



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 03

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Samedi 7 mars 2009

Revolutsioon, mida polnud

The Revolution That Wasn't

Aljona Polunina

Compétition internationale, 96', Estonie

Samedi 7, 18h15, Cinéma 2 (débat)

Pendant plusieurs années, la réalisatrice Aljona Polunina est partie à la rencontre des membres du Parti Communiste de la Russie de Poutine. Entre altercation avec les autorités et rêves de coup d'Etat, certains de ses membres se confient, comme Anatoly, dont les convictions politiques s'effritent de jour en jour depuis que son fils est en prison...

Comment avez-vous rencontré Anatoly, le personnage principal de votre film, ainsi que ses camarades du Parti Communiste ?

En Russie, si tout le monde semble rangé derrière Vladimir Poutine, la politique reste un sujet primordial. Mes études dans mon école de documentaire m'ont permis d'aller à la rencontre de tout un tas de gens et notamment des radicaux d'extrême gauche se revendiquant de l'URSS. L'un de leur membre les plus virulents était Anatoly, ce grand chauve barbu inquiétant. Il était le leader des manifestations, celui qui criait le plus fort sa haine du gouvernement. Je me suis mise à filmer leur vie de tous les jours. Les années ont passé et beaucoup de choses ont changé, notamment du côté d'Anatoly, dont le fils s'est retrouvé en prison pour la violence de l'expression de ses idées politiques.

Est-ce pour cette raison que le film est d'abord monté comme une succession d'allers-retours dans le temps, pour ensuite prendre une trajectoire unique vers les élections de 2008 ?

Un an avant les élections, *The Revolution That Wasn't* n'était pas un film que j'avais en tête. Je travaillais sur deux autres projets. Un jour, en consultant mes archives, je suis tombée sur cette scène que j'avais tournée en 2003, celle où Anatoly se rase devant la glace tout en exprimant son récent dégoût du Parti Bolchevique qu'il défendait jusqu'ici. Cette scène fonctionne comme la « prise de courant » qui connecte le film au spectateur. En la revoyant, je voyais naître l'idée d'un film. Je me suis posé une question : que deviennent tout ces gens, à l'approche d'élections que l'on sait pratiquement jouées d'avance ?

Alors je suis retourné les filmer. Ils étaient tous rangés derrière le Parti Bolchévique National (NBP), qui représente encore aujourd'hui la frange nostalgique du communisme russe. Anatoly, de son côté, s'était « rangé ». Il se sentait pleinement responsable de l'incarcération de son fils. Malgré l'incarcération, ce dernier était devenu encore plus chevronné et radical qu'avant. Comme il n'avait pratiquement pas connu l'URSS, il agissait comme s'il devait en faire plus que les autres pour revendiquer son appartenance au Parti.

L'histoire de mon film s'écrivait devant mes yeux : un enfant quitte son père pour aller en trouver un nouveau dans l'élite du NBP.



Avez-vous été victime de pressions extérieures durant la fabrication du film ?
Non. J'ai tout fait pour ne pas me faire voir. Je ne suis pas un reporter ou un écrivain. J'ai fait ce film en me mettant en retrait. Mais pas en secret non plus. Il faut bien comprendre qu'en Russie, il est très facile de recevoir la visite du FSB, les services secrets, dont les méthodes ressemblent beaucoup à celles du KGB. Aujourd'hui encore, on peut à tout moment recevoir leur visite, être interpellé : « que faisiez-vous avec ces gens là, à telle date, à tel endroit ? », « vous êtes contre Poutine, contre le pays ? ».

Comment produit-on un film pareil en Russie ?

Les deux-tiers du film ont été auto-produits. Mon argent, mon investissement. Quand la fin du tournage approchait, des producteurs étrangers sont venus me voir et m'ont aidé à finir le film. Sans eux, je pense qu'il n'aurait pas pu se finir. En Russie, on ne voit même plus l'intérêt de faire de l'investigation ou du documentaire. Les gens sont fatigués, ils s'en remettent au pouvoir en place. C'est très triste.

En un sens, le NBP est un parti absolument fascinant. Leur capacité à ne rien pouvoir fournir d'autre que de la violence ne fait que renforcer la position de Poutine.

