

DEMEURE



Mais qui peut connaître le destin de ses os, ou savoir combien de fois on l'enterrera? Qui détient l'oracle de ses cendres, ou sait en quel lieu elles seront dispersées?

*Hydriotaphia,
Discours sur les urnes funéraires
Thomas Browne (1658)*

Le village de Doel, en Belgique flamande, est menacé, depuis 1999, par le plan d'expansion du port voisin d'Antwerpen: Doel doit disparaître sous l'eau. Les villageois sont expropriés et tous ses habitants, vivants et morts, sont contraints de quitter les lieux.

De Engel van Doel décrit en noir et blanc, par des cadres extrêmement minutieux, la démolition progressive du village. Une des plus anciennes habitantes, Émilienne, refuse de quitter sa

maison. Sa résistance obstinée, est la trame narrative du film.

Des plans de la ville surplombée ponctuent le film et montrent la destruction progressive des pâtés de maisons. Le travail de démolition progresse, la maison d'Émilienne persiste et devient le centre de la ville. Autour de la table de la cuisine défilent des voisines octogénaires, le pasteur du village, le facteur. Les habitants ne font pas de grands discours contre le système ou le progrès. Ils sont préoccupés par des questions concrètes. Des questions pour les vivants: que va devenir le poulailler d'Émilienne, que faire de ses chats? Devra-t-elle chercher un appartement? Des questions pour les morts: le cimetière doit également déménager et l'Etat paye pour le déplacement des

corps. La démolition du village menace la maison d'Émilienne et la demeure souterraine de son mari. Émilienne résiste. Elle s'entête et refuse de se soumettre à une quelconque autorité. À l'État, au maire, au médecin (qui lui interdit de fumer et de boire), elle dit non.

La composition des images rappelle la peinture flamande. Une maîtrise scrupuleuse des cadres et des lumières (Thomas Fassaert est aussi photographe) et l'inscription des figures dans un environnement quotidien et intimiste les ancrent durablement dans ces espaces et soulignent leur appartenance au lieu. Les rituels de la vie ordinaire, les petits gestes accomplis avant de se coucher, les premiers mouvements après le réveil, donnent du corps aux

personnages; ces gestes minimes et captivants enracinent Émilienne, Colette et le curé Verstraete au milieu de l'amas de débris qui menace de les engloutir.

Une tendresse retenue parcourt le film. La caméra ne vient jamais heurter le déroulement de la vie quotidienne mais la sublime par une composition rigoureuse. Il semble que la complicité qui lie le réalisateur et ses personnages s'appuie sur un rapport de confiance qui se développe dans la durée.

La mise en scène met à distance tout pathos. La tonalité dramatique est sans cesse contrebalancée par une bonne dose d'humour noir. Des plans sur des rues désertes font songer à un western dans lequel s'affronteraient les spectres de la

ville et les machines qui la broient. Dans une séquence particulièrement marquante, Émilienne et Colette, sa voisine, font un tour en voiture. Elles dressent un état des lieux des dégâts et disparitions des bâtiments sur les routes. Elles paraissent alors sortir d'un road-movie post-apocalyptique - Thelma et Louise octogénaires parcourant le monde dévasté de Mad Max.

Inexorablement, Doel se vide et devient un village fantôme. A la fin du film, des cars remplis de touristes parcourent la ville, comme une attraction à visiter. Les gens se précipitent avec des appareils photos dans les rues désertes de cette Pompéi flamande. Sans pudeur, ils enjambent les clôtures des maisons délabrées. Le point de vue de la caméra nous installe au fond d'une

maison abandonnée, plongée dans l'obscurité. À contre-jour, on voit venir un groupe de touristes - des grands, des petits, on devine une famille. Ils s'approchent de la fenêtre et regardent à l'intérieur, les mains en visière. Ils nous observent, nous autres spectateurs, tapis au fond de la salle.

