1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

58 | 2009

Varia

Cinéma du Réel. Festival international de films documentaires (5-17 mars 2009)

Caroline Zéau

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3970>

DOI : 10.4000/1895.3970

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 149-153

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Caroline Zéau, « Cinéma du Réel. Festival international de films documentaires (5-17 mars 2009) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3970> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3970>

Cinéma du Réel. Festival international de films documentaires (5-17 mars 2009)

Cette année, à l'occasion de la 31^e édition du festival international de films documentaires « Cinéma du réel », Javier Packer-Comyn succédait aux commandes à Marie-Pierre Duhamel-Muller. La question des changements ainsi suscités se pose donc. L'impression première, confirmée par le nouveau directeur lui-même, est celle de la continuité concernant l'orientation générale de la programmation, à savoir un souci d'ouverture quant aux formes et une conception du documentaire comme questionnement intranquille de l'état du monde.

Toujours foisonnant, le festival offrait cette année 185 films (tous métrages et formats confondus) pour 251 l'année dernière alors que le nombre de films en compétition passait de 40 à 55. Cette augmentation résulte sans doute de la levée du critère d'exclusivité qui tout en ouvrant la compétition aux films déjà sélectionnés, primés ou vus ailleurs, libère la circulation des films et offre une bouffée d'air aux autres événements existants sur le terrain du documentaire.

Certains festivaliers assidus jugèrent la sélection *moins intransigente* alors que d'autres l'estimèrent *plus ouverte aux films fragiles*, deux impressions contradictoires en apparence seulement puisqu'elles convergent

vers l'idée d'un redéploiement des critères de choix. On fait aussi le constat d'une programmation moins compartimentée thématiquement mais structurée par un réseau de problématiques transversales, notamment concrétisé par des renvois au sein du catalogue. Cartographiée avec humour (dans les programmes et sur le sol du foyer du festival), la proposition est celle d'un voyage du libre-arbitre. Reste à savoir si cette pratique plus souple de la direction artistique est un parti pris ou un état transitoire.

En dehors des deux catégories de la compétition – compétition internationale et panorama français – l'édition 2009 proposait comme vœu de fidélité une section *News from*, consacré à quelques piliers du festival (Harun Farocki, Heddy Honigmann, Boris Lehman, Claudio Paziienza, Jonas Mekas...), un hommage à Pierre Perrault et un atelier Denis Gheerbrant. *Exploring Documentary*, composé par Nicole Brenez, invitait à découvrir des artistes pratiquant la « désobéissance technique » en guise de résistance à la « dictature industrielle » imposée par l'accélération technologique (Alain Declercq, le groupe Étant donnés, Robert Fenz, Peter Hutton...). Ainsi se trouve soulignée la volonté de décloisonner l'espace du documentaire en direction de l'art vidéo et du cinéma expérimental. *Mille lieux* semble être le cadre que Javier Packer-Comyn s'est choisi pour partager son goût pour un cinéma de voyage et d'engagement. Un périple – « un voyage subjectif » – parmi vingt films qui

1895 /
n° 58
octobre
2009

149

actualités
chroniques

sont autant de manières pour les cinéastes d'appréhender, depuis les années 1960, les malaises et les crises du monde. S'y côtoient, entre autres, les journaux filmés récemment réalisés par Yann Dedet au Japon, Pasolini en repérage en Palestine ou chez les gitans (1963), Marker et Farocki *sur* les images de la Roumanie (1990-1992), Kramer et Loach avec les contestataires anglais (1997-1984), Ackerman *en* Amérique et *en* exil (1976).

Enfin *la Télévision à l'avant-poste*, conçu en collaboration avec l'INA, propose d'exhumer des documents des archives et des films qui témoignent d'un temps, des années 1960 à 1980, où la télévision française fut un creuset pour la réalisation documentaire et un lieu de liberté en dépit du cadre institutionnel. S'y côtoient certains auteurs qui lui étaient voués – Guy Gilles, Jose-Maria Berzosa, Jacques Krier – et d'autres de passage – Jean Eustache, Jean-Daniel Pollet, Chantal Ackerman. Nous y est révélée notamment l'extrême porosité des parois entre fiction et documentaire qui, dans la production cinématographique actuelle, fait figure de nouveauté.

La question du peuple

Une fois désignées les grandes lignes de cette édition, prêtons-nous à l'expérience de transversalité qu'elle propose ; pas à la lettre des liens qui nous sont suggérés, mais en fonction du parcours, toujours lacunaire et sélectif, du festivalier.

Un axe et ses déclinaisons s'imposent, sans

doute suggérés par l'insistant questionnement dont il fait l'objet, ailleurs aussi, au sein des manifestations consacrées au documentaire : c'est la question du *peuple*, de son actualité, de son engagement et de ses capacités de résistance, et celle du compagnonnage que le documentaire propose. Il y a peu, les Rendez-vous de Périphérie organisaient un programme intitulé *le Cinéma de mai 68 est à suivre* incitant énergiquement à sonder l'actualité des idées révolutionnaires ; en août les États généraux du documentaire de Lussas font de même au cours de trois jours de séminaire consacrés aux *Actualités politiques du documentaire*, et animés par Patrick Leboutte, Jean-Louis Comolli et Sylvain George. Cette convergence ne relève nullement du hasard mais témoigne du sentiment partagé d'une urgence.

