2011 - 11'

**Briser les poteries de Pam (Pam Kuso Kar)**  
Jean Rouch - 1974 - 13'

**Black and White Trypps Number Three**  
Ben Russell - 2007 - 12'

**Horendi**  
Jean Rouch - 1972 - 72'

*Présentation : Federico Rossin.*  
*Débat en présence de Ben Russell.*

SOIR

21H15 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE : BEN RUSSELL ET JEAN ROUCH

**La Saison humide (Tjüba Tën)**  
Brigid McCaffrey, Ben Russell - 2008 - 47'

**Les Maîtres fous**  
Jean Rouch - 1954 - 29'

**Trypps #7 (Mauvaises terres)**  
Ben Russell - 2010 - 10'

**Les hommes qui font la pluie (Yenendi)**  
Jean Rouch - 1952 - 28'

*Présentation : Federico Rossin.*  
*Débat en présence de Ben Russell.*

Concert-surprise  
Les Vilains Chicots  
au Blue Bar

PLEIN AIR - 21h30

Être là

Réalisateur : Régis Sauder - 2012 - 94'  
(si intempéries, 23h15 en Salle 3)

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