



# journal

numéro 3

# du réel

dimanche 6 mars 2005

## LE RÊVE DE SÃO PAULO

ANDRÉA SANTANA JEAN-PIERRE DURET

France, 2004, 90 minutes

Rouch dans *Gare du Nord* posait déjà cette question : comment faire avec ses rêves ? Comment sortir de la dialectique : vivre la vie qu'on a ou vivre la vie dont on rêve ? Cette question est au centre du film d'Andréa Santana et Jean-Pierre Duret, sauf qu'ici, il ne s'agit plus d'un jeune couple parisien, mais de paysans sans terre brésiliens.

José est un jeune homme du Nordeste, région du Brésil réputée pour son aridité et sa très grande inégalité d'accès à la terre. Ses parents cultivent une petite parcelle, mais lui ne voit pas son avenir ici. Il ne souhaite pas travailler aussi dur qu'eux pour un salaire misérable, il préfère partir pour la ville, faire le même chemin que ses six frères et sœurs. Ce qui désole ses parents, résignés. Partir pour la grande ville Sao Paulo, c'est l'espoir d'une vie meilleure qui pourrait se concrétiser. Il prend alors le bus qui va le mener jusqu'à Sao Paulo, à plus de 3 000 km de sa région natale.

Tout au long de cette route, les réalisateurs rencontrent des pêcheurs, de petits paysans, des journaliers... Chacun raconte son travail, la pénibilité de la tâche, la difficulté de manger chaque jour deux repas. Un membre du Mouvement des Sans Terre détaille sa vie misérable, son espoir placé dans une réforme agraire. Des tailleurs de pierre expliquent leur dur labeur : casser de gros blocs de roche à l'aide d'un marteau et de clous. À travers ces différents témoignages, les cinéastes enregistrent le récit des conditions d'existence de Brésiliens, les sans travail, les sans terre, les sans revenu. En s'intéressant autant à leur vie qu'à leurs espoirs, ils construisent un rapport dialectique qui leur permet d'échapper à tout misérabilisme apolitique.

La route, très présente durant tout le film (lorsqu'elle n'est pas visible dans le champ, elle reste très souvent audible hors champ), relie ces régions déshéritées à Sao Paulo, lieu de tous les espoirs : la richesse, la vie moderne, matériellement confortable. La route donc comme jonction entre la misère et l'opulence. Y circulent

des vélos, des carrioles tirées par des bœufs, de rares voitures, des bus transportant des passagers et des camions chargés de marchandises. Camions qu'on imagine emplis de produits agricoles, partant de latifundia du Nordeste pour alimenter les grands centres urbains. La circulation (des hommes et des marchandises) s'effectue ainsi à sens unique. L'économie moderne attire, concentre les richesses dans des pôles d'accumulation. Les travailleurs suivent le même chemin, ou pas.

Les réalisateurs dessinent ainsi, progressivement, le mouvement qui pousse des paysans, sans travail, vers les grandes villes, espérant y trouver de meilleures conditions d'existence. Mais lorsque José arrive enfin à Sao Paulo et retrouve son frère aîné, celui-ci lui explique qu'ici, c'est la lutte, la course, que c'est comme un jeu : tu perds ou tu gagnes. Qui gagne ? Qui perd ? Les uns et les autres, désormais à la ville, expriment leur rêve, encore. Retourner dans sa région d'origine, y trouver une petite parcelle de terre et la cultiver. Gagner davantage pour pouvoir s'acheter une voiture, accéder à ce mode de vie tant désiré. Ou continuer à courir derrière son rêve, travailler davantage encore pour permettre au moins à ses enfants d'avoir une vie meilleure. Comme cet éboueur qui tire une énorme charrette chargée d'ordures, qu'il va déposer dans un centre de recyclage, fier de pouvoir payer des études à ses enfants : « Ici, on n'est pas riche, mais on a une vie digne ».

