

# Programme

**Lundi 10 mars 2008**

12h00 [ASE] <p><i><b>Air dan Romi</b></i> <i>Water and Romi</i>, Garin Nugroho, 28', vidéo, VO STF <i><b>Daun di atas bantal</b></i> <i>Feuille sur un oreiller</i>, Garin Nugroho, 83', 35mm, VO STF</p>	12h00 [US] <p><i><b>New Left Note</b></i>.Saul Levine, 28', 16mm, muet <i><b>Amerika (Newsreel)</b></i>, 45', video, VO STF <i><b>Ssitkim<span> </span>: Talking to the Dead</b></i>, Soon-Mi Yoo, 35', vidéo, VO STF</p>
14h15 [SF] <p><i><b>Tout l’or du monde</b></i> Robert Nugent, 83', vidéo, VO STF</p>	14h30 [ASE] <p><i><b>Dongeng Kancil tentang kernerdakaan</b></i> Kancil’s Story About Independence, Garin Nugroho, 55', vidéo VO STF <i><b>Layar Sebuah trilogy politik</b></i> Layar, A Political Trilogy, Garin Nugroho, 30', vidéo, VO STF <i><b>My Family, My Films, My Nation</b></i>, Garin Nugroho, 30', vidéo, VO STF</p>
16h00 [CI] <p><i><b>Barcelona ou la mort</b></i>, Idrissa Guiro, 49', vidéo, VO STF STA <i><b>Wollis Paradies</b></i> <i>Wolli in Paradise</i>, Gerd Kroske, 60', vidéo, VOSTA STF</p>	17h00 [US] <p><i><b>Yippie (Newsreel)</b></i>, 15', vidéo, VO STF <i><b>Time of the Locust</b></i>, Peter Gessner, 13', 16mm, VO STF <i><b>Last Summer Won’t Happen</b></i>, Peter Gessner, 63', 16mm, VO STF</p>
18h30 [CI] <p><i><b>Moujarad Raiha</b></i> <i>Juste une odeur</i>, Maher Abi Samra, 10', vidéo VOSTF STA + débat en présence du réalisateur <i><b>Glorious Exit</b></i>, Kevin Merz, 75', vidéo, VOSTA STF</p>	19h00 [CI] <p><i><b>O Lar</b></i> <i>Le Foyer</i>, Antonio Borges Correia, 82', vidéo, VO STF + débat en présence du réalisateur</p>
20h30 [CI] <p><i><b>Sentinela</b></i>, Afonso Nunes Barbosa, 15', vidéo, 35mm, VOSTA STF <i><b>San, Umbrella</b></i>, Du Haibin, 93', vidéo, VOSTA STF</p>	21h00 [CI] <p><i><b>Holunderblüte</b></i> <i>Elder Blossom</i>, Volker Koepp, 89', 35mm, VO STF + débat</p>
15h00 [CF/CI] <p><i><b>En France</b></i>, Benjamin Serero, 20', vidéo <i><b>Sag es mir Dienstag</b></i> <i>Tell me on Tuesday</i>, Astrid Ofner, 26', 35mm, VOSTA STF+ débat en présence de la réalisatrice <i><b>White Horse</b></i>, Maryann Deleo et Christophe Bisson, 18', vidéo, VOSTA STF+ débat en présence des réalisateurs <i><b>Yu</b></i>, Manon Ott, 20', vidéo, VOSTF STF + débat en présence de la réalisatrice</p>	11h00 [SF] <p><i><b>Le Monologue de la muette</b></i>, Khady Sylla, Charlie Van Damme, 45', vidéo VO STF <i><b>C’est beau les vacances<span> </span>!</b></i>, Anna Zisman, 52', vidéo, VO STF</p>
18h00 [T] <p>CHANGEMENT D'AXE <i><b>Agarrando Pueblo</b></i> <i>Les Vampires de la misère</i>, Luis Ospina, 28', vidéo, VOSTA STF <i><b>Room 2017</b></i>, Rob Smits, 38', vidéo, VO STF <i><b>Kobarweng or “Where is your helicopter?”</b></i>, Johan Grimonprez, 22', vidéo, <i><b>Facing Forward</b></i>, Fiona Tan, 10', vidéo, VO</p>	18h00 (HORS LES MURS) <p><i><b>Voyages</b></i>, Emmanuel Finkiel , 115'</p>
20h30 [SP] <p><i><b>Comment s’en sortir sans sortir</b></i> Raoul Sangla, 50', vidéo, Film suivi d’une lecture de textes de Gherasim Luca par F. Tanguy, L. Lhable et M. Tanguy, entrée libre</p>	21h00 (HORS LES MURS) <p><i><b>KZ</b></i>, Rex Bloomstein , 98', présentation de Marie Pierre Duhamel-Muller, E. Finkiel + débat avec J.M Frodon, A. Schweitzer, A. Wierviorka</p>

