

Le mot du président

Avant toute chose, je veux rendre hommage à l'équipe, toute l'équipe, qui a construit cette 16ème édition du Festival International du Documentaire de Marseille.

Tous ici nous partageons le « goût de l'avenir » et nous avons su, grâce aux programmations de Jean-Pierre Rehm, donner ce goût au cinéma documentaire dont le festival explore des gammes nouvelles faites d'harmoniques qui à la fois surprennent, déclenchent des émotions, et les comblent.

Il y a quelque chose d'inédit dans cette façon d'apprivoiser les programmes, qui donne à cette 16ème édition du FID et au FID lui-même, une identité particulière et remarquable. Identité à laquelle toute l'équipe a contribué avec compétence, intelligence et opiniâtreté.

A ce goût de l'avenir nous avons ajouté celui de l'espace. C'est lui qui dans le cadre de la lutte pour la promotion du cinéma documentaire nous a amené à décider de l'ouverture de « fenêtres documentaires » avec notamment nos amis du Festival International du Film Francophone de Tübingen (Allemagne), ceux du Festival International du Film Méditerranéen de Tétouan/Tanger (Maroc). Les liens que nous entretenons avec Infinity Festival en Italie et avec les journées des Rencontres Cinématographiques Sud-Américaines sont de cette même nature qui fait qu'aujourd'hui le Festival International du Documentaire de Marseille partagent des complicités de l'Europe à l'Afrique et à l'Amérique Latine.

Voilà ! Je quitte la présidence du FID, heureux de l'avoir bien vécu.

Michel Trégan

ECRAN PARALLÈLE "PENSER À VUE"

Voir et entendre la pensée, sous toutes ses formes. De l'archivage des grands figures du XXe siècle (Lacan, Derrida) aux audaces de Godard ou de Duras, rapprochant à chaque séance expérimentations d'aujourd'hui et classiques d'hier, cet écran teste la capacité protéiforme du documentaire à montrer l'invisible de la pensée.

Plus que tout autre, Gilles Deleuze a œuvré à célébrer la puissance de pensée du cinéma. Il lui revient de donner le ton et la vitesse de cet écran.

"Le cerveau, c'est l'écran"

Entretien avec Gilles Deleuze.

"J'étais étudiant en philosophie, et je n'étais pas bête au point de vouloir faire une philosophie du cinéma, mais une rencontre m'impressionnait : j'aimais des auteurs qui réclamaient qu'on introduise le mouvement dans la pensée, le "vrai" mouvement (ils dénonçaient la dialectique hégélienne comme un mouvement abstrait). Comment ne pas rencontrer le cinéma qui introduisait le "vrai" mouvement dans l'image ? Il ne s'agissait pas d'appliquer la philosophie au cinéma, mais on allait tout droit de la philosophie au cinéma. Et inversement aussi, on allait tout droit du cinéma à la philosophie. C'est que quelque chose de bizarre m'a frappé dans le cinéma : son aptitude inhabituelle à manifester, non pas le comportement, mais la vie spirituelle (en même temps que les comportements aberrants). La vie spirituelle, ce n'est pas le rêve ou le fantasme, qui ont toujours été des impasses du cinéma, c'est plutôt le domaine de la froide décision, de l'entêtement absolu, du choix de l'existence.[...] Le cerveau, c'est ça l'unité. Le cerveau, c'est l'écran. Je ne crois pas que la linguistique, la psychanalyse soient d'une grande aide pour le cinéma. En revanche la biologie du cerveau, la biologie moléculaire. La pensée est moléculaire, il y a des vitesses moléculaires qui composent les êtres lents que nous sommes. Le mot de Michaux : "L'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques". Les circuits et les enchaînements cérébraux ne préexistent pas aux stimuli, corpuscules ou grains qui les tracent. Le cinéma n'est pas un théâtre, il compose les corps avec des grains. Les enchaînements sont souvent paradoxaux, et débordent de toutes parts les simples associations d'images. Le cinéma, précisément parce qu'il met l'image en mouvement, ou plutôt dote l'image d'un auto-mouvement, ne cesse de tracer et de retracer des circuits cérébraux. Là encore, c'est pour le meilleur ou pour le pire. L'écran, c'est-à-dire nous-mêmes, peut être un cerveau et déficient d'idiot autant qu'un cerveau créatif. [...] Ces histoires de vitesse de la pensée, précipitations ou pétrifications, sont inséparables de l'imagemouvement : voyez la vitesse chez Lubitsch, comment il met de véritables raisonnements dans l'image, des éclairs, la vie de l'esprit."

Extraits d'un entretien paru dans les Cahiers du cinéma, n° 380, 1985.

Premier chapitre : "Si loin, si proche", vendredi 12h, Petit théâtre de la Criée : AM/PM, premier film d'Herman Asselberghs, suivi de Selves and others, portrait de l'intellectuel palestinien Edward Saïd, par Emmanuel Hamon.

RÉTROSPECTIVE WERNER HERZOG

Du 23 novembre au 14 décembre 1974, Werner Herzog marche de Munich à Paris. A cela, une raison simple : il vient d'apprendre que, très malade, l'historienne du cinéma Lotte Eisner pourrait succomber imminemment. Le cinéaste est persuadé que cette marche suffira à conjurer cette mort ; de fait, l'«Eisnerin» ne mourra que dix ans plus tard. De cet étrange exploit, le cinéaste a tiré un beau journal, Sur le chemin des glaces (Hachette 1979, rééd. POL 1988) : récit de son voyage, théorie de la marche, séjour parmi les marginaux et les errants, manuel de survie, livre à la fois sec et lyrique, il fait un parfait exergue à cet écran parallèle.

"Une vilaine route, et puis Zwiefalten. C'est ici que commencent les Alpes souabes. Sur les hauteurs, tout est prostré sous la neige. Une paysanne m'a raconté la tourmente, et je n'ai rien trouvé à répondre. Geisingen. Dans ces villages abandonnés du monde, les gens sont fatigués et n'attendent plus rien. Silence enneigé. Le noir des champs transparait sous la neige. Depuis des années, à Genkingen, les portes battent au vent. J'ai vu des moineaux sur un tas de fumier qui ne fumait plus. La neige fondue ruisselle dans une rigole. Mes jambes vont de l'avant. A la sortie de Geisingen, la neige recommence à tourbillonner, je presse le pas sans m'arrêter, pour ne pas geler sur place, car je suis trempé jusqu'aux os, de toute façon, je mijote dans la vapeur. Je suis obligé de fendre l'épaisse neige mouillée qui m'assaille de face, et parfois par les flancs. Côté vent, en un éclair, je suis recouvert de neige comme un sapin. Je bénis ma casquette ! De vieilles photos jau-

"Pour un seul de mes deux yeux"



Entretien avec Avi Mograbi

En quoi les conditions de tournage différaient-elles entre Israël et les territoires occupés ?