Au Réel, la pierre angulaire de cette réflexion fut sans doute l'atelier consacré au travail de Denis Gheerbrant qui semble réactiver à lui tout seul, littéralement, la veine militante du cinéma documentaire. L'ouvrage fait exception par son ambition et son ampleur : trois années de tournage, sans équipe, sans monteur et sans l'appui d'une chaîne de télévision (donc sans financement), sept films, plus de sept heures au total pour sonder la population des quartiers nord de Marseille.

Le résultat et sa présentation adoptent une forme singulière : six films courts (de 13 à 68 minutes) et un long métrage : *la République*, 90 minutes. Le tout montré au sein d'un ate-

lier d'une journée complète – projection et discussions – et assumé comme un « work in progress » – Gheerbrant étant encore en montage. Certains films sont basés sur le face-à-face et l'échange avec une unique personne alors que d'autres explorent la circulation et le groupe. Ici le docker marseillais porteur d'une culture corporatiste unique, là le dernier bastion communiste de la ville encore vibrant des résistances passées. Gheerbrant muni d'un caméscope fait preuve comme toujours d'une grande intelligence de l'outil en ritualisant ses caractéristiques propres : ici, la place centrale de la caméra – sur son œil – façonne les personnages en dépit de la fragilité du dispositif de prise de vue. Denis Gheerbrant revendique l'indépendance de chaque film. Cependant au sein de cette constellation, la disparité des formes et des durées interroge, car certains paraîtront plus vulnérables vus seuls. On pense alors à la résurgence d'une utilisation du film à des fins d'animation sociale comme en produisait l'Office national du film du Canada entre 1967 et 1973 dans le cadre de son programme de lutte contre la pauvreté *Société Nouvelle / Challenge for Change*. Pour prendre la mesure des problèmes et de l'état d'esprit d'une communauté donnée, le « film principal » s'accompagnait de « films outils », plus courts et le plus souvent constitués d'entretiens. La vocation de l'ensemble était de produire une parole active pendant et après le tournage, de part et d'autre de l'écran. Ici cependant, pas de cadre étatique,

le cinéaste œuvre seul, plus pauvre et aussi plus libre.

L'Exil et le Royaume de Jonathan Le Fourn et Andreï Schtakleff pose également la question de l'engagement, celui des individus qui agissent seuls là où les organisations humanitaires et politiques échouent. Se sont ceux de Calais qui aident dans l'illégalité les réfugiés clandestins, livrés à la rue depuis la fermeture du centre d'hébergement de la Croix-rouge à Sangatte. La précarité des conditions de production, là encore, et celles du tournage conditionnées par le sujet donnent lieu à un cinéma direct alliant la maîtrise de la prise de vue « sur le vif » et celle d'une mise en scène rigoureusement adaptée à la folie de chaque personnage : la caméra suit de dos Marie-Noëlle qui traque avec son appareil photo les opérations policières nocturnes menées à l'encontre de clandestins alors que Paul, le « narrateur », filmé de face à sa table de travail témoigne par un récit précieux et tourmenté du sort qui leur est fait depuis toujours. C'est ce dernier, plus âgé, plus conscient de l'histoire, qui pour finir, questionne la survivance d'idéaux révolutionnaires en entonnant le Chant des partisans au beau milieu d'une cérémonie commémorative officielle. Les clandestins, eux, sont invisibles ou presque. Ainsi le film réussit-il à rendre palpable, dans les corps et dans les mots de ces personnes obsessionnelles, la contagion d'une souffrance tapie dans les fourrés, et qui converge là de partout. Les réactions outrées et les débats provoqués par

1895 /
n° 58
octobre
2009

151

actualités
chroniques

le film après chaque séance révèlent la gêne qu'il y a à devoir admettre que le collectif et les formes de résistances légales sont aujourd'hui incapables d'y remédier.

Avec *el Olvido (Oblivion)*, Heddy Honigmann questionne elle aussi les moyens de survie et de résistance du peuple du *pays oublié*, le Pérou, dans les rues de sa capitale, Lima. Quinze ans après *Metal y melancolía*, c'est cette fois le quartier du Palais présidentiel qu'elle arpente, postulant l'existence d'une mémoire muette des dérives du pouvoir (*la Parole du muet* était le premier titre choisi pour le film). Ainsi, les barmaids, serveuses de restaurant, commerçants et artisans sont soumis aux questions faussement naïves de la réalisatrice : « Est-ce que des présidents sont venus ici ? », « Que faites-vous si on vous traite mal ? ». La mise en scène est apparente, les portraits sont frontaux, les adresses – d'elle aux personnages, d'eux à la caméra – directes. Les répétitions de l'histoire (crime organisé et dictateurs au pouvoir) sont convoquées par le recours aux images télévisées de l'investiture de chaque président les montrant achoppant invariablement au moment d'endosser l'écharpe symbolisant leur fonction. L'ensemble oscille entre humour et gravité ; ce faisant Honigmann dénonce le défaut de mémoire nationale tout en louant la créativité et l'énergie que déploie le peuple péruvien pour survivre.