## Mardi 11 mars 2008

11h00 <p><i><b>American Revolution II</b></i> The Film Group, Mike Gray, Howard Alk 76' 12h30 <i><b>Rome is Burning. Portrait of Shirley Clarke</b></i> André S. Labarthe, Noël Burch, 55' 13h45 <i><b>Troublemakers (Newsreel)</b></i>, 53' <i><b>The Murder of Fred Hampton</b></i>, The Film Group, Mike Gray, Howard Alk, 88' 16h30 [T] <i><b>The Cruise</b></i>, Bennett Miller, 76' 21h00 [Théâtre du réel] <i><b>La tentation du paradis</b></i>, V. Perelmuter et F. Christophe avec Bruno Putzulu</p>	P. salle <p>Cinéma 2</p>	10h30 <p>Rencontre professionnelle<span> </span>: «Une télévision publique sans publicité<span> </span>: mythe ou réalité<span> </span>?<span> </span>» Avec Serge Latou, Monique Daganud, Fabrice Puchault, M.L Sauty de Chalon, G. Seligmann.</p> 14h30 <p>Rencontres professionnelles<span> </span>: «Haute Définition, Sound Design, vers un réel virtuel<span> </span>?<span> </span>» Avec Olivier Séguret, Sophie Goupil, Jacques Bouquin, Sabine Lancelin André Rigaut, Daniel Deshays.</p>
Hors les murs		20h00 <span> </span> : Le Latina <p><i><b>La Frontera infinita</b></i>, Juan Manuel Sepúlveda , 90' 20h30<span> </span>: Utopia Saint-Ouen l'Aumône <i><b>Glorious Exit</b></i>, Kevin Merz, 75'</p>

**ASE** En Asie du Sud-est
**CI** Compétition Internationale
**T** Figures du tourisme
**P** Images / prisons : visions intérieures
**SP** Séances spéciales
**SF** Sélection française
**US** Americana

# CINEMA DU RÉEL

## 30<sup>e</sup> festival international de films documentaires

**lundi 10 mars 2008**

Le festival international de films documentaires de Beyrouth est organisé par le Centre Culturel Français de Beyrouth, en collaboration avec le Centre National de la Cinéma et de l'Audiovisuel du Liban. Le festival se déroule du lundi 10 au dimanche 16 mars 2008.

Le thème de cette édition est « Liban, un pays qui se reconstruit ». Le festival est consacré à la reconstruction du Liban, mais pour documenter ce qui était en train de se passer, en dehors des images journalistiques classiques. La seule manière possible d’entrer au Liban était alors de prendre le bateau qui partait de Chypre pour évacuer les ressortissants étrangers.

