

entretien avec

Hartmut Bitomsky

Far from me to wish to indulge in biographical anecdotes, yet how would you tell in short your decision to embrace the film career?

Even before going to school I was already made a moviegoer by the American military. We lived close to the airport in my hometown where the US Forces had set up a screening facility in a hangar in order to reeducate the German kids in democratic values by showing them gruesome, terrifying and very dark films – today nobody would dare to show anything like that to anybody of underage. So my interest in the movies started as trauma I would say that never totally healed.

Later on I had gained free access to a movie theater because my father who was an architect had designed the place, and the manager obviously owed him some favors which were paid back as unrestricted admission to the place.

But then, as a teenager my inclinations turned towards theater and writing, and I was preparing for a career as a stage director and playwright: only to be pulled back into the cinema by the French New Wave. Its movies seemed to be so close to my own life that I felt their touch on me while watching them. Of course, they weren't really that close but the impressions they left on me were like an election of affinity by them.

It appears that selective and specific topics are orientating your filmography. Let's name: industry, war, history, cinema - each being entangled with the other in your films. Can you comment on such a choice? Would you relate it to being a postwar german film maker?

Yes, these are the floors or storeys in the construction I am working on. You go upstairs or downstairs, and the decorations change – but the floor plans remain the same, and it is the same light that falls into the rooms from the outside.

I am always searching for the bigger topics – topics with more volume and momentum than the mishaps of any individual that life or circumstances treated badly.

How would you describe your formal choices (in writing, framing, lights, editing, sounds) ? I mean: do you apply rules, or does the 'subject' of the film interferes?

If there are rules you can't simply apply them. Because there are always interferences and that on a few levels at the same time while you are working. Lévi-Strauss once remarked that as an artist you are engaged in a threefold dialog. The first dialog is concerned with the subject, the world opposing the artist, the model as he looks at it and studies it; the second dialog is concerned with the public, the audience, the users of a piece of art; and the third dialog is concerned with the means of artistic production, with the aesthetic tools that you might want to work with or reject.

These are true dialogs: the artist tries to capture the subject, but the subject speaks back – sometimes in a rather harsh manner by refusing to be dealt with which is a common experience as a filmmaker; the reality is always evading Franju noticed. The artist speaks to the public, but the public talks back - sometimes in anticipating expectancy, sometimes in disapproval and misunderstanding. The artist talks with his means, and the means render their potentials and promises or withhold them. I do see myself as a "cineaste in my time", and at the same time I know that there is a history of filmmaking, documentary filmmaking I see a relation with. This is he documentary of the Thirties – the early Joris Ivens, Humphrey Jennings, Basil Wright – when part of the filmmaking still was researching the artistic properties of the cinematic image and the edit.

You film, you wrote and ran a filmcritic review, you teach. How do you consider these varied activities?

These activities go along the very line I just spoke about. They are facets of what I do shedding different hues of the spectrum of the same light.

What is your position towards documentary? Do you feel it is a separate genre? And what would be its main characters?

Obviously the documentary is a genre of its own on first sight. But then, since Rossellini we know for sure that the documentary is he genuine aesthetic property of all cinematography. Without that property actually no fiction feature could work. And vice versa, the documentarian touches the material often as a storyteller; too. It is almost unavoidable to open a space of stories and fiction when you actually try to look just at the world as it is: you imagine what is not.

How do you feel about its reception in US and in Germany?

By now, documentary filmmaking in the US and in Germany is either defined as the practice of Direct Cinema or as of Television Documentation. Both push the elaborations of the "langage cinematographique" aside in order to simulate a more direct and unrestrained access to the subject. Which is theoretically and practically a dead end street. But his kind of filmmaking is very successful these days, I guess.

Interviewed by Jean-Pierre Rehm

Sans vouloir céder au penchant anecdotique, pouvez-vous néanmoins nous raconter ce qui vous a amené dans le cinéma ? Avant même d'aller à l'école, l'armée américaine avait fait de moi un assidu des salles obscures. Nous habitions près de l'aéroport où l'Armée US avait installé un écran de fortune dans un hangar, dans le but de rééduquer les enfants allemands aux vertus démocratiques. Ils projetaient des films horribles, terrifiants, très sombres. Personne aujourd'hui n'oserait montrer de telles choses à des mineurs. Mon intérêt pour le cinéma a donc commencé par une expérience traumatique, dont je crois ne m'être jamais tout à fait remis. Plus tard, j'ai eu droit à entrer gratuitement dans une salle de cinéma dont mon père

... suite page 2



08.07.06
FIDMARSEILLE
JOURNAL / DAILY

<SAMEDI

La chronique de
Fulvia
Carnevale



La dix-septième édition du FID a été saluée par un ciel complètement dégagé dû à l'orage matinal. Elle s'est ouverte sans empressement dans son nouveau nid luxueux au palais du Pharo. L'éclat de la mer qui entoure ce site en hauteur et le parfum des figuiers du jardin rendent la plongée en salle noire totalement irréaliste. Première descente dans les projections : Tian Li, premier film de la jeune Song Tian. Étonnant voyage à la campagne, dans un village de Chine où une agora lucide et vivace débat de sa seule liberté démocratique – l'élection du maire – sur fond de pénurie d'eau, de petits tremblements de terre et menace de grippe aviaire. Une arithmétique fascinante préside aux échanges de ceux qui se définissent eux-mêmes « des petits gens sans connexions » : « Combien ça coûte ? », « Pas cher », « Combien de votes ? », « Six de plus qu'Untel, six de moins qu'un autre », « Qui votera pour toi qui es inconnu ? Ça dépend de ceux qui me connaissent. » Les corps à l'écran sont fatigués, allongés à se reposer n'importe où, dans des abris modestes et peuplés, ivres et drôles. Mais toujours délicatement présents sous l'œil de cette caméra qui sait se faire totalement oublier.

Autre périple dans la fascinante logique populaire et dans les alchimies de la coexistence, V.H.S. Khaloucha de Nejib Belkadhi, projeté lors de la cérémonie d'ouverture. La salle rit aux éclats en regardant d'autres spectateurs, à l'écran, s'esclaffer d'autres images. La lutte surréaliste entre un Tarzan arabe et un loup empaillé aux abords du chemin de fer a rendu l'audience euphorique. Khaloucha, peintre en bâtiment et réalisateur de cinéma, a un talent inné pour l'action. Son arsenal de références culturelles high et low, admirablement mélangées (Anthony Queen, Giuliano Gemma, Bud Spencer, Clint Eastwood, Alain Delon...) extrait de n'importe quel produit cinématographique sa valeur d'usage immédiate. La mise en abîme et le « métacinéma » ont rarement produit des merveilles aussi épurées de tout intellectualisme qu'ici. Le couple du Week-end de Godard aurait bien du mal dans ce cadre à décréter la mort des personnages de théâtre au nom de leur non appartenance au monde du cinéma. Ce qui se joue pour de vrai dans les rues est inséparable de ce qu'interprètent les acteurs non professionnels sous les yeux extasiés et complices des gens du quartier. La distanciation brechtienne nous gagne : plus les gens brossent leur portrait devant une caméra venue filmer ce qui peut être filmé, moins on fait la différence entre le quotidien hors champ et les moments de tournage. La vie apparaît sous une lumière crue, dans une dureté matérielle que peuvent seuls surmonter la générosité et l'amour. Hommes et femmes mettent à distance les clichés qui nous infestent sur le monde arabe. Toutes et tous prennent la parole, et une place qui n'est pas la leur. Les partages du sensible sont brouillés. Les portefeuilles disparaissent des poches des touristes aussi bien que des autochtones. La propriété privée prend feu, et les cuites sous les oliviers restent bien meilleures que dans les bars de luxe. Une Italie rêvée apparaît ici et là, Eldorado d'où beaucoup reviennent pourtant amochés et désillusionnés. Les VHS de Khaloucha rejoignent les émigrés jusqu'au petit village d'Altamura et remplacent le mal du pays par une hilarité irrésistible. Une ouverture joyeuse.

TABLE RONDE H. BITOMSKY

Aujourd'hui de 17h00 à 18h30
Palais du Pharo, Salle rencontre
En présence de **HARTMUT BITOMSKY**
et de **JEAN-PIERRE REHM**

architecte avait dessiné les plans. Le propriétaire, qui devait se sentir redevable, m'a offert l'accès illimité. Puis, adolescent, mes inclinations étaient tournées vers le théâtre et l'écriture, et je me prépara à entamer une carrière de metteur en scène et d'écrivain de théâtre. Pour être au final rattrapé par le cinéma grâce à la Nouvelle Vague française. Les films de ce courant me semblaient si proches de ma propre existence que je sentais leur empreinte sur moi en les regardant. Évidemment ils n'étaient pas si proches, mais ils m'ont laissée l'impression de m'avoir désigné par affinité électrique.

Votre filmographie tourne autour de certains sujets spécifiques : le monde industriel, la guerre, l'Histoire et le cinéma, qui se mélangent en outre au gré des films. Pourquoi un tel choix ? Pensez-vous qu'il soit lié à votre provenance comme cinéaste allemand né à la fin de la guerre ?
En effet, ce sont les sols et les étages de la construction à laquelle j'œuvre. Vous montez les étages, ou vous les descendez, et les décors changent. Mais le plan du sol reste le même, et c'est la même lumière du dehors qui entre dans les pièces. Je suis toujours à la recherche de sujets importants. Des sujets avec plus d'ampleur et d'élan que les mésaventures de n'importe quel individu que la vie maltraite.

Comment décririez-vous vos choix formels si évidents ? Avez-vous des règles, et comment la matière du film interfère-t-elle ?

S'il existe des règles, on ne peut pas se contenter de les appliquer. Parce qu'il y a toujours des interférences, et cela sur plusieurs niveaux simultanés au moment où l'on travaille. Lévi-Strauss a écrit qu'un artiste est engagé dans un triple dialogue. Le premier concerne le sujet, le monde qui s'oppose à l'artiste, le modèle qui est observé et étudié. Le second concerne le public, l'audience, les utilisateurs de l'œuvre d'art. Et le troisième dialogue concerne les moyens de la production artistique, qui comptent les outils esthétiques avec lesquels on peut souhaiter travailler ou que l'on peut rejeter. Ce sont des dialogues authentiques. L'artiste essaie de saisir son sujet, mais le sujet réplique, quelquefois de manière plutôt âpre en refusant qu'on s'occupe de lui. C'est une expérience familière pour un réalisateur. Comme le notait Franju, la réalité est toujours fuyante. L'artiste s'adresse au public, mais le public répond – quelquefois en anticipant les attentes, quelquefois en désapprouvant ou avec des malentendus. L'artiste s'exprime avec ses moyens, et ces moyens offrent leur potentiel et leur promesse, ou les retiennent. Je me considère comme un cinéaste de mon temps, et en même temps je sais qu'il existe une histoire du cinéma, une histoire du cinéma documentaire, avec laquelle je me sens relié. C'est le documentaire des années trente, le premier Joris Ivens, Humphrey Jennings, Basil Wright, époque où une partie de la réalisation était encore préoccupée par les propriétés artistiques du cinéma, à l'image et au montage.

