

CINÉMA 1

12h00 (US)
Summer 68 (Newsreel), 60', 1968, vidéo, vostf
Columbia Revolt (Newsreel), 50', 1968, vidéo, vostf

14h00 (US)
New Left Note
 Saul Levine 28', 1968-1982, 16mm
Amerika (Newsreel), 45', 1969, vidéo, vostf
Ssitkim : Talking to the Dead
 Soon-Mi Yoo, 35', 2004, vidéo, vostf

16h00 (SF)
Le monologue de la muette
 Khady Sylla, Charlie Van Damme, 45', 2008, vidéo, vostf
C'est beau les vacances !
 Anna Zisman, 52', 2007, vidéo, vostf

18h00 (CI)
Fronterismo
 Sofie Benoot, 40', 2007, vidéo, vostf
Invisible City
 Tan Pin Pin, 60', 2007, vidéo, vosta+stf

20h30 (US)
Lions Love (... and lies)
 Agnès Varda, 110', 1969, 35mm, vostf
 Débat, en présence de la réalisatrice

CINÉMA 2

14h00 (T)
L'ETHNOLOGUE SANS TOURISTES
Eux et moi
 Stéphane Breton, 63', 2001, vidéo
Le Ciel dans un jardin
 Stéphane Breton, 62', 2003, vidéo

16h30 (ASE)
Lost
 Amir Muhammad, 9', s.d., vidéo, vostf
Friday
 Amir Muhammad, 8', s.d., vidéo, vostf
Kamunting
 Amir Muhammad, 7', 2002, vidéo, vostf
The Big Durian
 Amir Muhammad, 75', 2003, vidéo, vostf

18h45 (T)
PREMIÈRES «VUES»
Hubert Robert, une vie heureuse
 Alexandre Sokourov, 26', 1996, vidéo
Films Lumière, 9', vidéo
Carta abierta al Dr. Atl
 Mario Garcia Torres, 6', 2005, vidéo

A Scenic Classic
 Burton Holmes, 10', 1919, 35mm
Head Hunters
 Burton Holmes, 10', c.1920, 35mm
Neuguinea 1904-1906, in memoriam Pr. Dr Rudolph Pöch
 Rudolph Pöch, 15', 1958, vidéo
Salto de Eyipantla
 Fernando Ortega, 3', 2001, vidéo
Around and Around
 Annja Krautgasser, 2', 2007, vidéo

20h30 (T)
TRAVELOGUES 1 : DE L'IMAGE-CONFÉRENCE
Kawai, Garden Island of Hawaii
 Burton Holmes, 10', 1928, vidéo
Cruises
 Cécile Fontaine, 10', 1989, 16mm
Connaissance du Monde (Drame psychologique)
 Philippe Fernandez, 44', 2003, 35mm
Les Mahuzier autour du monde
 Jacques Deschamps, 52', 1998, vidéo

PETITE SALLE

16h00 (US)
Winter Soldier
 Winterfilm, 96', 1972, vidéo, vostf

18h30 (ASE)
Dongeng Kancil tentang kemerdekaan (Kancil' Story About Independence)
 Garin Nugroho, 55', 1995, vidéo, vostf
Layar Sebuah trilogy politik (Layar, A Political Trilogy)
 Garin Nugroho, 30', 2001, vidéo, vostf
My Family, My Film, My Nation
 Garin Nugroho, 30', 1998, vidéo, vostf

21h00 (T)
De jour comme de nuit
 Renaud Victor, 104', 1991, vidéo

Ce journal est réalisé par

Christine André
 Dorine Brun
 Mariadèle Campion
 Zoé Chantre
 Jean-Briec Demeuse
 Nicolas Giuliani
 Ronan Govys
 Gaia Guasti
 Anja Hess
 Michele Imbert
 Benoit Keller
 Lucrezia Lippi
 Boris Mélinand
 Caroline Olié
 Maïté Peltier
 Yanira Yariv