**Dans la scène qui ouvre le film, vous ne filmez pas les cadavres, mais les vivants qui cherchent les morts...**

Cette scène se passe à Aynata, le village d’un ami, le jour du cessez-le-feu. Je ne pensais pas filmer mais j’avais ma caméra dans la voiture. On est tombé sur cet endroit où 17 personnes avaient été massacrées. J’ai commencé à aider ceux qui fouillaient dans les décombres, jusqu’au moment où j’ai senti que mon corps s’imprégnait de l’odeur des morts. Cette odeur, on ne peut pas l’oublier, elle crée un lien étroit entre les vivants

et les morts. Tu es « dedans », même s’il reste bien sûr une distance énorme entre les morts et les vivants. Tu es vivant, mais tu es comme un robot, tu ne peux plus réfléchir. J’ai alors gardé un petit espace pour mettre la caméra et j’ai filmé ces gens entrer et sortir du cadre, passer de l’obscurité à la lumière.

**La bande-son est très travaillée. Quelques sons sont isolés : les pierres qui tombent sur les décombres, le glissement des cercueils dans le camion...**

La bande-son a été complètement repensée au moment du montage, puis au mixage. Dans la scène des décombres, seul le cri de l’enfant est issu de la prise de son directe. La phase du montage a été longue et importante. J’ai beaucoup réfléchi pour retranscrire précisément ce que j’avais ressenti pendant mon

## Juste une odeur

Moujarad Raiha

**Maher Abi Samra**

Compétition internationale, 10'

Lundi 10 à 18h30, Cinéma 1 + débat

Mercredi 12 à 16h15, Cinéma 2

*Comment rendre compte de l’expérience que les (sur)vivants font de la mort ? Quatre plans séquences tournés en 2006 au cours des trente-trois jours de bombardements du Sud-Liban par l’armée israélienne proposent au spectateur une expérience en décalage, où perceptions de l’image et du son ne se rejoignent pas totalement. Entre regard frontal et mise à distance par l’écoute, Maher Abi Samra capte le trouble sensoriel d’un monde d’après la catastrophe et un peu de la part insaisissable de la mort.*

**«La photographie ne saisit pas**

**les mouches ni l’odeur blanche**

**et épaisse de la mort.»**

**Jean Genet,**

*Quatre heures à Chatila*

séjour sur place. Le son a été retravaillé dans ce sens. Tous ces bruits que l'on entend, les gants qu'on enfle, le souffle des respirations, les mouches, ce sont des détails destinés à nous faire sentir qu'on est encore vivant, qu'il y a une distance avec ces morts. Je ne voulais pas être réaliste mais m'approcher au plus près de la manière dont j'avais vécu les choses. Le noir et blanc a également été décidé au montage, il me paraissait être plus à même de rendre compte de ma perception intime.

La seule séquence pour laquelle j'ai gardé le son complètement en prise directe est celle du bateau car à ce moment, j'arrive au Liban, je n'ai pas encore fait cette expérience de la mort.

**A quel moment avez-vous pensé au texte de Jean Genet sur les massacres de Sabra et Chatila, *Quatre heures à Chatila*, dont vous citez un extrait en exergue de votre film ?**

J'y ai pensé à la morgue de l'hôpital. Je connais très bien ce texte qui pour moi renvoie aux limites du journalisme et du photojournalisme. Il y a plein de photos sur cette guerre, mais la réalité y est banalisée et il n'y a plus de respect pour les personnes mortes sur ces images. L'art peut aller au-delà de cette image journalistique et, par le travail sur l'image et le son, donner une vision plus large, approfondir la situation humaine.

Cette citation à propos des massacres de 1982 nous ramène aussi à l'histoire de cette région. La guerre de 2006 est dans la continuité historique et politique des massacres de Chabra et Chatila.

Propos recueillis par Marieadèle Campion et Caroline Olié.