Vous faites des films, vous avez dirigé une revue de critique de film (Filmkritik), vous enseignez. Comment ces diverses activités sont-elles liées pour vous ?

Dans la ligne de ce que je viens d'évoquer. Ces activités sont les différentes facettes de ce que je fais et qui recoupent les différentes nuances du spectre d'une lumière identique.

Votre position à l'égard du documentaire ? Le prenez-vous pour un genre en soi ? Et quels en seraient les traits les plus caractéristiques ?

À première vue, il va de soi que le documentaire est un genre en soi. Mais depuis Rossellini, nous savons que le documentaire est la qualité esthétique authentique de tout le cinéma. Sans cette qualité, aucune fiction ne pourrait tenir. Et réciproquement, le documentariste s'occupe aussi de son matériel en tant que narrateur. Il est presque inévitable d'ouvrir un espace aux récits et à la fiction, même quand on essaye de simplement regarder le monde tel qu'il est, on imagine ce qui n'existe pas.

La réception du documentaire aux États-Unis, que vous venez de quitter après y avoir vécu, et en Allemagne, que vous venez de retrouver ?

Aujourd'hui, en Allemagne comme aux États-Unis, le documentaire est défini, soit comme une pratique du Cinéma Direct, soit comme Documentation Télévisuelle. Dans les deux cas, les élaborations d'un "langage cinématographique" sont laissées de côté au profit de la simulation d'un accès plus direct et sans contrainte au sujet. Ce qui est, d'un point de vue théorique autant que pratique, une impasse. Mais ce genre recueille beaucoup d'audience, je crois.

Propos recueillis par Jean-Pierre Rehm



La galerie **OÙ** avec le FIDMarseille présentent jusqu'au 29 juillet

Katinka Bock
IM UNGEWISSEN

Tous les jours de 15h à 19h - Où - 58, rue Jean de Bernardy - 13001 Marseille

ENTRETIENS AVEC 3 JURÉS

Joana Hadjithomas

JURY INTERNATIONAL



Can you describe your career so far?

I didn't study film or fine art. I always wanted to write, so I studied literature. Towards the end of the conflict in Lebanon, Khalil Joreige and I began asking ourselves questions linked to memory, ruin, the way you could write the history of a civil war, and the way one shifts from a state of violence to what people call a "peacetime", and all that led us to take photos, write and then film...

You work both in the field of cinema and in that of modern video art. What's your vision of the links between these two fields and two different ways of showing your work?

For us, they exist in parallel and it comes naturally. We are inhabited by a subject and without really planning it we work in parallel on an installation and a script or a film. Each field is separate but each has its own temporality. One feeds off the other. In terms of showing our work, it's faster, more immediately there. For example, for our film "A Perfect Day", we worked in parallel on an installation "Images rémanentes". One of the texts of the installation ended up in the film. We also exhibit a lot of our film work and documentary essays in exhibitions or artistic institutions. Our artistic work is also shown in more traditional film festivals. A few years ago, this permeability, this blurring of boundaries, was a problem. According to some people, we were difficult to define, to get a handle on. Today, it's considered an advantage.

In the same way, your work is divided between fiction, documentary and essays. What are the bonds and differences between these three genres? The desire to alternate between them or to question arbitrarily imposed boundaries?

Our documentary essays enabled us to reinvest in fiction. It's through the documentary and our artworks that we found a way to work with fiction that suits us better. We worked more on the notion of state, on situations, on encounters, emanations, evocations, accidents... Our work (docs, fiction, art) irrigate and prolong each other. The distinctions are not valid except from a production point of view (which subventions to ask for, although we often work so fast that we don't go through that process). Our work circulates in different territories, odd places, looking for new experiences.

What's the state of documentary filmmaking in Lebanon today (production, trends, airtime)?

During the war years, in Lebanon, production slowed down enormously. Then, in the 90s, our generation found itself with a space to invent and methods of production and direction to find because there were no institutions, production companies or subsidies. So, there was no ground that would enable an underground to develop. The cinema and documentary and filmmaking had no real history. On the other hand, paradoxically, we had access to a lot of equipment: cameras and postproduction facilities that were the result of the flourishing TV and commercials industry. On top of that, there was an interesting artistic scene. Since we receive no subsidies, we have a completely free hand in terms of format and content. There is now a whole range of documentaries from the very traditional (aired on TV) to the very experimental (screened at festivals in Lebanon or at arts events, such as the Achkal alwane one). Above all, there is amazing, unstinting and highly rewarding energy.

What do you expect to take away from your work as a member of the FID international jury?

I agreed to participate as a jury member not in order to judge and hand out prizes but to see the films and defend a certain conception of documentary filmmaking, an artistic and filmic approach and, knowing the intentions of the festival selection committee, I know that most, if not all the films in competition here will defend that conception. I have come to encounter the films and I hope they will be great encounters. When you make films, you work so much that you wind up not seeing enough films. I have also come to replenish myself personally.

What are your future projects? What are you working on at the moment?

We've just finished shooting a short film that is part of a series on the childhood of major directors for ARTE. We are preparing an exhibition in Copenhagen for this summer and, above all, we are writing our next film. We're a bit all over the place. We have to take stock of where we are now, of the state of confusion we find ourselves in, and of the images that we can try to cling to...

Interviewed by Cyril Neyrat

Pouvez-vous résumer votre parcours ?

Je n'ai pas fait d'études dans le domaine du cinéma ou des arts plastiques. J'ai toujours voulu écrire et j'ai suivi des cours de littérature. Vers la fin des conflits armés au Liban, Khalil Joreige et moi nous nous sommes posés des questions liées à la mémoire, à la ruine, à la façon d'écrire l'Histoire d'une guerre civile, à la façon dont on peut passer d'un état de violence à celui que l'on nomme "un état de paix" et tout cela nous a mené à photographier, écrire puis filmer...

Vous travaillez à la fois dans le champ du cinéma et dans celui de l'art contemporain, art vidéo. Comment concevez-vous les liens entre ces deux pratiques et ces deux modes d'exposition de votre travail ?

Ces deux pratiques sont très parallèles chez nous, et cela se fait très naturellement. Nous sommes habités par un sujet et sans vraiment planifier la chose nous travaillons en même temps sur une installation et un scénario ou un film. Les deux champs ne se déclinent pas mais chacun a sa propre temporalité. Une pratique nourrit l'autre. En terme d'exposition, c'est plus rapide, plus immédiatement concret. Par exemple, pour notre film *A perfect day*, nous avons travaillé parallèlement sur une installation intitulée "Images rémanentes". Un des textes de l'installation s'est retrouvé intégralement dans le film. Nous exposons également beaucoup de nos travaux filmiques, de nos essais documentaires dans des expositions ou des institutions artistiques, nos travaux artistiques sont montrés dans des festivals de films plus traditionnels... Il y a quelques années, cette porosité, ces frontières plus floues étaient un problème, nous étions difficiles à définir, à cerner d'après certains, aujourd'hui c'est plutôt considéré comme une force...

De même, vos travaux se partagent entre fiction, documentaire et essai. Quelles relations et écarts entre ces trois formes ?

Nos essais documentaires nous ont permis de nous réinvestir dans la fiction. C'est par le documentaire et notre pratique plasticienne que nous avons trouvé une façon de travailler la fiction qui nous correspond plus. On a travaillé plus sur la notion d'état, sur des situations, sur des dispositifs, sur des rencontres, sur l'émanation, l'évocation, l'accident... Nos pratiques (doc, fictions, arts plastiques) s'irriguent et se continuent. Les distinctions ne sont valables que du point de vue de la production (quelles aides demander et encore, souvent nous travaillons dans une certaine urgence sans demander d'aides). Nos travaux circulent entre différents territoires, dans des lieux singuliers, cherchant de nouvelles expériences...

Quelle est la situation du cinéma documentaire au Liban aujourd'hui ?

Durant les années de guerre, au Liban, la production s'est énormément ralentie, notre génération s'est retrouvée dans les années 90 avec un champ à inventer, une façon de réaliser et de produire à trouver car il n'y avait ni institutions, ni productions, ni aides possibles et aussi il n'y avait pas de *ground* pour constituer un *underground*, il n'y avait pas vraiment d'histoires fortes du cinéma ou du documentaire....Mais d'un autre côté, nous avons paradoxalement beaucoup de matériel : caméra mais aussi toute la chaîne de postproduction générée par le travail télé et la pub florissante. En plus de cela, une scène artistique très intéressante. Comme nous ne recevons aucune aide, nous sommes aussi totalement libres au niveau des formats, du contenu....Il y a tous les genres de travaux documentaires, du très traditionnel (diffusé sur les télévisions) au très expérimental (montré dans des festivals au Liban ou lors de manifestations artistiques comme celles de Achkal Alwane), il y a surtout une énergie incroyable, inépuisable et très enrichissante.

Qu'attendez-vous de votre travail en tant que membre du jury international du FID ?

Je participe à ce jury non dans l'idée de juger, de récompenser mais de voir des films et de défendre une certaine idée du cinéma documentaire, d'une pratique filmique et artistique. Et, connaissant le travail des sélectionneurs du festival, je sais que la plupart (sinon la totalité) des films sélectionnés ici défendent a priori cette même conception-là. Je viens à la rencontre des films et j'espère faire de belles rencontres. Quand on fait des films, on travaille tellement qu'on finit par ne plus voir assez de films, je viens ici aussi pour me ressourcer moi-même personnellement.

Quels sont vos projets ? A quoi travaillez-vous en ce moment ?

Nous venons de finir le tournage d'un court métrage qui fait partie d'une série pour Arte sur l'enfance de grands réalisateurs. Nous préparons une exposition à Copenhague pour cet été et surtout nous écrivons notre prochain film ; ça part un peu dans tous les sens, il faut voir où on en est aujourd'hui, dans quelles confusions sommes-nous, à quelles images allons-nous tenter de nous raccrocher...