En ponctuant les différents témoignages recueillis par des photographies des émigrés (ou en passe de le devenir) qui rappellent ces clichés pris après avoir fait un pari ou un vœu, les réalisateurs ont ainsi voulu représenter ce vaste mouvement par une coupe transversale, à un moment donné, en individualisant des trajectoires collectives et en questionnant la liberté laissée à (ou acquise par) chacun dans la maîtrise de son destin. Entre les rêves et les difficultés matérielles, il y a bien quelques allusions à ce qui apparaît comme des abstractions extérieures, qui pourraient durcir ou adoucir, selon chacun, ces destins. C'est Dieu pour un jeune pêcheur, Lula qui apparaît à la télévision, ou encore « les riches » évoqués comme une entité abstraite. Mais l'organisation économique des choses reste l'ultime horizon. Comme ces deux très courts

plans, consécutifs, le rappellent : vue en contre-plongée sur un avion au décollage, vue en plongée sur un quartier très dense, où seules des masses, fixes de fait, apparaissent dans leur plus total dénuement. Les trajectoires des hommes sont ainsi, liées le plus souvent à celle des choses.

Brieuc Mével

## CARGO, RÉCIT DU PAYS DES OMBRES

CHARLIE ROJO

France, 2004, 90 minutes

Il doit bien y avoir plus d'une façon d'être mort. À côté des morts pleines et clairement repérables, des morts plus discrètes, plus équivoques, plus timides peut-être. De celles, en tout cas, dont l'ambition de Charlie Rojo a été d'aller filmer quelques traces à bord d'un cargo de la marine marchande.

De ce cargo, au juste, on ne saura presque rien. On n'en verra jamais aucun plan d'ensemble et, si l'on entend bien des fois son nom en salle des commandes, ce nom ne fonctionnera guère que comme l'image d'un vide, creusant plutôt l'absence qu'on aurait pu le croire combler. On ne saura rien du contenu de ses immenses containers, dont le convoiement pourrait peut-être former la raison du voyage, si ce n'est qu'il compte des produits dangereux de catégorie 2.1, 2.2, 2.3, 2.5, 2.7, 3, 3.1, 5. D'autres encore, peut-être, car Rojo, malin, se refuse à laisser l'énumération poursuivre sa froide litanie. On n'apprendra pas davantage à repérer l'architecture du bâtiment, qui ne sera jamais filmé que par découpes fines, par éclatement de ses détails, par recoins et fragments : un couloir intérieur, un porte-manteau, une fenêtre, une partie de pont, une pièce de mécanique, montrés chacun comme avec l'obstination lente d'un archéologue, et sans autre lien qu'aléatoire avec la série des autres plans fixes. Par là, le Cargo finit par ressembler à ces immeubles des romans de Dostoïevski, dont l'image de cohérence globale, escomptée, se dérobe toujours à l'impression sensible, laissée, elle, à son désarroi.

Et les hommes alors, et leur travail à bord ? On ne saura le nom d'aucun d'entre eux. Seul le cuisinier, au fond, laissera repérer sa fonction exacte. Car la même découpe fragmentaire s'applique à la vie des hommes qu'à l'ossature du navire : on apercevra l'un d'entre eux, sur le pont, enduire inlassablement un câble d'anti-rouille, deux ouvriers lutter à coup de masse contre l'ésotérisme d'un mécanisme de la salle des machines, un officier déchiffrer dans la pénombre de la salle de pilotage quelques signes à la surface d'un écran incertain, des hommes à demi probables quémander, sitôt abordés, des cartouches de cigarettes. Les fonctions, donc, s'estompent, tout comme les hommes eux-mêmes.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : cette série d'effacements n'est pas pratiquée par caprice d'esthète ; elle aspire au contraire, et réussit parfois, à rendre sensible une vérité du voyage. C'est qu'au prétendu voyage du Havre à Shanghai – celui des fonctions – s'en superpose en réalité un autre, plus décisif, qui conduit de la continuité de son déroulement à l'éternité de souvenirs et d'attentes qui

en entoure, en infiltre et en accompagne la réalisation. C'est cette éternité que Rojo veut d'abord filmer, bien davantage que le voyage ou que le cargo lui-même, qui n'est au fond qu'un prétexte. C'est celle-ci qu'il appelle « le pays des ombres » et dans laquelle il veut donner à sentir la condition du voyage effectif.