## O Lar

*Le Foyer*

**Antonio Borges Correia**

*Compétition internationale, 82'*

*Lundi 10, 19h, cinéma 2 + débat*

*La maison de retraite de Santa Caterina au nord du Portugal. Antonio Borges Correia construit, à travers un dispositif photographique rigoureux, une narration qui entrelace des moments de vie de cet hospice. Au seuil de portes, des vieux frappent et vont les uns vers les autres. Les voix appellent, s'inscrivent dans l'espace et cognent. Les cœurs s'ouvrent et les vies se racontent sans complaisance. On est au bord. De la vie, de la raison, du monde, des larmes ou d'un nouveau départ. O Lar trouve la juste mesure et fait émerger les contradictions de cet âge à travers les aspirations, les bilans et les détours de la raison des pensionnaires.*

**Quel est votre parcours cinématographique ?**



J'ai réalisé 4 courts-métrages de fiction. Le documentaire est arrivé plus tard dans mon parcours, je dirais même beaucoup trop tard car j'ai découvert un langage très proche de moi et que j'ignorais. Sincèrement aussi, j'en suis venu au documentaire parce que dans mon pays, c'est très difficile de faire de la fiction. Pour faire du cinéma, soit on devient indépendant soit on reste éternellement dans l'attente.

**Comment l'avez-vous produit ?**

C'est un film totalement autoproduit. J'avais une équipe de 3 personnes, un ingénieur du son, un mixeur son et moi à la caméra. La personne qui a fait le mixage a beaucoup de talent, on a fait une part importante du travail ensemble.

**D'où vous est venue l'envie de faire ce projet sur cette maison de retraite ?**

J'avais écrit une fiction dans une maison de retraite. C'était la rencontre croisée d'un vieux et d'une vieille et celle de leur petit-fils et petite-fille réciproques. En découvrant la maison de retraite de Santa Caterina, j'ai décidé de faire ce film sur la vie quotidienne de cet hospice. J'ai pris une caméra et me suis progressivement engagé dans un travail d'observation, qui deviendra le concept qui soutient le film. Je tenais à ne pas être le complice des personnages. J'ai passé un an à observer, mais je ne restais jamais plus de deux jours dans l'hospice parce que sinon je commençais à entrer dans la vie des personnages et c'était incompatible avec ce que je désirais faire.

**Vous n'êtes en effet jamais dans une confrontation directe avec les situations, les gens qui vivent ou travaillent là. Vous les mettez en scène dans des rapports, qui sont des rapports sociaux, mais pas seulement, ce sont surtout des rapports d'espace cinématographique. En tenant cette posture d'observation, vous nous donnez à voir des situations très fortes et en même temps vous évitez toute dérive psychologique.**

Pour moi, à partir du moment où il y a une caméra et un micro, il n'y a plus de réalité. C'est une « ambition de réalité ». Alors plus il y a de distance, mieux c'est. Je ne crois pas au cinéma vérité. Comme dit Jean-Luc Godard, « c'est impossible la réalité »

**Avez-vous mis en scène certaines séquences ?**

J'ai peu parlé avec les personnes que je filmais. Je n'ai dicté aucun thème de conversations. Les personnes s'exprimaient au sujet de ce qu'elles voulaient sur leur vie et leur passé. Il est arrivé qu'à un moment, la dame qui est demandée en mariage me prévienne de son intention d'aller parler avec celui qui allait devenir son mari. Mais j'ai suivi une construction à partir de plans fixes comme si c'était de la fiction. Le montage aussi suit les codes de la fiction.

**Pouvez-vous nous parler du montage, qui procède par alternance de séquences qui sont ainsi mêlées et mises en rapport ?**

Je ne peux pas nier les influences de Pedro Costa, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami, tous ces réalisateurs qui aiment les personnes. Ma démarche implique qu'on ne s'adresse pas à la caméra, je dois donc créer des interactions entre les personnages : c'est eux qui s'expriment entre eux, à travers l'espace, la lumière. Le montage parallèle vient également de ma nécessité de construire une narration comme dans la fiction.

**Comment êtes vous arrivé aux séquences fortes des consultations chez la psychologue ?**

J'ai filmé 30 consultations et n'ai retenu que les deux qui sont dans le film car je ne voulais pas profiter de la fragilité des personnes. La plupart d'entre elles sont atteintes de la maladie d'Alzheimer. Si j'ai gardé ces deux consultations, c'est parce que ces deux personnes ne se présentaient pas comme des victimes. Ma démarche est de construire un objet cinématographique. C'est pour cela que je me concentre sur la narration et sur le désir de vivre qu'ont tous ces vieux.

