



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 05

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Lundi 9 mars 2009



La Chine est encore loin China is Still Far Away

Malek Bensmaïl

Compétition internationale, 120', Algérie-France

Lundi 9, 15h15, Cinéma 1

Pouvez vous nous parler du titre du film et de son sens ?

Le titre définitif du film, *La Chine est encore loin*¹ est venu lors d'une discussion avec ma mère, autour des paroles du Prophète Mahomet, qui encourageait les siens à rechercher le savoir « jusqu'en Chine, s'il le faut ». Pour le Prophète, la Chine, terre symbolique et lointaine, était une référence de savoir et de sciences. Aujourd'hui, dans nos pays, le savoir est malmené, souvent à des fins idéologiques. Dans son titre original, en arabe, j'ai gardé un fragment de cette citation, car il s'agit d'une parole sacrée et nous ne pouvons pas, en terre d'Islam, détourner une phrase des hadiths de Mahomet et encore moins du Coran. Une manière de montrer aussi que pour nous, cinéastes, intellectuels, écrivains, la pensée arabe « officielle » reste figée, statufiée et que « notre renaissance » n'a pas encore eu lieu. En langue française, « la Chine est encore loin » évoque le principe d'un chemin parcouru mais aussi d'un long chemin encore non parcouru.

Quelles ont été les premières intentions qui vous ont conduites vers ce village et vers cette école ? Ont-elles changé pendant le tournage ?

Après la réalisation de mon dernier film, *Aliénations*, ou j'ai observé « la matière à délire » dans un hôpital psychiatrique, je me suis posé

¹ Le titre de travail était *Poussière d'école*

la question de la source de cette matière même et donc de la transmission des savoirs. Je souhaitais interroger l'institution scolaire algérienne, « m'immergeant » dans une classe. J'ai choisi ce village Chaoui, car c'est là qu'a eu lieu, en 1954, l'attentat du couple d'instituteurs français, qui fut l'événement déclencheur de la guerre de libération. Je trouvais intéressant de partir de cette « petite histoire » tragique afin d'évoquer la grande histoire ; celle de la guerre d'Algérie, du colonialisme, de la langue, de l'acculturation, mais aussi de l'école d'aujourd'hui, de la vie d'un village devenu « berceau de la révolution » et du devenir de ses enfants. Convoquer le passé à partir du présent me semblait être la bonne équation à résoudre et ma rencontre avec les deux instituteurs Mohamed et Nacer a renforcé ce choix.

Ce qui a changé entre l'écriture et le tournage a été probablement la rencontre avec les personnages secondaires, qui bien évidemment n'étaient pas réellement écrits ni repérés mais simplement dessinés comme une éventualité possible. Je pense à Rachida, la femme de ménage mais aussi au guide Messaoud, au père de la petite Bisma, Azzouz, le taleb. C'est justement ce réel là qui m'intéresse, celui qui se présente à vous, presque instantanément et qui au final vous aide à faire respirer votre film, à lui donner une énergie, de la vie, du contenu. Dans un documentaire, on parle souvent de sujet mais sans dimension humaine et sans une écriture cinématographique, cela nous ramène au sujet dans son dispositif théorique et cela ne fait pas un film mais un dossier. Je souhaitais filmer une école en tant qu'institution importante qui doit assurer un avenir à l'Algérie, et observer comment s'effectue la transmission des savoirs. Depuis la guerre d'indépendance, il n'y a eu que très rarement une sensibilité documentaire chez nos cinéastes algériens ou même dans le monde arabe. Depuis vingt ans, on ne s'intéresse pas aux sujets sociétaux et politiques car ils sont étroitement liés à une censure et renvoient à nos gouvernants une réalité sociale douloureuse et ébranle le mythe officiel. Le documentaire est précisément le genre qui permet d'évoquer mais surtout d'affronter les problèmes majeurs de l'ère contemporaine de l'Algérie comme l'école, l'aliénation, le politique. Si je m'attache à « poser » – pour ne pas dire

« imposer » – ce genre en Algérie, c’est aussi parce qu’il incarne des enjeux importants.