Que sont donc ces souvenirs, ces ombres, ces attentes ? Ce sont d'abord les souvenirs de l'amante d'autrefois, à qui l'on devine que s'adressent les paroles sporadiquement murmurées par la voix-off, reprises du poète grec Nikos Kavradias, comme si tout voyage était d'abord la velléité d'un oubli. C'est ensuite le souvenir de la simple existence des arbres, dont on apprend le formidable effort qu'il réclame de ceux qui sont contraints d'habiter longtemps les mers. Souvenir, enfin, du passé de la marine et, tout particulièrement, des « radio-opérateurs » qui, jusqu'à la récente généralisation des systèmes de communication satellitaires, avaient en charge de lancer les appels de détresse – et qui représentent donc aussi l'ancienne médiation humaine avec les puissances de la mort.

C'est pourquoi il y a ici tout le contraire d'une mythologisation du voyage, quand bien même la caméra n'hésite pas à s'écarter résolument du réalisme conventionnel. En effet, la mer cesse ici tout à fait de représenter ce qu'elle était encore pour Melville, pour Conrad ou Lowry, l'ultime occasion de rendre la vie à son essence tragique, pour devenir à son tour effacement de la vie, polissage numérique de la mort même et... division du travail.

Au fond, cette traversée des mers ne traverse plus rien : elle est comme suspendue dans une éternité d'inquiétudes, de fantômes, et de bruits surtout. Le cargo est bien plus un ensemble de bruits qu'une parole matérialisée, de telle sorte que le brouhaha continu des machines, auquel Rojo a sans aucun doute donné le premier rôle de son film, apparaît comme un *crissement de cœur*. Car que reste-t-il du navire une fois que les hommes ont appris à y oublier la vie, que les fonctions y ont perdu leur clarté et que l'organicité s'en est retirée ? Des bruits. Inflexibles, rauques, cruels, tour à tour sourds et stridents.

Mais Shanghai alors, n'est-ce pas au moins un but, clairement épinglé à l'horizon de l'avenir ? De Shanghai, nous ne voyons d'abord que des images tournées en Super 8 et en noir et blanc, dispersées au fil du voyage même. Et que serait donc un tel but, dont l'image se perdrait dans un tremblement gris et ancien ? Une destination appelée par avance à son propre évanouissement...

Pierre Thévenin

## WELFARE

FREDERICK WISEMAN

Etats-Unis, 1975, 167 minutes

La propension du cinéma direct à montrer l'envers du décor (ce qui l'oppose radicalement à la télévision) ne vient pas de l'impression brute voire brutale de la caméra dans un milieu plus ou moins exotique (sinon la caméra cachée ou la télé-surveillance feraient l'affaire), elle provient de cette (re)construction d'une vérité qui (se) doit autant au vrai artistique qu'à la réalité histori-

que. L'interprétation des faits et gestes à laquelle se livre le réalisateur doit être comprise au sens et de l'anthropologue et du musicien (François Niney, dans le n°13 de la revue *Images documentaires* consacré au travail de F. Wiseman).

Il sort aujourd'hui de plus en plus de documentaires en salles, ce qui est réjouissant. Mais un grand nombre existent pour leur thème (la tyrannie du « sujet »), davantage que pour les questions de cinéma qu'ils n'abordent pas. Se soucier du réel au moyen du cinéma est une définition possible du genre documentaire. Par son approche radicale, Frederick Wiseman est l'une des figures les plus emblématiques de ce geste. Juriste à l'origine, ce cinéaste américain réalise son premier film en 1967, *Titticut Follies*, sur la vie d'un établissement qui reçoit des malades mentaux criminels. Par ce qu'il révèle de la société des Etats-Unis, notamment des méthodes qu'elle utilise pour « s'occuper » de ses exclus, le film est interdit de projection pendant 24 ans. Depuis, il poursuit une observation au scalpel de son pays, s'attellant à montrer la vie quotidienne de différentes institutions (un hôpital, un lycée, un commissariat de police, un centre d'aide social, une cour de justice pour mineurs...), révélant ainsi toutes les contradictions du corps social américain.