**Oui, dans votre film, personne n'est victimisé. L'on en retient surtout une énergie. Cependant, les paysages sont inquiétants et avec le travail sonore vous construisez quelque chose de menaçant.**

J'ai cherché un son grave qui s'apparente à un tremblement de terre. J'ai créé un intérieur et un extérieur, où l'intérieur est un endroit où l'on se trouve protégé de ce tremblement. Les paysages ne servent pas à montrer le décor. Ils ont une dimension sociale. Tout est fait de pierre et rien n'est cultivé. C'est la fin du monde et une zone désertée, la maison de retraite étant pleine par rapport aux villages alentours.

Propos recueillis par Dorine Brun. Traduction Mauricio Montecinos.

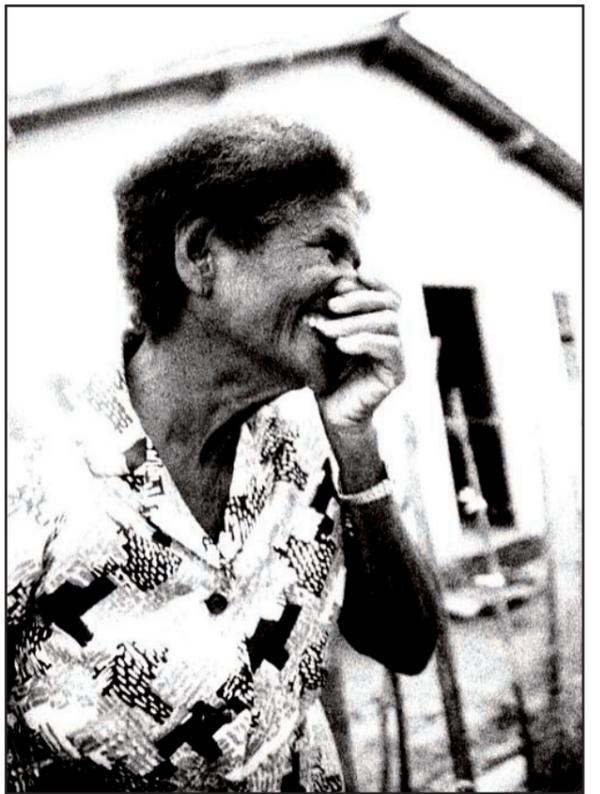
## Sentinela

**Afonso Nunes**

*Compétition internationale, 15'*

*Lundi 10, 20h30, Cinéma 1*

*Mercredi 12, 16h15, Cinéma 2 + débat*



*Copyright Gustavo Baxter*

*La sentinelle est comme une ronde, que la caméra du cinéaste enlace. Cérémonial bien plus d'empathie que de liturgie, il s'affirme dans les mots d'Afonso Nunes à la manière d'un partage au seuil de la mort.*

« La sentinelle n'est pas un rituel, qui serait lié à une croyance. Comme le dit mon père dans le film, il s'agit d'un acte humanitaire, qui a une fonction sociale ; plusieurs religions peuvent tout à fait s'y trouver mêlées. Au Brésil et particulièrement dans cette région, les conditions de soins et d'hospitalisation souffrent d'une grave carence, la sentinelle a en conséquence un rôle également médical. C'est ce qui m'intéressait, cette rencontre sociale et spirituelle entre une personne en train de mourir, et ses proches qui l'accompagnent jusqu'à sa mort. Il est question de ce passage, ce moment précis entre la vie et la mort. Il peut y avoir dans mon film une dimension autobiographique à ce sujet, la mort, la vieillesse, sont des thèmes qui me sont chers. J'ai très peur de la mort. »