Filmer dans les territoires occupés implique de ne jamais savoir à l'avance ce qui va se produire. Et ce qui se produit ne se répétera pas forcément le lendemain ou l'heure d'après. C'est d'ailleurs l'aspect le plus dévastateur de l'occupation que cet arbitraire permanent. Nous avons parfois erré sans rien saisir de significatif. Du moins, significatif pour un film. Comme beaucoup de choses se passent, et sans arrêt, c'était à nous de déterminer ce qui tenait de la routine quotidienne. Nous voulions autre chose, et pour cela devions compter sur la chance. A Massada aussi nous avons tourné beaucoup. De quelle façon un guide envisage de créer des interactions avec son groupe, en relation avec l'histoire racontée, voilà ce que je ne pouvais jamais prévoir et qui donc m'intéressait. Nous-mêmes avons alterné les rendez-vous « arrangés » et les occasions saisies au vol de nous joindre à tel ou tel groupe.

Comment avez-vous conçu le projet avant de tourner ?

Il y avait un plan de travail, mais sans grand rapport au final avec ce que le film est devenu. Le plan, pour moi, consiste en un grand nombre d'idées, reliées entre elles par des rapports assez lâches, mais toutes éclairées par le thème principal. Je vais et je viens avec ce réseau d'idées à l'esprit, et je cherche à enregistrer des preuves de ce que je sais être en train de faire. Enfin ... parfois !

Pourquoi avoir choisi de vous appuyer sur des épisodes mythiques de l'histoire d'Israël ?

Il est pour moi d'une complète absurdité que la majorité des Israéliens, qui considèrent l'attentat-suicide comme un crime contre l'humanité, persistent néanmoins à louer la mémoire de Samson. Ce sont les « merveilles » de l'endoctrinement, que d'expliquer une histoire tout en niant son universalité, donc sa possible transposition. Je n'ai pas discuté du sens de Massada ou Samson avec les personnes rencontrées. Il s'agissait de

capter la façon dont les histoires se transmettent, sans provoquer par ma présence de débats ou considérations ajoutées. J'ai bien sûr été désorienté par ces parents expliquant à leurs gosses les pensées intimes de Samson sans jamais entrevoir les prolongements possibles dans notre actualité. Mais cette fermeture à un seul sens, celui de « notre héros », n'est évidemment pas propre aux Israéliens.

L'absence d'humour et d'ironie distingue ce film de vos précédents.

Je me suis laissé pousser les cheveux pendant 18 mois, en prévision d'une scène de fiction où je prévoyais de jouer moi-même le suicide de Samson. Mais lorsque le sens du film a commencé de m'apparaître, et quand j'ai vu la force des scènes documentaires dont je disposais déjà, j'ai soudain pris conscience que leur alternance avec des scènes éventuellement ironiques pourrait apparaître de fort mauvais goût.

Une fois de plus, vous mettez en jeu votre propre corps.

La scène où je perds patience face aux jeunes soldats m'a valu des critiques dans mon pays, les gens refusant l'idée qu'on puisse accuser leurs fils d'un comportement immoral. La pure vérité est que j'étais réellement à bout de nerfs ce jour-là, sans intention cachée ou espoir de quoi que ce fût. Je ferais certainement un piètre politique. Maintenant, après coup, je crois cette scène nécessaire au développement narratif de mon propre personnage, après 90 minutes de non-intervention. Il s'agit d'ouvrir une valve à toute la colère accumulée. Je souhaite que les spectateurs partagent un peu de cette colère.

Propos recueillis Sylvain Coumoul.

nies représentaient les derniers Navajos emmitoufflés dans des couvertures et recroquevillés sur leurs chevaux, allant se perdre à jamais dans la tourmente. Cette image sans cesse présente à mon esprit me donne un regain de force. En un clin d'œil, une épaisse couche de neige a recouvert la route. Surpris par la tempête, un tracteur s'est arrêté en plein champ, phares allumés. Il ne peut plus avancer. Le paysan, debout à côté de l'engin, a abandonné la partie, dépassé par les événements. Nous nous sommes croisés sans nous saluer, nous, les fantômes. Ah ! que la route est dure avec ce vent qui m'assène une neige brûlante en plein visage ! Que de côtes à monter ! Mais, même en descente, tout me fait mal. Je vole à skis. Autour de moi, les spectateurs sont une forêt figée comme des statues de sel, la forêt est bouche bée. Je vole, je vole, sans m'arrêter. Les arbres crient : « Mais pourquoi ne s'arrête-t-il pas ? » Et moi, je pense : mieux vaut voler pour qu'ils ne s'aperçoivent pas que mes jambes sont si endolories, si raides, qu'elles s'effriteront comme plâtre à l'atterrissage. Surtout, n'en rien laisser paraître, et continuer de voler... J'ai vu un vigneron nain, sur un tracteur. Puis, mon petit a plaqué son oreille sur mon cœur pour savoir s'il battait encore. Il me dit que la montre que je lui ai donnée marche : elle fait tic-tac. J'ai toujours eu envie d'avoir une carte postale du barrage qui s'est rompu, près de Fréjus, à cause du paysage. Et aussi une vue du pont sur le Danube, à Vienne, lorsqu'il s'est effondré à l'aube. D'après un témoin oculaire, qui s'apprêtait à le franchir, il se serait couché de tout son long, lentement, comme un vieillard qui s'endort. Autour de moi, des champs de maïs invitent plutôt à la réflexion. Ma cheville droite va de plus en plus mal. Si elle continue à enfler, je ne sais pas ce que je ferai"

Première séance vendredi 1er à 9h30, Grand Théâtre de la Criée : Land of silence and darkness, 1971.

Entretiens avec les trois présidents des jurys.

Eduardo Coutinho, cinéaste brésilien, préside le jury de la compétition internationale. Jean-Pierre Gorin, cinéaste français vivant aux Etats-Unis, celui de la compétition française. Deux films du premier, *Cabra marcado para morrer* et *Peões*, et la trilogie américaine du second, sont visibles pendant le festival. Noël Akchoté, musicien, préside le jury son.

Eduardo Coutinho

Votre parcours en quelques mots ?