Ces mêmes qualités sont garantes de la dignité des enfants mexicains au travail dans *los Herederos (les Héritiers)* d'Eugenio Pol-

govsky (Mention spéciale du jury). Ce n'est pas un film sur les enfants qui travaillent mais sur le travail des enfants car il donne à voir avec virtuosité, et presque sans paroles, la qualité du geste de l'ouvrage, leur compétence, leur professionnalisme. Artisans ou agriculteurs, dans la ferme familiale ou saisonniers pour les grosses compagnies : un montage polyphonique restitue la diversité des situations économiques et sociales selon les régions. Ils sont les héritiers de la misère de leur pays mais ils en constituent la force vitale. La dénonciation, la révolte sont à l'initiative du spectateur.

Plus de réserve encore dans le film *Zum Vergleich (By Comparison)* d'Harun Farocki qui propose une argumentation rigoureuse à partir d'un motif élémentaire : la fabrication de la brique. Pas de commentaire, pas d'entretiens, aucune parole, seuls des cartons noirs fournissent les repères géographiques et des indications techniques au moyen de courts textes et de pictogrammes. Et de très belles images du travail. Le premier temps du film expose les différentes méthodes de fabrication de la brique dans le monde en allant du plus artisanal vers le plus industriel (Burkina Faso, Inde, France, Allemagne) ; dans un deuxième temps les innovations proposées dans ce domaine sont déclinées ainsi que leurs finalités : production raisonnée de l'énergie en Inde, autosuffisance au Burkina Faso, efficacité industrielle en Autriche, robotisation maximale en Suisse (une brique = un pixel)... Les variations en quantité et en qualité de la

contribution humaine dans le processus de fabrication sont mises à jour ainsi que les modèles de production, les développements technologiques, l'organisation sociale du travail et de la famille qui en découlent. Outre l'efficacité politique et esthétique de l'exposé, le film se caractérise par cette forme d'humour particulièrement subtile qui est parfois le corollaire de la chose sobrement filmée : ici, l'étrangeté croissante du geste du travail à mesure qu'il se mécanise.

Deux films sur l'Afrique ont en commun de suggérer son érosion, son invisibilité : *Mirages* d'Olivier Dury s'intéresse subjectivement au destin mystérieux des convois de clandestins qui s'entassent, sans identité et le visage emmitoufflé, dans des camions pour traverser le Sahara en direction de l'Europe. Le film évoque plastiquement le moment où ils basculent dans cet état fantomatique qu'est la clandestinité et à la fin, une fois qu'ils sont partis, seul le guide peut lire leur sort dans le sable. *N12°13.062'W001°32.619' Extended* de Vincent Meessen, est un essai court et sans paroles : deux hommes noirs arpentent pioches à la main un espace énigmatique qui évoque un site archéologique ou les fondations d'un village creusé dans le sol rouge. Finalement, le vent du désert se lève et le sable recouvre tout.

Dans le même programme intitulé « Paysages en mémoire », *Profit Motive and the Whispering Wind* de John Gianvito interpelle la mémoire des luttes du peuple américain, cette fois sans autre témoignage que celui

des paysages et des tombes. Pas de paroles, ni de visages mais au début, des chants indiens enregistrés en 1894 et dont le texte s'inscrit sur un écran noir puis le bruit du vent dans les branchages et le silence relatif des tombes, des statues, des plaques commémoratives qui évoquent les héros contestataires disparus : leaders politiques assassinés, syndicalistes massacrés, intellectuels de gauche persécutés, des premiers colons à nos jours. Le film se clôt sur un collage rythmé d'images et de sons suggérant, par l'accélération et l'intensité, une nouvelle montée en puissance de la colère ; une incitation à prendre place dans cette histoire de la révolte.

L'engagement, la survie, la mémoire, l'histoire, ces grands thèmes récurrents du cinéma documentaire traversent cette année encore la programmation et l'on perçoit, du côté des formes adoptées, deux tendances. L'une prolonge les formes classiques, toujours pertinentes, héritées du cinéma direct : le portrait comme motif, la parole comme fil, la caméra participante comme accélérateur du lien et de la pensée. L'autre renouvelle la médiation documentaire par une démarche *topographique* (on pense aux photographes des *New Topographics*) privilégiant le paysage, les traces, les contours : le retrait du personnage, la mise à distance ou le traitement de la parole. Cette dernière approche ayant pour projet de rendre visible la prégnance de l'histoire.

Caroline Zéau

1895 /
n° 58
octobre
2009

153

actualités
chroniques