« Le film est parti des conversations avec mon père. Il était marin sur le Rio San Francisco, et lors de ses voyages il a rencontré cette pratique dans les villages aux abords du fleuve. En même temps qu'une recherche purement documentée, j'ai commencé des repérages durant lesquels j'ai pu filmer des sentinelles, interroger ceux qui la pratiquent et développer mes interrogations. Ce travail m'a permis d'établir un scénario, avec une certaine rigueur. J'avais au cours des repérages choisi la personne dont j'allais filmer la sentinelle. Malheureusement, le jour où le tournage devait commencer, elle venait de mourir. Le film a dû se reconstituer de fragments, morceaux de repérages et images nouvellement tournées qui étaient en réalité une

« remise en scène ». Elle n’était pas de mon initiative, c’était la volonté de ceux qui y avaient participé. La sœur de la défunte n’ayant pu être présente lors de la sentinelle, le cérémonial s’est reconstruit pour lui permettre de retrouver sa place. »

*La lueur de vie des agonisants, ce peut être ce grain qui danse dans les images d’Afonso Nunes, qui vibre aux chants de la sentinelle. Mais dans cette vie grouillante de la pellicule, sourd aussi la poussière à venir.*

« Le travail esthétique sur l’image, les contrastes du noir et blanc et le choix de différents formats de pellicule (16mm et super 8), ainsi que l’important travail sonore sont le fruit de mes recherches et de mes repérages. J’ai travaillé un certain manichéisme de dramaturgie, celui de la vie et de la mort, dont le noir et blanc découle. Cependant, j’ai éprouvé l’envie d’en accentuer les blancs : ceux-ci sont ainsi très marqués et brillants, alors que les noirs se teintent de nuances de gris. Il s’agit une fois encore d’emphatiser l’idée de passage, à travers cette image qui tend vers le blanc, de donner corps à une intériorité. Car il est aussi question de notre fragilité face à nos incertitudes, c’est cela que l’on peut retrouver dans cet asynchronisme entre le son et l’image de l’homme qui marche dans le cimetière. Cette marche se fait au ralenti, alors que le son semble être à vitesse réelle. Je voulais souligner l’idée du manque de prise qu’on a sur notre vie, la différence entre ce qu’elle est et ce qu’on voudrait qu’elle soit. »

« Si cette image de l’homme dans le cimetière persiste de mon écriture initiale, le reste du film tient surtout de mes intuitions. Du fait de ce grave imprévu au début de mon tournage, j’ai dû uniquement faire avec ce qui m’était donné à voir et entendre. Je pouvais garder bien sûr ma liberté poétique dans mes choix de cadrage, mais il reste une certaine fébrilité dans le filmage c’est vrai, j’étais plus que jamais sensible à ce qui se passait autour de moi. Je me suis en fait trouvé dans cette situation paradoxale, où j’avais désiré d’abord faire un film très serein, en gardant une distance respectueuse avec la sentinelle d’une personne mourante, mais j’ai fini par être happé par l’émotion de l’instant. »

« Je voulais que les spectateurs perçoivent que quelque chose est conté, qui passe par la voix et l’écoute. Dans mon approche, il s’agissait de laisser au spectateur ses propres interprétations et émotions. Lorsque je filme de profil cet homme qui parle puis se met à chanter, on ne voit en effet que son oreille et le mouvement de ses lèvres, c’est purement l’intuition du cinéaste qui vise à suggérer le voyage d’une parole et d’un chant. Mais, je me suis rendu compte aussi, en visionnant les rushes, que les gens filmés ainsi sont bien plus à l’aise et naturels que lorsqu’ils se trouvent coincés dans un dispositif plus frontal. »

Propos recueillis par Ronan Govys. Traduction Mauricio Montecinos

## Wollis Paradies

Wollli in Paradies

**Gerd Kroske**

Compétition internationale, 60'

Samedi 8, 16h30, cinéma 2 + débat

Lundi 10 16h00, cinéma 1

Wollli in Paradies, 60'

