



CNRS images /
Comité du film ethnographique

Réel 05

Bibliothèque
Centre
Pompidou
publique d'information

Journal du festival *Cinéma du Réel*

Lundi 22 mars 2010



Cet endroit, c'est l'Iran Anonyme

Premiers films - Iran, 10'

Aujourd'hui, 18h45, Cinéma 1 / Mercredi 24, 11h30, Cinéma 2

Le 12 juin 2009, L'Histoire jette le peuple iranien dans la rue. Femmes et hommes de toutes générations et croyances, toute origines sociales et ethniques, hurlent : « Où est mon vote ? ». Les êtres fantômes dociles d'hier, aujourd'hui déguisés en vert, symbole de la résurrection, occupent les rues des villes, pour enfin les habiter et y devenir de véritables citoyens.

L'Histoire est ainsi : cette fraude électorale n'est pas la première, mais elle est tellement gigantesque, tellement grossière, que le peuple explose. Se met alors en marche un mouvement populaire vert qui réussit enfin à réunir une grande majorité d'Iraniens voulant réagir à l'humiliation que leur fait subir un gouvernement qui ne les représente pas.

Premières images du film : la foule enragée, deux armes en mains – dans l'une des pierres, dans l'autre un téléphone portable. Le même jour, quatre ans auparavant, lors de la première élection de Mahmoud Ahmadinejad, un silence assourdissant et apocalyptique s'était lourdement imposé sur les mêmes lieux. En ce mois de juin 2009 le peuple chante : « À bas les dictateurs », filmant l'Histoire en train de se faire.

En contre-plongée, les milices Bassiji visent sur la vague verte avec leurs fusils et leurs caméras. Malgré les balles, les manifestants avancent en filmant avec leurs téléphones portables. La guerre électorale dans la rue est ainsi enregistrée et se propage vers le cyberspace, dans le monde entier. Les deux camps s'arment d'images.

L'extrait sonore d'une conférence des services de renseignements destinée à ses agents, diffusé clandestinement sur internet, nous fait entendre un cours sur le pouvoir de l'image. Ils sont équipés de caméras de surveillance au zoom hyper puissant. « ...Dorénavant, nous devons veiller à tout documenter. Ce genre de documents pris sur le vif risque d'avoir une grande importance à l'avenir (...), nous avons formé des gens spécialement pour cela (...), nous voulons utiliser les images pour procéder à des arrestations », dit le responsable du Renseignement. Il continue la formation par une leçon de mise en

scène : « Vous devez former vos agents, leur apprendre comment s'habiller sur le théâtre des opérations, afin qu'ils puissent filmer, si vous portiez la barbe au milieu de la foule on vous aurait coupés en morceaux. »

Dans cette guerre de l'image, la mise en scène du corps est capitale, que ce soit chez les Bassijis, ou du côté des contestataires en vert. La peur d'être filmé et identifié n'existe pas seulement chez les manifestants, les Bassijis la craignent aussi : « ne vous inquiétez pas, les cassettes vont rester chez nous ». Une peur justifiée, car même ces enregistrements secrets se retrouvent sur le net.

Les images de ces caméras résistantes font vivre au monde entier les derniers instants de la vie de Neda Aghâsoltân, jeune femme de 27 ans, tuée par le tir d'un Bassiji lors des manifestations. Neda devient l'icône du « mouvement vert ». Elle devient le visage des centaines d'Iraniens morts dans les rues ou en prison depuis les émeutes. Tandis que ces mêmes enregistrements montrent le visage du Bassiji qui a mis fin à la vie de cette étudiante, la presse pro-gouvernementale prétend étrangement qu'un tireur payé par la BBC est l'assassin de Neda et que ce meurtre est une mise en scène programmée par les chaînes de télévision européennes et américaines, pour noircir l'image de la république Islamique.