J'ai réalisé et j'ai écrit des scénarios de films de fiction dans les années 60 et 70. Ensuite je suis allé travailler à la télévision et c'est là que j'ai découvert que j'avais toujours voulu faire des documentaires. D'autant plus qu'il me fallait terminer *Cabra Marcado para morrer* interrompu par le coup d'État militaire en 1964. Je fais donc du documentaire, en dehors de la télévision, depuis vingt ans.

Quelle est votre conception du documentaire ? Selon quels principes ou quelles règles concevez-vous vos films ?

Pour moi, le documentaire est une forme singulièrement apte à capter, en images et en sons, le mouvement du monde. Je ne pars jamais d'idées générales telles que la lutte des classes au Brésil, la globalisation etc.... L'idéal pour moi est de choisir une "prison" spatiale – une favela, un dépôt d'ordures, un immeuble d'appartements – et dans le cadre de ces limites, je me sens entièrement libre (en fonction d'un certain budget bien sûr). J'essaie avant tout d'être anti-rhétorique – je n'utilise pas de musique de fond, les sons viennent du lieu lui-même, presque toujours du plan lui-même. J'ajoute un texte de narration juste pour exposer les règles du jeu c'est-à-dire le dispositif de tournage. Je n'emploie pas de trucages, sauf le fade. Je ne touche pas à l'image enregistrée, sauf à l'étalonnage, et quand il le faut, pour enlever un micro gênant dans le cadre.

La relation avec le personnage est essentielle dans votre travail. Comment travaillez-vous avec les gens qui sont devant votre caméra ?

C'est l'acte de filmer qui est important. C'est le moment décisif. Ici et maintenant. Comme mon cinéma est basé sur l'oralité, la relation avec les personnages est essentielle. J'essaie de créer une situation, un lieu, où c'est la relation de part et d'autre de la caméra qui est responsable de la parole plus que le personnage ou moi-même. Je ne parle pas avec le personnage avant le tournage (qu'il y ait eu enquête préalable ou pas). Ainsi, ce qu'il dit n'a jamais été dit auparavant, ne sera jamais dit après. Il s'agit de préserver la singularité en opposition au typique et au stéréotype. Accepter l'(heureux) hasard et improviser toujours. Il s'agit donc de dialogue, de rencontre, même quand ils sont conflictuels. Enfin, j'évite au maximum d'utiliser l'image dans son habituelle fonction adjectivale – comme une illustration, une évidence ou un maniérisme. Les filigranes du discours se suffisent à eux-mêmes puisqu'ils renvoient à l'opacité du monde réel.

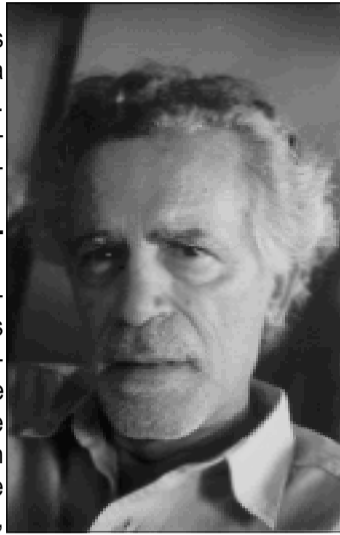
Quelle est la situation du cinéma au Brésil ? Et particulièrement, du documentaire ?

Le documentaire a été et sera toujours marginal. On ne peut qu'agrandir les marges, et ne pas accepter les ghettos. Au Brésil, la télévision ne participe pas à la production de films, sauf de façon marginale, et en général comme sous-produits dans sa programmation. On ne voit pas de documentaires à la télévision. Par contre, l'année dernière 51 films brésiliens dont 17 documentaires sont sortis en salles. C'est un paradoxe surréaliste. Quant au cinéma en général, à défaut de la télévision, ce sont les fonds publics et une législation protectrice qui permettent qu'il existe, de façon précaire, et en recommençant toujours de zéro.

Comment concevez-vous votre rôle de Président du Jury ? Selon quels critères allez-vous regarder et apprécier les films ?

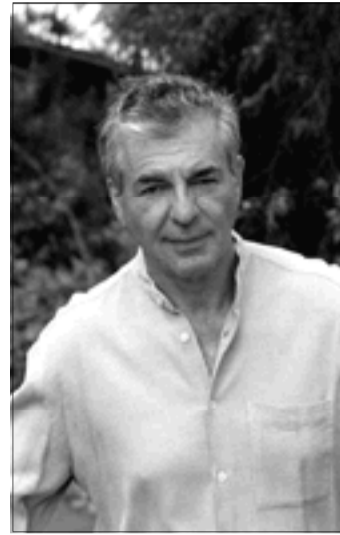
Les critères d'évaluation, je peux les résumer en un mot : le plus important est "comment" l'on raconte plus que le thème traité. Ou il y a un regard neuf ou bien il n'y a pas grand-chose à ressentir et à penser.

président du jury international



Jean-Pierre Gorin

président du jury national



Pouvez-vous retracer brièvement votre parcours ?

Vous me mettez à l'épreuve. Il n'est pas facile d'être concis lorsqu'on évoque son propre parcours. Je m'y suis déjà essayé, vainement, aussi le mieux, pour répondre brièvement, est de vous renvoyer aux quelques lignes écrites par Manny Farber à mon sujet. Abstraction faite des superlatifs, c'est assez bien visé :

"Après ses premières expériences en duo avec Godard, Jean-Pierre Gorin s'est fait l'explorateur des anonymes dans des lieux banals : le langage secret de deux jumelles, les rodomontades de petits malfrats samoans dans les rues d'une banlieue de Los Angeles, des obsédés de trains miniatures trônant dans un hangar sur un champ de foire déserté par les foules. Ses sujets - des poches d'activité intense hors des migrations géographiques dominantes - font écho à sa propre vie. Furieusement intellectuel, enfant de la Sorbonne né à Paris, il tire tout ce qui peut l'être d'une quelconque intrigue californienne. Il élabore un univers cinématographique sur le Gorin Caché et le Gorin évident, voici un personnage avec un trait d'esprit inventif, débridé, qui va crescendo pour déboucher sur des vues pénétrantes et précises sur ce qui fait vivre tel ou tel film. Prédicateur critique intransigeant, il cerne son sujet sans relâche jusqu'à le capturer. Cinéaste, critique, professeur, il fait preuve d'une compréhension profonde et brillante de la réalisation cinématographique." [Manny Farber, Californie, septembre 2004]

En quelques mots, quelle est la situation du documentaire aux Etats-Unis ? Y constate-t-on le même renouveau qu'en France ?