René Ballesteros

Photo: David De Beyter

An Angel in Doel

De Tom Fassaert

EXPÉRIENCES DU REGARD

Mer - 10h - Salle 2

Mer - 21h30 - Salle 4

TERRITOIRES DE MÉMOIRE

Le programme «Fragment d'une œuvre», dédié à Gunvor Nelson, présente huit films relativement courts, réalisés entre 1969 et 2006. De *My Name is Oona* à *True to Life*, des manières de faire et de penser se suivent et résonnent entre elles dans le temps. La vision chronologique nous permet de prendre la mesure d'une conscience créatrice à l'œuvre. L'artiste plasticienne, à l'avant-garde du cinéma expérimental américain dans les années soixante-dix, travaille depuis à l'élaboration d'un cinéma poétique. De la pellicule au numérique, Gunvor Nelson continue d'interroger la plasticité de l'émotion avec la même liberté formelle.

On s'autorisera un «saut spatial», selon l'expression de Gunvor Nelson¹, du premier au dernier de ses films présentés dans ce fragment. De l'enfant de *My Name is Oona* au jardin de *True to Life*, elle transforme son quotidien, jouant notamment sur le contrepoint sonore pour creuser le réel familial, exposer son envers inquiétant.

Portrait court et intense, *My name is Oona* s'ouvre sur le visage riant d'une enfant filmée en noir et blanc: Oona, la fille de la cinéaste. On ne la quitte plus. Petit être constamment en mouvement, elle occupe instinctivement l'espace argentique. Cette chorégraphie minutieuse se déploie dans une série de plans brefs et contrastés, nous faisant éprouver ce corps d'enfant.

La cinéaste peint un portrait intérieur de sa fille et révèle sa puissance primitive dans une série de surimpressions. Les longs cheveux blonds de la petite amazone se confondent avec la crinière de l'animal qu'elle chevauche au ralenti. Le visage de l'enfant devient paysage. Le grain de sa peau se confond avec celui de la pellicule. Cette métamorphose est achevée par le traitement de sa voix, d'abord légèrement réverbérée, puis violemment distordue.

À la manière d'un jeu, Oona répète inlassablement son prénom ou égrène les jours de la semaine. La magie s'installe sur le mode enfantin



de la répétition lancinante. À cette répétition des mots fait écho celles des mouvements, des fondus au noir... Galopant avec grâce et assurance, Oona transcende sa propre existence par l'évocation des cavalières de la mythologie nordique. Le film se clôt sur un chant scandinave, peut-être celui de la mère-cinéaste vers laquelle l'enfant tend son visage concentré. Comme un appel vers d'autres mémoires.

Dans *True to Life* (2006), le télé-objectif de Gunvor Nelson explore son jardin de Kristinehamn à ras du sol et le transforme ainsi en terrain de jeu. Rien n'échappe à la caméra numérique qui traque le moindre

« Comme si la honte allait lui survivre »

Venu présenter un film il y a trois ans dans le cadre de la Route du Doc consacrée à la Tchécoslovaquie, le cinéaste Petr Václav revient cette année pour en explorer l'histoire : c'est sa voix qui, durant trois jours, a doublé une partie des documentaires projetés.

Le cycle a couvert différentes périodes : l'avant-garde des années 20 et 30 ; le documentaire classique, entre poésie et propagande ; la Nouvelle Vague, dans l'assouplissement précédent le printemps de Prague ; et une période contemporaine aux contours plus flous, dominée par la figure de Jan Špáta. Nous lui avons proposé de se pencher avec nous sur cette programmation, pour confronter à ces films le point de vue de sa génération, celle des jeunes cinéastes dont la carrière a débuté avec la Chute du rideau de fer.



Quelle expérience tirez-vous de cette traduction simultanée à l'écran ?

Petr Václav - Il y a surtout le stress de buter sur un mot puisque le film ne s'arrête pas. Pour certains films, qui ont des commentaires typiques de l'époque communiste, ce n'était pas plaisant à traduire. « En avant la patrie ! », toutes ces phrases stupides en voix-off. J'ai pensé à Kafka, à la dernière phrase du *Procès*, « comme si la honte allait lui survivre » ; j'ai pensé « ces films sont la honte qui survit à la nation Tchèque ». C'est très triste à regarder. Cette histoire tchécoslovaque que j'ai voulu oublier m'est à nouveau arrivée en pleine figure.

De manière générale, les films antérieurs à la Nouvelle Vague sont très marqués par les codes du film de propagande...