La télévision iranienne impose une seule voix, celle du Guide suprême Mahmoudé Ahmadinejâd. Pourtant, les images et la voix d'un monde derrière la frontière envahissent le pays. Grâce aux satellites et aux paraboles clandestines, le peuple a accès à l'extérieur. La télévision d'État a perdu sa popularité. Le gouvernement renforce le rideau de fer en créant des parasites, très dangereux pour la santé, afin de neutraliser les ondes provenant des satellites étrangers. De leur côté, les Iraniens allument leurs fers à repasser à 20 heures tous les soirs. La consommation d'électricité élevée de cet appareil déclenche des pannes d'électricité, et le journal de 20 heures (la propagande d'Ahmadinejâd) est coupé.

La dernière séquence du film nous fait basculer, la nuit tombante, dans la guerre du son. Les manifestants sont sur les toits, à implorer le secours du ciel. Un geste symbolique : ils se font entendre lorsqu'ils ne peuvent plus se faire voir.

La texture sonore des manifestations dans ce film est saccadée et étouffée. Elle crée la sensation d'un monde sous l'eau, qui se redresse pour prendre son souffle, avant de replonger dans sa bulle. Ce monde, d'un geste libérateur, nous envoie des éclats de vie afin de renouer avec l'extérieur, s'échapper de son île, se relier au monde, sortir de sa bulle. Il nous inonde de ses images clandestines, par tous les moyens possibles, pour nous faire part de son éveil. Alors que les journalistes internationaux sont renvoyés du pays, bloqués à la frontière ou dans les hôtels de la capitale, leur matériel confisqué, des opérateurs anonymes iraniens couvrent l'événement depuis l'intérieur.

Cet endroit c'est l'Iran est rendu possible grâce au nombre d'images filmées circulant sur le net et qui permettent au réalisateur de montrer une même scène sous différents angles de vue. C'est le cas d'une des séquences dans laquelle des manifestants attaquent un bâtiment, suivie de son contre-champ, des Bassijis tirant depuis le toit. Ces images veulent témoigner de l'authenticité d'un mouvement populaire que l'on ne peut réduire, comme tente de le faire le gouvernement ou malheureusement une certaine élite occidentale, à un petit regroupement de « bourgeois du nord de Téhéran manipulés par les États-Unis ». Grâce aux images, ces « racailles », comme les appelle Ahmadinejâd, ont réussi à retrouver la voix qu'elles avaient perdue. C'est la voix d'un pays sous l'eau qui resurgit dans la rue, pour achever une révolution qu'il a commencé il y a 31 ans, pour devenir enfin libre et autonome. Les images et le cyberspace lui seront-ils des armes suffisamment puissantes ? L'Histoire nous le dira.

■ Mahsa Karampour

Achrey Hasof (Closure) Anat Even

Compétition internationale - Israël, 50'

Aujourd'hui, 13h, CWB



C'est un très beau film sur la disparition, le manque, la mémoire...

Dans ce film, je parle de la métamorphose d'un lieu. La vie a besoin de métamorphoses.

J'ai senti que la mort de mon frère Udi était une histoire personnelle liée au collectif, j'ai donc décidé de poser ma caméra devant ma fenêtre.

Ce coin, ce jardin font partie de ce quartier comme moi je fais partie de l'Histoire. Et nous sommes tous voués à disparaître... C'est la chaîne de la vie.

Ce jardin, puis ce chantier sont comme une fouille archéologique d'où émergent les couches de l'Histoire, de plusieurs vies, de la vôtre...

Le passé est important dans notre vie. La culture israélienne, elle, est fondée sur l'effacement. Ou bien, s'ils veulent se souvenir, ils s'en servent à leurs fins.

Ce dispositif, où la caméra et le point de vue ne bougent pas, comment est-il né ?

Je savais qu'un immeuble allait être construit et un mur érigé devant ma fenêtre. Je suis restée plantée là, avec ma caméra pendant un an et demi ; observant la démolition du jardin, les excavations, l'énorme trou qui a été creusé. J'ai utilisé différentes focales et j'ai dû faire plusieurs choix, par exemple : ne jamais descendre, ne jamais sortir. Au début, personne ne croyait au projet.

Le film regorge de métaphores...

Ce film est plein de paradoxes. Au début je voyais le jardin et rien d'autre. Mais au fond, après la mort d'Udi, ce jardin était comme un trou noir. Et c'est quand le jardin est devenu un vrai trou qu'il a commencé à se remplir... d'histoires, de gens, de vies. Dans la destruction, il est devenu Histoire.

