

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

55 | 2008
Varia

Cinéma du Réel 2008 : un aperçu

Caroline Zéau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4111>

DOI : 10.4000/1895.4111

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 169-174

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Caroline Zéau, « Cinéma du Réel 2008 : un aperçu », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4111>

Cinéma du Réel 2008 : un aperçu

Comme chaque année, l'édition 2008 du Cinéma du Réel fut foisonnante, faisant de chaque choix de séance un dilemme et comblant le festivalier assidu tout en l'acculant à la frustration. Outre les sélections française et internationale de la compétition, elle proposait un programme intitulé « Americana » constitué de deux hommages précieux à Shirley Clarke et à Jim McBride et d'un retour sur la vigueur des films de collectifs américains, un ensemble de films récents d'Asie du Sud-Est centré sur quatre auteurs qui ont en commun de travailler la compréhension de l'histoire de leur pays (les philippins Lav Diaz et Raya Martin, l'indonésien Garin Nugroho et le malais Amir Muhammad), une série de séances proposant des films de télévision et de cinéma réalisés sur la prison et en prison¹, et une programmation pertinente et impertinente autour et à partir de la « vue » touristique, plus quelques séances spéciales.

La sélection de la compétition interna-

tionale donnait à voir une grande diversité d'approches documentaires traversée par les thèmes du travail, de la survie au quotidien, de l'exil et de la résistance, des grands dérangements humains qui résultent des impératifs de l'économie mondiale. *La Frontera infinita* (2007, 90 min, vidéo couleur) du mexicain Juan Manuel Sepúlveda (Prix Joris Ivens) rend palpable l'incommensurable obstination des migrants du Honduras, du Salvador ou du Guatemala qui traversent le Mexique en direction du rêve américain, accrochés à des trains qui percent indéfiniment un horizon toujours en recul : l'attente, les arrestations, les détentions, les mutilations, la peur, les retours au point de départ sont devenus pour certains une dangereuse routine, l'exil un projet de vie. Le film dessine la trajectoire (trains, rails, routes, chemins de traverse...) de ces hommes et de ces femmes vers le point désiré où ces lignes coupent l'horizon et adopte le rythme et le mouvement de leur migration. Et chemin faisant, Juan Manuel Sepúlveda, à leurs côtés, sonde leur mystère à travers leurs mots : « un día llegaré », disent-ils.

Le grand prix du festival a été attribué à *Holunderblüte* (2007, 88 min, 35 mm couleur) de l'allemand Volker Koepp, qui réalise des documentaires depuis plus de quarante ans². Au centre du film il y a

¹ Programme organisé par Anne Toussaint, cinéaste documentariste qui anime des ateliers de réalisation en milieu carcéral depuis plus de quinze ans.

² Il a réalisé son premier film, *Sommergäste bei Majakowsky*, en 1967. Plusieurs de ses films ont été montrés au sein du programme « Histoires allemandes » proposé par Cinéma du réel l'année dernière.

l'immobilisme, l'abandon et le dépeuplement qui ruinent l'enclave russe de Kaliningrad depuis la fin de l'URSS, mais Volker Koepp réussit le tour de force de substituer au constat de la déchéance d'aujourd'hui l'appréhension de la résilience de demain. Le choix de la pellicule pour la sensualité qu'elle procure, la qualité du regard et de l'écoute, la construction des plans et la rigueur du dispositif donnent à voir de magnifiques portraits d'enfants évoluant dans un paysage d'une luxuriante beauté. Car le documentariste choisit de filmer la vie de ce lieu, là où elle est, alors que ce qui s'étiole, les adultes et l'organisation sociale, reste (à peu d'exceptions près), hors-champ. Au fil des rencontres avec ces enfants qui répondent, face caméra, aux questions supposées du cinéaste sur leurs goûts, leur avenir, leurs rêves – l'une sourde et muette peint des aquarelles, l'autre nous montre ses livres d'histoires et rêve d'un monde où personne ne se disputerait, « On serait bien ici s'il n'y avait pas les adultes » dit une autre – se dessinent en creux la misère et la violence de leur quotidien. La liberté des enfants errants en pleine nature est le revers de l'absence des parents dans leur vie, leur gravité et la clairvoyance de leurs propos dénoncent la déchéance de ces derniers, victimes du chômage et livrés à l'alcoolisme, l'opulence des végétaux dit l'abandon des terres et le déla-

brement des maisons. Dans ce film, tout ce qui est beau dit ce qui ne l'est pas.