À travers mes films et depuis quelques années je tente modestement de questionner notre société, les traumatismes et les mutations de mon pays.

Que vous a révélé le quotidien de cette classe et de ce village sur l’Algérie d’aujourd’hui ? Est-elle différente de celle que vous connaissiez ?

Lorsque je vais tourner, je n’ai pas de jugements arrêtés. Surtout pas. J’avais une multitude de questions : qu’est devenue l’école algérienne depuis l’indépendance ? Comment s’est-elle reconstruite durant ces années de décolonisation ? Comment les instituteurs transmettent-ils cette identité à leurs jeunes élèves ? Près d’un demi-siècle après l’indépendance, mon pays semble loin d’avoir résolu la question lancinante de son identité : guerre des langues bien sûr, mais aussi effondrement des idéologies, écroulement des mythes du socialisme et du nationalisme arabe, conformisme islamo-nationaliste, esprit de revanche sur la France et sur la francophonie, déni des réalités linguistiques, historiques et culturelles. L’Algérie post-indépendante, dans la continuité de l’aliénation et de l’acculturation de son peuple a renforcé – peut-être inconsciemment ? – une autre domination sous couvert de récupération d’une « identité arabo-musulmane ».

■ Propos recueillis par Anne-Lise Michoud

Le Dictionnaire selon Marcus

Mary Jimenez

Compétition internationale, 78^e, Belgique

Lundi 9, 19h15, Cinéma 1 / Mercredi 11, 16h45, Cinéma 2 (débat)

Marcus aime les mots, la façon dont ils s’agencent, dont ils se définissent. Pourtant, il n’a pas toujours été bien servi par eux. Recel, prison, vol, criminel, marginal : ce sont les mots qu’utilise la société pour l’éti- queter, l’enfermer, l’emprisonner.

En prison, Marcus passe son temps à lire et à apprendre par coeur le dictionnaire. Mais ses mots à lui sont : solidarité, liberté, confiance. Ils sont sa forme de liberté. C’est par le biais de son propre langage qu’il parvient à s’exprimer et par-là même à survivre. Aussi sérieusement qu’il s’est fixé de retenir mot pour mot leur définition, il s’est également fixé comme seul et unique principe de vie : aider les prisonniers à s’évader, au risque de retourner lui-même en prison. Pour apprendre quelques mots de plus... et surtout car il considère que c’est son devoir d’homme. Il ne refuse pas son aide à quiconque la lui réclame. Narration, simplicité et éloquence constituent le portrait de cet homme étonnant et fascinant qui revient sur les traces de son passé pour mieux expliquer son état présent et son futur inexorable.

Comment avez-vous connu Marcus ?

Mary Jimenez : je cherchais quelqu’un pour faire un film sur la dépendance au jeu. On m’a dit qu’il était très dépendant alors je l’ai rencontré mais finalement cet aspect-là de lui ne m’a pas intéressé. Il m’a alors raconté l’histoire de sa vie, j’ai trouvé cela plus intéressant alors j’ai décidé d’en faire un film.

A-t-il accepté de se livrer facilement ? Avez-vous beaucoup préparé le tournage ?

Oui, c’est quelqu’un de très généreux, il m’a beaucoup aidé sur le tournage. C’est quelqu’un qui connaît très bien sa vie, qui sait parfaite-

ment en parler. Mais tout a été préparé à l’avance, on savait à chaque scène ce qu’il allait dire, il était comme un narrateur qui racontait des histoires. Et nous n’étions pas à la recherche de trop d’émotion. Sauf dans deux, trois scènes que j’ai gardées car l’émotion était belle mais sinon tout était préparé. Quand, au vu des rushes, il fallait recommencer, il ne s’y opposait jamais.

On remarque un véritable parti pris de mise en scène car la caméra est toujours très mobile et autonome ; vous le filmez souvent derrière un rideau, vous l’encadrez dans une porte, vous le filmez flou, on ne reste presque jamais sur le personnage lui-même qui est pourtant très imposant.