Il est clair que l'intérêt pour le documentaire s'est ravivé au sein des cercles qui décident. Depuis le tabac au box office de *Fahrenheit 9/11* et son rôle dans la réélection de Bush, il ne se passe guère un mois sans que la presse (qu'il s'agisse des quotidiens ou de la presse spécialisée) nous rappelle que les distributeurs sont à l'affût. Ces articles sont aussi éloquentes que des inventaires : ils ne disent rien du genre lui-même, de son évolution ni des raisons du regain d'intérêt qu'il connaît auprès du public.

La place du documentaire s'est singulièrement complexifiée dans un contexte d'instabilité très fertile : ses revendications classiques par rapport à la réalité ne cessent d'être remises en cause par la télévision. Les pratiques télévisuelles (du journal télévisé au reality-show en passant par le talk-show) ont contraint le film documentaire à redéfinir ses prétentions, voire sa légitimité. L'Internet a lui aussi joué un rôle, dans la redéfinition et la popularisation de l'idée que le document est avant tout d'essence dramatique, pour ne pas dire la dramatisation absolue. Il a permis de mettre l'accent sur le fait que la documentation (soit les manières et les moyens de collecter et de communiquer l'information) est au cœur même du documentaire. La pratique numérique, avec sa réalité, le fait qu'elle est toujours multicouches et son va-et-vient permanent entre différentes strates d'information, offre (enfin !) de nouvelles voies de réflexion à certains praticiens du genre. A bien des égards, le monde des réalisateurs de documentaires est devenu "vertovien" (dans la mesure où Vertov fut le premier à imaginer ce qu'on appelle aujourd'hui communément "les médias"). Parallèlement, certains ont fini par percevoir que la dichotomie classique entre "œuvres de fiction" et "documentaires" n'était plus valide, et que la formule de Fritz Lang selon laquelle "la fiction a atteint son plus haut degré de puissance lorsqu'elle est devenue documentaire", pouvait être basculée cul par-dessus tête pour dire que le documentaire a atteint sa plus grande puissance lorsqu'il s'est "morphé" en fiction (ou du moins s'est réconcilié avec le fait qu'il est intimement lié à la fiction).

Qu'attendez-vous particulièrement d'un film documentaire ? Concevez-vous sa place aujourd'hui différemment d'il y a trente ans ?

J'en attends surtout de l'intelligence et de la complexité dans la manière dont il documente ce qu'il prétend documenter. Cette sorte d'intelligence est essentiellement dramatique. D'une certaine façon, ce qui m'in-

Propos recueillis par Cyril Neyrat.

suite page 4

Noël Akchoté

président du jury son



Institué en 2003 en association avec le GRIM (Groupement de Recherche et d'Improvisation Musicales), parrainé et doté par la SACEM (Société des Auteurs Compositeurs Editeurs de Musique), le Prix du Son vise à mettre en valeur un aspect négligé de la pratique documentaire. Trop souvent, le travail et la pensée du son s'y cantonnent au vérisme du direct et au plaquage de plages musicales entre les prises de parole. Si le documentaire, au même titre que

la fiction, est création, les possibilités d'élaboration sonore y sont en droit aussi étendues. Invention de relations singulière entre image et son, travail sur les textures des voix, sélection des bruits pour sculpter les ambiances, partis pris de mixage : autant de choix qui font de la bande-son le lieu d'une élaboration complexe, et déterminent, à l'égal de l'image, la spécificité d'un regard.

Quel a été votre parcours ?

J'ai découvert très tôt le jazz, de visu et par ses inventeurs comme Kenny Clarke, Chet Baker, Tal Farlow ou Barney Wilen. Par ailleurs

le cinéma me passionne aussi. Puis j'ai commencé à jouer avec des gens comme Henri Texier, Louis Sclavis, Daniel Humair en France, tout en développant des rencontres hors genres et catégories - avec Derek Bailey, Lol Coxhill, Stockhausen and Walkman, Philippe Katerine, Blixa Bargeld, Mendelson, etc ... Ma rencontre avec Thierry Jousse, dès son premier court-métrage, *Le Jour de Noël*, nous a lancés dans une relation de cinéma. Depuis, je ne fais en gros que ce qui me donne envie, hors les murs et les écoles, et de plus en plus proche du cinéma ces dernières années.

Les Invisibles, de Thierry Jousse, a ceci de particulier que le son est au cœur du récit du film. Comment avez-vous travaillé ensemble ?

Il faudrait sans doute partir d'un malentendu : on parle d'un cinéma « audiovisuel » comme pour mieux se débarrasser du son et du rôle ou du sens de la musique. Le son au cinéma, c'est trop souvent des dialogues clairs et des habillages musicaux. Dans *Les Invisibles*, tout est mélangé : le son, la musique, les rôles, l'écriture et même parfois le cadre sont composés comme une musique. Un exemple : le rôle de Laurent Lucas, mon partenaire musicien dans le récit, que je crédibilise en le faisant jouer de la musique avec moi, et qui en retour m'aide à jouer mon propre rôle dans le film. La musique a été pensée avec Jousse à toutes les étapes, de l'écriture au montage. C'est comme une petite musique intérieure, aussi bien pour les personnages que pour le spectateur. La musique est vraiment "dans" l'image.

Selon quels critères jugez-vous le son au cinéma ? A quoi êtes-vous attentif lorsque vous écoutez un film ? En bref, qu'est-ce pour vous que "l'écoute" des films ?

Vaste question. Si je vous dis que pour moi le muet est déjà très

musical, m'entendez-vous ? Disons que la musique de film m'intéresse peu en règle générale, ou alors à la John Barry, John Williams ou Bernard Hermann. Ce que j'écoute, ce serait le "swing" global d'un film, et le son dépasse de loin sa fonction d'enregistrement d'un texte écrit et joué. J'écoute les temps morts, le rythme, mais je peux écouter cela sans le son aussi, juste en regardant la caméra, le montage, le jeu ... Prenons Rohmer ou Pialat par exemple, deux approches totalement différentes : le premier, en musicologue, évacue la musique sauf lorsqu'elle intervient en situation, le second n'en écoute pas et pourtant son cinéma fait du bruit, des danses, des rythmes de partout.

Qu'attendez-vous du travail du son dans le documentaire ?