Doté du Prix des bibliothèques, *Podul de Flori* (2008, 87 min, 35 mm couleur) du roumain Thomas Ciulei met en scène (littéralement) une famille de paysans moldaves, plus exactement un homme et ses enfants alors que leur femme et mère a dû partir, comme beaucoup d'autres, gagner à l'étranger l'argent nécessaire pour donner aux enfants une éducation et un logis décent. Costica est tout pour ses enfants et ceux-ci donnent au travail de la ferme tout le temps que les études leur laissent. Chaque activité de cette vie laborieuse est minutieusement mise en images avec la complicité des protagonistes, qui jouent pour les besoins de la prise de vues. Il est frappant de voir à quel point le père, qui orchestre tous les aspects de la vie quotidienne et dicte à ses enfants chacun de leurs gestes, et le réalisateur qui ne laisse aucune image au hasard, sont complices dans leur effort de contrôle, d'organisation, de perfection – complicité que confirment les propos que Costica adresse, de loin en loin, à la caméra – tous deux aspirant à une représentation parfaite et quelque peu utopique de leur ouvrage.

Seul film primé – le Prix des jeunes – de la sélection française (hors deux mentions spéciales), *l'Empreinte* de Guillaume Bordier (2007, 47 min, vidéo couleur) puise le dépaysement et la fas-

cination dans la répétition ininterrompue des gestes du travail dans une boulangerie située à Hérat, en Afghanistan, dont on ne voit rien d'autre. Seuls quelques sons percent du dehors tandis que le cinéaste observe, d'un regard fraternel mais non familial, chaque geste reproduit sans fin et constituant, d'un homme à l'autre, la chaîne de la fabrication rodée presque jusqu'à la mécanique si ce n'est « l'empreinte » finale, produite du bout des doigts dans la pâte. Entre la douzaine d'hommes de tous âges – un enfant d'une dizaine d'années reçoit et aligne les boules de pâtes avec un soin tout professionnel – les gestes de la façon roulent à un rythme vif et sans heurts et les paroles sont rares. La lumière tamisée et les vêtements humides disent la moiteur de l'atmosphère. Les repas, les siestes, les pauses silencieuses suggèrent la promiscuité dans la durée du travail à huis clos. S'il est manifeste que le cinéaste, qui filme seul, est invité à prendre part à cette proximité virile et laborieuse, son propre travail intrigue et laisse perplexe, comme l'indiquent les boutades que les travailleurs lui adressent : en Europe, cela n'intéressera personne, lui assurent-ils. Guillaume Bordier n'en a que davantage savouré par anticipation l'annonce qu'il leur fera du prix reçu pour son film très beau et réalisé avec peu.

L'hommage à Shirley Clarke permettait de revoir *The Connection*, et surtout

de découvrir ses autres films, alors que l'hommage à Jim McBride fut pour beaucoup une totale découverte. L'ensemble proposé se compose de quatre volets – deux longs, un moyen, un court – d'un journal filmé au sein duquel le premier opus occupe une place particulière, inaugurale et expérimentale. *David Holzman's Diary* (1967, 74 min, 16 mm noir et blanc) est une fausse entreprise de cinéma-vérité à la première personne : le personnage du titre prétend filmer sa propre vie pour en connaître la vérité, aidé en cela de ses deux amis, « Eclair » et « Nag' ». « Godard a dit que le cinéma c'est la vérité 24 fois par seconde » annonce-t-il pour introduire sa proposition de tout filmer et de tout enregistrer de son existence. C'est là bien sûr que les ennuis commencent : sa fiancée, Penny, harcelée jour et nuit par la caméra le quitte et son meilleur ami lui reproche de « cesser de vivre pour faire une mauvaise œuvre d'art ». Seul, déprimé et finalement abandonné de ses deux complices (la caméra et le magnétophone), il conclut que « le film n'apprend rien et modifie la vie ». Avec l'apparente désinvolture qui caractérisait alors l'underground new-yorkais (l'influence de Jonas Mekas est perceptible), Jim McBride secoue ici rudement la doctrine et le dogme philosophique du « cinéma-vérité » à l'américaine. Il questionne leur prétention à saisir la