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Laurent Lafran JURY SON



Votre parcours ?

Mes premiers souvenirs d'écoute sont peut-être les moments où, déjà couché, j'écoutais mon père rentrant du travail le soir, ou lorsque j'écoutais vivre la maisonnée depuis la salle de bain. Proximité aux événements et réduction de leur perception sonore, par un effet "de fenêtre", à leurs constituants essentiels.

Tout en continuant des études d'électronique et de physique, rencontre avec la musique électroacoustique et les sons considérés comme matière.

Premières prises de son pour l'image vers 1984, et début d'un parcours sur des projets filmiques variés, avec une prédilection pour les fictions ou les documentaires aux propos engagés.

Depuis quelques années, les expériences de pensées collectées donnent lieu à des rencontres, masterclass et enseignements. J'ai eu l'occasion de travailler entre autres avec Jean-Louis Comolli, Alain Dufau, Philippe Faucon, Robert Guédiguian, Jan Kounen, Pierre-Oscar Lévy, Nico Papatakis, Abraham Ségol ou Elia Suleiman.

Robert Fenz JURY NATIONAL



Can you sum up your career so far ? Why Berlin ?

In 2003, I completed a series of short films ("Meditations on Revolution, Parts 1-5) that I had been working on for the past seven years. My films reflect the intimacy of my process: I work alone or with just one other collaborator. Each film begins with an idea—a specific inroad to the shifting relationship of place, politics and social inequality—and, from there, I use my camera to discover the images that resonate with that intellectual jumping-off point. I live with the images I make for a long period of time, so that when I organize in the editing process, they can speak for themselves, without words. I came to Berlin to continue with my current project in this city. I am living here with the DAAD Artist in Residence program. This program brings artists from all over the world to live and do their work in Berlin for a period of six months to a year. While here I have been editing past work and I will be filming in Berlin during the fall.

What is the place of documentary in your work ? What does this notion mean to you?

Though my work can be abstract, my desire to frame images as I find them in the world, reflects a respect for "actuality" that is common to all documentary work. We are again in a moment when the definition of this genre is expanding, thus allowing for a great deal of formal innovation and personal expression. It makes for an exciting time to be working in non-fiction filmmaking.

You were director of photography on Chantal Akerman's "Là-bas", which competes in the international selection this year. Can you tell us about your work on this film?

Before working on "Là-Bas" I was in Lebanon as a director of photography on another project. During that shoot we were blocks away from the massive explosion that killed around 16 people along with the former Prime Minister Rafik Hariri. About two weeks later I traveled to Tel Aviv to work with Chantal. When I arrived she told me that a bomb had exploded down the street from her just a few days earlier. I am sure that both these experiences influenced how we began to work on Là-Bas. Since 2001, I have worked with Chantal Akerman on several projects. She is always an inspiring collaborator. The way her shoots unfold always seems like a miracle. Là-Bas was a somewhat different collaboration because it was just she and I working on it. The shoot took place over several weeks and was very concentrated. We would begin working everyday at around 4 or 5 am because the light in Tel Aviv is perfect at that time. The shoot felt like writing. The intimacy of the shoot is reflected I think in the personal nature of the finished film.

How do you approach your work as a member of the jury? What do you expect from the films you'll discover in Marseille?

I am excited to see the films in Marseille because it is a festival I admire and I know that the works chosen will be interesting. As a member of the Jury I will be as open as possible. I really do not have any specific expectations. I hope to see a wide variety of films. Some, I hope, that take risks both formally and emotionally.

What are you working on at the moment?

My most recent project, shot in Cuba, France, the United States and Israel, investigates insularity in both geographical and cultural terms. I am also investigating the boundaries that shape these territories. This is an ongoing project and will exist as a series as well as in an expanded form.

Pouvez-vous résumer votre parcours ? Pourquoi Berlin ?

En 2003, j'ai achevé une série de courts métrages (Meditations on Revolution, Parts 1-5) sur laquelle je travaillais depuis sept ans. Mes films reflètent l'intimité de ma démarche : je travaille seul ou avec un collaborateur. Chaque film débute avec une idée – une incursion dans les rapports fluctuants entre les lieux, la politique et les inégalités sociales – et à partir de là, je me sers de ma caméra pour découvrir des images qui sont en résonance avec ce tremplin intellectuel. Je vis pendant longtemps avec les images que je produis, de sorte qu'au moment du montage elles peuvent parler d'elles-mêmes, sans qu'on ait besoin de mots. Je suis venu à Berlin pour poursuivre dans cette ville mon travail actuel, et y vis dans le cadre du programme Artistes Résidents du DAAD. C'est un programme qui invite des créateurs du monde entier à vivre et travailler à Berlin pendant une période qui va de six mois à un an. A Berlin, j'ai monté des travaux que j'avais faits précédemment, et je vais y tourner pendant l'automne.

Quelle est la place du documentaire dans votre travail ? Qu'est-ce que ce concept recouvre à vos yeux ?

Bien que mon travail puisse être abstrait, mon désir de cadrer les images telles qu'elles se présentent à moi dans le monde reflète un respect de la « réalité » qui est commun à tous les documentaires. A l'heure actuelle, le genre traverse une nouvelle phase de redéfinition qui fait une grande place à l'innovation et à l'expression personnelle. C'est une période passionnante pour le travail cinématographique de non-fiction.

Vous êtes le directeur de la photographie de Là-bas de Chantal Ackerman, qui a concouru dans la sélection internationale cette année. Pouvez-vous nous parler de votre travail sur ce film ?

Avant Là-bas, j'étais au Liban comme chef opérateur sur un autre projet. Au cours de ce tournage, nous nous sommes trouvés à proximité de l'explosion qui, outre l'ancien Premier ministre Rafik Hariri, a tué quelque 16 personnes. Environ quinze jours plus tard, je me suis rendu à Tel Aviv pour travailler avec Chantal. Quand je suis arrivé, elle m'a annoncé qu'une bombe avait explosé à côté de chez elle quelques jours auparavant. Je suis convaincu que ces deux expériences nous ont influencés quand nous avons commencé à travailler sur Là-bas. Depuis 2001, j'ai travaillé sur plusieurs projets avec Chantal Ackerman. C'est toujours stimulant de collaborer avec elle. La façon dont ses plans se déploient a toujours quelque chose de miraculeux. Là-bas est un peu à part, parce que nous n'étions que tous les deux sur ce projet. Le tournage s'est déroulé sur plusieurs semaines et a été très intense : nous commençons tous les jours vers 4 ou 5 heures du matin parce que la lumière de Tel Aviv est parfaite à cette heure là. Le tournage ressemblait à un processus d'écriture. Il me semble que l'intimité du tournage se reflète dans le caractère très personnel du film achevé.

Comment abordez-vous votre travail de membre du jury ? Qu'attendez-vous des films que vous allez découvrir à Marseille ?

C'est avec enthousiasme que je découvre les films à Marseille, parce que j'admire ce festival et je sais que les œuvres sélectionnées seront intéressantes. En tant que membre du jury, je tâcherai d'être aussi ouvert que possible. Je n'ai pas d'attentes précises, je souhaite visionner des films très divers et qui pour certains, je l'espère, prennent des risques du point de vue formel et affectif.

Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

Mon dernier projet, tourné à Cuba, en France, aux Etats-Unis et en Israël, interroge le concept d'insularité aussi bien culturelle que géographique. Je sonde également les frontières qui modèlent ces territoires. C'est un projet de longue haleine, qui sera présenté à la fois sous forme de série et d'œuvre intégrale.

Comment conciliez-vous votre pratique d'ingénieur du son et d'enseignant de cinéma ?

Elles sont inséparables. Tout d'abord parce que toute pensée ou expérience non partagée est destinée à disparaître. Quel que soit le niveau d'un enseignement, s'il se trouve une personne qui a l'envie de vous écouter, il faut y aller. Je travaille actuellement sur un tournage où l'un des assistants régisseurs m'a dit avoir assisté, en tant qu'étudiant, à l'une des rencontres auxquelles j'ai participé. Il y avait noté plusieurs phrases qui l'ont fait avancer dans sa pratique. C'est pour moi une grande chance et un bonheur. Le fait de devoir exprimer sa manière de penser un travail oblige à un exercice d'observation sur soi, comparer les mots et les actes, visualiser certains phénomènes avec plus d'acuité. Je suis peu intéressé par un enseignement professionnalisant, notamment parce que nos métiers s'apprennent en pratiquant. En revanche, je préfère faire partager son rapport d'écoute au monde, aider à "ouvrir les yeux des oreilles". Mieux entendre ne serait-ce pas mieux voir ? Ecouter les images et voir les sons.

Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury du Prix son ?

Un prix du son n'est pour moi ni un prix de la musique, ni de la prise de son ou du mixage, et encore moins de la meilleure bande sonore pour un film. Ce qui m'importe, c'est une cohésion des propos entre les constituants d'un film. Comment un projet filmique vous prend, vous touche, vous emmène. Je crois aussi à la force des allers et retours entre les sens. De projets qui vous chavirent entre regard et écoute.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

ENTRETIEN AVEC

Thierry Lanfranchi

à propos de AU DIABLE VAUVERT

Première mondiale - séance spéciale : Fasild



Comment est né Au diable Vauvert ?

Je venais de réaliser un film avec une famille retirée dans la montagne et vivant dans des conditions proches de celles du 19ème siècle... J'éprouvais le besoin de réaliser un film qui prenne le contre-pied de cette expérience : un film ouvert qui donnerait à voir "du lien social", des personnes qui s'organisent et font "des choses ensemble"... et rendre compte des difficultés relationnelles engendrées par des désirs collectifs. Trouver des personnes qui s'engouffrent dans une voie avec l'impatience et le bonheur d'agir... Ceux qui font de la politique sans adhérer à un parti, mais dans une volonté commune... un enthousiasme... une vision du monde... de la joie...

Le film couvre une longue période, de septembre 1998 à octobre 2004. Quelle rôle joue la durée du tournage ?