L’idée est que c’est quelqu’un qui a été en prison et qui a donc toujours été encadré, encerclé, enfermé. Et je me suis demandé comment faire un film dans lequel le cadre ne joue pas le même rôle que la prison. J’ai donc réfléchi à la manière de décadrer, d’aller chercher le hors-champ autour de lui et ne pas le saisir uniquement avec le cadre. Je savais plus ou moins l’histoire qu’il allait raconter car on s’était mis d’accord avant. Par exemple, s’il parlait d’une évasion, je mettais mon casque, je cadrerais et dès que je sentais le désir de regarder ailleurs par rapport à ce que j’entendais, j’y allais. J’allais regarder ailleurs. Je pense que dans la zone entre sa parole et mon imaginaire, il y a une rencontre qui se passe, qui est de l’ordre du cinéma.

Pourriez-vous me parler de l’importance des mots dans le film. Le titre Le Dictionnaire selon Marcus l’annonce d’emblée, puis les scènes dans lesquelles il lit les mots du dictionnaire pour les apprendre et finalement la propre éloquence de Marcus. Les mots jouent un rôle à part entière dans le film.

C’est une question très complexe. Il y a d’un côté le fait que Marc n’a pas fini l’école et que cette éducation qu’il a, la culture qu’il a pu acquérir, cela a été possible grâce aux livres qu’il a lus en prison. Il a donc une façon de parler qui n’est pas normale, qui n’est pas courante. Des mots, des tournures de phrase, des expressions qui sont étranges et dont il joue. Il en fait un petit peu un atout. Et puis il y a aussi le fait qu’il ait été empêché de parler. Dans toutes les situations où il a été broyé, que ce soit l’orphelinat, l’école, la prison, maintenant dans la société qui ne l’intègre pas, il a trouvé beaucoup de foi à écrire. Il est assez militant à présent, il se bat beaucoup contre la situation dans les prisons. Il se balade avec une espèce de marionnette avec laquelle il écrit des mots. Il est très versé dans l’usage des mots, mais bien sûr on peut trouver que c’est un langage également un peu « hors cadre ».

Le regard est aussi très important : il n’hésite pas à fixer la caméra.

Oui, ces regards existent par rapport aux mots. Les regards-caméra, on les avait aussi décidés ensemble. ■ Propos recueillis par Eva Markovits.



Parador Retiro Retiro Shelter

Jorge Leandro Colas

Lundi 9, 16h45, Cinéma 2 (débat)

C'est un immense hangar dans lequel s'alignent 200 lits sous une lumière artificielle. Les jours et nuits se succèdent et les hommes qui dorment à El Parador Retiro règlent le temps de leurs vies sur celui de l'institution. Une douche, un repas, la télévision, un lit perdu au milieu de deux cent autres. C'est un « chez soi » provisoire où aucune sorte d'intimité n'est possible, jamais le même lit, jamais les mêmes « voisins ».

Ici on partage avec les autres la précarité d'un soir, trompant peut-être ainsi la solitude du quotidien.

Comment avez-vous trouvé cet endroit, et comment est née l'idée de faire ce film ?

Le début du projet a été marqué par un reportage que j'ai vu à la télé sur le Parador Retiro. J'ai été très impressionné par le lieu, par la froideur de sa construction : un hangar où s'alignent 200 lits et rien d'autre. Le fait que 200 personnes puissent vivre dans cet endroit m'a impressionné. Parmi les personnes interviewées dans l'émission il y avait un jeune qui avait fait les mêmes études que moi : image et son à l'Université de Buenos Aires. J'ai pensé que ça aurait pu être moi, à sa place.

Comment avez-vous choisi le dispositif de tournage ?

L'endroit en lui-même était très fort, la forme du cinéma direct pouvait me donner la possibilité de le montrer d'une manière assez fidèle, montrer comment on organise la vie de 200 personnes dans un même espace. Plutôt que faire des interviews où les gens racontent ce qu'ils pensent, ce qu'ils ressentent, j'ai préféré filmer les personnes en action, dans leurs vies, et que le spectateur puisse comprendre ce qu'ils pensent, ce qu'ils ressentent.