Les membres du NBP avancent de manière très étrange sur l'échiquier politique. L'une de leurs obsessions principales est de se poser en victime. Au lieu de s'activer à l'échelle locale, ils préfèrent fantasmer le pire, jusqu'à ce qu'il arrive. Quand ils enterrent l'un des leurs, tué par le gouvernement, tout est orchestré pour avoir l'air le plus macabre possible. Ce sont des gens qui ont sans cesse besoin de se sentir écrasés pour exister. Le Tsar, Staline et aujourd'hui Poutine : ils ne se reconnaissent dans rien, revendiquent une Russie qui n'existe pas.

N'oublions pas le slogan qu'ils hurlent durant les manifestations « *Oui à la mort ! Oui à la mort !* ». Ce n'est pas un message politique. Ni une cause. C'est une revendication vide de sens. Dans le monde du NBP, on se bat contre des moulins en attendant d'être blessé ou tué. Heureusement pour la Russie, ils ne représentent aujourd'hui plus l'unique alternative à Vladimir Poutine.

■ Propos recueillis par Attilio Boronine

Alle Kinder bis auf eines Tous les enfants sauf un All the Children But One

Noëlle Pujol, Andreas Bolm

Compétition internationale, 40'

Samedi 7, 20h30, Petite salle / vendredi 13, 14h45, Cinéma 1 (débat)

« Un enfant n'a pas le sens de la mort... Il peut avoir le sens de la douleur. »
(Pierre Guyotat)

À l'orée d'un village dont les maisons restent invisibles, des mobylettes pétaradent. Elles viennent de tous les points du cadre, expérimentent les axes de déplacement à la croisée des chemins. Au milieu du petit carrefour, une femme agite les bras, impuissante à régler la circulation ou à faire cesser la vacarme. Les enfants jouent les entrées et sorties de champ, à l'image comme au son.

Dans cette région de Hongrie, des champs il y en a, des routes et des champs. La banalité du paysage le rend universel. C'est parce qu'on y déplace une voiture rouge, un tracteur jaune, que la vie prend une couleur. Et à l'arrêt, les véhicules sont les cellules spatiales de l'imaginaire. La fiction invente des monstres, construit du danger auquel on joue à échapper. On tue le temps ensemble. Parfois quelque chose plane, dans ce vide qui ressemble à l'attente. Celle du réel. On entend des aboiements au dehors de l'abri. Peu à peu, un sentiment d'inquiétude se dessine. Un chien disparaît de la ligne verte de l'horizon. On le retrouve dans un dessin d'enfant. « Mon nom est souffle de vent » dit une voix. Les dessins se succèdent pour défier la maladie, ils sont envoyés à un petit garçon qui n'est pas à l'école : « Cher Karcsi, sois fort comme un lion ». Ces images-lettres juxtaposent des éléments divers : cheval, ambulance, Budapest. De même, le film combine des

matériaux hétérogènes : ils surgissent presque sans liens, apparemment. L'existence s'écoule et ne s'analyse pas. Derrière les enfants sages comme sur une photo de classe et les propos trop accordés survient le tremblement d'images « amateur ». Des fragments de ciel, la cime des arbres, les berges d'une rivière, de l'herbe, un enfant blond qui grimpe à un arbre ou court sur un bout de route. De quels souvenirs s'agit-il dans ces rushes de super 8 ? Juste après, les visages, isolés comme des portraits, sont tendus, à l'écoute de musiques qu'ils doivent reconnaître, identifier ; *Les Quatre Saisons* de Vivaldi, un menuet de Bach ou un choral (BWM 392). Celui qui a pour titre : *Maintenant toutes les forêts se reposent* (*Nun ruhen alle wälder*). Vers la fin du film les corps, celui souffrant de Karcsi, évoqué par la voix et les gestes de ses camarades et ceux des deux garçons, bien visibles, sont le torse nu au soleil ou les pieds dans l'eau. Le film confronte des éléments, approche des métamorphoses énigmatiques. Des passages discrets mais définitifs s'effectuent, ceux de l'enfance à l'adolescence, du visible à l'invisible, de la vie à la mort.