Coordination
 Benoit Keller

Contact
 journaldureel@gmail.com

Graphisme
 Maïté Roisin-Raymond

CINÉMA DU RÉEL

30^e festival international de films documentaires

vendredi 7 mars 2008

C'est beau les vacances

Anna Zisman

Sélection française, 52'
Vendredi 7, 16h, cinéma 1
Dimanche 9, 14h, petite salle + débat

Dès les premières images du film, les gestes de Maryse disent la routine et l'application. Une pensée poétique écrite sur une ardoise, des draps parfaitement repassés, une rose posée sur une table de nuit. Que d'attentions délicates à l'égard de la famille qui, bientôt, va s'installer dans le gîte pour une semaine de vacances en Normandie. Mais dans les gestes de Maryse, comme dans son « garde à vous » à l'arrivée de la voiture, se devine une appréhension. Peut-être la douceur de ses attentions l'aide-t-elle aussi à se préparer, à rendre acceptable l'occupation prochaine des lieux par des inconnus. Dès les premiers gestes, l'histoire promet d'être plus grave qu'elle n'y paraît.

«Jointe par téléphone», Anna Zisman me raconte l'origine de son film. « C'est une chose qui m'a toujours surprise, la facilité avec laquelle, lorsqu'on loue un gîte, on s'approprie un espace qu'on découvre à peine. On pose nos sacs, deux trois objets et on est chez nous. L'appropriation de l'espace intérieur est extrêmement rapide et facile à faire. Le départ s'accomplit tout aussi facilement. D'un coup, le lieu n'a plus aucun intérêt. Une nouvelle famille arrive, de nouveaux objets apparaissent – souvent les mêmes d'ailleurs – et l'espace intérieur devient celui d'autres personnes. Je voulais que le film montre les gestes qui rendent possible ces différents passages. »

Ces passages vont se répéter tout l'été. Maryse reprend possession des lieux, mais c'est pour s'en défaire une seconde fois. Petites fleurs, visite, gâteau aux pommes... Bientôt apparaît la voiture des nouveaux arrivants. La force du film d'Anna Zisman tient dans le courage qu'elle a de placer la répétition au cœur de son film. Avec la seconde famille, nous devenons les témoins

presque ahuris d'un rituel qui se renouvelle à l'identique ou parfois avec de légères variantes. Dans leur répétition, les situations cessent d'être drôles (même si on prend un vrai plaisir à jouer au jeu des ressemblances) pour mettre en évidence une série de combinaisons et d'arrangements. Pour Maryse, il s'agit de rendre possible la perte du lieu. Pour les touristes, de rendre supportable l'ailleurs et l'idée même de vacances.

« Je ne pensais pas que les deux parties du film seraient à ce point symétriques : 26 minutes pour la première famille, pareil pour la seconde. C'est étonnant. Ce n'était pas prémédité, mais c'est un fait, la symétrie s'est affinée au fil du montage. Au tournage aussi, nous avons été happés par la répétition. Par exemple, nous avons filmé systématiquement les retours en fin de journée : comment chaque soir, la famille reprend possession des lieux. Nous retrouvons les mêmes places, nous refaisons les mêmes cadres, les mêmes mouvements. Nous avons l'impression de faire une performance. Les premières versions du montage allaient plus loin dans l'observation des répétitions. Cela devenait comme un ballet mécanique. J'aimais bien, mais c'était un peu oppressant. »

Ainsi, la caméra colle aux mouvements répétitifs de Maryse qui abandonne son gîte puis le récupère. Avec la même obstination, elle suit les mouvements inverses des touristes. Pourtant, jamais la caméra n'accroche le moindre regard de complicité, ni le moindre geste d'agacement. Ce n'est pas faute d'être proche des gestes, des déplacements et des visages. Mais c'est un fait : la caméra est devenue invisible. Dans un univers où la vie se présente sous la forme d'un rituel réglé au millimètre, la caméra n'est qu'une donnée supplémentaire dans un jeu de conventions. Il suffit de se dire qu'elle est là pour que soudain... elle disparaisse.