Trouver un peu d'intimité dans ce lieu doit être difficile...

La première impression que j'ai eue de cet endroit est celle d'un lieu froid, angoissant, d'une ambiance presque carcérale. Avec le temps, on s'est rendu compte que ce n'était pas si dur, qu'il y avait une place pour l'amitié, que des relations de solidarité se nouaient entre les personnes qui y habitent.

Les personnes que vous filmez semblent très conscientes de la présence de la caméra...

Une confiance s'est installée avec les personnes filmées. On l'a obtenu par un long travail. On est allé pendant un an au Parador avant de commencer à filmer. On a rencontré des gens, on a discuté avec eux. Au début ils disaient « vous êtes du gouvernement, de la télévision » et petit à petit quand ils nous ont vu revenir durant une année et passer avec eux des jours de chaleur, de froid, de pluie, ils ont compris qu'on travaillait. Certains n'ont pas voulu participer au film mais ils ont respecté ce travail. Ceux qui ont bien voulu l'ont fait d'une manière assez naturelle, ils se sont sentis à l'aise et ont pu se raconter.

On avait 100 heures de rushes, ça a été un long travail de choisir quelles personnes et quelles situations avaient le plus d'intérêt pour la structure du film.



Dans le film on passe du regard un peu innocent que porte sur ce lieu Agustín, qui vient d'arriver au Parador, à la découverte des conflits avec le personnel ou entre les personnes qui y habitent. Même la parole des personnes qui apparaissent plus tard dans le film est plus complexe, on découvre des contradictions.

Au départ la structure du film était centrée sur une personne qui arrivait dans ce lieu, et son parcours. Avec le temps on a décidé de choisir quatre ou cinq personnes qui pouvaient conduire le fil du récit. Les conflits et les critiques envers le personnel du Parador sont apparus plus tard. On imaginait au début une situation plus répétitive, plus stable mais les personnes qu'on filmait ont commencé à exprimer plus ouvertement des critiques envers le lieu, le manque d'assistance médicale, psychologique, sociale. Vers la fin du film il n'y a pas beaucoup d'espoir, pour moi c'était important de montrer que la plupart des gens qui viennent au Parador n'ont aucune possibilité de s'intégrer socialement.

C'est une solution d'urgence qui peut se transformer en un mode de vie...

Oui, la plupart des personnes ont du mal à sortir du système de vie du Parador, ils y dorment la nuit, le midi ils mangent dans une église ou dans une cantine communautaire et l'après-midi, ils sont à nouveau en train de faire la queue pour avoir une place dans le Parador. C'est très difficile de sortir de ce système et de s'intégrer dans la vie active, la plupart des personnes, quand elles en sortent, c'est pour aller à l'hôpital ou au cimetière...

Des projets ?

J'appartiens à un groupe de travail qui s'appelle Salamanca film. On a développé ensemble le projet de Parador Retiro. En ce moment on travaille sur un nouveau projet qui s'appelle *Grisel*, c'est un opéra documentaire, un documentaire chanté qui racontera l'histoire d'amour entre un compositeur de tango des années 40 à Buenos Aires et Grisel, une fille qui habite dans un village. On travaillera avec des entretiens, des archives et différentes sources documentaires pour créer cet opéra. Pour nous c'est un grand changement et un beau défi.

■ Propos recueillis par Victoria Follonier

Over Jorden, under Himlen Above the Ground, Beneath the Sky

Simon Lereng Wilmont

Lundi 9, 14h, Cinéma 2 (débat)

Au Caire, un jeune garçon acrobate et son maître dans un conte de fées filmé avec tendresse par un jeune réalisateur danois.

Pouvez-vous nous raconter ce qui vous a amené à rencontrer ces deux personnages ?