Andreas Bolm a tourné plusieurs films dans cette région de Hongrie où il a vécu des moments de son enfance. *Jaba* est le titre de l'un d'eux. Le film fut présenté à Cannes en 2006. On y fait connaissance de la famille de Zoli . Ce sont des gitans sédentarisés dans une des régions agricoles les plus pauvres de l'Europe. À l'occasion de ce film un important casting d'enfants avait été fait. L'un d'eux, Krisztian, revient dans *Tous les enfants sauf un*. Un autre enfant du même village, Karcsi, n'est plus là. Deux ans après sa mort, Andreas et Noëlle acceptent la commande d'une chaîne culturelle allemande. Il s'agit d'une série intitulée : « Enfants étrangers ». L'aïeule, figure charismatique de *Jaba*, que tous appellent « grand-mère », leur apporte une VHS endommagée. En réparant celle-ci, les réalisateurs découvrent des prises de vues muettes de Karcsi, malade. « Impossible d'utiliser ce document ». Le film « montrera » plutôt son absence. Ce sont les enfants qui ont la parole... et le silence. Des moments où ils acceptent, face à la caméra, d'évoquer la singularité de leur camarade, ce qu'il aimait. Et plus tard, dans l'ombre et la lumière d'un sous bois, au creux d'une rivière, ils font le récit de la maladie, répètent des informations aussi diverses et fractales que les mouvements de mobylettes au début du film, essayant de réaliser quelque chose et de différer son non-sens, comme tournant



autour d'une image impossible à revoir : celle de Karcsi mourant. Puis, ils se taisent dans le chant des oiseaux. Il ne leur a pas été possible ce jour là, pour le film, d'aller au pied de l'arbre où ils jouaient avec leur ami : il y avait trop de boue. Celle-là même dont s'enduit un garçon tandis que l'autre, allongé sur un banc, regarde le ciel. Peut-être Karcsi aurait-il voulu comme eux que *Jaba* soit Java ? Une île peuplée d'animaux extraordinaires, plus libres que ceux qui nous regardent sans nous voir, dans l'énigme d'un cadre fixe. Ce sont le fennec, le toucan, les lions du zoo où eut lieu la dernière promenade d'un enfant. Un trait oblique rectiligne, sonore puis visuel, la diagonale d'un tracteur, crisse et sort du champ et du film, tandis qu'est évoquée l'histoire d'un voyage sur Mars, un voyage retrouvé dans le cahier de l'écolier disparu. ■ Michelle Humbert

Merci à Joëlle Pujol et Andreas Bolm pour l'entretien qu'ils nous ont accordé



Gyumri

Jana Sevcikova

Compétition internationale, 68', République Tchèque
Samedi 7, 20h45, Cinéma 1 / Lundi 9, 14h, Cinéma 2 (débat)

La terre magnifique et silencieuse de l'Arménie défile lentement, à peine troublée par les silhouettes des troupeaux. Pourtant, un jour de décembre 1988, cette terre majestueuse a tremblé, engloutissant ses enfants par milliers. Très vite, une voix convoque, par l'image saisissante d'un rêve, la mémoire d'un frère et d'une sœur disparus : « Nous regardions une cassette du tremblement de terre, ils ont vu leur propre mort ».

Des images d'archives montrent une ville dévastée, trouée de part en part comme si elle avait été bombardée. Dans ce paysage apocalyptique, des hommes s'activent pour déblayer, nettoyer, sauver ceux qui, enfouis sous les gravats, peuvent encore l'être. L'horloge, elle, s'est arrêtée à 11h41. Cette heure figera l'événement pour toujours, renvoyant définitivement au passé ce qui l'a précédée et hypothéquant le futur. Puis, à nouveau, l'évocation d'un autre rêve, prémonitoire celui-là, qui annonçait l'horreur, la description des vêtements des enfants défunts, gardés comme des reliques, ou, encore, la visite de la chambre d'une fille adorée, conservée comme un véritable sanctuaire.

La danse énergique d'une jeune femme vient troubler cet inventaire morbide. Pourtant, elle aussi est habitée par ce passé si pesant : elle porte le prénom de sa sœur disparue et s'en dit fière. Comme elle, nombre d'enfants nés après le séisme ont été prénommés comme leur sœur ou leur frère décédé et doivent entretenir les rêves toujours vivaces que leurs parents avaient projetés pour eux. Endosser l'identité des morts relève parfois d'une responsabilité familiale et absolue, à tel point qu'un adolescent évoque une fusion totale avec son frère défunt jusqu'à ne former qu'une seule âme, qu'un seul corps. On comprend néanmoins que plus tard il s'en émancipera peut-être, non sans mal. Tout au long du film, les gens convoquent les disparus qui les hantent - une des scènes marquantes du documentaire se situe dans un cimetière où des portraits gravés plus grands que nature dominent les tombes -, racontent l'incompréhension, la dépression, la stupéfaction, la révolte qui ont suivi le désastre, au point parfois d'en nier le caractère



naturel. D'aucuns auraient entendu de fortes explosions, évoquent des armes cachées sous terre.

