

RÉCITS DE RUINES



Construit en 1938 et encore utilisé comme centre de rétention jusqu'en 2007, le camp de Rivesaltes a vu se côtoyer des populations très diverses: il a notamment accueilli des réfugiés espagnols, juifs, tziganes, des prisonniers allemands, des militants algériens, des harkis et, enfin, des sans papiers.

Dans sa première partie, *La Guerre est proche* expose des ruines à l'identité incertaine.

Par une série de longs plans fixes, le film nous installe dans un paysage énigmatique: murs délabrés, débris, édifices éventrés, amas de tuiles, colonnes trouées. La durée des plans nous invite à creuser l'image, à sonder les moindres recoins. Le film s'éprouve d'abord comme une expérience de la ruine. La voix-off d'un «architecte», portée par le chant lancinant des cigales, décrit minutieusement le processus de désagrégation des édifices en béton. Quant à

l'identité du lieu que l'on fouille avec tant d'insistance, le mystère reste entier.

Il y a bien quelques indices qui jalonnent la première moitié du film. Mais le récit de *La guerre est proche* progresse à rebours: il faudra attendre le dernier plan, qui nous donne à lire le décret du 12 novembre 1938, «relatif à la situation et à la police des étrangers», pour appréhender l'acte fondateur de lieux tels que Rivesaltes.

L'interrogation autour de la mémoire, au cœur du film, prend donc racine dans la matérialité du lieu. Le premier personnage, «l'architecte», décrit scrupuleusement la mécanique implacable du long processus qui a ravagé les édifices: «tout bâtiment est fait pour résister à cette agression. Mais en réalité, chacun de ses éléments constitutifs est un point de fragilité». Une poétique du délabrement se met en place au fil de la description: l'eau et le vent s'infiltrèrent, les végétaux les plus fragiles «finissent par créer des forces extrêmement puissantes capables de déliter» le béton et les armatures en fer.

En creux, ce récit d'une ruine donne à voir quelque chose d'une disparition. Dans cette

Le guerre est proche
de Claire Angelini
EXPÉRIENCES DU REGARD
Mar - 10h00 - Salle 1

plaine désertique écrasée par le soleil et balayée par le vent, la violence des éléments, qui a mené ces bâtiments à la ruine, fait écho aux difficiles conditions de vie des populations qui y ont séjourné. La ruine évoque un autre délabrement, celui des corps, provoqué non seulement par le climat, mais plus encore par les maladies dues au manque d'hygiène, parfois à la sous-nutrition.

Ce n'est qu'à la fin du discours de l'architecte que l'on atteint au cœur de l'énigme. «Je pense souvent», nous dit-il, «qu'il y a dans la trame de l'espace, le souvenir permanent de tout ce qui s'y est produit, comme une chose à laquelle les hommes ont accès de façon fugace». Si le lieu est bien porteur d'une mémoire,

«cette mémoire a-t-elle un sens en dehors des hommes?».

Trois témoignages nous donnent alors un nouvel éclairage sur le paysage délabré exploré avec tant de minutie: un espagnol interné là pendant la guerre, une harkie qui y a passé une partie de son enfance, et enfin une militante impliquée auprès des sans papiers, restituent par bribes l'histoire de ce lieu. Les visages des interviewés sont absents et l'ancien camp occupe obstinément l'image. Certains plans de la première partie du film - un édifice béant, plongé dans la pénombre; un enfant dormant paisiblement - resurgissent. Mais les témoignages donnent aux images un sens nouveau: il ne s'agit plus simplement de

formes énigmatiques soumises au délitement, mais de représentations porteuses d'une histoire et d'une mémoire douloureuses. Dans cette métamorphose, le sens advient comme à tâtons. Le spectateur a le temps de s'interroger sur le sens des images. Il se laisse absorber par la fascination muette de la ruine, le «gouffre hideux» qu'évoque la voix d'une fillette au début du film, lisant un passage du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. L'horreur, sous la tranquillité du paysage, affleure doucement.