C'était dans le cadre de ma formation à la National Film School of Denmark : au cours de la troisième année, l'école envoie ses élèves réalisateurs de documentaire quelque part dans le monde, seuls, pendant un mois, dans le but de revenir avec des rushes pour monter un film documentaire. Pour moi, ils ont choisi Le Caire.

Et vous saviez avant de partir que vous cherchiez à filmer des images de cirque ?

Oui, absolument. Je voulais quelque chose de visuellement très fort et je voulais faire un portrait positif du Moyen-Orient, car c'était au moment de la polémique sur les caricatures de Mahomet, qui concernait de près le Danemark.

Au départ je cherchais quelqu'un en particulier : un funambule avec un physique très grand, visuellement intéressant. J'ai mis une semaine à le trouver, puis une semaine à le convaincre à participer au film et finalement, le premier jour de tournage, il a dû partir en Arabie Saoudite me laissant seul et sans sujet.

Je suis donc allé voir le spectacle du Cirque National en cherchant un autre protagoniste. Au moment où je n'avais presque plus d'espoir, vers la fin du spectacle, au tout dernier numéro, j'ai vu Mahmoud et Kamal et je suis tombé complètement amoureux de leur histoire, c'était une évidence.

Pendant les répétitions, nous ne voyons que des gros plans des deux acrobates. Est-ce un choix que vous avez fait au montage, ou avant ?

Le choix a été fait avant le tournage. L'idée était de filmer le plus possible en gros plans, tout en ayant un aperçu des mouvements. C'était un moyen d'amener le spectateur jusqu'à la représentation finale. Mais c'est aussi parce que Mahmoud et Kamal ont des visages très expressifs. Je voulais montrer leur travail à travers les expressions de leur visage : si l'exercice était bien réussi, si c'était douloureux, s'il y avait eu un problème...

La terrasse sur le toit est un lieu important, comment le perceviez-vous au moment du tournage ?

Toute la famille avait l'habitude de monter sur le toit très souvent. Toute une partie de leur vie se déroule sur le toit. Je voulais montrer la vue sur la ville et sa périphérie très étendue. À l'intérieur, les plans sont très serrés pendant les répétitions, à l'extérieur je voulais donner de la respiration, de l'ouverture.

Un autre lieu très important est le pont, le terrain de jeu de Mahmoud.

J'ai presque pleuré quand j'ai vu le pont pour la première fois. J'étais ravi d'avoir trouvé le lieu où il sortait pour jouer. Cela prenait tout son sens car c'est exactement entre deux mondes : le monde de sa famille et celui de sa passion. D'un côté vit le jeune et de l'autre vit le maître. Entre les deux, il y a une autoroute à cinq voies et des milliers de



voitures qui passent à longueur de journée. Tous les jours Mahmoud la traverse pour rejoindre la maison de son maître. J'aime beaucoup ce lieu, c'est un « entre deux ». En effet, c'est le seul lieu dans la vie de Mahmoud où il est seul, avec lui-même. La musique arrive à ce moment car je voulais insister sur le fait que c'était son monde, où il s'entraîne tout seul et où ses sentiments se libèrent.

Diriez-vous que cette histoire est une sorte de conte de fées ? Que Mahmoud est comme un petit prince ?

Oui, totalement. C'était mon but. Pendant le processus de montage, je pensais souvent au « Petit Prince ». Cet enfant a tellement de confiance dans un avenir où il réussira, il est tellement généreux, qu'il fallait que l'histoire ait une fin positive. Dans la réalité, ils tombent très souvent, même pendant la représentation, mais il était important pour moi d'en faire une histoire de réussite. D'ailleurs, la scène finale est là pour dire que l'histoire ne finit pas avec la représentation, mais que ce jeune enfant peut aller très loin tant qu'il le veut.