Comme celle d'un paysage intérieur ?

Le film est à propos du regard, du fait de regarder. Regarder à l'extérieur et à l'intérieur. Au début je ne pouvais pas regarder (à cause de la

perte de mon frère) ni voir. Je voulais mourir aussi, ce trou pouvait m'avaler...

De ce paysage émerge aussi l'histoire d'Israël et du mur érigé devant la fenêtre, son actualité politique...

C'est un film très personnel, à travers lequel je guéris. C'est une élégie.

Mais je suis une personne très politisée et une cinéaste politisée. Je ne pouvais regarder au-dehors sans porter ce regard-là. Quand ils coupent les oliviers du jardin, je ne pouvais qu'y voir les territoires occupés. Dans tous mes films je parle de l'occupation israélienne. Depuis 40, voire 60 ans, nous avons effacé et détruit tant de choses... cela fait partie de notre société. Ce point de vue, ce coin depuis ma fenêtre, me permettait de voir près de cent ans d'histoire.

Je pense à la séquence très puissante où les ouvriers coulent cette mer de béton qui vient tout recouvrir : le passé, Udi, ce paradis perdu...

Le ciment est très symbolique en Israël. Dans sa mythologie fondatrice, les juifs arrivaient dans un « no man's land » pour un peuple sans terre. Une chanson historique, tirée des vers d'un poète, dit « Nous allons habiller la terre de ciment ».

Cette plaque de ciment est comme un mémorial à Udi, pour moi. C'est encore un paradoxe dans le film : on voit le ciment comme une tombe, mais pour les israéliens c'est d'une forte portée symbolique.

Comment a été écrite la voix-off ?

J'ai écrit la voix pendant le tournage, au fur et à mesure que le paysage changeait.

Puis, à partir du matériel collecté pendant cette année et demie de tournage, j'ai construit la voix au montage, avec l'aide précieuse d'Oron Adar, qui est le monteur de cinq de mes films.

C'est un film intime, une fenêtre qui s'ouvre sur le monde...

Quand j'ai commencé, la question principale était : est ce que cela peut devenir universel ? J'avais peur du sentimentalisme. Comment trouver la combinaison entre intime et collectif. En tant que cinéaste, on cherche ce point de rencontre.

Quand les paysages extérieurs et intérieurs se rejoignent, une guérison s'opère. Comme je le dis à la fin, devant ma fenêtre condamnée, « je m'y suis habituée ». Après la mort, la vie continue. Mais comment pouvons-nous continuer à vivre avec l'occupation des territoires palestiniens qui sévit et progresse à quelques kilomètres de nous, de nos existences ? Je vis avec cette honte.

■ Propos recueillis par Margherita Caron

Sanya i vorobey Sanya and Sparrow Andrey Gryazev

Premiers films - Russie, 61'

Aujourd'hui, 16h, Cinéma 1 / Jeudi 25, 12h30, Petite salle

On entre dans le film par la démonstration : sous la roue d'acier qui avance, le granit éclate, réduit en poussière. Le papier léger du paquet de cigarette se laisse avaler par l'agglomérat de pierres en chute libre et le fourgon avance, implacable, déversant dans les profondeurs insondables de la machine ses entrailles regorgeant de cailloux concassés. *Sanya i vorobey*, qui montre cette bête industrielle touchant à l'anachronisme, soignée par une quinzaine d'ouvriers aux destins