Qu'il soit à l'écoute, autant que l'image peut vouloir être pénétrante. Ce que l'on veut me montrer, je dois pouvoir aussi l'entendre. Je pense souvent à ce mot que disent les enfants : "Fais-moi montrer". Le son montre très bien, souvent plus, je trouve, que l'image.

Comment concevez-vous votre rôle de président du jury ?

Si je le savais tout à fait déjà, il n'y aurait aucun intérêt pour moi à venir à Marseille. Je sais que je ne me considère pas comme juge, plutôt comme partie civile... Dans un festival, un prix est aussi l'occasion d'un échange entre différentes personnes qui ne se croiseraient pas normalement. Il s'agit plus de souligner un travail, des pistes ouvertes pour d'autres, que de simplement récompenser au mérite. J'attends aussi, en retour, d'apprendre des participants, plus que de dicter mes avis ou mes écoutes. Je n'ai pas de règle en somme. Je viens l'oreille vide, si possible.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Entretien avec

Davy Zylber jahn

à propos de "Vivre à Tazmamart"

VIVRE À TAZMAMART est votre premier film. Comment est né le projet ? La rencontre avec Christine Daure-Serfaty, femme d'un prisonnier politique marocain et auteur d'un livre sur Tazmamart, a-t-elle été le déclencheur ? Dans quelle mesure vous a-t-elle accompagné sur ce projet ?

Christine a permis ma rencontre avec les personnages du film, mais on ne dira jamais assez sa résistance pour faire plier le régime hassanien. C'est à ce double titre que je lui dédie le film. Le contexte de production a été difficile. Mon désir de ce film, à cause de l'absence d'engagement d'une chaîne hertzienne, a demandé un effort important au producteur et aux membres de l'équipe.

Ce film est né de mon émotion à la lecture d'un article de Stephen Smith, publié dans *Libération* en 1991, l'année de mes dix-huit ans. J'y apprendis l'enlèvement d'une soixantaine de militaires marocains : condamnés à des peines de prison de trois ans et plus, ils restent en détention bien après l'expiration des sentences infligées. Dans le plus grand déni du gouvernement marocain, ils sont détenus au secret à Tazmamart depuis dix-huit ans. Après mon enquête, j'écris un scénario de fiction. À la lecture de ces mots écrits par un détenu : « toutes ces victimes ont subi une mort horrible dont aucun homme sain d'esprit ne peut imaginer l'atrocité et la longue souffrance... », je m'engage dans l'écriture documentaire.

Les témoins qui apparaissent dans votre film ont-ils accepté facilement de revenir sur cette expérience ?

Oui. Témoigner est très important pour eux. Et certains ont écrit leurs mémoires.

La prison de Tazmamart n'apparaît jamais dans le film. De même,

vous recueillez uniquement la parole d'anciens détenus. Comment se sont décidés ces parti-pris ?

Pendant l'écriture du film, j'étais convaincu que montrer Tazmamart affaiblirait le film. À la représentation, j'ai préféré l'expression. De même, j'ai privilégié au récit historique un récit de la résistance à la réclusion. Je voulais inscrire le film dans un mouvement du particulier vers le général.

À part quelques rares moments filmés à l'intérieur de leurs domiciles, vous avez choisi de recueillir ces témoignages en extérieur. Pourquoi ?

Pour trois raisons. Premièrement, tout spectateur éprouve un sentiment de retour en arrière dans le récit lorsqu'il voit un personnage dans une situation identique à deux moments distincts et éloignés l'un de l'autre. Ce dispositif permettait d'atténuer ce sentiment chez le spectateur car le ciel est changeant, jamais tout à fait le même. Deuxièmement, je voulais opposer le récit à la situation, l'intimité de la cellule et un paysage baigné de soleil. C'était convoqué l'opposition. Troisièmement, c'était une forme de respect à l'égard des anciens détenus. La profondeur de champ, le cadre, les feuilles des arbres agitées par le vent font vivre l'espace entre l'objectif et le sujet. Les ciels mettent en scène la parole de ces hommes pour ce qu'elle est, une pensée en mouvement. Et pour conclure, ces plans de paysages créent une complicité de regard entre les anciens détenus et le spectateur.



Propos recueillis par Cyril Neyrat



**CETTE ANNÉE
4 LIEUX DE DIFFUSION DU
FID :**

Théâtre National de Marseille

La Criée

DU 1^{ER} AU 6 JUILLET

30, Quai de Rive Neuve 13007 Marseille

Cinéma Le Miroir

DU 2 AU 5 JUILLET

Centre de La Vieille Charité

2, Rue de la Vieille Charité 13002 Marseille

Cinémathèque de Marseille / CRDP

DU 2 AU 6 JUILLET

31, Boulevard d'Athènes 13001 Marseille

Cinéma Les Variétés

LE 3 JUILLET

37, rue Vincent Scotto 13001 Marseille

Entretien avec

Peter Hoffmann

à propos de "Oliva Oliva"



Comment est né "Oliva Oliva" ?

J'étais à Valladolid, en Espagne, où je gagnais ma vie en donnant des cours d'allemand et de français. Je connaissais Nono depuis quelques années, on avait vendangé ensemble en France. Un jour, il m'a emmené dans un rucher avec son frère Manolo, pour me montrer le travail avec les abeilles. Je ne comprenais rien à l'apiculture mais je trouvais ça beau et excitant, un peu inquiétant aussi. J'ai voulu en savoir plus, et filmer. Les Olivas étaient d'accord pour que je vienne filmer, ils me gardaient une place dans le camion. Il n'était pas question d'un "tournage", je venais en tant qu'ami de Nono, pas pour les déranger. J'étais curieux de voir ce qui se passerait et je m'attendais à apprendre des choses sur les abeilles, le travail et sur la famille. Une petite caméra super-8 était pratique pour entrer dans la vie d'une famille espagnole. Un jour, Nono m'a appelé en me disant qu'ils allaient descendre en Estrémadure et que je pouvais venir. C'était en plein été, début août.

Pourquoi avoir choisi la forme du journal filmé ?

L'idée du journal filmé n'était pas là dès le départ. Le journal que j'avais en effet commencé à écrire la nuit de mon arrivée à Salamanque n'était pas prévu pour le film, j'écrivais juste pour moi. J'avais en tête un petit film sur le travail d'apiculteur. Mais les premiers jours passaient sans que j'aie l'occasion de filmer dans les ruchers. Les Olivas étaient occupés par d'autres problèmes et retenus par des pannes, apparemment fréquentes. C'est là que j'ai réalisé l'intérêt de mon journal. Pourquoi ne pas m'en servir et décrire tout simplement la situation dans laquelle je me trouvais, avec tout ce qui s'y passait ? J'ai donc essayé de poursuivre mon journal dans le même esprit que je l'avais commencé, indépendamment de ce que je filmais.