Avoir le temps de comprendre l'histoire collective autant que les destins individuels. Le temps de capter les mouvements de chacun, des fluctuations les plus subtiles aux démonstrations les plus évidentes. C'est une expérience humaine longue et complexe que de forger des liens, se confronter, ne pas se lâcher, rester en contact... Comment les changements s'opèrent, comment surgissent-ils dans la personnalité des uns et des autres, comment se traduisent-ils... Comprendre de l'intérieur, comment ça se passe, et surtout qu'est-ce que ça provoque. Qu'est-ce que ça tente de provoquer... Comment au fil du temps, les idées se confrontent à la réalité, la parole de chacun émerge, un langage commun se construit. Et souvent - parce qu'il y a une profonde sincérité... parfois de la mauvaise foi - les actes singuliers prennent une dimension universelle. Allaient-ils garder leur état d'esprit du début ? Trouveraient-ils dans leurs actions collectives les mêmes satisfactions personnelles, le même plaisir ? C'est cet engagement-là que je souhaitais raconter, mesurer le décalage des discours et des actes, montrer des femmes et des hommes qui agissent, se transforment, se construisent...

Dans un premier temps, je prévoyais de tourner jusqu'aux élections municipales de 2001... Nous avons finalement tourné jusqu'en 2004.... Et donc filmé pendant les douloureuses élections présidentielles de 2002...

Filmer le politique, c'est filmer la parole ?

Oui, bien sûr et... parler ensemble est déjà un acte politique... Durant toutes ces années, j'ai enregistré aussi comment certains se taisent, puis, passant à l'acte, fondent une parole possible ; comment certains la manipulent, l'accaparent... la théâtralissent ; comment elle oscille entre doute, radicalité, modération ... paroles qui se cherchent, qui cherchent l'autre... qui s'affirment, qui se partagent, qui s'entrechoquent... etc. Au fil du temps, ces paroles évoluent, passent de la sphère privée et associative à l'espace public, l'agora ?... puis elles deviennent aussi philosophiques, militantes, professorales, médiatiques... et révèlent aussi l'intériorité...

La proximité avec le groupe que vous filmez vous donne une position particulière dans le film.

J'ai été très clair dès le départ en affirmant ma place de cinéaste. Ma relation filiale avec Francine et Edmond, puis ma relation amicale, qui allait s'instaurer avec leurs amis, a impliqué dès le départ d'imposer le caractère professionnel de notre démarche... J'ai eu parfois des difficultés à garder la bonne distance avec certaines personnes. Marie-Hélène Drivet, au son, et Laurent Fénart, à l'image, m'ont aidé durant toutes ces années à garder le recul nécessaire. Au montage, Catherine Catella, la monteuse, et Michel David, le producteur, ont eu aussi un rôle fondamental. Je crois au travail d'équipe et d'autant plus pour ce film.

Comment le tournage s'est-il passé ?

Nous étions une équipe de trois et parfois quatre personnes : le choix de travailler avec



une caméra à l'épaule un peu imposante (pas de mini DV) a contribué à donner de la distance. Les personnes filmées assistaient à nos mises en place : lumières, agencement des décors, etc. Les protagonistes de ce film m'ont vu en éveil permanent pendant 5 ans. Je ne leur ai jamais montré les rushes... Les derniers temps ils semblaient impatients de voir comment

nous les avions représentés. Comment le groupe aurait-il vécu cette aventure sans la présence d'un cinéaste et de son équipe ? Leur attitude aurait-elle été différente ? Certainement... J'espère avoir saisi autant leurs enthousiasmes, leurs découragements, leurs doutes, leur maladresse, leur mauvaise foi... Bref, leur humanité.

Vous passez de l'individu au collectif dans le film, comment avez-vous envisagé le passage de l'un à l'autre ?

Dès le départ cela a été une de nos préoccupations principales, je souhaitais que "le passage de l'un à l'autre", comme vous dites, soit lisible en permanence...chaque personne porte en elle sa part individuelle et collective... Un des enjeux du film était de le révéler.

Un vrai personnage s'affirme au cours du film : Alain Guyard.

Pourquoi ? Les autres ne s'affirment-ils pas comme personnages ?... C'est vrai qu'au montage Alain a été un personnage complexe. Avec Catherine, la monteuse, nous avons eu des difficultés à équilibrer le rôle de chacun par rapport à sa présence, sa maîtrise du verbe, son rôle dans le groupe... leader, pas leader ?... catalyseur... Il est celui qui clarifie les enjeux, apporte de nouvelles questions. Le verbe est son arme : il en use pour séduire, convaincre, voire manipuler... Zakia est un personnage très fort, que l'on sent bouger, douter... puis on la perd de vue, mais son passage dans le film est fondamental. Francine, qui parle peu, est omniprésente...

Comment analysez-vous l'évolution associative de ce groupe de personnes, du Système d'Echange Local à Diogène Consultant ?

Voir le film...Je serais ravi d'en discuter avec le public après la projection ... autour d'un verre.

Propos recueillis par Olivier Pierre
SÉANCE : SAMEDI 8 À 11H30, SALLE 1

Le FASILD.

Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations est un établissement public qui œuvre à favoriser l'intégration des populations immigrées, ou supposées telles, et de lutter contre les discriminations dont elles peuvent être victimes. Parmi ses nombreux champs d'action sociale (logement, éducation, droits civiques), le FASILD intègre une action de promotion des démarches artistiques, convaincu que c'est par là que les apports réciproques entre communautés culturelles peuvent être valorisés, et que les représentations individuelles et collectives sur l'immigration peuvent évoluer. L'ouverture au monde et la foi dans la création comme moteur de changement social, qui caractérisent le FASILD et le FID, ont conduit à une riche rencontre autour d'un film, soutenu en production par le FASILD, et sélectionné en Compétition Française par le FID.

ENTRETIEN AVEC

Noëlle Pujol

à propos de LE PREPARATEUR

Première mondiale



Comment est né le projet du film ?

En 2004, j'ai été invitée à réaliser une installation pour le Pavillon de la France à l'occasion de l'Exposition Universelle d'Aichi au Japon (2005). Le projet consistait à réaliser une série de portraits vidéo de personnes dont la vie quotidienne est intimement liée à l'île Saint Aubin, paysage aquatique, située à proximité d'Angers. L'installation vidéo et sonore ISA (Île Saint Aubin) est constituée de cinq films projetés sur des écrans de dimension identique. Sur l'écran central, un film, plan-séquence d'un travelling de 16 minutes réservé au paysage. Sur les quatre autres écrans, les portraits, placés latéralement. Portraits d'agriculteurs, d'une biologiste "chasseuse" d'insectes, de pêcheurs et d'un taxidermiste incarnant le "protecteur" d'oiseau. Le processus de naturalisation d'un cygne a été suivi depuis la réception du corps mort de l'oiseau jusqu'à son installation dans les salles du Muséum d'Histoire Naturelle d'Angers. Seules les images terminales ont été utilisées pour cette vidéo, 4 minutes d'images consacrées à la pause de l'œil, ce moment particulier, où l'animal semble retrouver la vie. Avec *Le préparateur*, il s'agissait de retrouver le processus, le travail en acte, depuis la sortie du congélateur du corps mort du cygne, son démontage (séparation corps/peau) jusqu'au remontage. Le taxidermiste est pour moi une figure du tra-

vailleur, il démonte le cygne pour le remonter. J'ai retrouvé ces citations que j'avais notées, et qui ont joué un rôle au cours du travail de montage du film. La première, de Vilem Flusser, m'a notamment incitée à intituler le film *Le préparateur* : "Le mot latin *apparatus* vient du verbe *apparare* qui signifie "préparer". Le latin comporte en outre le verbe *præparare*, qui signifie lui aussi "préparer". Si l'on veut saisir en français la différence entre les préfixes *ad* et *præ*, peut-être pourrait on traduire *apparare* par "apprêter". Dès lors, un "appareil" serait une chose tenue prête qui est à l'affût de quelque chose, et une "préparation" une chose tenue prête qui attend patiemment quelque chose. Photographier, voilà ce dont l'appareil photo est à l'affût, et en vue de quoi il s'aiguise les dents" (Vilem Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*). Quant à l'autre, il s'agit de Nietzsche, et provient du *Gai Savoir* : "le privilège des morts est de ne plus mourir".

Donc, parmi les quatre personnages, choisir de prolonger le travail avec le taxidermiste n'est pas dû au hasard. Cette activité ne serait-elle pas aussi pour vous une métaphore du cinéma documentaire ?

Entrer dans le laboratoire d'un taxidermiste, c'est accepter de vivre un huis clos, d'évoluer dans un espace réduit avec pour protagonistes un cygne mort et un préparateur. Je suis arrivée dans cet atelier de recherche souterrain, comme on entre dans un film noir, avec pour énigme un oiseau mort soumis à une opération de dissection. Je devrais dire deux corps de cygnes, amplifiant l'aspect fictionnel de mon expérience, car une doublure a été nécessaire pour filmer la première séquence de l'enlèvement du cadavre. La dépouille du "cygne 1" était en attente de décongélation. La taxidermie a pour but de reconstituer le corps d'un animal mort, de lui donner un semblant de vie. Le but est fictionnel, mais "le travail en acte" (transformer un corps mort immobile, le vider pour ne garder que la peau) touche une forme documentaire. L'expérience documentaire réside dans sa capacité à entrer de front à l'intérieur d'un proces-

sus, à chercher le lieu d'un déplacement esthétique, une figure de la déconstruction, où le fragment peut devenir un appui sur le réel. Dans ce film, on suit l'évolution d'un animal, son développement à partir d'une pratique des petits métiers. Mais on est aussi face à un film en train de se faire. Un film qui travaille sur les formes de glissements des arts : comment, à partir d'un corps mort, passer de la photographie au dessin, de la sculpture au théâtre ?

Au cours du film, vous apparaissez, furtivement, à l'écran. Pourquoi ? Et, plus précisément, pourquoi à ce moment-là ?

J'apparais au moment où l'image se dépouille, se vide, devient plus abstraite, pour se transformer en une scène de théâtre, dans une profondeur noire. J'ai eu le sentiment comme dans un tableau de faire entrer dans le cadre ce qui se trouve derrière le tableau. Instant où j'ai senti que j'étais devenue à mon tour le modèle pour la reconstitution du cygne.

Propos recueillis par Nicolas Féodoroff

AGORA LES 8, 9 ET 10 À 16H
SÉANCES : SAMEDI 8 À 14H15, SALLE 1
DIMANCHE 9 À 14H15, SALLE 2
LUNDI 10 À 14H15, SALLE 2





Allan Sekula, center panel of *Dear Bill Gates*, 1999

ENTRETIEN AVEC

Allan Sekula

à propos de THE LOTTERY OF THE SEA

Première internationale

How did *The Lottery of the Sea* get started?