Muriel Bucher

Photo: InAweofGod'sCreation

SUR-LE-CHAMP par David Caubère sur une idée originale d'Elitza Gueorguieva



« Je ne te jugerai pas »

Gianfranco Rosi est l'auteur de trois documentaires : *Boatman*, tourné en 1993 explore les abords de Bénarès, la proximité quotidienne de ses habitants avec la mort et les rituels sacrés des bords du Gange. *Below sea level*, en 2009, va à la rencontre de marginaux nomades, échoués dans le désert américain au sud de Los Angeles. Enfin, *El Sicario, Room 164*, proposé cette année dans le cadre du séminaire « Donner à entendre » est la confession glaçante d'un tueur à gage mexicain qui raconte la corruption, la violence et la mort au Mexique comme personne ne l'avait fait avant lui. Le *sicario* raconte son histoire, face caméra, le visage dissimulé sous un tissu noir ajouré, illustrant ses propos de dessins et de schémas dans un grand cahier.



Vous avez rencontré ce *sicario* grâce à un article du journaliste et écrivain américain Charles Bowden, paru dans Harper's Magazine. Aviez-vous déjà l'intention de faire un film au Mexique ou l'article a été l'élément déclencheur ?

Gianfranco Rosi - À ce moment là je n'avais pas d'intérêt particulier pour le Mexique. L'article a donc été décisif, révélateur. Pour chacun de mes films, il y a des années de travail en amont. Cette fois je n'ai eu qu'une semaine pour écrire le projet et quelques jours pour le tourner. Charles Bowden, qui a passé 20 ans à étudier ce milieu avant de pouvoir approcher un *sicario*, a arrangé la rencontre.

Comment avez vous conçu le dispositif ? Qui a proposé le cahier, le dessin, le tissu noir sur le visage ?

Dans son article, Charles Bowden, évoquait déjà les dessins du *sicario*. Je me suis donc présenté dans la chambre d'hôtel avec un grand cahier que

j'ai posé sur le fauteuil. Je lui ai donné un tissu noir que j'utilisais pour dissimuler ma caméra et il s'est couvert le visage. L'écriture et le voile ont facilité, je pense, l'introspection. Mais jamais je n'aurais imaginé qu'il possédait un tel talent narratif. Ces mains qui dessinent sont des « talking hands » qui accompagnent la voix.

Comment avez vous dirigé l'entretien ?

Comme dans tous mes films, je ne pose jamais de question. Je propose une direction. Le premier jour, je lui ai simplement dit que je savais tout de lui et que je souhaitais qu'il

raconte son histoire du début à la fin. Le deuxième jour, je lui ai demandé de répéter cette histoire en partant de ses dessins, pour filmer le contrechamp de ce qu'il m'avait raconté la veille.

J'ai rarement éteint la caméra, seulement quelques fois quand il commençait à pleurer ou se taisait trop longtemps.

Mon devoir de réalisateur est d'aller au fond de l'âme des personnages. Je cherche la dimension humaine des histoires. Pour *El Sicario*, je me suis retrouvé devant une sorte d'archétype. Mais derrière il y avait une personne d'une extrême gentillesse et d'une intelligence sublime. C'est ce qui est bouleversant.

Le fondement culturel, l'éducation chrétienne, est évidemment très présent. Mais ce n'est pas l'important... Ce qui l'est c'est la fragilité d'un être humain... Chaque rencontre est amoureuse. C'est l'unique moyen de tenir la promesse « je ne te jugerai pas ».



Qu'en est-il des reconstitutions de sévices et d'exécutions qu'il mime dans leur décor original, cette chambre d'hôtel n°164 ?

J'étais tellement bouleversé que je n'ai même pas filmé la chambre. Je suis donc revenu quelques mois plus tard. Je l'ai rencontré à nouveau et lui ai demandé de jouer ces «reconstitutions». Je n'aurais jamais imaginé qu'il ait un tel talent d'acteur. Bien sûr il joue constamment pour dissimuler son activité: officiellement c'est un policier... C'est un vrai caméléon.

Au départ, l'entretien avec le *sicario* ne devait être qu'une partie du film. Quand avez-vous compris qu'il serait l'unique personnage ?

Je suis resté deux mois au Mexique, où j'ai accumulé de nombreuses images, filmant parfois les cadavres des victimes des narcotrafiquants quelques minutes après leur découverte... Mais j'ai compris très vite que le film c'était lui. Et puis ne pas montrer les images de violence que j'avais filmées, c'était faire appel à l'imagination du spectateur qui possède en lui à la fois une mémoire collective et son propre sens de la dramaturgie. De ce point de vue, le film est très démocratique. En sortant de la salle, chacun emporte avec lui une multitude d'images mentales.

Et puis ce «film sans images» est comme une sculpture de Giacometti, c'est une interrogation sur les limites de la construction: jusqu'où est-il possible de retirer de la matière, d'assécher, d'épurer le corps, de la statue comme du film, sans qu'il ne s'écroule? La parole devient les fondations.