*Le paradis de Wollli c’est d’abord les camps en Allemagne de l’Ouest où il a fui pour y devenir ce qu’il appelle un « réfugié professionnel », appréciant la solitude parmi la foule des corps qui dorment à même le sol, les uns collés aux autres. Un peu sans doute comme à St. Pauli, où après avoir ouvert un cinéma pornographique, il devient tenancier d’un bordel. Mais c’est dans son enfer que Gerd Kroske, le réalisateur, le retrouvera des années plus tard en exil dans son deux-pièces dans la banlieue hambourgeoise où il vit avec sa femme, une ancienne prostituée, vingt ans plus jeune que lui.*

« Wollli a certes gagné beaucoup d’argent, mais il a mené une vie excessive. Aujourd’hui il ne reste plus rien. C’est pour ça qu’il habite dans ce HLM qu’il ne quitte plus depuis deux ans, pour s’épargner l’humiliation face aux choses qu’il ne peut plus avoir. Il préfère se promener dans le jardin de ses souvenirs… », nous explique le réalisateur.

On y croit presque, à leur parodie du couple petit-bourgeois qu’ils jouent devant la caméra, aux sympathiques mimiques de Wollli lorsqu’il raconte comment il est devenu maquereau pour la première fois lorsqu’une prostituée l’a appelé du haut de son appartement, alors qu’il marchait tranquillement dans les rues de son quartier…

Wollli lit beaucoup. Ses histoires, ses anecdotes sont ponctuées par des citations de Brecht, qu’il emploie comme pour se racheter à nos yeux : « Nous voudrions être bons monsieur, oh oui ! Mais les circonstances ne le sont pas. » Wollli écrit aussi beaucoup.

Dans la scène de la salle de bain, debout face à un triple miroir, il récite, les yeux fermés, un de ses poèmes. L’image est divisée en trois. Son être ainsi fragmenté, multiplié, raconte la vraie histoire de l’Idiot, du pauvre fou qui se travestit pour plaire aux autres, les faisant rire. Comme une métaphore de sa propre vie et de ce qu’il continue à faire, ici même, devant nos yeux. Mais devant ce miroir, ce sera l’une des rares fois que Wollli se mettra à nu, ni séduisant ni provocateur ou complaisant, donnant à voir une image peut-être plus juste que celle qu’il se construit face à la caméra et où quelque chose, comme une fragilité, arrive à transparaître.

« Tout au long de sa vie, Wollli s’est efforcé de donner de lui-même une bonne image. Son milieu lui a enseigné à toujours être en représentation, mais aussi une certaine énergie, une certaine brutalité, nécessaire pour dominer ses concurrents. Nous avons tenté de regarder derrière la façade. Le chef-opérateur était une femme, Susanne Schüle. Entre Wollli et elle se sont développés des petits jeux de séduction. À certains moments de son récit, lorsqu’il raconte des épisodes peu plaisants, Wollli regardait dans la direction de la caméra pour

tester la réaction de Susanne. Ce sont les moments où il perd un peu de sa surface. »

On retrouve dans cette scène, la même fragmentation de son personnage que dans les dessins qu’il crée minutieusement, assis à la table de sa cuisine, avec ses nombreux crayons couleur, bien rangés. S’y imbriquent les unes dans les autres, des scènes de sa vie à St Pauli, de son imaginaire, des scènes sadomasochistes, violentes, surréalistes. « Wollli est partout, dans l’ange comme dans le diable, dans chaque morceau », explique-t-il à la caméra.