■ Propos recueillis par Jeanne Dosse et Daniela Lanzuisi

Dossier File

Svetoslava Koleva

Panorama français, 8', Lundi 9, 17h30, Cinéma 1 /

Jeudi 12, 18h30, Cinéma 2 (débat) / Lundi 16, 16h30, Hôtel de Ville

Comment représenter le mouvement intérieur du souvenir ? Svetoslava Koleva, dans ce film court, y parvient par un dispositif dont la simplicité en constitue toute la force : alors que la parole plonge méticuleusement vers le passé, les aller-retour flous de la cinéaste dans un couloir dont l'au-delà nous est caché, restituent la sensation d'un sur-place de l'acte remémoratif et d'une contemporanéité de tous les temps, au moment même où le sujet se souvient. En contrepoint, la voix off cherche la précision nue de l'analyse en s'énonçant comme dans un curriculum vitae, sans pour autant parvenir à effacer la chaleur d'une histoire intime.

Pourquoi avez-vous choisi la forme du « dossier » et croyez-vous que cela favorise une lecture collective de votre propre histoire ?

Ce film est la continuation d'un travail précédent sur le même thème. J'étais fascinée par la tentative de mettre sur papier toute la vie d'une personne juste par l'énumération des années. J'ai essayé d'avoir un regard objectif sur moi-même, ce qui n'est jamais possible : il me semble que la froideur et l'aspect plus chaleureux proviennent de ce conflit entre objectif et subjectif. Un conflit qui me suit dans tout mon travail artistique et qui est une tentative d'analyse de moi-même par ce que je fais.

Je crois que beaucoup de gens venant des pays de l'Est peuvent se reconnaître dans ce que je dis pour une simple raison : même en ayant des expériences très différentes, tout le monde a vécu plus ou moins la même histoire pendant l'époque communiste. Par exemple, à la télé, il n'y avait pas de choix pour les émissions, ou encore les chocolats et les chewing-gums étaient les mêmes pour tout le monde.

Le couloir est un lieu dédié à la connexion des espaces, mais ici on n'en découvre jamais les points de départ ou d'arrivée : cela renforce l'impression d'être dans un vertige de la pensée. À ce propos les pistes sonores et visuelles finissent chacune par se brouiller.

Pour moi le couloir représente le passage du temps qui ne s'arrête jamais. L'aller-retour c'est le temps qui passe. Je trouvais en plus ce couloir très beau, d'un très joli bleu, avec toutes ces portes. Le brouillage des pistes a certainement à voir avec la nature même du souvenir, mais je ne sais pas expliquer pourquoi j'ai choisi certaines phrases pour faire des superpositions. Cela ne dépend pas de ce que je dis, l'illustration ne m'intéressait pas. Le montage également n'est pas toujours en rapport avec la parole. J'ai travaillé les deux éléments séparément : j'ai d'abord enregistré ma voix sans être sûre de ce que je filmerai ensuite. Pour moi un équilibre entre image et parole signifie que les deux ne doivent pas être au même niveau, c'est pour cette raison que la parole a plus de poids. L'image travaille avec elle mais elle ne la gêne pas.

Comment avez-vous approché la dynamique du souvenir, qui devient aussi celle d'une quête de l'identité ?

Chaque année est définie par le premier souvenir qui m'est venu à l'esprit. À l'image, j'ai utilisé des vêtements qui proviennent de mon enfance, des habits de ma mère, et d'autres que je porte maintenant. C'était fondamental pour moi d'utiliser des vêtements qui appartiennent vraiment aux années dont je parle, mais toutes ces différentes époques ne sont pas montrées en ordre chronologique. La valise qui arrive à la fin du film est l'objet de mon présent.

Est-ce que dans cette quête d'identité, la chanson bulgare prenant parfois le dessus est un signe, une direction, une réponse ?