Les films de la période communiste ne sont pas vraiment des films de propagande, ce sont des films documentaires. Les bandes d'actualité projetées toutes les semaines au cinéma était eux de vrais films de propagande. Ça criait : « A bas les cloportes de Truman, tous ces capitalistes, on va

les réduire en poussière ! ». Ce serait d'ailleurs intéressant de les mettre en parallèle avec les films documentaires de l'époque, pour saisir le paysage audiovisuel d'alors. En France, aujourd'hui, ces films paraissent excessifs, mais ils sont réellement sobres par rapport à ce qu'on pouvait trouver dans le cinéma plus officiel, ou à la radio.

Au regard des films diffusés, pensez-vous qu'il y ait une spécificité du documentaire tchèque, notamment dans sa période classique ?

C'est le drame du cinéma tchèque : il n'a pas vraiment de période classique. Nous n'avons pas, ou alors très peu, le réalisme poétique comme en France. Il y a eu quelques très bons films au début, notamment dans les muets, mais à partir des années 40, pas grand chose.

Ces documentaires de la première période semblent avoir subi une influence cinématographique commune.

C'est une influence historique. La culture du pays est marquée par la contre-réforme, ce

retour en force du catholicisme ayant succédé à la guerre de trente ans, qui confère une épaisseur, une certaine lourdeur, une prédilection pour un ton plus sombre et grave. Plus tard, au XIX^{ème} siècle, vient le romantisme allemand: les idées de Heider, le *heimat*, une certaine sacralisation de la terre. Il faut comprendre qu'en Europe centrale et en Allemagne, la terre, les arbres, les sapins, l'aigle qui vole au-dessus des forêts, sont des motifs récurrents. Il y a une idéalisation très forte du rapport à la terre natale, d'où le penchant bucolique des chefs-opérateurs.

Pour résumer, si le sujet d'un documentaire tchèque est le cochon, le film commencera par des chants, des nuages, et des cochons dans les prés. En France, il commencerait en nous montrant comment on le découpe.

Quel rapport votre génération entretenait-elle avec la Nouvelle Vague tchécoslovaque - Miloš Forman, Věra Chytilová ?

C'était la seule période, et les seuls films qu'on pouvait respecter. Je suis ravi d'avoir pu revoir *Un sac de puces*. C'est un film libre. Pour la première fois on entendait les gens parler normalement, avec leurs maladresses, leur accent. Même dans les années 80, au plus fort du communisme, Věra Chytilová a su montrer que la vie était sale, que les gares étaient sales, que les restaurants étaient crasseux. On était jeunes, c'était la première fois qu'un film nous disait clairement: ce pays est sale. Ce pays pue. Nous considérons Chytilová comme une dissidente.

Špáta avait un rapport différent au régime.

Il était emblématique. C'était la star du cinéma documentaire des années 70-80, et il était perçu comme un cinéaste plutôt indépendant. Věra était séduisante, provocante, elle allait directement engueuler les ministres! Elle avait son système à elle pour résister, très particulier, mais c'était une exception. Špáta, lui, était un chef opérateur devenu documentariste, qui faisait ses films tout seul. Il a trouvé son chemin, moins politique. Malgré ses problèmes avec le régime, il était plutôt apprécié.

La programmation s'arrête à une période charnière, celle de la fin du communisme, durant laquelle votre génération doit composer avec la somme de tous ces héritages. Pouvez-vous nous expliquer ce qui caractérise, dans les années 90, le documentaire tchèque de l'après-Špáta ?

Notre problème avec la Nouvelle Vague, dont les films sont magnifiques, est qu'on ne savait pas comment renouer avec elle. Ce n'était plus la même ambiance: on avait un peu plus de vingt ans, et je crois qu'on a inconsciemment eu besoin de retourner à la période d'avant l'avènement du communisme – par exemple en revenant à des thèmes forts.

Mais c'était aussi une question formelle. En effet, en 91-92 tout a changé. Tout le monde s'est mis à tourner pour la télévision, en vidéo. Même des réalisateurs anciens aussi respectables que Špáta nous disaient: «il faut travailler rapidement, tourner vite, faire des reportages!», pendant qu'ils perdaient du vocabulaire, au moment où nous souhaitions justement nous former de manière exigeante. On s'est sentis abandonnés par ces gens sérieux, pas ces vrais cinéastes. On voulait faire des films, chercher un vrai langage, au lieu de prendre une caméra VHS pour enregistrer la naissance du parti démocratique. On l'a fait bien sûr. On filmait bien trois ou quatre heures de programme de télévision publique par jour aux début des événements de 89. J'ai même filmé l'arrivée de Franck Zappa. Mais on savait que ces images n'allaient pas durer.