« Le plus étonnant », me confirme Anna Zisman, « c'est que cette règle s'est imposée d'emblée. Au moment de leur arrivée, je ne sais rien des familles. Je les ai rencontrées une heure, le temps de leur expliquer le film, c'est tout. Mais dès la sortie de la voiture, on les filme et ils nous ignorent totalement. Ensuite, j'ai pu leur

expliquer très précisément ce que je voulais filmer : la découverte des lieux, l’apéro, les retours… Du coup, ils n’étaient jamais surpris par notre présence. »

La caméra disparaît, c’est dans l’ordre des choses. Cette « façon de faire » n’est que le prolongement de la mise en scène domestique orchestrée par Maryse. Les déplacements des touristes, ceux de la caméra, rien n’échappe à son contrôle. Et le mouvement général qu’elle produit apparaît comme une fine stratégie d’évitement. L’esquive est permanente, qui rend l’ailleurs ou la perte du lieu moins problématique. En écartant toute idée de rencontre, Maryse balaise les derniers obstacles sur la route des vacances idéales.

« La mise en scène de Maryse est très précise, jusque dans la place qu’elle accorde à la surprise. A la seconde famille, elle offre le spectacle de la naissance d’un veau. Mais la première, ils sont agriculteurs eux aussi. Alors elle offre les récits de la découverte du cadavre d’un soldat allemand. Elle a plusieurs séquences différentes qu’elle propose selon le profil de la famille qu’elle reçoit. Dans les vacances qu’elle propose, il faut qu’il y ait quelque chose d’insolite, d’excitant. »

Tout cela donne le sentiment d’un séjour confiné où rien de nouveau ne peut survenir. Le plus étonnant, c’est que le désir résiste à cette mise en scène. Le rêve de vacances qui pourraient être autre est tenace… Régulièrement dans le film apparaît l’image d’un pré vert. La barrière entrouverte nous invite à prendre ce chemin qu’on devine à la lisière du bois. Face à la mécanique de Maryse, l’image du pré se répète, impose sa présence et renouvelle son appel. Cette image sans laquelle il ne saurait y avoir de départ résiste. Elle demeure.

« Cette image, je l’ai appelée « l’image idéale ». Elle est ce qu’on va chercher lorsqu’on part en vacances. C’est une image qu’on a tous, qu’on partage. Elle est belle, douce et en même temps, elle a quelque chose d’inquiétant. La récurrence de cette image est importante, parce qu’elle est réellement présente. Cette image fait partie des images douces dont j’avais besoin pour faire le film, comme le moment où Maryse et Denis rentrent à la maison avec le bidon de lait. Cette image, c’est d’abord la mienne. Puis ça devient celle de Maryse. Nos regards finissent par se croiser. »

Cette histoire est celle du combat entre notre propre enfermement et ce qui reste de notre désir d’évasion. Elle raconte la difficulté que nous éprouvons à approcher l’ailleurs et la beauté. Mais une fenêtre ouverte donne sur un pré. La simple proximité de la beauté, peut-être, nous suffit.

Benoit Keller

Invisible City

Tan Pin Pin

Compétition internationale, 60'

Vendredi 7 mars 18h, Cinéma 1

Dimanche 9 mars 16h30, Petite Salle + débat

« it’s no place to get old »

Bouteille de coca estampillée 1956, photographies des émeutes étudiantes des années 1960 ou de maisons coloniales disparues, films d’une Singapour rurale d’avant l’industrialisation… Tan Pin Pin exhume les traces ténues, précieuses, parfois dérisoires, d’une ville invisible et oubliée de la Cité-Etat contemporaine, « dragon » asiatique né d’une croissance aussi récente qu’explosive. Enfoui sous la jungle et l’histoire officielle, dans les mémoires et les archives personnelles de témoins vieillissants, le passé de Singapour s’efface progressivement, et disparaîtrait entièrement sans le travail de mémoire de quelques témoins, dont Tan Pin Pin filme de très près les gestes patients, minutieux, opiniâtres et fragiles tout à la fois. « Avec Invisible City, j’ai voulu faire faire vivre de l’intérieur au spectateur l’atrophie des mémoires, que cela soit dû à l’autocensure, à la mort ou au pourrissement des objets. » (Extraits d’un entretien donné à Time Out Singapore)