I was working on another film about the sea, based more directly on my book and exhibition project Fish Story (1995). My collaborator on this other film has been my old friend Noel Burch, and our aim was to make a "public" film for European television on the fundamental madness of the global transport system. We have worked with a number of producers over the past five years, and have gone through many rewrites of the script, which is always somewhat absurd for a film that will be largely documentary in character: So "The Lottery of the Sea" became my personal film, a kind of apprenticeship in the "essay film" form, a film that I could shoot and work on in a more or less diaristic fashion without the same kind of constraints and demands. I filmed on my travels, always connected to art exhibitions or film screenings of one sort or another; beginning in the late spring of 2001, and finishing in the summer of 2004. I started working with my editor, Elizabeth Hesik, in March of 2004, and we completed the film in April 2006. So three years of shooting and two years of editing and narration writing. My main expense was paying Liz for her editing work.

In the beginning of the film, you explain how the world of the sea can be considered as the very example of liberalism and globalisation. Why did you mostly shoot in Europe?

Do you think Europe is the wrong place to look at globalization? In fact the film begins in Japan and moves on to Panama for the first hour. The last two hours concentrate on Spain—on the oil spill in Galicia and on the coastal redevelopment of Barcelona, but there are various interludes in Athens and Amsterdam and Lisbon. In my view, Spain is a place where the neoliberal consensus is both articulated in the most sophisticated and cynical way and also in under direct popular challenge for interesting reasons, a fault-zone in the American-dominated system. I like Spain, for reasons that go beyond this analysis. The film traces the concept of risk through a number of levels: on an oceanic level in the postwar Pacific division of labor between the Americans and Japanese, on a national level with Panama confronting the economic challenge of canal expansion, on a regional level with Galicia inundated with oil, and on an urban or municipal level with Barcelona gambling with its waterfront. So the film is a slow zoom in from the oceanic to the local, but never turning away from the sea and the oceanic horizon.

There are many excerpts of featured films incorporated in your film. How did you work with them?

The idea was to somehow break the documentary narrative with a sometimes whimsical sampling of the film archive that would still make sense in narrative terms. I stuck mostly to the pantheon of American actors, Jimmy Cagney, John Garfield, Cary Grant, Humphrey Bogart, Marlon Brando, all in maritime roles of one sort or another from submarine captain to tuna fisherman to docker.

You are well known as a photographer. How do you relate this practice to the documentary film? And as a theoretician (especially about documentary photography) how do you consider documentary film?

Genre boundaries are more fascistic in still photography. The border police are committed to defending the exclusivity and market value of "art" photography. So social documentary is the whipping-boy. Film culture is somewhat more generous, but this may be the naive optimism of a relative newcomer: I had a long interest in documentary film, and always tried to expose photography students to Vigo and Rouch and Vertov and Marker and so on. In a sense I've always felt a little bit more at home in the house of documentary film. I suppose because I'm drawn more to the poetics of narrative prose.

Your film seems to be somewhere between the essay and a kind of reporting, an anti-globalisation reportage. How do you consider the relationship between knowledge and aesthetics?

I think you could also call the film a musical. Maybe it's an amateur philosophical essay on the sea. I'm not at all certain it call be called a "reportage" film when I never voice the name of the submarine that collided with the fisheries training ship or the tanker that sunk off the Coast of Death. I'm not interested in "information" as such. The viewer can always check things out on the web nowadays and drown in information on this or that topic. As for aesthetics, isn't it true that for Kant aesthetic judgement is the key to bridging the gap between abstract knowledge and moral choice? The sea is sometimes very beautiful. What do we know about it? How do we keep it from killing us, and us from killing it?

Interviewed by Nicolas Feodoroff

L'origine du film ?

Je travaillais sur un autre film à propos de la mer, à partir de mon livre et de mon projet d'exposition *Fish Story* (1995). Mon collaborateur sur ce film était mon vieil ami Noel Burch, et nous avions comme objectif de réaliser un film « publique » pour la télévision européenne sur la folie fondamentale du système de transport mondial. Nous avons travaillé avec de nombreux producteurs ces cinq dernières années, sommes passés par de nombreuses réécritures, ce qui est toujours assez absurde pour un film largement documen-

taire par nature. Donc *The Lottery of the Sea* est devenu mon film personnel, une sorte d'apprentissage de la forme « essai ». Un film que je pourrais tourner et travailler comme une sorte de journal intime, sans les mêmes contraintes et exigences.

J'ai filmé pendant mes voyages, toujours liés à des expositions ou des projections de films, de la fin du printemps 2001 jusqu'à l'été 2004. J'ai commencé à traailer avec ma monteuse, Elizabeth Hesik, en mars 2004, et nous avons achevé le film en avril 2006. Trois ans de tournage, donc, et deu ans de montage et d'écriture narrative. Ma plus grosse dépense fut de payer Liz pour le travail de montage.

Au début du film, vous expliquer que le monde de la mer peut être considéré comme un symbole du libéralisme et de la mondialisations. Pourquoi avez-vous principalement tourné en Europe ?

Pensez-vous que l'Europe est un mauvais endroit pour observer la mondialisation ? En fait le film commence au Japon et se poursui au Panam pendant la première heure. Les deux dernières heures se concentrent sur l'Espagne – le dégazage en Galice et le redéploiement côtier à Barcelone, mais il y a plusieurs interludes à Athènes, Amsterdam et Lisbonne. Pour moi, l'Espagne est l'endriot où le consensus néolibéral est articulé de la manière la plus sophistiquée et la plus cynique, et aussi, en raison d'une mise en cause directe par le peuple, un défaut dans le syst\$me dominé par les Américains. J'aime l'Espagne, pour des raisons qui dépassent cette analyse. Le film suit le concept de risque à différents niveaux : niveau océanique dans la division du travail post-Guerre du Pacifique entre Américains et Japonais, niveaunational avec Panama affrontant le défi économique de l'expansion du canal, niveau régional en Galice, inondée de pétrole, niveau urbain ou municipal à Barcelone, pariant sur son front de mer. Le film est donc un lent zoom de l'océanique au local, sans jamais se détourner de la mer et de l'horizon de l'océan.

Vous avez intégré de nombreux extraits de films de fiction.

L'idée était, d'une certaine manière, de casser le récit documentaire avec un sampling filmique parfois fantasque mais toujours signifiant d'un point de vue narratif. J'en susi resté au panthéon des acteurs américains, Jimmy Cagney, John Garfield, Cary Grant, Humphrey Bogart, Marlon Brando, tous dans des rôles « maritimes », capitaine de sous-marin, pêcheur de thon, docker.

Vous êtes connu comme photographe. Comment liez-vous cette pratique au documentaire ? Et comme théoricien de la photographie, comment considérez-vous le documentaire ?

Les frontières entre les genres sont plus fascistes en photographie. La police des frontières est chargée de défendre l'exclusivité et la valeur marchande de la « photographie d'art ». Le documentaire social est la tête de turc. La culture filmique est plus généreuse, mais c'est peut-être le sentiment naif d'un novice. Je me susi toujours intéressé au film documentaire, et j'ai toujours essayé de confronter les étudiants en photo à Vigo, Rouch, Vertov, Marker et les autres. En un sens, je me suis donc toujours senti davantage chez moi dans la maison du film documentaire. Sans doute parce que je suis davantage attiré par la poétique de la prose narrative.

Votre film se situe entre essai et reportage, un reportage anti-mondialisation. Quelle relation faites-vous entre le savoir et l'esthétique ?

On pourrait sans doute y voir aussi une comédie musicale. C'est peut-être un essai philosophique amateur sur la mer. Je ne suis pas du certain qu'on puisse le qualifier de « reportage », car je ne prononce jamais le nom du sous-marin qui a percuté le bateau-école pour pêcheurs ou le pétrolier qui a coulé sur la Côte de la Mort. Je ne m'intéresse pas à l'information en tant que telle. Aujourd'hui, le spectateur peut toujours vérifier des choses sur le web et ajouter de l'information sur tel ou tel sujet. Et à propos d'esthétique, n'est-il pas vrai que pour Kant, le jugement esthétique est le moyen de jeter un pont entre savoir abstrait et choix moral ? La mer est parfois très belle. Que savons-nous d'elle ? Comment l'empêchons-nous de nous tuer, et nous de la tuer ?

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff, traduits par Cyril Neyrat

AGORA LE 8 À 22H
SÉANCES :
SAMEDI 8 À 19H, AUDITORIUM
MARDI 11 À 10H30, CRDP

TABLE RONDE JOAQUÏN JORDÀ

Aujourd'hui de 20h à 21h30 au Palais du Pharo, Salle rencontre
En présence de
JORDI BALLO, CARLES GUERRA et JEAN-PIERRE REHM

La galerie RLBQ avec le FIDMARSEILLE, présentent
du 28 juin au 29 juillet les expositions de

Jann Kopp
MOVING TOWARDS MOVING DEAD LINES
et
Marcelline Delbecq
GLIMPSES

Soirée événement aujourd'hui à 18h30 au CIPM

(Centre International de Poésie Marseille - 2, rue de la charité - 13002 Marseille)

Glimpses, une performance de Marcelline Delbecq,
suivie d'une projection de vidéos de Jan Kopp

RLBQ - 41, rue du Tapis Vert - 13001 Marseille - 04 91 9150 26

Gaël Lépingle

à propos de LA PRISONNIÈRE DU PONT AUX DIONS

Première mondiale - Prix son



Comment est né ce projet ?

Je viens du Loiret, et au lycée j'avais des copains qui habitaient juste à côté de Vitry-aux-Loges en 1986, au moment où les membres d'Action Directe ont été arrêtés. On en a beaucoup parlé à ce moment-là. Mais je n'y comprenais pas grand-chose - encore moins chez moi, où l'alliance socialo-communiste de 1981 avait un peu soudé les trajets et les espérances de mes parents. Il n'était pas question d'expliquer quoi que ce soit. J'étais perdu entre le fait divers (les fameuses graines du hamster de Nathalie Ménigon!), la fascination romantique pour le crime, et une sensation étrange de refoulé - du côté de la société, de mes parents. C'est bien plus tard, en tombant sur le texte d'Alain Badiou cité dans le film que les choses se sont réactivées. Cela croisait beaucoup de questions qui s'étaient depuis posées à moi. La diabolisation des idéologies du XXe siècle, la réduction des combattants à de simples rêveurs. Est-ce que la lutte armée est vraiment le rêve, le dernier recours des rêveurs ? La stigmatisation des rêveurs est devenue la grande rhétorique du pragmatisme néo-libéral, qui se pense comme seul "réaliste." C'est un reproche global : vous êtes bien gentils, mais vous rêvez, avec ou sans fusil.