Mais l'on ne saurait voir dans ces invocations incessantes des morts une litanie inutile ou un ressassement stérile car cette mémoire vivante, parce qu'elle leur rend hommage, contribue aussi à diluer la douleur.

« Je t'ai donné son nom car je voulais toujours l'entendre. Maintenant, vous existez tous les deux », dit une mère à son second fils en lui annonçant qu'il venait d'atteindre l'âge auquel son aîné avait succombé. Au-delà de la souffrance que provoque le souvenir de l'être aimé, ce sont ces identités multiples et renouvelées qu'interroge pudiquement Jana Sevcikova. Toujours en retrait, elle reconstitue avec finesse, par petites touches, cette mémoire commune désormais inscrite dans l'inconscient collectif arménien. ■ Christine André

L'Argent du charbon

Wang Bing

Compétition internationale, 52', Chine

Samedi 7, 18h15, Cinéma 1 / Lundi 9, 20h15, Petite salle (débat)

Wang Bing, réalisateur chinois rendu célèbre par son film monumental, *À l'ouest des rails* (2003) s'intéresse à la saillie du capitalisme en Chine. Son nouveau film, *L'Argent du charbon*, applique les procédés mis en œuvre précédemment : avec sa caméra numérique portée à la taille, il filme en longues séquences l'acheminement du charbon depuis les mines du Shanxi.

Ce n'est plus dans le quotidien des ouvriers qu'il nous plonge mais dans celui des travailleurs de l'industrie du charbon et, plus spécifiquement, des transporteurs tentant de vendre leur marchandise au meilleur prix. La route qu'ils empruntent est encombrée de camions. Tous se chargent à la mine, prennent la route, passent (ou non) les différents barrages étatiques, négocient avec les premiers intermédiaires, déchargent la marchandise qui est ensuite pesée et souvent rechargée. Des détails comme la quantité de pierres dans les cargaisons de charbon ou les différences de prix de 5 ou 10 yuans deviennent d'autant plus conséquents que l'on prend la mesure de la dureté de leurs conditions de travail.

Ce qui distingue ce film d'un reportage, c'est la longueur des séquences. Le travail de la durée permet au spectateur de prendre le temps d'analyser ce à quoi il est confronté. Les longs trajets de nuit en camion dans des conditions d'hygiène et de confort révoltantes et le

déchargement de blocs de charbon à la force des bras rendent compte de l'écrasement du corps et de l'humain, soumis à des conditions de vie inacceptables. Complètement immergé dans le milieu qu'il filme, Wang Bing nous fait assister à des scènes d'intimité ou de conflit.

La multiplicité des personnages et des postes occupés permet au film d'échapper à la personnalisation. C'est par le travail de synthèse qu'opère le montage que le film met en évidence le rôle de chacun dans les rouages de cette industrie.

Au fil des séquences, deux dynamiques se dessinent : le déplacement du charbon et celui de l'argent. Les deux trajets rencontrent des obstacles différents. Tandis que le charbon est distribué grossièrement, saupoudré au long du transport, cassé, chargé, déchargé, pesé, dévalorisé, la valeur de l'argent est elle omniprésente et bien plus pesante que les blocs de pierre que les mains roulent et soulèvent. Cet argent est longuement discuté avant qu'on en voie la couleur et une fois visible, il circule difficilement, caché dans des poches, retenu par les mains qui le donnent. Au comble de l'absurde, ce laciis d'entrepreneurs indépendants agit sous une chape de plomb.

Mais les autorités de Pékin sont-elles prêtes à remettre en question les conditions de production en tenant compte des besoins humains et environnementaux ? Et l'augmentation de 25% en 5 ans de l'efficacité énergétique, promise depuis mai 2007, sera-t-elle réellement applicable en considérant l'impact économique que pourrait avoir la fermeture massive de mines ?

Le film présente la situation sous un angle économique et humain, et permet de faire la part des responsabilités politiques dans cet état des choses.