vérité sans la modifier, leur croyance aveugle dans les potentialités de la technique, leur rejet de toute intervention de l'auteur, et leur propension au voyeurisme. Subvertissant ce modèle en rendant indiscernables improvisations et mise en scène, il renoue avec les prémisses du « cinéma-vérité » engagées par Jean Rouch³ (*la Pyramide humaine, Chronique d'un été*). Et inaugure une réflexion sur les possibles relations entre le cinéaste et sa réalité qui régénère, dans ses films suivants, l'approche du cinéma direct.

Réalisé par Winterfilm Film Collective⁴ (1972, 96 min, 16 mm noir et blanc et couleur), *Winter Soldier* élève le questionnement de la vérité par le film au rang de l'urgence vitale : celle de faire cesser la guerre au Viêt-Nam en révélant au monde la sauvagerie qu'elle génère. Dans le cadre de la Winter Soldier Investigation organisée par les Vietnam Veterans Against the War, des soldats témoignent publiquement des atrocités vues et commises. Le film restitue leurs témoignages. Rien n'est vu ou presque (quelques archives seulement), tout est dit, mais la violence qui en résulte est d'une force inouïe, par moments insoutenable. Et la douleur de l'introspection est palpable. Le puissance du témoignage

tient au fait que les atrocités sont décrites par ceux-là mêmes qui en ont été complices ou les ont perpétrées : pas d'évitement dans ce film où les soldats disent parfois « on », parfois « je », où l'ambiguïté rôde, mais où tous se demandent comment le patriotisme et l'embrigadement ont pu trouver en eux les moyens d'une telle cruauté. Ce faisant le film rappelle notamment que cette guerre fut menée à la manière d'un génocide – la consigne, répètent les vétérans, était de tuer le plus grand nombre de Vietnamiens possible, civils ou non – ayant recours au viol de guerre. Et montre comment, grâce à la rigueur de son point de vue, le film militant fait œuvre de mémoire.

C'est la réalité de l'autre qui est au cœur de l'ambitieuse programmation intitulée « Pour une histoire de la "vue" : figures du tourisme ». Un ample choix de films – de toutes les époques et de toutes les formes – entremêle et questionne les diverses occurrences cinématographiques de la vue touristiques (les premières vues, les travelogues, les films d'amateur ou d'artiste), les figures qui s'y rencontrent (l'autre, l'ailleurs, le folklorique...), les différentes approches qui s'y confrontent (l'ethnologie, le tourisme, le cinéma), les divers points de vue tou-

³ Qui, lui, a renoncé à cette appellation au profit du terme « cinéma direct » proposé par Mario Ruspoli à l'occasion du Marché International des Programmes et Équipements de télévision de Lyon en mars 1963.

⁴ On note la participation de Barbara Kopple qui réalisera dans la foulée le magnifique *Harlan County USA*, qui associe également la lucidité du témoignage au militantisme vigoureux.

ristiques (du ciel, de la mer, des hôtels, des groupes...) sous divers angles (illustration, parodie, critique ou détournement).

Parmi les premières approches réfléchies d'une altérité radicale à porter au nombre des films fondateurs d'une histoire *a posteriori* du cinéma documentaire, *In the Land of the Head Hunters : A Drama of Primitive Life on the Shores of the North Pacific* (1914, 6 bobines, 35 mm) rebaptisé *The Land of the War Canoes* (1972, 47 min) lors de sa restauration, est l'unique film réalisé par le célèbre photographe des premières nations américaines, Edward S. Curtis. Ayant acquis la conviction de leur prochaine assimilation, Edward S. Curtis qui côtoyait et photographiait les Indiens depuis les années 1890, décida qu'un film permettrait de conserver une trace du mode de vie traditionnel du peuple Kwakiutl de Colombie britannique (Canada). Écartant l'approche ethnographique conventionnelle, il prit soin de développer, en même temps qu'une reconstitution minutieuse des traditions autochtones, la dimension dramatique de l'histoire et de ses personnages qui furent interprétés par les membres de la communauté Kwakiutl. Le film connut une courte carrière, mais Edward S. Curtis le montra à Robert Flaherty qui