Au montage j'ai suivi sa respiration. Ce fut très utile. A Vienne, le film a été projeté devant 800 personnes et le directeur de la biennale m'a dit que les spectateurs avaient commencé à respirer à son rythme, en suivant ses pauses...

Quelle est la différence fondamentale entre le récit écrit par Charles Bowden et le récit oral du film ?

Un film doit raconter ce qu'un article de journal ne peut raconter. Le succès que le film a rencontré au Mexique ne fut pas dû à ce qu'il révélait, qui est connu de tous, mais à la manière dont il le révélait. Parce que le cinéma est ce qui ne peut être lu. Dans l'article de Charles Bowden il y a sa voix de narrateur. C'est un reporter qui témoigne d'une rencontre et partage ce qu'il a éprouvé. Devant le

film nous sommes seuls... Seuls dans cette chambre d'hôtel face à cet homme pendant 80 minutes.

C'est l'interprétation du réel qui est intéressante. Ça passe par un regard, une intuition, comme quand tu te retournes. La vérité est dans ce moment, quand tu comprends que tu as saisi quelque chose. Elle est aussi dans la distance, à mi-chemin entre celui qui filme et celui qui est filmé. Enfin, elle est dans la confiance. Il faut trouver un «élément de confiance» entre le filmeur, le personnage et le spectateur. Comment peut on avoir confiance en ce personnage extrême, dont on peine à croire qu'il n'est pas un acteur ?

Vos trois films sont des portraits d'hommes mais aussi de lieux. Bénarès en Inde, un désert américain, Ciudad Juarez au Mexique, sont des lieux autours desquels les histoires se construisent. Elles ne peuvent se dérouler ailleurs.

Je choisis les lieux et les personnes qui les habitent. Sans elles, ces lieux n'existent pas. Et réciproquement, c'est le lieu à l'intérieur des personnages qui m'intéresse. Ainsi, Bénarès devient un lieu intérieur, comme dans *Below Sea Level* où l'enclave de désert américain devenait un désert de l'âme. Dans ce film, je voulais le désert comme protagoniste. En l'explorant je m'y suis perdu. Et j'ai pu ainsi découvrir ce lieu étrange en l'habitant pendant deux mois. Pas en tant que réalisateur, mais simplement en étant Gianfranco.

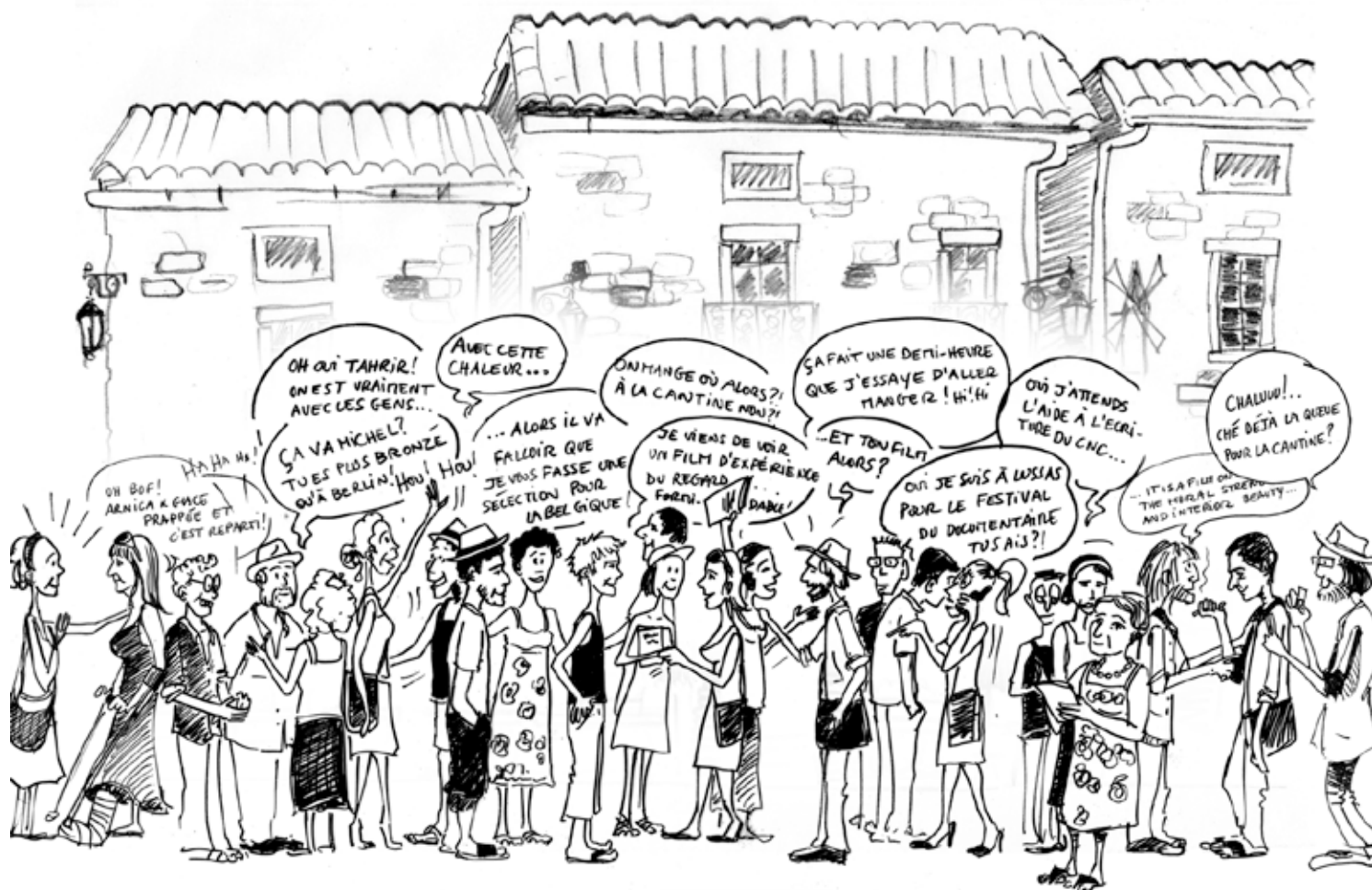
Pour *Below Sea Level* vous n'avez donc pas filmé tout de suite ?