L'Argent du charbon est sans le moindre doute un film qui documente. Plus encore, il a le mérite de proposer, avec la plus grande économie de moyens, un regard analytique et critique sur un mécanisme social, en s'attardant sur des individus saisis par les hantises et les fantasmes d'un libéralisme naissant. ■ Maroussia Dubreuil et Stéphane Gérard



Ecchymoses

Fleur Albert

Panorama français, 100'

Samedi 7, 14h30, Cinéma 1 / Lundi 9, 14h15, Petite salle (débat)

Mercredi 11, 11h, Centre Wallonie-Bruxelles

Nous avons rendez-vous au 104, dans son atelier numéro 17. Espace neutre pour parler d'un film qui ne l'est pas. Il se passe dans l'infirmérie d'un collège situé dans un village du Jura, un lieu qui devient un refuge. La caméra observe avec pudeur ce petit monde en huis clos qui vit au rythme d'Annick, l'infirmière scolaire.

Pourquoi avoir abordé l'adolescence dans l'espace restreint d'une infirmerie scolaire?

Cela faisait très longtemps que j'avais envie de faire un film sur l'adolescence... C'est peut-être parce que je n'ai jamais eu d'infirmière dans mon enfance...

Plus sérieusement, le lieu de l'infirmérie c'est le lieu où l'on n'est pas obligé d'être performant, c'est un peu un confessionnal. J'avais le sentiment qu'il pouvait se passer des choses mais je ne savais pas qu'il s'en passerait autant. Même si je savais au tournage quels étaient les principaux personnages, on ne sait jamais, quand un enfant rentre dans l'infirmérie, s'il va revenir. C'est donc toute une construction qui prend du temps. J'avais cette impulsion de tendre le temps et de ne pas m'éparpiller. C'est pour ça que le huis clos était très important.

Ensuite, au montage, il fallait tisser les images sans perdre le fil, avec une cohérence dans la chronologie et l'évolution des personnages. Il fallait recomposer le réel sans le déformer. C'est la première fois que je fais un film en cinéma direct. Pendant un an, je suis restée par période de huit jours ou plus et ne sortais que très peu de l'infirmérie. Chaque jour, je me demandais : « qu'est-ce qui va se passer aujourd'hui » ? Choisir le cadre rural était également très important. Je voulais donner à voir la difficulté d'être adolescent dans un village où tout se sait, où le regard des autres est plus pesant qu'en ville. Que fait-on lorsqu'on est adolescente et que le planning familial se trouve à 20 km? Là, il y a Annick...

Ce n'est pas un film sur son travail. Je ne voulais pas un regard d'expert, pas d'explications, c'est le film qui doit raconter à travers les situations. Si tu donnes toutes les clefs, il n'y a plus de cinéma. J'ai essayé de capter avec une pudeur suspendue.

De capter de l'intime?

Il y avait le souci pour moi d'être à distance tout en étant très proche. Ma grande préoccupation : les corps et les corps en souffrance, la souffrance à des degrés différents qui parfois est invisible et ne trouve pas de mots. En la nommant, elle est déjà un peu moins lourde.

Dès la conception du projet, je ne voulais pas faire ce film si les enfants étaient masqués, j'ai dû obtenir leurs autorisations et celles des parents. Ils parlent de choses intimes.

Rien ne pouvait être gardé à leur insu. Si je n'avais pas eu leur accord, il était hors de question pour moi de les utiliser. Je ne pouvais faire mon film que s'ils assumaient leur présence dans cette infirmerie avec moi.

Souvent on me dit : « Mais comment vous avez fait pour vous faire oublier ? » Mais je ne veux pas me faire oublier, on ne peut pas se faire oublier, on se fait respecter, sinon il faut parler de caméra de surveillance et c'est pour ça que le temps est important. Il y a plein de



moments où je ne filmais pas. C'est grâce à l'écoute d'Annick que j'ai pu aller jusque-là. Il y a eu toute une dramaturgie de la parole et c'est l'infirmière qui impulse, qui accouche ça.

Vous parlez de « dramaturgie de la parole », de « personnages », quelle est la part de théâtralité dans votre film?