La chanson provient d'un film de propagande pour enfants, je la trouve très belle. Il faut faire nos compliments à certains cinéastes de ces temps-là, car ils ont réussi à faire de très belles oeuvres bien qu'elles soient de propagande. C'est une chanson assez célèbre parce que tous les enfants connaissaient ce film. Les paroles disent plus ou moins : « mon enfance, tu es réelle et irréelle en même temps, j'ai besoin de toi, de ma grand-mère, du chien qui court... » etc. Oui, cela veut dire que j'ai besoin de revenir vers mon enfance qui, comme dans la chanson, est pour moi réelle et irréelle. ■ Propos recueillis par Lucrezia Lippi

Chaiqian Démolition

J.P. Sniadecki

Compétition internationale, 62^e, États-Unis

Lundi 9, 20h15, Petite salle (débat)

Chaiqian est une expérience urbaine et sociale nécessaire. Beaucoup de murs sont à casser dans ce monde et en particulier dans la province chinoise du Sichuan d'avant le tremblement de terre, où des ouvriers nomades et mal aimés, souvent considérés comme des criminels potentiels car trop itinérants, sont appelés à fendre des montagnes de béton pour extirper de la ferraille à recycler. La dernière parole de l'agent de police adressée au groupe se promenant sur la place publique fait mouche : « Pourquoi vous ne répondez pas juste à ma question, pourquoi vous avez autant de choses à dire ? »

J.P. Sniadecki : la première fois que je suis allé en Chine, c'était en 1999, le jour où l'ONU et les militaires américains ont bombardé l'ambassade de Chine à Belgrade. Depuis j'y vais régulièrement, j'ai vu les changements sociaux et l'évolution géopolitique du pays. Les motivations de mes voyages sont à la fois politiques et très personnelles. Concrètement, c'est l'anthropologie qui m'a amené à mieux connaître ce pays, on m'a demandé de proposer un point de vue audacieux et original pour mon travail universitaire, alors j'ai choisi la Chine et cela a servi de préparation pour mes films. Après ce tournage, quand il y a eu le tremblement de terre j'ai décidé de poursuivre mon travail de réalisateur dans le Sichuan, région à laquelle je suis très attaché.

Comment êtes-vous arrivé sur ce chantier ?

J'étais sur un autre projet de film que j'ai dû abandonner car il y a beaucoup d'interdits en Chine. J'étais déprimé, je me suis mis à marcher dans le centre de Chengdu, comme un « flâneur » (en français), quand j'ai découvert le chantier de démolition. J'ai été tellement impressionné par la richesse visuelle et orale de cet endroit que j'ai tout mis en œuvre pour le filmer. J'ai dû gagner la confiance du manager et des ouvriers. L'un d'eux s'est intéressé à mon instrument de travail, la caméra, et a interprété ma présence comme un signe de chance. Le lendemain ils étaient surpris de me revoir. Je voulais être un observateur invisible et là j'ai rencontré un obstacle car ils sont devenus très curieux envers moi, mon matériel et mes intentions. J'ai donc accepté de jouer un jeu de miroir.

Ils deviennent d'aussi bons observateurs que vous : ils font la différence entre votre travail et celui d'un journaliste, ils se demandent quelle est la portée de votre micro et vers la fin, l'un d'eux vous filme avec un portable et se pose la même question que vous : « Quand dois-je arrêter d'enregistrer ? » et il cherche son cadre comme vous. Finalement votre caméra fonctionne comme un appât.

Où c'est une méthode valable à partir du moment où vous savez ce que vous voulez. Eux-mêmes ont essayé de m'appâter pour me tester, en me provoquant sur la probabilité de les filmer sous la douche.

Le premier plan du film contient toutes vos intentions, la surprise d'un cadrage en trompe l'oeil et la figure d'un panoramique à 360 degrés nous plonge à la fois dans une réalité totale et dans une fresque qui va se dérouler tout le long du film.

J'ai préparé ce plan, j'avoue avoir fait quatre prises mais le contenu de l'image est naturel. Après observation j'ai placé ma caméra et j'ai attendu. Je voulais un plan-séquence pour traiter de la place de ces travailleurs, à la fois dans le chantier et dans la ville. Je donne aussi le rythme du film et je propose au spectateur un espace de méditation. C'est un cinéma de la durée. Mais à la fin du plan il y a vraiment une erreur de ma part, la tête du trépied se dévisse !