Je déteste filmer. C'est un moment terrible de grande responsabilité. Mais une fois que l'histoire est claire, le «photogramme» vient automatiquement. Si je ne sais pas où mettre l'appareil c'est que je ne sais pas quoi raconter.

Propos recueilli par Lune Riboni
Photo: Lune Riboni

El Sicario, Room 164
de Gianfranco Rosi
DONNER À ENTENDRE

Mar - 14h30 - Salle 2



... LUSSAS 13:02 PM ...

Mardi à 13 h
BLUE BAR
 Présentation de l'école documentaire et rencontres autour des formations à l'écriture, la réalisation, la production.

Mardi à 19h
 Présentation des lignes éditoriales, avec Dominique Renaud (Télé Vosges, TLSP), Guillaume Esterlingot (région Bretagne) et Olivier Montels (France 3).

Mardi à 21h30
COOPÉRATIVE FRUITIÈRE
 Projections de 6 films de fin d'études de la 11ème promotion du Master (voir additif au catalogue). Ces films d'une vingtaine de minutes, écrits, réalisés et montés en moins de deux mois, n'obéissent à d'autre contrainte que celle d'être tournés dans les environs de Lussas. Ils affirment en fin d'année la recherche d'une écriture cinématographique propre à chacun de ces jeunes auteurs.

Séance Jeune public (8-12 ans), mercredi et vendredi de 15h à 18h, sur inscription à l'Accueil public (participation: 3 €).

LE TRAIN FANTÔME

«Qu'est que le socialisme offre aux jeunes?». Le jeune homme interpellé reste coi. Devant lui, des adultes assis en demi-lune attendent sa réponse. «Est-ce que la question vous gêne ou est-elle simplement trop difficile?», insistent-ils sournoisement. Le jeune homme reste silencieux. On ne saura pas s'il est devant un jury académique, s'il comparaît devant un tribunal ou une sorte de commission morale du parti communiste tchèque.

Cette séquence sert d'introduction à *The Greatest Wish*, documentaire tourné par Jan Špáta en Tchécoslovaquie en 1964. Le dispositif est simple. Špáta pose aux jeunes gens une seule question: «Quel est votre plus grand souhait?». Les réponses laissent entrevoir quelques désirs de liberté. Le film circulera pendant quelques

temps, mais après les événements de 1968 et la répression soviétique du Printemps de Prague, il sera censuré. Un quart de siècle plus tard, à la veille de la chute du régime, Špáta revient sur le sujet et pose la même question aux jeunes gens de 1989.