La forme du journal filmé a plusieurs avantages : il compense l'absence de scénario et surtout mon manque de connaissances et de compétence en matière d'apiculture. Il permet au spectateur de participer au trajet et de suivre des événements toujours imprévisibles. Et le plus important peut-être : le journal me permettait d'exprimer tout ce qui m'intéressait et d'intégrer dans le film ce que j'aurais dû éliminer dans un documentaire plus thématique. Mais d'abord fallait-il que je m'en rende compte.

"Oliva Oliva" est à la fois un document sur le travail d'une coopérative d'apiculteurs, une chronique familiale et un road-movie intime.

Je crois que c'est ce mélange qui fait l'intérêt du film. Une famille d'apiculteurs fait son travail, qui a une histoire et une géographie. Ces dimensions se sont complétées naturellement. Surtout que mon approche était naïve, parfois même un peu euphorique. Je prenais part à cette vie et je prenais du recul. Tout se présentait à travers mon regard, et se mélangeait avec mes propres histoires et préoccupations. Je me faisais observer en observant les autres.

Il y a un petit côté provocateur, quand je parle de gens que personne ne connaît, ou que je me mets à raconter n'importe quoi. Mais je me fiche que le spectateur ne comprenne pas tout. C'est un risque à prendre. Et c'est peut-être ça qui rend crédible le reste. De toute façon, il n'était pas question que je change le texte de mon journal, à part quelques raccourcis inévitables. Cela aurait tout gâché.

Comment avez-vous envisagé le rapport entre les images filmées en super-8 et les photographies ?

J'avais déjà fait quelque chose de semblable dans un autre film, où toutes les images d'intérieurs sont des photos. L'idée est pratique et économique. Les photos étaient réservées pour les situations sombres ou même de nuit, où il ne serait pas possible de filmer - ou bien lorsque je n'avais pas la caméra sous la main. J'essayais aussi de garder la pellicule super-8 pour les moments importants, car je n'en avais pas beaucoup. Mais comme je ne savais jamais très bien ce qui allait se passer, la décision a souvent été intuitive. Les photos refilmées peuvent atteindre une durée surprenante, comme par exemple celle où je suis à la banque. Ces moments de tranquillité, quand le mouvement de l'image s'arrête pour être suivi uniquement par la voix, me plaisent beaucoup. J'avais aussi à choisir entre la couleur et le noir et blanc, la pellicule photo ou la pellicule film. D'un côté, je voulais saisir les couleurs vives des rayons de miel. De l'autre, le noir et blanc renvoie au passé du cinéma, il crée une plus grande distance entre le spectateur et l'image.

Texture des images, ouvertures et fermetures à l'iris, cartons : le film fait penser au cinéma primitif.

D'une certaine manière, le film est en effet primitif. Par exemple, il n'y a pas de son direct, toutes les images sont muettes. Le grain de l'image est très gros. Ce ne sont pas des effets spéciaux, plutôt des contraintes que j'ai acceptées. Je voulais faire un "film", même si je n'avais pas d'argent et juste une caméra super-8 - alors que tout le monde vous pousse à filmer en vidéo en disant que c'est moins cher (mais il faut que se soit au moins une DV !). Quand on répond qu'on n'aime pas ça et que ce n'est pas la même chose, on passe pour un réactionnaire ou un puriste. C'est peut-être vrai. On a le droit d'être contre tout, sauf contre le numérique ! Je pense à Eustache qui disait : "Plus il y a d'effets, moins c'est du cinéma." On pourrait peut-être avoir l'impression qu'"Oliva Oliva" est rempli d'effets. Mais en réalité, tout est simple et dû aux moyens dont je disposais. Les ouvertures et fermetures à l'iris permettent d'éviter le montage, parfois impossible, entre les photos filmées. Les images sont alors présentées une par une, comme des photos.

Les extraits du film Las Hurdes de Luis Buñuel semblent raccorder directement avec vos propres images.

"Las Hurdes" est sans aucun doute un chef-d'œuvre. Je me suis demandé si je pouvais me permettre de changer l'ordre des images, d'enlever le son et de les monter en alternance avec les miennes, pour les

soumettre indifféremment au rythme de mon récit. Maintenant, je trouve que ce chapitre de Valero est tout à fait réussi : la continuité de l'histoire des gens est reprise dans la continuité du cinéma. La mère Oliva revient à Valero pour prendre soin de la vieille maison, pour entretenir la mémoire du lieu. Revoir le film de Buñuel signifie un peu la même chose. Contrairement à beaucoup d'Espagnols qui n'apprécient pas du tout ce documentaire, les Olivas sont convaincus que ce film est à l'origine de la grande célébrité de Buñuel. Et c'est pratiquement de leur terre natale qu'il s'agit ! La pauvreté que l'on y voit ne les effraye pas, ils ne la refoulent pas. Quant à cette histoire de grand-père qui aurait été filmé par Buñuel, Nono m'a avoué plus tard que ce n'était pas tout à fait vrai : il s'agissait du grand-père de sa belle-sœur Carmen, dont la famille est originaire des Hurdes.

Comment avez-vous conçu la bande-son, entre la voix off du journal lu et le contrepoint des ambiances reconstituées ?

Je n'ai pas écrit le journal par rapport aux images, ce n'est pas un commentaire, mais un texte tout à fait indépendant, un des "produits" de cette aventure, comme le sont d'un autre côté les prises de vues et de sons. C'est le texte qui a déterminé et guidé le montage des images. Et ce sont les cartons qui ont fixé les premiers points de synchronie. L'autonomie du journal se fait plus évidente dans la mesure où les images sont muettes. Je voulais que ces deux éléments soient en équilibre. C'est pourquoi j'ai préféré ne faire qu'un usage très modéré des ambiances. Je les ai reconstituées surtout là où se trouve l'intérêt initial du film, dans les scènes de travail. A d'autres moments je les fais apparaître comme des citations, je les "fais entendre". Un effet secondaire se produit, apparemment paradoxal : au moment où les ambiances disparaissent, la narration semble gagner en importance. On les ajoute pour pouvoir les enlever. C'est le contraire des excès acoustiques du cinéma contemporain. Les bruits de pages qui tournent renvoient à la lecture du journal, ils sont comme des guillemets qui rappellent à chaque fois la matérialité du texte qui est reproduit par sa lecture.