Quelle est sa méthode ? D'abord expliquer la nature de son travail aux personnes qu'il va filmer, dissiper les malentendus sur les raisons qui l'amènent dans leur établissement (tout spectaculaire est banni), s'assurer auprès des responsables d'avoir une entière liberté de manœuvre. Ensuite, s'installer dans le lieu avec sa caméra, observer son fonctionnement, et filmer. Une scène dans *Welfare* : un jeune couple vient demander l'aide sociale, la femme qui les reçoit leur demande des justificatifs, ils expliquent leur situation précaire, elle s'en étonne au vu du métier précédemment occupé par le demandeur etc... Enregistrer simplement la routine, le banal en évitant le plus possible d'en perturber le déroulement. Prenant lui-même le son, l'équipe est réduite au minimum, avec un cadreur et un assistant le plus souvent.

Plutôt que des faits, Wiseman filme des situations. Ce qui implique de ne pas chercher à comprendre la « vérité » des scènes au moment où il les filme. Et d'accepter de saisir tout ce qui survient devant sa caméra, sans juger à priori de leur intérêt. Le deuxième acte de sa démarche, le montage, consiste « à comprendre l'événement filmé ». Durant cette phase très longue, le cinéaste « revendique le droit à une recomposition, une réécriture du réel », même s'il souhaite en restituer toute la complexité. Il y développe une maïeutique afin de rendre visible « l'envers du décor », les failles des institutions observées, angles morts (ou points aveugles) des sociétés modernes. Pour arriver à cela, outre une générosité du regard, il faut du temps. Temps du tournage (autour d'un mois), temps du montage (autour d'un an), et temps du film (souvent plusieurs heures). Par l'épaisseur qu'acquière ainsi ses films, il ne s'agit plus simplement d'une description, d'un témoignage, ou d'une dénonciation, mais bien plus que tout cela à la fois, composant une véritable tragi-comédie humaine.

Brieuc Mével

## CLEJANI

MARTA BERGMAN, FREDERIC FICHEFET  
Belgique-France, 2004, 61 minutes

Clejani, petit village roumain de 3000 habitants au sud-ouest de Bucarest, non loin de la frontière bulgare. C'est le territoire d'origine des *Tarafs de Haidouks*, le célèbre groupe tzigane qui a joué aussi bien pour Tony Gatlif (*Latcho Drom*) que pour Sally Potter (*The man who Cried*) avec Johnny Depp. Marta Bergman, d'origine roumaine, et Frederic Fichet, belge, en décidant de filmer Clejani et quelques uns de ses personnages les plus emblématiques (dont quelques musiciens des Tarafs revenus dans leur village) n'en étaient pas à leur coup d'essai sur la question (*La ballade du serpent, une histoire tzigane; Bucarest, visages anonymes*).

Pourquoi Clejani ? Ce village et le groupe des Tarafs représentent une part importante de la richesse musicale de la Roumanie, et, par extension, des Balkans et du monde Gipsy. Et quand l'un des musiciens les plus emblématiques de ces mondes rend l'âme, il faut au moins un film pour lui rendre les derniers honneurs. Nicolae Neascu, musicien prodige, "chef" des Tarafs de Haidouks est mort en septembre 2002. Marta Bergman et Frederic Fichet sont allés à son enterrement entre violons et accordéons, pour ensuite dérouler le fil de plusieurs histoires, liées de près ou de loin à ce personnage mythique résumant à lui seul Clejani. Histoires toutes marquées d'espoirs et de déceptions, de promesses tenues, non tenues. Ces portraits intimes, où l'on sent une réelle complicité entre les réalisateurs et leurs personnages, permettent d'aborder par touches successives la réalité des Tziganes de Clejani. Les réalisateurs sont restés dans une posture d'écoute, intervenant rarement. Le monopole de l'image et de la parole est laissé aux personnages. Aucune voix off n'intervient, l'accordéon est toujours là, dans les mains d'un gamin, d'un grand père. Si la tonalité générale du film joue sur l'alternance entre tristesse et allégresse, au final le malheur reste fidèle au poste, et Nehu traîne sa malchance comme un complet veston... d'épisode en épisode.