Pour un de mes premiers documentaires, *Mme Le Murie*, un film en 35mm sur une famille aristocrate, beaucoup de personnes m'ont reproché d'être égoïste: selon eux, il ne fallait plus tourner en pellicule, il ne fallait plus faire ce genre de cinéma. On me disait: «un beau plan avec des fourmis, moi aussi je faisais ça quand j'étais jeune...». Peut-être mon jugement est-il sévère, et dans vingt ans on considérera qu'ils avaient raison, et que la texture VHS a saisi l'ambiance d'une époque. Mais pour un jeune cinéaste, ce compromis n'était pas acceptable.

Vous refusiez que l'Histoire décide du cinéma que vous deviez faire.

Exactement. On peut le résumer ainsi: il faut comprendre son époque, la sentir, sans pour autant être tributaire de ses travers.

Propos recueillis par Tom Brauner et Elitza Gueorguieva
Photo: Katmere

HISTOIRE DU DOC : TCHÉCOSLOVAQUIE
Mer - 10h00 - Salle 1
Mer - 14h30 - Salle 2

détail végétal. Aucune trace de présence humaine à l'écran. Le jardin s'anime comme par magie, semble vivant. Tantôt la cinéaste utilise la technique de l'image par image, joue sur l'exposition et le point, tantôt elle bricole: du bout de l'objectif elle caresse un pistil; sa main, hors champ, agite une branche. L'artiste est «à pied d'œuvre».

Le cadre est toujours légèrement en retard sur le son, comme si, le temps de tourner la tête, la visiteuse avait disparu. Pourtant les indices de sa présence s'accumulent: un bord de fenêtre au premier plan, des voix à la radio, une rose dessinée, un savon blanc en forme de fleur. Ces inserts, qui marquent de brèves pauses dans le filmage *in situ*, participent à l'incarnation de la cinéaste au travail dans cette nature imprégnée de je(u). Tout bouge, à l'image comme au son,

tout vit, foisonne, meurt dans une multitude de couches sonores et de formes graphiques. Par le montage *cut*, la répétition des plans brefs, le raccord dans le mouvement, l'image glisse vers l'abstraction. Traits, lignes et figures improvisées, camaïeux de couleurs et de textures floutées dessinent un ailleurs qui soudain s'ouvre sur le ciel.

Le jardin qui se déréalise et s'altère devient presque effrayant. Aux sons directs du tournage s'ajoutent les bruits du monde, lointains, des sons électroniques, échos et réverbérations travaillés au mixage. Les trois strates se confondent dans une étrange distorsion sonore. Les insectes bourdonnent et l'orage gronde sur la jungle du jardin...

Cut au noir, ellipse, silence blanc. La neige a pris possession des lieux en alternance avec les plans d'une tulipe rouge déjà aperçue en 2003

dans *Trace Elements*, signe d'une mémoire intemporelle.

On croit alors sentir le petit pied d'Oona fouler la texture vidéo, entendre sa voix argentique résonner dans le jardin.

¹ Entretien avec Gunvor Nelson, par Federico Rossin, in Catalogue des États généraux du film documentaire, p. 89.

Julie Savelli

Photo: Claudie Chaize

My Name is Oona, True to Life

de Gunvor Nelson

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

Mer - 15h00 - Salle 4

SUR-LE-CHAMP par David Caubère



Journée de rencontre des jeunes réalisateurs de films documentaires avec les producteurs de Lussas.

21h30 - Coopérative fruitière

Projections de 6 films du Master (voir additif au catalogue). Ces films d'une vingtaine de minutes, écrits, réalisés et montés en moins de deux mois, n'obéissent à d'autre contrainte que celle d'être tournés dans les environs de Lussas. Ils affirment en fin d'année la recherche d'une écriture cinématographique propre à chacun de ces jeunes auteurs.

19h - Green bar
Apéro-musical: Duo nuda
(soul, jazz, chanson)

Séance Jeune public (8-12 ans),
de 15h à 18h, sur inscription à
l'Accueil public
(participation : 3 €)
sous réserve de confirmation.