Comment le film a-t-il été produit ?

Je préfère parler de fabrication plutôt que de production. Oliva Oliva est un film artisanal, réalisé de manière tout à fait indépendante. Ce n'était pas un projet calculé à l'avance, avec un dossier qui annonce le résultat. Je n'étais même pas sûr que ça allait vraiment donner un film. J'ai tourné sans budget, de mon propre chef, comme toujours en super-8. Je pensais demander plus tard une aide pour la post-production du film en format 16 mm. Ce que j'ai fait, d'abord en Espagne, ensuite en Allemagne, mais sans résultat. Finalement la ville d'Hanovre a donné un petit peu d'argent. Mais comme c'était devenu un film assez long, cela ne couvrirait même pas les frais de matériel. Les ateliers et outils nécessaires - comme le banc de tirage pour faire le gonflage du super-8 en 16 mm - ont été mis à ma disposition gratuitement par des gens et des associations, ou en échange d'autres services. J'ai tout fait moi-même, entre Hanovre, Hambourg et Braunschweig, mais j'avancais lentement. J'ai fait trois versions : allemande, française et espagnole. Le chômage m'a permis de travailler, mais ce film ne m'a pas permis de m'en sortir.

Le contact avec le producteur Michel David s'est fait par hasard, par un ami cinéaste espagnol. Nous avons terminé le film ensemble. Si on considère qu'un film n'existe qu'à partir du moment où il est vu par un public, l'engagement de Michel David et sa persévérance ont une grande part dans l'existence d'"Oliva Oliva".

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 22 juin 2005.

Entretien avec

Herman Asselberghs

à propos de "AM/PM"



Quel a été votre parcours jusqu'ici ? Qu'est-ce qui vous a amené au cinéma ?

Depuis une dizaine d'années je travaille en tant qu'artiste en médias visuels, directeur de musée et critique d'art dans la culture du son et de l'image. Dans mes réalisations précédentes, j'ai notamment mis en place des installations interactives multimedia qui incluent le cinéma

au niveau du contenu et comme référence. *a.m./p.m.* correspond à mon premier travail pour écran unique qui se visionne tant comme un film que comme une installation audiovisuelle.

Comment vous est venue l'idée du film ? Quelles sont les circonstances de sa production ?

a.m./p.m. est né d'un court séjour en Palestine. Une visite en novembre 2002 dans les Territoires Occupés m'avait laissé profondément marqué. Comme la plupart des téléspectateurs et des lecteurs de journaux occidentaux, je ne connais le long et complexe conflit entre Israéliens et Palestiniens qu'à travers l'actualité grand public. A Jérusalem, Ramallah et Gaza, j'ai été confronté à une réalité d'une complexité telle qu'aucun montage classique du type "soundbite" ne saurait la restituer. Donc, pour rendre compte de cette collision avec la vie quotidienne en Palestine - et c'est un devoir, en tant que témoin privilégié - il me fallait un format radicalement différent qui restituerait, en quelque sorte, la complexité inhérente à sa représentation. Quant aux sources d'inspiration, j'ai peur qu'elles soient déjà sérieusement fichées : Marker, Duras, Akerman à ses débuts, Godard sur le tard, et aussi, d'une certaine manière, le structuralisme minimal des années 70.

Une voix de femme off et une caméra qui décrit des images statiques de paysages urbains. Pourquoi avoir choisi ce dispositif ? Avez-vous puisé votre inspiration auprès de réalisateurs ou dans des films connus ?

Il y a toujours trente-six raisons dans le choix d'un dispositif plutôt qu'un autre. En résumé, je voulais que les spectateurs puissent se perdre dans l'image pour rester libres d'écouter. Je ne voulais pas ajouter à la pléthore d'images que l'on voit jour

après jour aux infos, ou encore dans des documentaires (les réalisateurs de documentaires à l'intérieur et à l'extérieur de la Palestine peuvent faire bien mieux que moi). Je ne voulais pas non plus raconter leurs histoires (ni des Palestiniens ni des Israéliens); ils en sont parfaitement capables eux-mêmes. De plus, je voulais communiquer un peu de ce que je sais concernant la sensation de se perdre dans des images, de voir et revoir les mêmes choses, à propos du conflit israélo-palestinien. La raison de la voix off féminine est simple : la plasticité de l'image entre l'ici (image TV) et le là-bas (les Territoires Occupés) est rapidement entrée dans la stratégie au niveau du texte et au niveau de l'image ; introduire la voix de quelqu'un d'autre semblait une manière naturelle d'imposer une distance entre le film et le réalisateur.

Votre film crée une relation singulière à ce qui se passe dans le monde, aux enjeux politiques contemporains. C'est très loin du documentaire classique. Vous incorporez une forte dimension fictive, un traitement particulier des distances, du près et du lointain. Quel effet essayez-vous de susciter chez le spectateur ?

A mon retour de Palestine, la difficulté dans la réalisation d'un film sur cette expérience était de choisir un point de vue, mon point de vue sur une question de fond dans le cadre de la politique internationale. Mais au lieu de faire un film sur cette problématique, j'ai choisi d'en faire un sur la manière dont je l'envisage, ou plutôt, dont je l'observe, sur la manière dont la problématique se présente elle-même et m'est présentée. Dans ce type de conflit moderne qui semble sans fin, les images de souffrance et de violence font elles-mêmes partie de l'arsenal militaire. Lorsque l'on se met à réfléchir sur ces problèmes de représentation, on en vient vite à d'autres questions encore plus délicates, du genre : qu'est-ce que je dois faire avec ces doses de misère nue au quotidien, sous forme d'images et de sons ? Ces images brutales me remplissent tour à tour de colère, de découragement, d'indifférence, de tristesse et de préoccupation. Je les trouve fascinantes ... je les trouve répugnantes... Ainsi, au travers d'une rencontre avec la vie quotidienne en Palestine (là-bas), *a.m./p.m.* est devenu un film sur ma vie quotidienne (ici) qui semble en grande partie accaparée par l'observation des images de la détresse d'autres personnes, le fait de regarder "la souffrance d'autrui", comme le disait Susan Sontag.

Quels sont vos projets pour l'avenir ?

Je travaille actuellement sur un court film vidéo qui examine de près les vidéos des otages en Irak. J'ai d'autres projets, qui porteront sur les rapports et tensions entre le visible et l'invisible, autant au point de vue formel que sur le plan du contenu.

Propos recueillis par Cyril Neyrat.