Dans ce film évoquant une forme d'absence, le principe de voix off s'est-il imposé d'emblée ?

La voix *off* était là d'emblée, puisque tout partait du texte d'Alain Badiou, tiré de son livre *Le Siècle* (Editions du Seuil, 2005). Les autres textes sont venus progressivement. Mais ce que je savais, c'est que j'avais besoin de mots, d'entendre beaucoup de mots, sans arrêt, une pâte sonore continue et directive, comme on osait le faire dans les années soixante-dix. C'est une forme de réaction, aussi, contre un mutisme du cinéma actuel qui confine à la pose, avec sa hantise du sens et du langage comme possible clôture, qui me semble un peu suranné. J'avais besoin de réentendre autrement, par exemple, les textes des tracts laissés par Action Directe sur les lieux de leurs attentats, de les dire dans une modulation, un ton, qui les fasse résonner avec aujourd'hui. Les mots, c'est tout ce qui nous reste. Les lieux sont sans mémoire, les traces de ces luttes ont été effacées de tout paysage, politique et géographique. Mais je n'ai pas voulu assigner pour unique fonction à la voix *off* de dire l'absence. Le texte de Badiou est assumé dans sa dimension didactique, celui sur le village singe les brochure d'office du tourisme, etc. Au fond, le personnage principal reste le paysage, ce qu'il raconte, ce qu'il cache. Ce qu'on entend, ce sont les types de discours qu'on peut tenir par-dessus. Qu'ils participent de l'enfouissement d'une histoire, de sa mémoire ou de sa réactivation. C'est dans cette conjonction de discours que quelque chose qu'on avait occulté peut revenir; réapparaître - la notion de prisonnier politique, par exemple.

Dans le film, outre l'extrait de Badiou et les tracts d'Action Directe, vous utilisez également un texte de Nathalie Ménigon. D'où provient-il ? (rappelons qu'elle est actuellement encore en prison avec trois autres membres d'Action Directe et que Joëlle Aubron, libérée en 2004 pour raisons médicales, est morte d'un cancer au printemps 2005).

Il s'agit d'un texte assez ancien, rédigé au début de la grève la faim qu'elle a mené de décembre 1987 à avril 1988. Il fait partie des écrits de prison qu'on peut trouver; les siens comme ceux de ses camarades, sur les sites d'Action Directe et du collectif "Ne Laissons pas faire", qui lutte pour leur libération. Certains écrits, surtout ceux de Jean-Marc Rouillan, ont par ailleurs été édités - le dernier, *La Part des Loups* (2004), aux éditions Agone.

Qu'est-ce qui a motivé votre présence à l'écran dans ce paysage même, dans la troisième partie ? Dans quelle mesure faites-vous vôtre cette mémoire ?

Au départ, j'ai cherché à faire témoigner quelqu'un sur place, qui aurait connu ou aurait été lié avec Nathalie Ménigon. Surtout pour créer une respiration dans le film, montrer enfin un corps et une parole synchrones. Mais ça m'est apparu comme un contresens. J'ai réalisé que je m'intéressais moins aux traces d'Action Directe, qu'à l'effacement de ces traces, et à la signification de cet effacement. Dans ces conditions, la seule personne qui devait apparaître à l'écran, c'était moi, avec mon micro et mon petit cahier. Voilà. Il n'y a personne d'autre pour témoigner car, fondamentalement, c'est une histoire qui ne nous a pas été transmise. Action Directe a surtout existé sous Mitterrand, quand beaucoup des anciens révolutionnaires de 68 ont viré casaque et se sont dissous dans l'alliance PS-PC. Même s'il y a eu trahison aussitôt, c'est quand même quelque chose qui est resté : il fallait quitter l'opposition, participer à un gouvernement, avec tout ce que cela entraîne de concessions, de supposé "réalisme". Comme si entre 68 et 81, il y avait un lien de continuité qui excluait de fait toute généalogie de la lutte armée (du moins en France) avec les mouvements révolutionnaires de 68. La gêne, le silence qui entoure cet épisode de la vie politique française en dit long sur ce qui s'est joué - et s'est perdu -, qui n'est pas seulement quelque chose de l'ordre d'un idéal. L'existence d'Action Directe est le contre-champ, le marqueur; le repère extraordinairement prémonitoire de ceci : le "réalisme" du PS allait devenir la grande justification d'un manque de courage politique. Cette idée de courage me semble fondamentale : la gauche parlementaire a eu peur (d'elle-même ?), et Action Directe en est un indicateur trop fort, donc refoulé, gênant, impensé. Aujourd'hui, plus personne ne veut s'en sentir tributaire, solidaire, relié d'une façon ou d'une autre à cette lutte-là. Elle dit trop à quel point tout le monde s'est fourvoyé. Je peux le comprendre, bien sûr; mais j'appartiens à la génération d'après. Je n'ai pas cette gêne, cette déception, et j'ai besoin de me situer dans une perspective historique non tronquée, non mystifiée.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

AGORA LE 8 À 16H
SÉANCES : SAMEDI 8 À 14H15, SALLE 1 - DIMANCHE 9 À 14H15, SALLE 2
LUNDI 10 À 14H15, SALLE 2

Rachel Benitah

à propos de LA DERNIÈRE MARCHÉ

Première mondiale - Premier film

La naissance du film ?

A la suite d'un certain nombre de lectures de Walter Benjamin. J'ai commencé par *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, puis ses divers écrits critiques. Notamment ceux consacrés à Baudelaire, où il est question de la figure du flâneur. Viennent aussi ses textes plus personnels sur l'enfance, sa correspondance avec Adorno, ses rêves. Puis, de proche en proche, diverses personnes m'ont ouvert d'autres pistes. Enzo Traverso et son texte *La pensée dispersée*, autour des intellectuels juifs et de leur exil d'Allemagne. Un auteur espagnol qui décrit les séjours de Benjamin à Ibiza. *Fichus* (2002) de Derrida, où il évoque les rapports entre Adorno et Benjamin. L'admiration grandit et le désir de *rendre hommage* s'inscrit dans mon esprit. Je comprends doucement que la mort de Benjamin reste encore comme une énigme. Et pour cause : pas, ou si peu de traces. Le mot *absurdité* revient. Lui, qui était si proche du but : passer en Espagne pour fuir l'Europe, et rejoindre l'Amérique et ses amis. Et là, dans ce bout du monde, épuisé, il décide d'en finir. Je trouve aussi des informations sur sa dernière marche. Quelqu'un me parle de ce monument à la mémoire de Benjamin réalisé par Dani Karavan à Port-Bou. La question est donc d'être sur les *traces*. Alors je décide d'aller inscrire le corps sur ce sentier et ces lieux. Et de trouver une forme qui permette à la fois de rendre compte de l'expérience et de tenter d'insuffler la notion d'aura que Benjamin a longuement analysée.

Comment s'est déroulé le tournage ?

De façon très intense. Je suis partie seule avec une caméra mini dv, un mini disc et quelques livres. Je reste trois jours et trois nuits sur place, et je tourne jour et nuit. Il y a eu quelque chose à voir avec de l'investigation. J'avais peu d'éléments, notamment : quel sentier emprunter ? Je questionne le gardien du musée avec lequel je parle longuement de Benjamin et il m'indique le chemin et l'endroit où se trouve l'ancien hôtel. Je n'ai parlé à personne en dehors de ce vieux bonhomme, très intrigué par ma démarche. Il y a eu durant ce tournage, sans écriture préalable, un tissage d'actions et de pensées mené dans une douce solitude (je veux dire par là : rien de violent ou douloureux).

Votre film ne comporte aucun son additionnel. Seul le souffle du vent semble l'animer. Ce quasi-silence était-il une donnée préalable ?

Nous avons beaucoup travaillé avec Frederic Attal, le monteur son, pour reconstituer l'atmosphère sonore du tournage, car les sons directs de la caméra DV étaient quasi inutilisables. Ils ont seulement servi de base. Mais ensuite tout, ou presque, est recréé avec une réelle volonté d'être au plus proche des ruschs. Durant les trois jours et les trois nuits de tournage, ce qui reste essentiel au niveau sonore, c'est la mer, le vent, les trains et le silence de la montagne.

Votre film fait autant appel à la danse, dont le spectateur serait le seul public, qu'à l'idée de performance. Quelle en est la part d'improvisation ?

Toutes les séquences sont de l'improvisation. Et la notion de performance est présente dans le fait que chaque prise est unique. Ma ligne de conduite était fort simple : je définis un cadre et je vais "acter" à l'intérieur de celui-ci. Chaque danse du film est une première et une dernière danse à la fois. Pas de répétition. Tenter simplement de laisser le corps appréhender ses troubles et ses émotions. Pas de réponse, pas de résolution.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

AGORA LES 8, 9, 10 À 16H
SÉANCES :
SAMEDI 8 À 14H15, SALLE 1
DIMANCHE 9 À 14H15, SALLE 2
LUNDI 10 À 14H15, SALLE 2



AUJOURD'HUI

Joaquín Jordà

Numax presenta

à 18h15 au Pharo, salle 1

Veinte años no es nada

à 21h30 au CRDP

ENTRETIEN AVEC

Lalit Vachani

à propos de NATAK JARI HAI
(THE PLAY GOES ON)
Première mondiale

How came to you the idea for this film ? How was it produced ?

I had originally planned an archival documentary on the IPTA (Indian People's Theatre Association). IPTA was a very significant anti-fascist, anti-colonial British, and a pro-Left theatre and cultural movement in India in the 1940's that tried to bring about a national awakening by taking "theatre to the people" by using local and regional cultural forms. I envisaged the "live" component of this project as being about JANAM, as this theatre group was born out of IPTA, and saw itself as continuing the legacy of IPTA.

How did you organize the shooting ? (which team shooting rules, schedule...)

The main shoot with a professional crew of three persons was only for 10 days. I supplemented this with around 2-3 weeks of filming with JANAM when I traveled with them while they performed their plays. In general, the aim was to have informal interviews with the members of JANAM and to observe their interactions, document their stories and their theatre with a minimum of intervention. As a rule, we didn't direct the JANAM actors at all. The only time we intervened was when we curtailed some of the movement of JANAM actors in our black and white proscenium adaptations of some their older plays (in Machine and Woman, for instance). Also, our shooting plan was to document the contemporary JANAM plays as they were naturally performed as street theatre, while adapting and reframing their earlier and older work for the proscenium stage.