« Son passé dans le milieu est dense et parfois douloureux, car lui-même se prostituait. Cette introspection qu’il effectue en lui-même, est une charge énorme. Le dessin, comme l’écriture, sont des moyens pour l’exprimer. Il produit quotidiennement trente à quarante pages. Mais il y a des questions qu’il refuse de se poser. Avec Susanne, nous avons essayé de lui poser des questions fondamentales. L’une d’elles était : « quel effet cela te faisait que ta propre femme couche avec d’autres hommes?» Non d’un point de vue hygiénique ou possessif, mais je voulais parler d’une certaine intimité de l’amour qui ne peut se partager avec d’autres. Il a balayé cette question d’un revers de main en disant que ce n’était qu’un acte mécanique et non de l’amour. Ce genre de question laissait Linda, sa femme, et lui indifférents. Ils refoulent ces réflexions car à y penser de trop près, on peut devenir fou. À moins d’utiliser certains moyens pour oublier, comme les drogues ou les médicaments. »

Wollli a également tenté d’inventer le premier bordel socialiste en Allemagne : « les autres propriétaires de maisons closes n’aimaient pas Wollli, explique Kroske, les femmes n’étaient pas si nombreuses, la concurrence entre les propriétaires était rude, Wollli les attirait plus que les autres, car elles étaient mieux traitées. L’idée du bordel socialiste n’était pas seulement humaniste, mais pour Wollli c’était aussi un moyen d’augmenter ses profits. Il y a toujours les deux faces chez lui. On ne peut nier le fait que c’étaient les femmes qui rapportaient de l’argent avec leurs corps et que Wollli voulait demeurer le chef. Dans la version racontée par Wollli la réalité semble plus belle qu’elle ne l’était. » En effet, Wollli nous raconte, toujours avec la même sympathie, qu’on lui avait appris dans son milieu, qu’il fallait battre sa femme et qu’il n’a compris que plus tard, en lisant Brecht, qu’on pouvait aussi faire autrement. Notre conscience cependant nous empêche de recevoir si vite cette explication. La place qu’il nous impose nous est inconfortable. Difficile de ne pas se faire manipuler par Wollli, autant pour le réalisateur que pour Linda, la femme soumise, partie se réfugier dans un monde ésotérique où son mari ne peut la suivre. Et pour nous, spectateurs de son jeu ?

Lors de la rétrospective du cinéma américain dans ***Portrait of Jason*** de Shirley Clarke par lequel Gerd Kroske a été marqué,

l’on a pu découvrir un autre portrait d’homme, complexe et ambigu. Celui d’un noir, homosexuel et prostitué, Jason Holliday, heureux d’avoir enfin l’occasion de faire son one man show. Il se raconte en buvant, entre crises de rire interminables et, en dernier secours, les larmes. Il dévoile ses multiples personnages, ceux qu’il a joué face aux autres sa vie durant, de majordome et de putain. Mais lui aussi se dévoile-t-il vraiment ? Carl Lee aux côtés de Shirley Clarke, derrière la caméra, finit par le provoquer, lui lançant violement des paroles crues, blessantes. Il le pousse à bout, là même où nous pensions qu’il avait déjà rendu les armes… En réalité, il jouait encore, et sans doute lui est-il désormais presque impossible de faire autrement. Mais pour comprendre cela, seule la relation intime entre Carl Lee et Jason, pouvait nous en donner les clés.

Peut-être est-ce aussi pour cette raison que Wollli dit en fin du tournage s’être senti « une pute bas de gamme ». N’est-ce pas pour cette parole toujours maîtrisée, complaisante, manipulatrice, qui le dédouane presque de tout, même du pire ? Pour le réalisateur, il s’agissait d’une stratégie de tournage, bien différente de celle à l’œuvre par Clarke : faire arriver Wollli à des aveux par la douceur.

Reste à savoir si toute réalité peut être touchée avec des gants de soie…

Anja Hess et Yanira Yariv

<p><i><b>Ce journal est réalisé par</b></i></p> Christine André, Dorine Brun, Mariadèle Campion, Zoé Chantre, Jean-Briec Demeuse, Nicolas Giuliani, Ronan Govys, Gaia Guasti, Anja Hess, Michele Imbert, Lucrezia Lippi, Boris Mélinand, Caroline Olié, Maité Peltier, Yanira Yariv <p><b>Coordination</b> Benoit Keller <b>Contact</b> journaldureel@gmail.com <b>Graphisme</b> Maité Roisin-Raymond</p>
---