MERCREDI 24 AOÛT

Salle **1**

matin

10h00 - HISTOIRE DE DOC: TCHÉCOSLOVAQUIE
Le temps est impitoyable
Věra Chytilová - 1978 - 16'
Images du vieux monde
Dušan Hanák - 1972 - 66'
Présentation et débat: Kees Bakker.

après-midi

14h30 - UNE HISTOIRE DE PRODUCTION: CAPRICCI FILMS - L'ÂGE D'OR
Projection d'extraits de **Les Mutants** et du long-métrage **Carne Viva** de Jean-Charles Hue (2009, 96').
Rencontre avec Elisabeth Pawlowski, productrice et Thierry Lounas, producteur autour du projet de long-métrage Les Mutants d'Alain Della Negra et de Kaori Kinoshita, et du projet La fille du Coyotte de Jean-Charles Hue.

soir

21h00 - ROUTE DU DOC: ITALIE - Rencontres
Cadenza d'inganno. Récit d'une rencontre interrompue
Leonardo Di Costanzo - 2011 - 55'
In Purgatorio
Giovanni Cioni - 2009 - 69'
Présentation et débat: Federico Rossin et Christophe Postic.

Salle **2**

matin

10h00 - EXPÉRIENCES DU REGARD
An Angel in Doel
Tom Fassaert - 2011 - 76'
Broadway
Aminatou Echard - 2011 - 50'
Présentation: Philippe Boucq et Pierre-Yves Vandeweerd. Débat en présence de Tom Fassaert.

après-midi

14h30 - HISTOIRE DE DOC: TCHÉCOSLOVAQUIE
Le Nouvel Hypérion ou Liberté, égalité, fraternité
Karel Vachek - 1992 - 197'
Présentation et débat: Kees Bakker.

soir

21h00 - EXPÉRIENCES DU REGARD
Vibrations
Farah Khadhar - 2011 - 7'
Les temps changent
Luc Leclerc du Sablon - 2011 - 103'
Présentation: Philippe Boucq et Pierre-Yves Vandeweerd. Débat en présence d'Yvan Petit.

Salle **3**

matin

10h15 - JOURNÉE SCAM
Un étrange équipage
Boris Nicot - 2010 - 72'
Les Roses noires
Hélène Milano - 2010 - 103'
Débat en présence des réalisateurs.

après-midi

14h45 - JOURNÉE SCAM
Une escroc très discrète
Delphine Hallis - 2011 - 54'
Gagarinland
Vladimir Kozlov - 2010 - 86'
Débat en présence des réalisateurs.

soir

21h15 - JOURNÉE SCAM
Le Rêve et la Nécessité
Jean Brard - 2011 - 99'
Débat en présence du réalisateur.

Salle **4**

matin

10h30 - REDIFFUSIONS
Le Ciel en bataille
Rachid B. - 2010 - 42'
Sans-titre 3. La terre nous nourrit et la terre nous mange
Vincent Lefort - 2011 - 85'

après-midi

15h00 - REDIFFUSIONS
My Name Is Oona - 1969 - 10'
Moons Pool - 1973 - 15'
Red Shift - 1984 - 50'
Time Being - 1991 - 8'
Trace Elements - 2003 - 10'
Frame Line - 1983 - 22'
Light Years - 1987 - 28'
True to Life - 2006 - 38'

soir

21h30 - REDIFFUSIONS
An Angel in Doel
Tom Fassaert - 2011 - 76'
Broadway
Aminatou Echard - 2011 - 50'

Salle **5**

matin

10h15 - DONNER À ENTENDRE
Reading the Book of Blockade
Alexandre Sokourov - 2009 - 96'
Coordinateur: Olaf Möller. En présence de Yervant Gianikian, Gianfranco Rosi, Antela Ricci Lucchi.

après-midi

14h45 - ROUTE DU DOC: ITALIE - ANNA OU LA DÉSOBÉISSANCE
Anna
Alberto Grifi, Massimo Sarchielli - 1972-1973 - 225'
Présentation et débat: Federico Rossin et Christophe Postic.

soir

21h15 - SÉANCES SPÉCIALES - Exploration
Guest
José Luis Guerín - 2010 - 133'

PLEIN AIR

21h30 - PLEIN AIR

Guañape Sur

János Richter - 24'

La lutte n'est pas pour tous...

Guillaume Kozakiewiez - 2011 - 91'

Projection en présence de Guillaume Kozakiewiez.