L’archéologue, le botaniste, la photographe, l’ancien étudiant, la journaliste japonaise et l’ancien combattant des forces malaises contre le Japon durant la Seconde Guerre Mondiale sont animés de la même volonté de conserver et transmettre « leur » vision de Singapour. Des Singapour bien fragiles, suspendues aux fils de mémoires individuelles défaillantes, à l’image de celle du botaniste et entomologiste Ivan Polunin, 86 ans, opéré deux fois du cerveau et dont les efforts assidus et parfois vains pour classer des bobines de films foisonnantes, matériau brut d’une richesse incroyable, semblent résumer l’ampleur et la difficulté de la tâche de chaque protagoniste. La succession, en montage alterné, de ces bouts de mémoires individuelles, comme autant de facettes éclatées d’une ville à la mémoire atrophiée, renvoient à l’absence cruelle de travail de réflexion collectif sur le passé. Le collectage, l’archivage, la transmission de documents et de témoignages sont le fait de quelques personnes portant chacune une part du passé de Singapour, occupation anglaise et japonaise ou combat des milieux étudiants de langue chinoise contre la colonisation. Le combat de Han Tan Juan, ancien journaliste et conférencier, passeur inlassable de la mémoire de la résistance étudiante, est à cet égard particulièrement symptomatique du caractère profondément solitaire de ces quêtes mémorielles et de leur peu d’impact à l’échelle de la cité.

Filmer, photographeier, gratter, trier… quel sens donner alors à ces gestes de la mémoire dont Tan Pin Pin se fait obstinément le relais et dans la continuité desquels elle semble se placer ? « Je pense que dans ce fleuve qu’est la vie, nous cherchons tous une pierre qui soit un peu stable en dépit des courants, vers laquelle on puisse revenir si on le souhaite et qui puisse être retrouvée par d’autres qui en connaissent l’emplacement. » Dépositaires de traces du passé comme autant de preuves d’existence d’une Singapour qui n’est plus, les protagonistes semblent renvoyés à une quête plus intime, celle de la mémoire future de leur existence, de la trace laissée par leur propre passage sur terre. « J’étais là », affirment rageusement les tags sur les murs de la



Inscription ci-dessus : « pourquoi la police nous prend-elle en photo ? »

Photo

ville, comme en réponse à la question posée par l’archéologue Lim Chen Sian au début du film : « S’il n’y pas de traces, est-ce que cela veut dire que ça n’a pas existé ? ». Immortalité, le mot est finalement lâché par Ivan Polunin au milieu de ses bobines de films sur lesquelles il tente de remettre noms de dates et de lieux. (Se) prouver qu’on a bien existé dans une cité comme grandie trop vite sans conscience d’elle-même ? « Le sujet principal d’Invisible City est la recherche de l’immortalité. […] C’est un film qui parle des besoins essentiels des gens, de la quête qu’ils mènent pour s’assurer que, dans la mesure du possible, ce qu’ils ont fait ou ce qu’ils sont ne sera pas oublié. […] J’ai essayé de comprendre ce qui pousse les gens à prendre des photos. Est-ce qu’il y a une signification plus profonde derrière le fait d’appuyer sur le bouton de votre téléphone portable pour prendre une photo aujourd’hui ? »

Photo

Loin de tout discours théorique ou idéologique, Tan Pin Pin décrit le combat quotidien de doubles obstinés de la réalisatrice, qui nous font sentir la fragilité du travail de mémoire et l’urgence qu’il y a à conserver des traces du passé. Comme le dit la photographe Marjorie Doggett, « Singapour n’est pas un endroit où il fait bon devenir vieux. »

Photo

Caroline Olié

Photo

Photo

Le Monologue de la muette Khady Sylla et Charlie Van Damme

Sélection française, 45'

Vendredi 7 mars 16h, Cinéma 1

Dimanche 9 mars 14h, Petite Salle + débat

Photo

Amy, la bonne, est mutique. Elle n’est pas muette mais ni ses patronnes, ni la société sénégalaise ne lui donnent la parole. Les cinéastes, Charlie Van Damme, longtemps chef opérateur de fiction et Khady Sylla, écrivaine sénégalaise, tentent à leur manière de lui en donner une…

Charlie Van Damme, comment s’est effectué votre collaboration avec Khady Sylla ?