Le film fût tourné dans la durée, le temps de laisser au même Nehu accumuler les malheurs, et aux différentes familles de connaître le mouvement, de la vie, de la mort, des départs en pleurs et en musique. Telle la fille des Sandu qui quitte le village pour « l'Europe Occidentale ». Sorte d'écho au grand-père, parti au ciel dès le début du film. Marius aussi repart, après avoir fait danser sa créancière harpie. Il ne quittera toutefois pas le village et le film sans avoir copieusement arrosé son auditoire des bobards les plus invraisemblables, les mêlant habilement à la « réalité » qui ne semble parfois pas plus crédible : avoir joué avec Johnny Depp, par exemple, et que celui-ci, « a friend », lui ait promis de venir au baptême de sa fille. Johnny - qui ne serait pas un ange - n'est pas venu. Marius repart en tournée comptant quand même un peu sur le film de ses amis de France pour communiquer à Johnny qu'il l'attend toujours.

Devlin Johan



# Programme

Dimanche 6 mars

Cinéma 1

12h00 E

**Veinte años no es nada** *Vingt ans ce n'est pas rien*  
Joaquín Jordá/Espagne 117'

14h30 F Débat

**Le Rêve de São Paulo**

Jean-Pierre Duret, Andréa Santana/France 90'

16h30 F

**Cargo, récit du pays des ombres**

Charlie Rojo/France 90'

18h30 C

**Harimano**

Tanaka Aya/Belgique, Japon 55'

**Clejani povesti, histoires, stories**

Marta Bergman, Frédéric Fichet/Belgique, France 61'

21h00 E

**España 36** *Espagne 36*

Luis Buñuel, Jean-Paul Le Chanois/Espagne 35'

**Torero**

Carlos Velo/Espagne 80'

Cinéma 2

14h00 C Débat

**Yanmo** *Mise en eau (Before the Flood)*

Li Yi-Fan, Yan Yü/Chine 147'

17h30 E Débat

**Galicia**

Carlos Velo/Espagne 8'

**Almadrabas**

Carlos Velo/Espagne 21'

**El Cerco** *Le Cercle*

Ricardo Iscar, Nacho Martín/Espagne 20'

**Marineros en tierra** *Marins à terre*

Fran Araújo, María Zapico, Gabriel Gómez Quintela/Espagne 44'

21h00 E

**Ocaña, retrat intermitent** *Ocaña, portrait intermittent*

Ventura Pons/Espagne 83'

Petite salle

16h00 E

**El Sol del membrillo** *Le Songe de la lumière*

Bonus de l'édition DVD espagnole préparés et réalisés par Víctor Erice 85'

Apuntes (1990-2003),

Conversación Víctor Erice/Antonia López,

Escenas descartadas : Las Meninas,

Escenas descartadas La Visita de los amigos/Espagne

18h00 F Débat

**Les Meilleures intentions** Jean-Marc La Rocca/France 57'

**Urgences, les nuits des villes** Pierre Maillis-Laval/France 51'

21h00 E

**Riña en un café** Rixe au café Fructuoso Gelabert/Espagne 1'

**Procesión de la Hijas de Maria de la iglesia parroquial de Sans** *Procession des*

*Filles de Marie de la paroisse de Sans* Fructuoso Gelabert/Espagne 2'

**Calles de Zaragoza** *Rues de Saragosse* Ignacio Coyne/Espagne 4'

**Esencia de verbena** *Fêtes espagnoles* Ernesto Giménez Caballero/Espagne 11'

**Galicia** Carlos Velo/Espagne 8'

**Almadrabas** Carlos Velo/Espagne 21'

**España 36** *Espagne 36* Luis Buñuel, Jean-Paul Le Chanois/Espagne 35'

**El Cerco** *Le Cercle* Ricardo Iscar, Nacho Martín/Espagne 20'

21h00 Théâtre du Réel

**Welfare** de Frédéric Wiseman

Avec les comédiens Marianne Basler, Jean-Philippe

Puymartin, Jacques Martial et François Barbin.

Séance présentée par Jean-Michel Frodon

## Précisions

**Galicia** et **Almadrabas** seront projetés en version originale

La rencontre avec les réalisateurs du **Rêve de Sao Paulo** se déroulera au niveau -1

La projection d'**El sol del membrillo** sera présentée par Marie-Pierre Müller



Le **journal du réel** est réalisé par Bijan Anquetil, Devlin Belfort, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Boris Mélinand, Briec Mével, Raphaël Pilloso, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Pierre Thévenin, Sarah Troche // Maquette : Anita Lau // Contact : [journal\\_du\\_reel@no-log.org](mailto:journal_du_reel@no-log.org)