Il n'y a pratiquement que des plans-séquences, 50 plans à peine pour une heure de film. Il y a une rigueur spatio-temporelle et une minutie rares en documentaire et vos raccords sont tout en analogies. Combien de temps êtes-vous resté avec ces mineurs des villes ?

À documentaire je préfère l'expression « cinéma non fictionnel ». J'aime la référence à l'esthétique de la fresque, c'est le but des plans-séquence, les frères Lumière en faisaient, c'est l'essence du cinéma d'immersion. Je veux personnaliser mon travail, je m'implique, tout est dans la manière d'être. J'identifie les choses que je veux obtenir mais je veux qu'elles viennent à moi, dans le champ que j'ai créé. Mais surtout je ne veux pas manquer l'imprévu tant désiré. Cela paraît naïf mais la vie peut être magique et il faut savoir transformer certains moments en magie. Mettre une caméra sur un trépied n'est pas un acte anodin...

C'est justement dans le documentaire que l'esthétique des raccords est intéressante car sans découpage vous vous retrouvez avec des rushes épars. C'est un plaisir de créer des connexions et c'est d'autant plus gratifiant de voir que les images sont raccordables. J'essaie de dessiner des liens entre les différentes façons de vivre de groupes de gens. Je fais une comparaison entre les jeunes urbains sédentaires de la classe moyenne et les ouvriers pauvres et migrants issus de la campagne.

Une comparaison entre très riches et très pauvres m'intéresse moins. Je suis resté trois semaines et demie avec eux, et un jour ils ont disparu.

Vous avez manqué les adieux.

J'étais naïf en pensant que j'allais rester en contact avec eux, quand j'ai demandé au dernier ouvrier les contacts, il a ri, mais cette scène n'apparaît pas. *Chaiqian* est une métaphore sur les relations humaines éphémères.

■ Propos recueillis par Nina Da Silva (Traduction : Nuno Batista)



Cinéma 1

13:45 **CI**
Mei You Ni Zai... / Sans toi
Wei Hu,
Chine, France, 23'; VO (chinois) STA STF
The City of Production
Laurent Gutierrez, Valérie Portefaix
Hong-Kong, 52'; VO (anglais) STF

15:15 **CI**
La Chine est encore loin
Malek Bensmail
Algérie, 120'; VO (algérien) STA STF

17:30 **PF CI**
Dossier
Svetoslava Koleva
France, 8' VOF
Le Battement d'ailes d'un papillon
Alexandre Balagura
France, 64'; VO (russe) STA STF

19:15 **CI**
Le Dictionnaire selon Marcus
Mary Jimenez, Belgique, 78'; VF STA

21:00 **PF**
La Cité des Roms
Frédéric Castaignède
France, 97'; VO (bulgare, romani) STF

Cinéma 2

14:00 **CI + débat**
Over Jorden, under Himlen
Above the Ground, Beneath the Sky
Simon Lereng Wilmont
Danemark, Egypte, 29'; VO (égyptien) STA STF
Gyumri, Jana Ševčíková
République Tchèque, 68'; VO (arménien) STA STF

16:45 **CI + débat**
Parador retiro
Jorge Leandro Colás
Argentine, 84'; VO (espagnol) STF

18:45 **PF + débat**
No Comment
Nathalie Loubeyre, France, 52'; VO STF
Mirages
Olivier Dury, France, 46'; VO STF

21:00 **XD + débat**
At Sea
Peter Hutton
États-Unis, 60'; sans dialogue

Petite Salle

14:15 **PF + débat**
Ecchymoses
Fleur Albert, France, 100' VOF

17:00 **CI + débat**
Thakira Mathkouba / Perforated Memory
Sandra Madi, Jordanie
62'; VO (arabe) STA STF
Creative Chaos: Round One
Le Chaos créatif: premier round
Hassan Zbib
Liban, Irlande, France, 66'; VO (arabe) STF

20:15 **CI**
L'Argent du charbon
Wang Bing, 52'; VO (chinois) STA STF
Chaiqian / Demolition + débat
J.P. Sniadecki, 62'; VO (chinois) STA STF

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