L’initiatrice du film, c’est Khady. Au départ, il y avait ses textes. Ce qui m’intéressait dans ce travail était de trouver comment traduire cette

source d’inspiration dans un langage cinématographique. Il a fallu inventer une manière de faire des images qui ne soit pas illustrative. La forme a été décidée avant le tournage, notamment cette idée de polyphonie, c’est-à-dire de suivre une ligne principale qui est la vie de cette bonne, et accompagner cette voix principale par d’autres voix, celles d’autres personnes, mais aussi des nôtres. J’ai revu récemment le film de Resnais, Marker, Cloquet, Les Statues meurent aussi. Il y a là une prise de parole de la part des auteurs, qui est aussi une prise de risque à laquelle j’adhère absolument. Ça va complètement a contrario de ce qu’on appelle le cinéma-vérité qui propose les choses au spectateur comme étant la vérité, ou une image de la vérité qui va de soi. Nous nous sommes dit qu’on n’allait pas s’effacer mais dire les choses et les faire lire par les deux diseuses/slameuses, un peu comme un chœur antique, avec tout ce que ça implique de responsabilité, de prise de risque. Ainsi, le spectateur se trouve devant cette vérité-là qui n’est pas le tout de la vérité, mais un certain regard sur le réel.

Quelle est la place réelle de la parole de la bonne, Amy, dans la voix-off ?

Il ne s’agissait pas lui de « donner la parole » mais de « parler pour elle ». La parole d’Amy et le texte dit par cette autre femme à la fin, qui fait des grands pas, celle qu’on appelle « notre révolte », font partie des premiers textes, pré écrits partiellement avant le tournage. Ce sont les deux textes fondateurs. Le reste a été rajouté. La parole d’Amy a évidemment un statut particulier car, si on réfléchit logiquement, ça ne peut pas être la sienne puisqu’elle elle ne parle que wolof et que de toute façon elle ne parle pas !

Si c’était juste un problème de langue, vous auriez pu traduire ses paroles…

Oui, c’était un choix. On pourrait dire que dans ce film, je le crois et je le revendique, il y a aussi une dimension fictionnelle, transversale, et c’est la parole d’Amy qui est la plus fictionnelle. Mais l’ossature est absolument réelle : c’est la vie d’Amy. À partir de là, le texte élaboré pose sans cesse la question, comme dans un travail de fiction : « Est-ce que c’est ce qu’elle pourrait ressentir ? »

Photo

Dans ce cas, Amy a-t-elle eu à donner son accord pour le film ? S’est-t-elle rendue compte que vous étiez de son côté ou pensait-elle que vous étiez du côté de la famille ? Sa patronne, la mère et la fille, ne semblent pas du tout gênées de lui donner des ordres devant vous, elles semblent montrer comment elles éduquent leur bonne…

Amy était absolument indifférente à ma petite caméra. Elle savait le sujet du film, mais dans son village d’origine, il n’y a pas la télé. Ça fait partie du monde moderne qu’elle ne connaît pas. Je suis persuadé que l’acceptation du tournage a été exclusivement le fait des patrons et qu’elle n’a pas eu le choix. C’était comme faire des heures sup. Dans ce contexte-là, vous êtes mis, en tant que cinéaste, du côté des patrons, c’est évident. Quand ils ne sont plus là, autre chose devient possible, peut-être… Dans ce type de situation, je vais faire un parallèle audacieux, c’est la guerre. Si vous filmez d’un côté, vous êtes contre l’autre. La seule manière d’être du côté de la bonne, c’est de la prendre à part. Mais à ce moment-là, il n’y a plus les patrons, et ce que vous perdez c’est ce que disent les images, c’est-à-dire à quel point elle

est soumise à sa patronne. La question c'est aussi comment les deux patronnes ont permis de montrer tout cela !