The Greatest Wish II est le fruit du tissage de ces rushes en noir et blanc (1964) et en couleur (1989). Le statut chromatique des images de ces deux époques tend à les opposer. Mais l'expression des désirs des jeunes de 1964 se superpose progressivement à ceux de 1989. Les réponses, tantôt impulsives, tantôt convenues, se répètent dans la première partie du film: «avoir des enfants», «être aimé», «me marier», «avoir une voiture», «gagner bien ma vie». La succession à l'écran de jeunes filles évoquant leurs rêves de mariage peut faire sourire. Devant

ces personnages en noir et blanc, on pourrait être tenté d'adopter une posture condescendante. C'est l'une des réussites du film de Špáta que de refuser cette opposition. Les souhaits se répondent, se contredisent. Par-delà leurs coiffures démodées, les jeunes de 1964 paraissent parfois plus proches de nous que ceux de 1989.

Lentement le film assemble ces deux mosaïques de souhaits. Les jeunes évoquent leurs conditions de vie, la sexualité, la maternité adolescente, la censure officielle et l'auto-censure et un tableau de la jeunesse se dessine.

Le film n'est pas sans rappeler la *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1960), documentaire ethnographique sur les parisiens. Mais chez Špáta il n'y a ni discours sociologique, ni voix-off du



réalisateur ou d'un narrateur extérieur; dans *The Greatest Wish II*, seul le montage parle et fait parler. La forme, apparemment simple et répétitive, laisse progressivement apparaître une structure complexe. Organisées en série, les réponses peuvent sembler prosaïques, sans portée historique. On ne fait plus de films comme ça, les montages sériels ou chromatiques ne sont plus en vogue. Mais sous l'apparente simplicité de ce documentaire, se révèle un projet ambitieux, une enquête fleuve.

Pourquoi Špáta ne s'est-il pas contenté de faire un film avec les seuls rushes de 1989? Pourquoi a-t-il choisi de mettre en dialogue ces deux générations pré-révolutionnaires? En 1964, le film annonce déjà les désirs de liberté qui s'incarneront dans la vague de changements du «Printemps

de Prague» en 1968. Le mouvement fut finalement étouffé par une violente répression soviétique. Ses leaders furent détenus ou bannis de la vie politique et publique. La volonté du réalisateur d'intégrer dans un seul corpus filmique les images des deux générations peut être comprise comme une façon de réparer, ou de revisiter le deuil d'une révolution avortée. En rassemblant des pièces dépareillées, les morceaux des générations perdues, le réalisateur essaie de recoudre cette plaie.

Une image persiste. Sur le quai d'une gare, de jeunes garçons se préparent à prendre un train. Ils partent faire leur service militaire. Nous sommes en 1989, dans une Tchécoslovaquie encore communiste. Le réalisateur s'attarde sur les gestes, les larmes des mères, des sœurs et des petites amies de ces jeunes hommes qui

partent à contrecœur. Cette longue scène de séparation sur un quai de gare en cache une autre: et s'il s'agissait d'un train fantôme, reliant les différentes voix et époques du film? Un train dont le premier wagon serait en 1964 et le dernier en 1989, qui emmènerait des générations de jeunes hommes vers un service militaire éternel, et les plongerait dans les fractures de l'histoire.

René Ballesteros

Photo: Emmanuel le reste

The Greatest Wish II

de Jan Špáta

HISTOIRE DE DOC: TCHÉCOSLOVAQUIE

Mar 23 - 14h30 - Salle 1



MARDI 23 AOÛT

Salle **1**

matin

10h00 - REDIFFUSIONS
Éclats de guerre
Adrien Faucheu - 2011 - 51'
La guerre est proche
Claire Angelini - 2011 - 80'

après-midi

14h30 - HISTOIRE DE DOC :
TCHÉCOSLOVAQUIE
Pourquoi?
Jan Špáta, Evald Schorm -
1964 - 29'
Cheminots
Evald Schorm - 1963 - 32'
Respice finem
Jan Špáta - 1967 - 15'
Mexique en fête
Jan Špáta - 1971 - 14'
The Greatest Wish II
Jan Špáta - 1990 - 85'
*Présentation et débat: Kees
Bakker*

soir

21h15 - SÉANCES SPÉCIALES
- Think about Cage
Two Times 4'33"
Manon de Boer - 2008 - 10'
**Think about wood, Think
about metal**
Manon de Boer - 2011 - 48'
John Cage
Klaus Wildenhahn - 1966 - 58'