Why did you choose to recreate fragments of their plays. In what purpose? Why choosing this very aesthetic form (black and white...)?

When I read some of the earlier JANAM plays, they seemed to belong to a much earlier era, a past tradition of Leftist revolutionary theatre and cinema. I chose this black and white aesthetic as a conscious tribute both to the work of JANAM's convenor, Safdar Hashmi and also as a quotation and a reference to an earlier style and aesthetic of Soviet formalism. For me, plays like "Machine" and "Woman" were revolutionary agit-prop works of art that seemed to belong to, and come out of this tradition. There were other functional reasons as well. "Machine" and "Woman" are JANAM's most widely performed plays in the street theatre form, so it was exciting for us (the film team) and for JANAM to be able to re-frame these plays for the stage. Also, the black and white representation of the plays allowed us to intercut the material with the Black and White still photographs of past JANAM plays.

L'origine du film?
J'avais prévu au départ un documentaire d'archives sur

ENTRETIEN AVEC

Kamal Aljafari

à propos de ALSATEH (THE ROOF)
Première mondiale



Votre formation, votre carrière?

Je suis né et j'ai grandi à Ramallah, une ville fondée au V^e siècle, capitale de la Palestine pendant 400 ans. En 1948, à la création d'Israël, Ramallah a été vidée de ses habitants palestiniens, comme beaucoup d'autres villes palestiniennes, dont la ville de ma mère, Jaffa. Aujourd'hui, Ramallah est incluse dans l'Etat d'Israël et seule une minorité de Palestiniens y vit. J'ai grandi dans ma ville et mon pays natal en immigré. Ainsi, quand j'ai choisi il y a sept ans de partir étudier à l'Académie des Arts Médias de Cologne, ça n'a pas été un déplacement drastique, comme on pourrait le penser. Le film parle de ce que l'on fait de l'absence, ce qu'on peut y verser. Après-coup, j'ai réalisé qu'il faisait signe vers un autre vide. Mon engagement vers ce vide, le manque d'un lieu, et le sentiment perpétuel de ne pas être à ma place : voilà ce qui me travaille depuis lors.

L'origine de Alsateh?

Au début, je voulais faire un film à propos de mon séjour en prison, adolescent, il y a dix-sept ans. Le passage sur la prison, qui sert de prologue au film, n'est qu'une allégorie foucauldienne, parce que le pays et nous tous sommes en prison aujourd'hui. Le film est une chronique du retour : du présent au passé, de l'extérieur à l'intérieur. J'appartiens et je n'appartiens pas, je suis dans mon pays natal et je n'y suis pas. J'en suis venu à penser mon identité comme un bruit de fond non-venu. J'ai de plus en plus écouté ce bruit, cherchant des indices de moi-même et de ma place dans le monde. En interrogeant le lieu, je me rends compte que je ne cesse de retourner, dans mon esprit, comme Marco Polo dans Les Villes invisibles d'Italo Calvino, vers le lieu archétypal, original, l'endroit d'où je viens. Pour le Marco Polo de Calvino, c'est Venise, une ville sur les océans. Pour moi c'est Rammalah, une ville nommée ainsi parce qu'elle est né des sables, et qui, du point de vue de ses habitants d'origine, retourne à la poussière. Alsateh est une méditation personnelle sur cette désintégration, un voyage à travers le passé vivant qui plane au-dessus de moi.

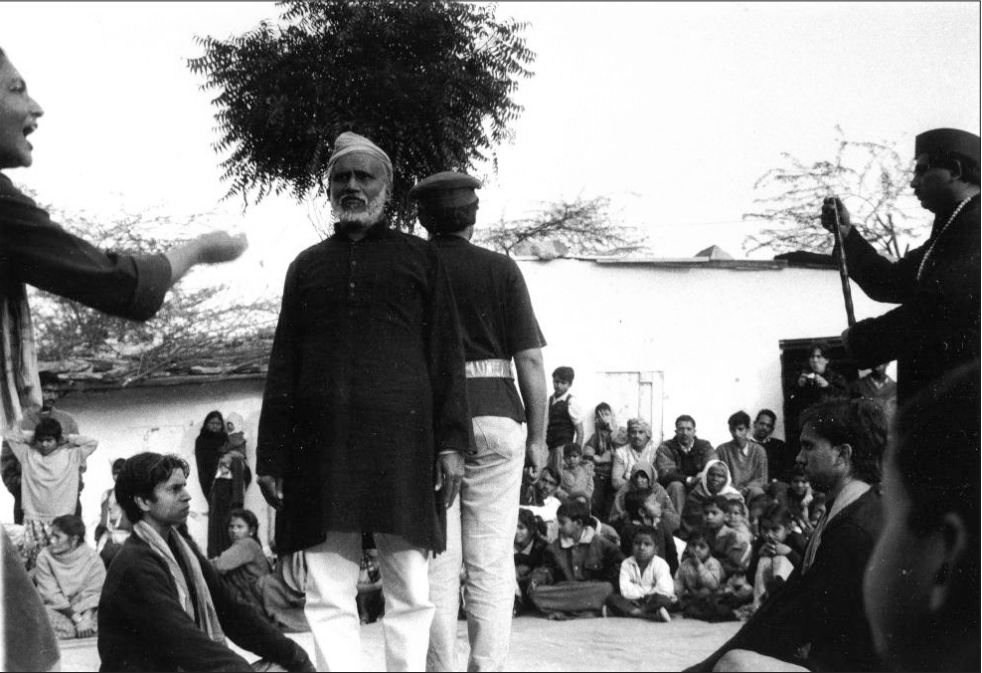
Comment avez-vous tourné ce film ?

Le film a été tourné avec une mini DV et une petite équipe : moi, le cameraman Diego Martinez Vignatti et l'ingénieur du son Antoine Brochu. Je connaissais par cœur le sujet de

l'IPTA (Indian People's Theatre Association). L'IPTA fut un mouvement culturel et un théâtre très important dans l'Inde des années 40 : anti-fasciste, anti-colonial, marqué à gauche, il essaya de provoquer un éveil national en apportant le théâtre au peuple, par l'usage de formes culturelles locales et régionales. J'envisageais de consacrer les moments *live* de ce projet à Janam, puisque cette troupe de théâtre est issue d'IPTA et voudrait continuer son héritage. Finalement, le film ne traite que de Janam.

Comment s'est passé le tournage?

Le tournage principal a eu lieu avec une équipe professionnelle de trois personnes et n'a duré que 10 jours. J'y ai ajouté 2-3 semaines de tournage seul avec Janam, en les accompagnant dans leur tournée de spectacles. Le but était de faire des entretiens informels avec les membres de Janam et d'observer leurs interactions, de témoigner de leurs histoires et de leur art en intervenant le moins possible. Nous avions comme règle de ne jamais diriger les acteurs de Janam. Nous sommes seulement intervenus pour condenser le mouvement des acteurs dans nos adaptations de certaines pièces anciennes (*Machine* et *Woman* par exemple), sur une sorte d'avant-scène. Il s'agissait d'une part de filmer les pièces contemporaines de Janam dans leur cadre naturel de théâtre de rue, et d'adapter et de recadrer leur travail plus ancien pour l'espace d'une avant-scène.



mon film et je suis très reconnaissant à ma famille, d'avoir compris très vite que je voulais juste montrer leur vie, bien que je ne leur aie pas dit ce dont parlait le film. Au tournage, je me suis donné comme règle de demander à ma famille de faire ce qu'elle fait d'habitude, de ne jamais leur montrer comment le faire, de simplement capturer leur vie spontanée.

Le forme, le choix et le montage des fragments crée une temporalité complexe, une interaction puissance entre passé et présent.

Alsateh est un documentaire, et la réalité montrée est celle de la Palestine et des Palestiniens, pour lesquelles passé et présent sont continus. Le film traite de la catastrophe de 1948, la Nakba, pendant laquelle la Palestine fut détruite et son peuple déplacé. Cet événement n'appartient pas seulement de l'histoire, mais aussi au présent et sans doute au proche avenir. Ce fut le défi dans la salle de montage. J'avais le sentiment puissant qu'avec ce film, je voulais concevoir mes débuts en cinéma à partir de qui je suis.

Une allégorie architecturale court à travers le film.

Le titre est tiré de son leitmotiv visuel : le premier étage inachevé et sans toit de ma maison de famille. Je dis dans le film que ma famille vit au rez-de-chaussée, et à l'étage le passé. Ce passé est une blessure toujours ouverte. Pendant le tournage, j'ai commencé à me poser une question étrange : une vie heureuse pourrait-elle avoir lieu dans cette maison, écrasée par une si lourde histoire ? Pour moi, cette maison inachevée est un monument pour la ville entière de Ramallah. Je viens de tourner un court métrage sur les balcons inachevés à Ramallah, une parmi trois œuvres miniature sur l'espace, ou plus exactement l'absence d'espace. Pour ma part, j'appelle ce projet Min ad-Dakhil, « De l'intérieur » : c'est ainsi que les Palestiniens appellent les Palestiniens comme moi, qui vivent en Israël. Cela signifie être indésirable ; de plusieurs manières, ne pas exister – politiquement, légalement, socialement. Aujourd'hui, dans la ville, on rencontre des ouvriers Palestiniens appauvris, venus de Cisjordanie, qui travaillent illégalement pour les Israéliens. Beaucoup de ces ouvriers vivent dans les ruines de vieilles maisons palestiniennes, comme celles dont leurs propres pères et grands pères ont été chassés en 1948. Pour ne pas qu'on les remarque, ils scellent les fenêtres de ces ruines, s'effacent brique après brique. Le projet « De l'intérieur » tourne autour de ces images, à Ramallah et à Jaffa : un documentaire sur des balcons inachevés, de vieilles tombes ouvertes, des fenêtres scellées et des escaliers déracinés. Si j'avais la chance un jour de créer le Mémorial Palestinien, je ferais une maison aux fenêtres scellées, avec des balcons inachevés en métal, pas de toit et des escaliers qui ne mènent nulle part – des fleurs y poussent car aucun pied humain ne les a touchés.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

AGORA LE 8 À 15H05, LE 9 À 17H (AU CRDP), LE 11 À 13H30
SÉANCES :
SAMEDI 8, À 14H, AUDITORIUM - DIMANCHE 9 À 16H, CRDP - MARDI 11 À 12H30, SALLE 1

Erik Bullot

à propos de GLOSSOLALIE
Séance spéciale : RIAM



Le film *Glossolalie*, accompagné du journal filmé en trois parties d'Erik Bullot, est édité en DVD par *Capricci* et la revue *Vertigo*.