fragiles semble interroger la place de l'homme nu, cet « appendice de chair dans une machine de fer », comme disait Karl Marx.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'usine se trouve au centre de Moscou, à quelque six kilomètres du Kremlin. Le réalisateur Andrey Gryazev raconte l'avoir découverte par hasard, intrigué par les cheminées et leurs fumées épaisses qui délimitaient un espace particulier. « Je suis rentré et je me suis retrouvé dans un autre monde. Il n'y avait personne, que des ruines, du matériel abandonné et des gravats. Je me suis assis et j'ai commencé à attendre. Dix minutes plus tard, un ouvrier fatigué est arrivé et ensuite un garçon est passé en courant. J'ai observé encore un peu et je me suis dit que j'allais tourner ici... J'ai mis huit heures à négocier avec le directeur de l'usine pour obtenir une autorisation de tournage car dans notre pays, le moindre pont, usine ou route est considéré comme « sensible »... J'ai commencé à filmer les seize ouvriers en train de travailler. Progressivement, ils m'ont invité dans leur cabane de chantier. Chacun avait sa propre histoire. En un mois et demi de tournage, j'ai appris à mieux les comprendre, et à leur tour, ils se sont habitués à ma présence permanente avec la caméra. Petit à petit, deux ouvriers, les deux Sanya (Sanya et Sanya-Vorobey), sont devenus mes personnages principaux ».

C'est dans l'attention portée à ce duo bigarré que se révèle l'intuition géniale du réalisateur. Les deux personnages portent le même prénom, Sanya, ils sont comme le miroir l'un de l'autre mais le plus jeune est aussi affublé d'un surnom, « Vorobey », moineau. Ce jeune vagabond de 17 ans ayant quitté les rives de l'Amour pour traîner dans les bas-fonds industriels de Moscou affiche un sourire d'une ingénuité déroutante, s'occupe à des jeux enfantins sur le téléphone portable et suçote avec appétit les restes des repas de misère préparés dans des écuelles de plastique. Il renvoie à l'autre Sanya – qui pourrait être son père – sa propre détresse affective, un sentiment cuisant d'abandon. Tandis que le travail de force, la crasse et la boue pénètrent progressivement dans les baraquements comme dans les âmes fatiguées, les deux Sanya se mettent à parler de réincarnation, d'être ou de ne pas être né à Moscou et s'interrogent sur une mort trop vite annoncée. Quelques appels lointains et musiques de dancing passant par le téléphone portable maintiennent un peu de vie. Là-dessus s'ajoutent une histoire de paye non réglée, des ouvriers qui n'ont plus de quoi manger, qui ont « cassé leurs chaussettes et qui n'ont rien gagné », des coups de téléphone répétés à la femme, à la mère, comme aux anges du ciel dont on entend la voix lointaine à peine réconfortante...

Andrey Gryazev explique qu'un jour, des wagonnets ont déraillé, que le travail a dû être arrêté et que les ouvriers n'ont plus eu de salaire. Cet événement n'a évidemment pas échappé à la caméra ; il est devenu le moteur dramatique du film, faisant entrer le spectateur en empathie complète avec les deux ouvriers.

Il est difficile d'imaginer aller plus loin dans le tableau noir de la Russie d'aujourd'hui. Le mal-être s'exprime jusque dans la langue, dans ces articulations russes grasses et lourdes, empestées de vodka et truffées de jurons. Et pourtant, le réalisateur d'ajouter : « Il y a un rapport direct entre la situation en Russie et l'histoire des deux Sanya. Mais je peux vous dire que leurs conditions de travail et de vie sont meilleures ici, à Moscou, que dans d'autres villes de province où la situation des ouvriers est bien pire ». Pour en être convaincus, il faudrait, semble-t-il, découvrir la suite, *La Journée du mineur*, qui dresse le portrait de Sanya et de sa femme Irinka dans la ville de Tula, à 250 kilomètres de Moscou. C'est une œuvre de cinéaste militant : « Beaucoup de gens en Russie pensent que les films comme les miens sont une honte pour notre pays et préfèrent ne pas discuter de ces sujets-là. Les critiques les trouvent trop durs et c'est pourquoi ils ne seront vraisemblablement jamais distribués chez nous ».