Tous ces termes sont théoriques en fin de compte. Ce qui m'intéressait c'était de filmer leurs mouvements, leurs voix, leurs histoires d'adolescents dans cette inconscience de l'effet qu'ils peuvent produire. Ils se savent filmés mais très vite ils effacent leur mascarade, ces moments-là m'émeuvent. Évidemment, certains ont profité de ma présence pour jouer, ils venaient faire les pitres devant la caméra, mais la plupart venaient d'abord à l'infirmérie parce qu'ils voulaient vraiment quelque chose. Il y avait ceux qui revenaient régulièrement pour des choses importantes et ceux qui venaient pour des petits bobos, ça provoque des scènes qui marchent sur le comique de répétition. Il y a plusieurs registres, des personnages principaux et des personnages secondaires mais rien n'est préparé à l'avance. C'est le réel qui est théâtral...

Et vous, aviez-vous conscience de l'effet que pourrait produire Ecchymoses?

Quand je fais un film, je ne me pose jamais la question de la place du spectateur. Pour moi, il y a un moment, un endroit, une nécessité de faire quelque chose, je sais toujours ce que je cherche mais je ne sais pas si je vais le trouver. Si je ne le trouve pas il faut qu'on le sente.

Lors de la première projection, les parents d'élèves et les élèves ont bien reçu le film. Mais il y a eu un problème avec certaines personnes qui le trouvaient magnifique mais frôlant la violation du secret professionnel et de l'intime. Le film est devenu l'enjeu d'une grosse incompréhension. Bien sûr, malgré toutes les autorisations, aujourd'hui on se méfie de l'image. Il est même arrivé dans les mains du procureur de la république. On a failli être censuré mais on était en parfaite légalité, il n'y avait pas de conflit entre filmant et filmés. À aucun moment on est dans le voyeurisme, aucune parole n'a été volée.

Vous remarquerez qu'à la télévision aujourd'hui, la parole devient réelle à partir du moment où les personnages sont masqués. Il n'y a plus de parole juste qui peut prendre un vrai visage lorsqu'il s'agit de l'enfance. Mon engagement est là aussi.

Que diriez-vous du mot « métamorphose »?

Dans tout acte thérapeutique il n'y a pas de relation sans transformation. C'est pour cela qu'on peut parler de métamorphose. Moi je ne me présente pas comme thérapeute puisque je suis cinéaste mais il y a forcément un endroit de transformation du filmant, du filmé. Je ne fais que « fictionner » le réel, tout le temps, les adolescents le font aussi.

Annick les aide à muer sans trop de violences. La question de la métamorphose, c'est la question du regard. Il faut avoir un regard un peu apaisé sur soi pour accepter son image et le regard des autres, mais ça, ça peut prendre toute une vie.

■ Propos recueillis par Zoé Chantre et Carole Pereira

Cinéma 1

13:00 **TV**

Sarcelles, quarante mille voisins 15'
Une histoire d'amour 51'
Jacques Krier, France, VOF

14:30 **PF**

Ecchymoses
Fleur Albert, France, 100', VOF

16:30 **CI + débat**

Parador retiro
Jorge Leandro Colás
Argentine 84', VO STA STF

18:15 **CI**

L'Argent du charbon
Wang Bing, Chine, 52', VO STF
Chaiqian / Demolition + débat
J.P. Sniadecki, États-Unis, 62', VO STF

20:45 **CI**

Over Jorden, under Himlen / Above the Ground, Beneath the Sky
Simon Lereng Wilmont
Danemark, Égypte, 29', VO STA STF
Gyumri
Jana Ševčíková
République Tchèque, 68', VO STA STF

Rédaction Christine André, Lydia Anh, Attilio Boronine, Dorine Brun, Mariadèle Campion, Zoé Chantre, Nina Da Silva, Jeanne Dosse, Maroussia Dubreuil, Victoria Follonier, Stéphane Gérard, Ronan Govys, Michelle Humbert, Lucrezia Lippi, Eva Markovits, Anne Lise Michoud, Daniela Lanzuisi, Sylvestre Meinzer, Maité Peltier, Carole Pereira
Rédacteur en chef Christian Borghino **Mise en page** Charline Bardet **Contact** journaldureel@gmail.com

Cinéma 2

13:15 **NF + débat**

El Olvido / Oblivion
Heddy Honigmann,
Pays-Bas, Allemagne, 93' VO STA STF

15:15 **CI + débat**

Job en de nederlandse vrijstaat / Job and the Dutch Freestate
Rosemarie Blank
Pays-Bas, 48', VO STF
The Time of Their Lives
Jocelyn Cammack
Grande-Bretagne, 69', VO STF