Le journal filmé centré sur la figure de votre fils, Félix, et l'ensemble de vos essais portant sur les signes et le langage, dans lequel s'inscrit *Glossolalie*, forment a priori deux pans distincts de votre œuvre.

Le rapprochement de ces films, à l'occasion de leur présente édition en DVD, reste pour moi assez mystérieux. Ce sont plutôt des différences manifestes qui s'imposent à première vue, non ? L'un, *Glossolalie*, est sonore, parlant, voire loquace, il multiplie les langues et les dispositifs de parole : lecture, récitation, entretien, performance, dialogue, chant... Les journaux filmés sont au contraire silencieux, volontiers contemplatifs, ils jouent sur l'ellipse et la lacune. Ces différences se trouvent accusées, tu as raison, par les choix techniques. *Glossolalie* fut réalisé en vidéo avec l'aide d'étudiants et de techniciens, souvent en studio (le film fut aussi présenté en installation). Les journaux filmés sont tournés en pellicule, avec une caméra mécanique, une Bolex, dans l'intimité du cercle familial (j'occupe d'ailleurs sur ces journaux toutes les fonctions techniques). De fait, je n'aurais pas a priori réuni ces films qui m'apparaissent comme les chapitres séparés d'un ensemble plutôt disparate. Les journaux filmés par exemple relèvent d'une pratique privée et spontanée. Ils échappent au caractère souvent prémédité des autres projets.

En y repensant toutefois, je vois mieux ce qui peut les relier, par défaut dirais-je. Dans les deux cas (mais le lien, encore une fois, n'est pas totalement concerté), il s'agit d'explorer un en-deçà et un au-delà du langage. Les journaux filmés se tiennent du côté de l'enfance. Les premières images du *Calcul du sujet* sont marquées par la face énigmatique du nourrisson, et le sceau du silence ne sera jamais levé. *Glossolalie*, quant à lui, explore comment l'invention linguistique en roue libre finit par excéder le sens et la communication. Remarque qui pourrait être faite aussi, je crois, pour les autres films-essais. Je pense aux superpositions de langues dans *L'Attraction universelle* ou aux propositions aporétiques du *Singe de la lumière*. Âge de l'enfance et du geste d'un côté, art de l'excès de parole de l'autre. La différence des supports me semble en partie liée à cette question. La vidéo est proche de l'écriture. Le clavier sur lequel j'écris est aussi celui avec lequel je monte mes films. La vidéo est un carnet de notes. Une sorte de sténographie qui permet d'instruire des situations de parole. *Glossolalie* est aussi dans mon esprit un inventaire ironique des postures du langage.

Votre intérêt pour le cinéma comme jeu de mots et de signes secrets est lié à la situation historique présente du médium (dissémination et circulation accélérées des images en mouvement, perte d'unité sociale du médium) ?
Ce que nous faisons relève de la correspondance privée. Cette situation est générale dans le monde culturel qui nous entoure et particulière en regard d'un médium entré dans une phase critique de son histoire. Le cinéma est en perte de vitesse. Un certain nombre d'œuvres sont désormais destinées à des publics restreints, des chapelles, des cénacles, des clubs. J'essaie de réfléchir la diffusion privée des œuvres, leur écho discret par le recours à une forme hermétique, supposant un chiffre, une table de correspondances. Ce terme renvoie au caractère difficile, abscons d'une œuvre, mais aussi à la tradition hermétique qui suppose un savoir, une connaissance, une pédagogie (je m'en suis directement inspiré dans un film de tonalité rosicrucienne, *Les Noces chimiques*). La question du cryptage est d'ailleurs d'une grande actualité avec la diffusion de messages confidentiels sur le réseau. On réfléchit sur les avatars d'une langue morte, le cinéma, langue-Lumière dont nous sommes à des années. C'est la raison pour laquelle j'insiste beaucoup sur l'adresse. Le film est destiné à un spectateur singulier. Un seul spectateur qui s'applique à déchiffrer les énigmes.



En rapprochant le cinéma de la machine à écrire ou à chiffrer, *Glossolalie* semble suggérer que le mythe de l'espéranto visuel, qui était comme la promesse du cinéma, était à comprendre en un sens paradoxal : le cinéma comme montage des langues, par la mise en rapport problématique du visible et du lisible, des corps et des paroles. Qu'en pensez-vous ? Et que pourriez-vous répondre aux questions que vous posez à Michael Snow : "La communication est-elle un jeu ?", "Que pensez-vous du langage mimétique ?", "Sommes-nous perdus dans la tour de Babel ?" ?

Le film entremêle toujours du visible et du lisible. Je ne crois pas à l'hypothèse d'un âge d'or du cinéma muet lié à l'exploration seule du geste. Si l'on observe le cinéma dit muet (j'aime assez l'expression silencieux), chez Buster Keaton par exemple, l'un de mes cinéastes préférés, on s'aperçoit rapidement que le film ne cesse de mêler tous les registres possibles en vue d'établir la communication. Il fait feu de tout bois. Keaton use, bien sûr, de la mimique, des jeux de physionomie, des gestes (ils sont d'ailleurs souvent équivoques), mais également des intertitres, des messages échangés dans le film — les billets doux, les lettres —, de la typographie urbaine — les affiches, les pancartes, les numéros —, du mouvement des lèvres des acteurs... La mise en scène tire parti de cette imprécision entre le signe et le sens, c'est le ressort de la plupart de ses films. "Comment se faire comprendre" est la source du quiproquo keatonien. Le film entremêle la part visuelle à la dimension langagière. Je me suis même demandé si les films de Keaton ne racontaient pas l'histoire difficile de l'apprentissage de la lecture. Des mots se cachent sous l'image. C'est d'ailleurs la définition que donne Freud du rêve : un rébus. Je dirais, en paraphrasant Freud, que le film est un rébus qu'il faut traduire dans la langue du cinéma. Les différentes questions posées à Michael Snow sont pour moi des topiques, des lieux communs. La séquence, intitulée Zaoum, est un hommage direct à l'auteur de *Rameau's Nephew*, cette encyclopédie ironique des relations entre le son et l'image, l'un des films majeurs de la modernité. En posant ces questions, je ne cherche pas à renouveler le débat sur la relation de l'écriture et du cinéma ou sur le langage mimétique. J'aime en revanche épingler les paradoxes comme des cartes postales ou des papillons. Dans cette séquence, les intertitres n'indiquent pas les réelles questions posées à Michael Snow, ce sont de fausses questions écrites après coup (les miennes lors du tournage étaient elles aussi incompréhensibles, formées à l'aide de mots espagnols ou allemands). Dois-je dès lors y répondre ? Sinon par un francement de sourcil, une main écartée, un mouvement des bras, un haussement d'épaule, un signe mimique, un saut, bref une pirouette.

Entretien (extrait du livret du DVD Erik Bullot, éd. Capricci/Vertigo) Paris, avril 2006.
Propos recueillis par Emeric de Lastens

SÉANCE SAMEDI 8 À 11H, SALLE 2

LE DVD EST OFFERT À TOUT NOUVEL ABONNÉ DE LA REVUE. LE NUMÉRO 28 DE *VERTIGO* VIENT DE PARAÎTRE. COMPOSÉ D'UN LONG DOSSIER SUR "LE SILENCE" ET D'UN ENSEMBLE DE TEXTES SUR LE CINÉASTE CORÉEN HONG SANG-SOO, IL EST EN VENTE EN LIBRAIRIE OU DIRECTEMENT AUPRÈS DE L'ÉDITEUR (CONTACT@CAPRICCI.FR). IL EST DISPONIBLE PENDANT LA DURÉE DU FID SUR LE STAND DE LA LIBRAIRIE REGARDS, PRÉSENTE AU PHARO.

MODIFICATION DU PROGRAMME DE DIMANCHE 9 AU SOIR

Auditorium - 21h
HOLLYWOOD ACTOR SOJIN KAMIYAMA de NOBUHIRO SUWA est remplacé par *LÀ-BAS* de Chantal AKERMAN en présence du jury international. *HOLLYWOOD ACTOR SOJIN KAMIYAMA* est reprogrammé le 10 à 18h30 en Salle 1.

Salle 1 - 21h
LES HOMMES d'ARIANE MICHEL est annulé et reprogrammé le mardi 11 à l'Auditorium à 13h30

Salle 2 - 20h
PRVI DEO de R.GRISEY et F.LAZAR est remplacé par *LE FUGITIF OU LES VÉRITÉS* d'HASSAN de JEAN-DANIEL LAFOND le 9 à 11h en Salle 2

CRDP
La séance de 20h30, *MONES CON LA BECKY* de J. JORDA et celle de 22h30 *LES DORMEURS* de L. BELTRAME et *ÉLEGIE DE LA TRAVERSÉE* d'A. SOKOUROV sont annulées. *LES DORMEURS* et *ÉLEGIE DE LA TRAVERSÉE* sont reprogrammés le 8 à 12h15 au CRDP

Séance supplémentaire :
PARAÍSO de FELIPE GUERRERO le 9 à 13h30 à l'Auditorium

au cinéma
LES VARIÉTÉS
DEMAIN DIMANCHE 9 :
Return of the poet
de H Khachatryan, à 18h
Be with me
de Eric Khoo, à 20h30
Stop making sense
de J Demme, à 22h30

 **LE FIDMARSEILLE EN DIRECT TOUS LES JOURS SUR RADIO GRENOUILLE 88.8 FM**
AUJOURD'HUI : 10H : PLATEAU THEMATIQUE EN PUBLIC (AGORA) "Caché/pas caché" par Caroline Galmot
Invités : Manon de Boer, Pierre Creton

Fiesta du soir sur la terrasse du Pharo
de 19h à 2h00 : **Nikoll live + DJ L'Amateur**

EN VENTE SUR PLACE : CATALOGUES ET T.SHIRT

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filipetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Michel Trégan, Catherine Poitevin, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat. Rédaction : Emmanuel Burdeau, Fulvia Carnevale, Nicolas Feodoroff, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Sionann O'Neil, Simon John. Coordination et maquette : Caroline Brusset, assistée de Sabrina Valy. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

en vente chez votre marchand de journaux



ANNÉES HOLLYWOOD

Du neuf dans le système

Avec les Cahiers
aimer, penser le cinéma