■ Sylvestre Meinzer (propos traduits du russe par Nataliya Dandré-Kharkovskaya)



Ici-bas

Comes Chahbazian

Premiers films - Belgique, France, 55'

Aujourd'hui, 16h, Cinéma 1 / Jeudi 25, 12h30, Petite salle

Ici-bas peut sembler ne raconter que peu de choses. Un enchaînement de scènes plus ou moins reliées entre elles, se déroulant à Erevan, capitale de l'Arménie. De la ville, c'est principalement son visage en travaux, en destruction ou en reconstruction, qui nous apparaît tout d'abord. Et puis quelques habitants font leur apparition, un horloger et sa femme, un adolescent qui ramasse des pierres, un garagiste... Certains sont dans un état de pauvreté extrême. C'est le cas d'un enfant, Arsen, peut être âgé de deux ou trois ans, et de son frère, de quelques années son aîné. Le film reviendra sans cesse sur eux, deux enfants apparemment complètement démunis, errant au milieu des ruines, des gravats et des pelleteuses. Étrange insistance de cette caméra qui encadre, sépare à l'image les enfants de leurs parents (les quelques adultes qui apparaissent alors sont anonymes, on ne filme pas leurs visages) et les isolent dans un décor sans vie.

Les personnages sont d'ailleurs pour la plupart isolés dans le film, dans des lieux et des temps qui n'appartiennent qu'à eux, chacun occupé à une activité dont parfois le but peut nous échapper. Dans des plans pour la plupart fixes, qui s'installent dans une certaine durée, ils nous sont présentés déconnectés du reste du monde, comme des blocs mystérieux et solitaires.

Rapidement, ce qui fait le lien entre eux, ce qui fait l'unité du film, c'est ce que la mise en scène parvient à créer. Avec des plans très construits, le peu de place laissé aux dialogues et à l'interaction entre les individus, l'inscription des personnages dans un décor qui tend vers l'abstrait, la pauvreté omniprésente et l'absurdité de certaines situations, c'est une description d'une société d'après l'apocalypse que propose *Ici-bas*, la représentation d'un monde après sa chute. Chaque apparition d'un être humain dans le cadre tient alors de

l'observation de la survie, dans un univers où semblent avoir disparus la plupart des liens sociaux et où la vie en communauté est un combat. De ce point de vue, les scènes qui s'attardent sur Arsen et son frère sont les plus sidérantes, et on n'en revient pas de voir ces deux enfants complètement perdus, sans aucun repère, errer au milieu des travaux, des pierres, dans la boue. La caméra elle-même paraît complètement fascinée, par exemple lors d'une rencontre dans un même plan entre Arsen, presque bébé, seul au milieu du chantier, et des camions-pelleteuse qui passent au fond. La violence de cette juxtaposition est d'autant plus forte qu'elle va de pair avec une réelle beauté du cadre.

Il y a alors une forte ambivalence des images du film lorsque celui-ci cherche la beauté dans le désespoir, qu'il produit des plans à l'esthétique puissante à partir de la détresse. Cela pourrait dénoter un rapport purement graphique au monde, une recherche du beau, déconnectée du sujet filmé. Ainsi, lorsque la caméra suit l'enfant dans les gravats, elle recadre de manière très volontaire pour trouver son reflet dans des flaques de boue.

Ce qui sauve *Ici-bas* de la pure beauté formelle, c'est sa capacité à faire surgir un univers fictionnel, quelque chose du conte noir ou de l'allégorie. On s'attache alors aux indices d'un passé perdu, le monde tel qu'on l'a connu est devenu une légende. Une femme se doit de préciser à son interlocuteur au téléphone l'orthographe du nom « Hitler » comme si l'Histoire était trop loin, trop oubliée pour que cela aille de soi. Plus loin, Arsen déchire méthodiquement les pages d'un livre pour les lancer au loin, par désœuvrement. Un plan ensuite nous montre les pages au sol, et il nous semble apercevoir sur l'une d'elle une photo de Lénine. Ce sont des indices d'une Histoire oubliée, les traumatismes d'une nation éventrée. Dans ces moments, l'allégorie réussit à raccorder avec une réalité du pays.

Finalement, la mise en scène très maîtrisée du film parvient à faire exister ses personnages, ce qui s'avancait comme froide mécanique s'est ouvert sur le sensible, à l'image de l'horloger du film, penché sur son travail, et dont la femme, hors-champ, lui demande s'il l'aime. En plaçant délicatement la dernière pièce dans la montre, il lui dit « regarde, je mets le cœur ». ■ Julien Meunier

Ren jian tong hua School Wei Tie

Premiers films - Chine, 83'

Aujourd'hui, 14h, Petite salle

Comment avez-vous démarré ce projet ? D'où est venu votre intérêt pour cette thématique de l'école ?