18:15 **CI + débat**

Revolutsioon, mida polnud / The Revolution That Wasn't
Aljona Polunina
Estonie, 96', VO STA STF

21:00 **ML**

Il Padre selvaggio
Pier Paolo Pasolini, Italie, 8', sans dialogue
Sopralluoghi in Palestina per il film: Il Vangelo secondo Matteo / Repérages en Palestine pour l'Évangile selon Saint Matthieu
Pier Paolo Pasolini, Italie, 54', VO STF

Petite Salle

13:00 **XD**

Le Soleil, la Mer, le Coeur et les Etoiles,
42', sans dialogue
L'Autre Rive
35', VOF
Marc Hurtado
France

16:00 **SP**

Écoute sonore
Dominique Petitgand, France, 60'
Une séance d'écoute sonore organisée en deux parties :
« Dos au réel » et « Mes paysages »

18:30 **XD**

Aurore, 26'
Royaume, 24'
Bleu, 36'
Marc Hurtado, France, VOF

20:30 **CI + débat**

Alle Kinder bis auf eines / Tous les enfants sauf un
Andreas Bolm, Noëlle Pujol, 40', VO STA STF
Preparativi di fuga / Preparative to escape
Tommaso Cotronei, 40', sans dialogue

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

Job and the dutch free state

Rosemarie Blank

Compétition internationale, 48', Pays-Bas

Samedi 7, 15h15, Cinéma 2 (débat)

Le film s'ouvre depuis l'air inquiet d'une attente, d'une incubation même. Les images ont beau porter encore les jolies couleurs de journées ensoleillées et bohèmes, la fragilité de leur grain fait craindre de les voir se consumer, réduites en cendres pour amnésier une fois la maladie parvenue en leur centre. Un homme semble pensif déjà face à cette disparition ou cette dislocation promise, c'est Job, ce marginal dont l'une des grandes passions paraît être « l'assemblage » de débris, résidus de bois et de pierre, en lesquels son regard s'absorbe et dont il éprouve parfois le mouvement et le son par quelques légers à-coups, la brise d'un souffle, le toucher de sa main. Si pareils rituels nous demeureront toujours mystérieux, le film semble s'imprégner de cette fascination pour le fragmentaire et le parcellaire, cette sorte d'atomisation fatale du monde, comme s'il empruntait à Job sa vision et se fondait peu à peu dans ce mutisme tranquille des fous qui ont compris que rien ne saurait avoir de sens.

De là pouvons-nous comprendre la résignation monochrome de la caméra de Rosemarie Blank, lorsque ce quartier d'artistes squatters est

évacué par les forces de police dont nous ne distinguons guère que le rond des casques, tâches uniformément blanches dans le noir de gris d'une lumière obscure, et comme intrusives dans le fatras organisé de ceux qui bientôt devront partir. Job, dernier des hommes après l'apocalypse, continue d'errer quelques jours encore dans les décombres d'un monde déjà en ruines auparavant, mais qui n'avait pas encore connu sa « désaffection ». Celle-ci vient, inévitable, même si Job et la réalisatrice continuent de chercher dans les débris la forme et le son de certains fantômes; quelques notes désaccordées d'un luth, un vieux disque, les tintements d'un carillon, des pierres qui s'entrechoquent, et les lieux se ravivent un peu mais jamais au-delà d'un sentiment de vaine évanescence.

Peu à peu poussé vers l'extérieur, Job tâche encore de trouver dans ces lieux la possibilité d'un habitat; il essaie toujours d'expérimenter quelque accord entre les différentes pièces de ce puzzle qui l'entoure, ces mêmes possibilités que peuvent offrir un instant le « mijot » d'un repas - car qu'est-ce au fond sinon l'accord d'ingrédients dans un liquide en ébullition ? Mais cette eau qui fait face au campement rudimentaire de Job ne fait que s'écouler dans un murmure, indifférente face à l'érosion du monde et de toute création humaine, et elle continue de couler quand Job saisi enfin par la lassitude, simplement disparaît.

Témoignage de la vie grouillante que veut offrir l'imaginaire dans un monde en décomposition, le film de Rosemarie Blank, dans sa torpeur amusée autant que lasse, parvient à nous faire percevoir les ondes sensibles qui traversent le monde malgré son chaos. Et ce peut être souvent cela, à la source de toute vocation artistique, pour laquelle *Job and the dutch free state* serait un hymne. ■ Ronan Govys