Salle **2**

matin

10h00 - EXPÉRIENCES
AFRICAINES
**À Saint-Louis du Sénégal,
la France reconnaissante**
Film Collectif - 2011 - 38'
Inch'Allah. S'il plaît à Dieu?
Abbas Thior - 2011 - 35'
**Collection « Une journée
avec... »**
Yvette Marie Bassolé,
Ferdinand Bassono
- 2011 - 21'

après-midi

14h30 - REDIFFUSIONS
El Sicario, Room 164
Gianfranco Rosi - 2010 - 80'
Wundkanal
Thomas Harlan - 1984 - 102'

soir

21h00 - EXPÉRIENCES DU
REGARD
Le Ciel en bataille
Rachid B. - 2010 - 42'
**Sans-titre 3. La terre nous
nourrit et la terre nous mange**
Vincent Lefort - 2011 - 85'
*Présentation: Philippe Boucq et
Pierre-Yves Vandeweerd.
Débats en présence des
réalisateurs.*

Salle **3**

matin

10h15 - EXPÉRIENCES DU
REGARD
Les Conti gonflés à bloc
Philippe Clatot - 2010 - 130'
*Présentation: Philippe Boucq et
Pierre-Yves Vandeweerd.
Débat en présence de Philippe
Clatot*

après-midi

14h45 - FRAGMENT D'UNE
ŒUVRE: GUNVOR NELSON
My Name Is Oona - 1969 - 10'
Moons Pool - 1973 - 15'
Red Shift - 1984 - 50'
Time Being - 1991 - 8'
Trace Elements - 2003 - 10'
Frame Line - 1983 - 22'
Light Years - 1987 - 28'
True to Life - 2006 - 38'
*Présentation et débat: Federico
Rossin*

soir

21h00 - HISTOIRE DE DOC:
TCHÉCOSLOVAQUIE
It's My Bucket
Radúz Činčera - 1963 - 16'
Citizens with Coats of Arms
Vít Olmer - 1966 - 19'
Fog
Radúz Činčera - 1966 - 28'
Confusion
Evald Schorm - 1968 - 35'
Lux arte facta
Václav Hapl - 1977 - 15'
Dialogue
Pavel Koutecký - 1981 - 18'
Avec toi papa
Olga Sommerová - 1981 - 14'
*Présentation et débat: Kees
Bakker*

Salle **4**

matin

10h30 - REDIFFUSIONS
Le Projet Himmler
Romuald Karmakar
- 2000 - 182'

après-midi

15h00 - REDIFFUSIONS
Bakoroman
Simplice Ganou - 2011 - 62'
Les Déesses du stade
Delphe Kifouani - 2011 - 57'
Koundi et le jeudi national
Ariane Atodji - 2010 - 86'

soir

21h15 - REDIFFUSIONS
**Retour à Khodorciur, Journal
arménien**
Yervant Gianikian, Angela
Ricci Lucchi - 1986 - 80'

23h - REDIFFUSIONS
Les Conti gonflés à bloc
Philippe Clatot - 2010 - 130'

Salle **5**

matin

10h15 - *Débat coordonné par
Olaf Möller avec
Gianfranco Rosi*
Coordinateur: Olaf Möller
*En présence de Yervant
Gianikian, Gianfranco Rosi,
Angela Ricci Lucchi.*

après-midi

14h45 - DONNER À
ENTENDRE
**Retour à Khodorciur, Journal
arménien**
Yervant Gianikian, Angela
Ricci Lucchi - 1986 - 80'
*Débat en présence de Yervant
Gianikian et
Angela Ricci Lucchi.*

Night and Fog
Dani Gal - 2011 - 22'
**Memories of the Eichmann
Trial**
David Perlov - 1979 - 65'
Coordinateur: Olaf Möller
*En présence de Yervant
Gianikian, Gianfranco Rosi,
Angela Ricci Lucchi.*

soir

21h15 - DONNER À
ENTENDRE
The Verdict of History
Friedrich Ertler - 1965 - 92'
Coordinateur: Olaf Möller
*En présence de Yervant
Gianikian, Gianfranco Rosi,
Angela Ricci Lucchi.*

PLEIN AIR

21h30
Il Capo
Yuri Ancarani - 2010 - 15'

Alpi
Armin Linke - 2011 - 64'

En cas d'intempéries, la projection aura lieu en salle 3 à 23h15