Ce projet a été initié il y a quelques années et m'est venu à l'idée du fait que pendant ma scolarité mes institutrices m'ont beaucoup soutenu, ce qui m'a aidé à affirmer ma volonté de devenir réalisateur.

J'ai aussi remarqué qu'en ce moment, en Chine, beaucoup de problèmes proviennent de l'idéologie et je pense que l'éducation scolaire et plus spécifiquement les années d'école primaire sont aussi importantes que l'éducation reçue dans la famille. Il est compliqué de parler de l'éducation familiale, donc j'ai préféré commencer par étudier comment la formation reçue à l'école primaire peut influencer la construction idéologique des jeunes chinois.

Il s'agit de déterminer ce qui est à la racine des problèmes actuels en Chine. Mais, bien entendu, au cours des mes recherches, j'ai compris que l'éducation n'était pas la seule source des problèmes sociaux et qu'elle s'incluait dans des mécanismes encore plus complexes.

De nombreuses scènes insistent sur la discipline des enfants, leur comportement en classe et l'exigence des enseignants. Cette récurrence était-elle une intention initiale ?

Pendant le tournage, j'ai découvert que la discipline exercée par les adultes sur les enfants est très courante et très présente, mais c'est tellement présent au quotidien qu'on oublie de la remettre en question. Je trouvais donc important de mettre en avant cet aspect auquel on s'est tellement habitué qu'on n'en est plus conscient. On remarque par ailleurs que les adultes eux aussi obéissent aussi à une certaine discipline.

Au cours des entretiens avec les enseignants, on remarque que tous ont un rapport différent à leur métier. Vous attendiez-vous à une telle diversité ?

Les enseignants de l'école ont beau travailler dans le même bureau, ils viennent tous de différents milieux économiques et sociaux. J'ai



cherché à filmer comment ces personnalités existaient dans ce même espace. C'était une de mes intentions initiales.

Comment avez-vous procédé pour filmer les enfants ?

Les enfants sont des acteurs naturels, ils ont envie de se montrer, de réagir, donc ça n'a pas vraiment été un problème. Et puis nous avons travaillé avec les enfants de l'école pendant deux ans. Avec l'équipe de tournage, nous leur avons dès le début expliqué que nous avions l'intention de les filmer avec respect et honnêteté, ce qui a permis d'établir une relation de confiance autant avec les enfants que les enseignants.

Il n'y a pas d'entretien filmé avec les enfants, à l'exception d'une séquence pour laquelle chaque enfant vient expliquer son point de vue suite à un débat. Quel intérêt particulier avait cette séquence pour vous ?

Tous les semestres, chaque classe désigne un élève modèle, qui est exemplaire autant dans son travail que dans son comportement. Dans certains cas, l'enseignant désigne l'élève, dans d'autres cas, il est élu par la classe. Dans le film, ce qui se produit est assez différent car un clivage se crée entre les garçons et les filles, à un âge où commencent à se développer entre eux des émotions et des sentiments innocents qui s'expriment lors de ce vote. C'est ce que permettent d'explicitier les entretiens qui suivent le débat.

Au cours du film, on assiste à de nombreux événements au sein de l'école. Pourriez-vous nous les expliquer ? Commençons par la Journée Mondiale de l'Enfance.

La fête des enfants est un événement annuel très important, pour lequel les enfants et les enseignants préparent des animations, pendant leur temps libre. L'organisation méticuleuse demande beaucoup d'énergie, comme le montre le dernier plan de la séquence dans laquelle une enseignante est épuisée devant le spectacle.

Que pouvez-vous nous dire de la cérémonie d'initiation de l'Organisation des jeunes pionniers ?