fut, dit-on, très influencé par ce film lorsqu'il tourna *Nanook of the North* six ans plus tard. À partir du même attachement aux communautés qu'ils décrivent, il semble qu'ils aient en effet développé des méthodes communes dont les prolongements constituent l'une des grandes filiations esthétiques du cinéma documentaire⁵ : une connaissance personnelle du milieu filmé, le recours à la complicité des protagonistes du film pour la mise en scène de leur propre histoire⁶ et aux procédés dramatiques du cinéma de fiction pour y intéresser le spectateur. « Ne plus faire des films sur les gens mais avec eux », dira John Grierson en 1935. Redécouvert au milieu des années 1960, le film fut restauré et assorti d'une introduction et d'une bande son créée avec les indiens Kwakiutl (dont on pourrait discuter la pertinence). Ainsi, sa redécouverte permet-elle de questionner les hasards (en l'occurrence semble-t-il, la mauvaise distribution du film) qui président à la constitution de l'histoire du cinéma.

Au sein d'une séance intitulée « Parcs d'attractions et réserves : le monde spectacle », on pouvait voir et faire dialoguer *O Dreamland*, de Lindsay Anderson (1953, 12 min, 35 mm), qui stigmatise le voyeurisme ordinaire autant qu'il récuse la séduction artificielle du cinéma

⁵ Georges Rouquier, Jean Rouch, Pierre Perrault, Sylvain Lespérance, Stéphane Breton, Nicolas Philibert, etc.

⁶ Dont l'usage n'est pas contestable, même dans une perspective « documentaire », au moins jusqu'à l'avènement du cinéma direct.

britannique de son époque, et *Disneyland mon vieux pays natal*, d'Arnaud Des Pallières (2001, 46 min, vidéo couleur), qui mue la visite du célèbre parc en une expérience de la distorsion, et le documentaire en une méditation introspective et douloureuse.

Une autre séance donnait à entendre la voix du britannique John Smith (*Hotel Diaries 1-7*, 2001-2007, 85 min, vidéo couleur) nous invitant à la dimension politique du voyage depuis ses chambres d'hôtel ; une autre exposait à la virulence des montages d'Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi ; une autre encore proposait *Fuji* (1974, 8 min, 16 mm), voyage peint sur la pellicule par Robert Breer.

Et en effet, ce vaste balayage du touriste au cinéma est de nature à témoigner de l'ouverture opérée par ce festival qui, dans le giron du « cinéma du réel », accueille une variété de formes toujours plus généreuse, du document ethnographique aux limites des arts visuels, et ménage une large place à l'inclassable.

Caroline Zéau

Le Service cinéma des armées

Depuis sa création en 1915 comme Section cinématographique de l'armée, le Service cinéma des armées (SCA) a produit des milliers de titres de film à des fins d'information et d'instruction des soldats. Ces documents sont aujourd'hui conservés au fort d'Ivry par l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense (ECPAD), héritier de l'établissement cinématographique et photographique de l'armée (ECPA). La production contemporaine vient enrichir ce patrimoine presque centenaire.

La projection le 18 janvier 2008 à la FEMIS de films issus des fonds de l'ECPAD, à l'invitation de l'AFRHC, a permis de montrer au public des documents trop rarement diffusés.

Autour du Service national : le programme de la projection

Le service national constitue, jusqu'à sa suspension à la fin des années 1990, un thème privilégié du « discours cinématographique » de l'armée. Ce dispositif, grâce auquel la majeure partie des jeunes hommes d'une classe d'âge apprend les rudiments du « métier des armes » et se confronte à ses semblables, est en effet l'objet de nom-