Le problème est au-delà des bons sentiments, de la morale. Quand il y a la misère, les miséreux se font exploiter. Et c'est pour ça qu'il y a ce commentaire qui vise l'économique et le politique. C'est le contexte qui produit ces comportements. Ces deux patronnes n'ont pas conscience de leur attitude. Ce ne sont pas les individus qui sont responsables du contexte, mais le contexte qui les détermine. À Dakar, tout le monde a une bonne, et comme il n'y a pas de législation, c'est éventuellement une vague cousine, une parente pauvre qu'on héberge et qu'on exploite sans la payer parce qu'on est pauvre soi-même et qu'on attend l'argent des enfants partis à l'étranger...

Jusqu'à présent vous avez travaillé comme chef-opérateur pour la fiction notamment avec Alain Resnais et André Delvaux, comment êtes-vous arrivé au documentaire ?

J'ai découvert le documentaire récemment, en travaillant sur les films de Khady Sylla. Je suis très content que dans ces films-là, j'arrive à faire une image dont je n'ai pas honte. Je n'ai pas allumé une lampe ! C'est juste une petite caméra et il n'y a pas les camions, tous les électros, les machinos, la régie... Il y a une véritable beauté à trouver ! On peut faire des images pour de vrai ! Le documentaire a une force potentielle qu'il n'y a plus dans la fiction comme elle se fait aujourd'hui : on se regarde le nombril, on ne va plus vers l'autre. Avec le documentaire, il y a l'obligation d'un rapport fort avec l'altérité et je crois qu'aller vers les autres et parler des autres est la seule chose qu'on puisse faire dans la vie...

Nous n'avons pas pu rencontrer Khady, mais nous avons néanmoins échangé avec elle quelques mots au téléphone...

Khady, comment est née l'idée du film ?

Comme Amy, j'ai eu moi aussi une enfance à la campagne. Mon père avait un champ dans la banlieue de Dakar. Il y a 15 ou 16 ans, chez une de mes tantes, une bonne a été accusée de vol. On l'a entièrement déshabillée, fouillée. Pour moi ça a été un choc, d'autant plus que j'étais en partie responsable car c'était moi qui avait perdu l'argent ! Après cet épisode, j'ai immédiatement écrit quelques mots. Dans mon premier film, Les Bijoux, il y avait déjà une histoire de vol de boucle d'oreille par une bonne...

C'est important pour vous de faire vos films au Sénégal ?

Je vis entre la France et le Sénégal mais je tourne tous mes films au Sénégal, parce qu'il y a un jeune cinéma qui a beaucoup de choses à dire. Il y a là-bas beaucoup de problèmes de violence ordinaire, de violence domestique qui sont difficiles à combattre. L'écart entre la pauvreté et la richesse y est particulièrement important.

Vous êtes aussi écrivaine...

Oui. J'ai écrit un polar décadent et très poétique sur Dakar, publié chez L'Harmattan. À présent je continue à écrire, mais je n'ai pas d'éditeur...

Alors le cinéma serait aussi une façon de faire vivre vos textes.

Pour moi, l'art majeur, c'est la littérature, le verbe. La littérature peut se passer du cinéma, mais le cinéma ne peut pas se passer de la littérature.

Dans ce cas, pourquoi avez-vous eu besoin du cinéma, des images pour le Monologue de la Muette ?

Parce que le cinéma documentaire nous ramène dans la réalité, il nous met dans la vie immédiate et j'avais besoin de me confronter à cela.

Mariadèle Campion et Yanira Yariv

**«Muette vaut pour toutes les bonnes à qui on ne parle pas, qui n'ont pas la parole, mais qui travaillent beaucoup.»
Khady Sylla**