La transmission du foulard rouge signifie que l'élève devient membre de l'Organisation des jeunes pionniers (les groupes d'enfants communistes qui mènent aux jeunes communistes puis au parti). Ne sont sélectionnés que les meilleurs élèves, selon un processus différent de celui des élèves modèles. Les jeunes pionniers tiennent un rôle important dans le film, en témoigne la scène d'ouverture. Je trouve que la façon dont ces réunions sont organisées est problématique donc je tenais à le filmer pour que ce soit discuté.

Vous faites parti de la compétition Premiers films. Est-ce votre premier projet et si non, qu'avez-vous fait avant ? Avez-vous d'autres films en préparation ?

J'ai réalisé un long métrage de fiction, *Distance* (Yuanli), en 2006, qui a été projeté à Pusan, Barcelone et Munich. *School* est mon premier long métrage documentaire. J'ai commencé ce projet immédiatement après la fin de la production de *Distance*, de 2007 à 2009. À l'avenir, j'ai deux projets de long métrage de fiction mais aussi beaucoup d'envies de documentaires...

■ Propos recueillis par Stéphane Gérard (remerciements à Shih-Ching Wang)

Je suis japonais

Mathias Gokalp

Panorama français, 21'

Lundi 22 mars, 21h, Petite salle / Mercredi 24, 11h30, Cinéma 2

Le film démarre de façon très documentaire, avec les images galvaudées du métro de Tokyo et une voix off – celle du réalisateur – qui annonce que ce premier voyage au Japon est « un moyen de m'éloigner de mon propre pays » et « fuir mon histoire ». Mathias Gokalp m'explique : « J'ignorais tout du Japon ; sauf que c'était le pays de Kurosawa. Le film qui donne la plus profonde lecture du Japon est *Sans Soleil* de Chris Marker, avec cette simple phrase « pour comprendre le Japon il faut voir l'imperméabilité entre les sexes ».

Le film pénètre dans le milieu des « host » japonais : des garçons pour dames qui travaillent dans un club tenu par Tatsuya Kido, ancien host lui-même et, selon le cinéaste, « sorte d'alter ego » du narrateur. Kido, aujourd'hui patron de club, dit à la caméra qu'il avait commencé le métier de *host* à 17 ans, pour « l'alcool, les femmes, l'argent ». Si les scènes dans le club sont un peu décevantes – on n'y voit qu'une seule cliente dans une fête d'anniversaire arrosée sur fond de musique de boîte (grande étrangeté toutefois que ces *host* hurlant dans le micro avec des gestes efféminés de geisha) – le film nous offre une séquence extraordinaire dans le foyer où les *host* vivent. Dans des chambres d'adolescents bordéliques, à lits superposés, où s'entassent nounours, cadavres de bouteilles, linge sale, cendriers

pleins, bombons, sèche-cheveux... nous pénétrons dans l'intimité de ces éphèbes que nous découvrons en pyjama, en train de jouer à la *Play-station*, avec des visages et des corps androgynes, presque enfantins.

Jusque-là, nous avons cru suivre un documentaire sur le « milieu ». Mais, lorsque Kido nous parle de la place de la femme au Japon, de la parité inexistante dans ces lieux de plaisir, le film commence à se déplacer : « J'aperçois quelque chose qui ne m'est pas étranger sur la relation entre hommes et femmes », reprend la voix.

Le film dresse alors une galerie de portraits de femmes dans la société japonaise : déguisées en poupée en pleine rue, posant en robe de mariée dans un « wedding hall », en tenue de collégiennes apprenant la cérémonie du thé (Ozu n'est pas loin dans ces scènes silencieuses, géométriques), dansant en majorettes effrénées.

Et là, s'opère un nouveau déplacement : c'est en observant cette société si éloignée de la sienne que le narrateur se reconnaît dans cette façon de « se réfugier dans des modèles et des images toutes faites ». C'est dans cet ailleurs qu'il comprend (comme devant une photo qui affleure peu à peu) qu'il « joue un rôle depuis toujours : l'idéal de virilité que tout le monde m'a appris » et qu'il se découvre « épuisé par cet uniforme que je porte depuis l'enfance, fait du désir impersonnel de plaire pour dominer ».

Cet aveu, cette révélation du voyage, résonnent avec une magnifique scène dans le métro où des dormeuses – mères de familles, employées, étudiantes épuisées – semblent rêver à un amour idéal. Un portrait en creux des hommes sur des images de femmes.

Une réflexion (joliment naïve) autour de l'amour et l'espoir d'un « vrai partage » entre hommes et femmes concluent le film, sur les images d'une virée nocturne en moto de Kido et sa petite amie... Étrange fin qui ouvre sur la fiction, où l'on croit voir revivre le couple d'amants maudits d'Oshima dans *Contes cruels de la jeunesse*.

■ Margherita Caron

Cinéma 1

16:00 **1er F**

Sanya i vorobey

Andrey Gryazev

Russie, 61', VO (russe) STF

1er F

Ici-bas

Comes Chahbazian

Belgique, 55', VO (arménien) STF

18:45 **1er F**

Cet endroit c'est l'Iran

Iran, 10', VOSTF (Eng. Sub.)

CI

Contre-jour

C. Girardet, M. Müller

Allemagne, 11'

CI + Débat

Memo Mori

Emily Richardson

Grande Bretagne, 49', VO (anglais) STF

20:45 **PF + Débat**

Koyamaru, l'Hiver et le Printemps

Jean-Michel Alberola

88', VO (japonais) STF

Cinéma 2

14:30 **CI + débat**

48

Susana de Sousa Dias

Portugal, 93'

VO (portugais) STF (Eng. Sub.)

17:00 **ND + rencontre**

Ciguri 98 La Danse du Peyotl

R. Carasco, R. Hébraud

France, 40'

Tarahumaras 2003, la fêlure du

temps – L'avant Les Apaches

R. Carasco, R. Hébraud

France, 40'

21:00 **XD #5 + rencontre**

Repression

Etats-Unis, 13', VOSTF

Amerika

Al Razutis

Etats-Unis, 60' Sans dialogues

A Luta Continua

Bruno Muel, Antoine Bonfanti,

Asdrubal Rebeleo

France, Angola, 15', VOSTF

Petite Salle

14:00 **1er F + Débat**

Ren jian tong hua (School)

Wei Tie

Chine, 83', VOSTF (Eng. Sub.)

17:00 **RE - Débat Arte**

« Cut Up »

Quelles écritures, quel sens pour

le petit format documentaire ?

19:00 **DA** Albert Maysles #3

+ rencontre

Psychiatry In Russia

Albert Maysles

Etats-Unis, 14', VOSTF

Opening In Moscow

D. A. Pennebaker, S. Clarke, A.

Maysles

Etats-Unis 45', VOSTF

21:00 **PF + Débat**

Je suis japonais

Mathias Gokalp

21', VO (japonais) STF

Marguerite et le Dragon + Débat

R. Paupert-Borne, J. Laube

56'

1er F Premiers Films

CI Compétition Internationale

DA Dédicaces et Ateliers

ND Nous Deux

PF Panorama Français

RE Rencontres et événements

XD Exploring Documentary

Suite à la fermeture momentanée du Centre Pompidou dimanche 21, les films suivants seront reprogrammés :

Je suis japonais (PF), lors de la séance du mercredi 24, 11h30, Cinéma 2

Et, lors de séances gratuites (dans la limite des places disponibles) :

48 (CI) : vendredi 26, 11h30, Cinéma 1

Les dragons n'existent pas (PF) : jeudi 25, 11h15, Cinéma 1

K O R (PF) : mercredi 24, 11h45, Cinéma 1

Marguerite et le dragon (PF) : samedi 27, 11h45, Petite salle

Vostrau Belarus (CI) : jeudi 25, 11h30, Petite salle

Rédaction Lydia Anh, Laetitia Antonietti, Dorine Brun, Margherita Caron, Zoé Chantre, Stéphane Gérard, Leïla Gharbi, Michelle Humbert, Olivier Jehan, Mahsa Karampour, Charlotte Labbe, Daniela Lansuizi, Sylvestre Meinzer, Julien Meunier, Maïté Peltier, Marianne Poche

Rédacteur en chef Christian Borghino **Mise en page** Carole Lorthiois

Contact cinereel-publications@bpi.fr