Vidéotheque

L'espace vidéotheque, équipé de 12 postes de visionnage, est prioritairement accessible aux professionnels : diffuseurs, programmeurs, journalistes, réalisateurs et producteurs. Outre les 34 films sélectionnés en compétition (internationale, nationale et premier) et certains films issus des écrans parallèles, la vidéotheque est augmentée depuis l'édition 2004 de 34 films supplémentaires à destination des professionnels. Ces films, pour la plupart inédits, ont été retenus en présélection et appréciés. Le FIDMarseille souhaite marquer et soutenir la qualité dont ils font preuve, faisant ainsi bénéficier les professionnels d'un éventail élargi.

Entretien avec Ariane Michel

Ariane Michel, artiste née en 1973, expose à la galerie OÙ son dernier film, *Sur la terre*, accompagné des *Cartes postales* (vidéo et photos). L'ensemble compose un parcours de l'homme face à la nature.

Galerie OÙ : 58 rue de Jean de Bernardy, 13001 Marseille.

Dans quelles conditions avez-vous produit et réalisé *Sur la terre* ?

J'avais ce désir de filmer une rencontre homme-animal dans un univers froid. Une invitation inouïe m'a permis de partir avec une mission scientifique qui explorait en bateau la côte est du Groënland*. J'y ai passé ainsi deux mois, seule pour mon propos avec du matériel autofinancé, me glissant entre les lieux et les humains qui poursuivaient leurs activités. Au plus près des bêtes, au plus près du sol, mais comme un électron libre.

Vos précédents travaux avaient déjà pour sujet un animal, ou l'animalité. Que cherchez-vous dans leur présence et leurs gestes ?

Le geste animal est particulièrement "vrai". J'aime son impondérabilité qui rend l'acte de filmer très intense. Il procure au propos du film une authenticité particulière tout en l'extrayant de la contingence du monde humain. On s'insère avec lui dans un temps mythologique, mais bien réel. Ce double mouvement m'intéresse beaucoup. *Sur la terre* oscille entre le plan large et le gros plan, le proche (la gueule des morsures) et le lointain (le paysage avec le bateau).

Pourquoi ces choix de mise en scène ?

Il s'agit d'être près du monde des bêtes et d'installer leur regard sur le bateau qui passe. Leur monde est ouvert, dans toute la largeur du paysage. Le monde humain est ailleurs, le navire devient un ovni. En même temps il subsiste la plupart du temps une certaine distance avec les bêtes : elles sont là comme des pierres, depuis une éternité, et quelque chose d'elles nous échappe irréductiblement. En fait j'ai posé ma caméra au sol un peu comme un caillou qui appartiendrait au paysage de la même manière que les morsures.

Ce film est conçu en relation avec un long-métrage.

Oui, il en est un miroitement, un écho. J'ai tourné un film long pendant ce voyage, qui fonctionne selon les mêmes principes de mise en scène, et propose de la même manière un regard de la nature sur le passage des scientifiques. Mais il laissera les hommes s'approcher. Ce sera un développement qui devrait soulever des questions plus précises sur les rapports de la nature et de l'humain, alors que celui-ci est une allusion, une question plus large et concentrée. Ce film court est un mythe là où l'autre, truffé d'hommes, sera une réalité.

*Sur le TARA V, ex-Antarctica / Seamaster, avec une mission du GREA (groupe de recherche en écologie arctique).

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Entretien avec Jean-Pierre Gorin, suite

(...)

téresse dans un documentaire, quel qu'il soit, c'est le fait que l'on puisse percevoir l'intelligence de son réalisateur tant au stade du tournage que dans la phase du montage et du mixage, le fait que l'on puisse voir qu'il ou elle est aussi bon à l'attaque qu'en défense. C'est ce jeu du chat et de la souris avec le sujet, et comment ce jeu s'inscrit dans le film, qui m'intéresse. Il s'ensuit que j'ai tendance à m'intéresser davantage aux documentaires qui posent des questions qu'à ceux qui prétendent les résoudre. Je préfère les gens qui pensent en "et puis, et puis, et puis" à ceux qui raisonnent en "ou bien, ou bien". Un bon documentaire devrait toujours vous laisser l'impression d'une suite à venir, d'un "à suivre".

Le combat que mène une intelligence ou une sensibilité pour épingler une réalité, TANDIS que la réalité se soustrait toujours à toute tentative de la cerner totalement, voilà un paradoxe du documentaire que je trouve fécond. Pour moi, un bon documentaire tire sa force de son échec à épuiser la réalité qu'il explore. En fin de compte, les documentaires célèbrent le caractère inépuisable de leur propre sujet et se construisent comme des machines à produire des allusions. En cela, ils sont inséparables de la poésie.

Enseignez-vous le documentaire comme vous enseignez la fiction ? Autrement ?

Absolument. D'une certaine manière, je lutte constamment contre la séparation des genres, et j'en appelle comme modèles à des cinéastes qui passent outre cette distinction et qui dans leur pratique n'ont cessé, d'une manière ou d'une autre, de transgresser cette frontière, utile quoique artificielle (Lang, Cassavetes, Godard, Imamura, Allan Clarke, Weerasethakul, Panh). J'essaye toujours d'intéresser mes étudiants au documentaire. C'est le grand test : certains renâclent, parce qu'ils rêvent d'entrer dans le paradis fictionnel proposé par Hollywood, d'autres sont trop enclins à reproduire les tropes du Public Broadcasting System. Il y en a toujours une poignée, cependant, qui trouvent instinctivement une harmonie avec le potentiel spectaculaire de la documentation et qui sont suffisamment passionnés pour savoir l'articuler d'une manière sensiblement différente.

Comment concevez-vous votre rôle de Président du Jury ?

Je suis un être très limité. Je me suis convaincu qu'il y a quelque chose de divin à voir des films et à en discuter. Je soupçonne que les autres membres du jury sont eux aussi des êtres "limités". Je sais écouter, et je peux polémique férocement lorsqu'il s'agit de défendre ce qui me paraît un bon travail, je pense qu'eux aussi en sont capables. J'espère seulement que nous aurons des divergences marquées qui nous forceront à l'acuité.

Propos recueillis par Emmanuel Burdeau.

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Michel Trégan. Administrateurs : Laurent Carezzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Emmanuelle Ferrari, Aurélie Filippetti, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Florence Lloret, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Dominique Wallon

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat. Rédaction : Emmanuel Burdeau, Sylvain Coumoul, François Cusset, Félix Dubois, Aurélie Filippetti, Pascal Jourdana, Stéphanie Nava, Cyril Neyrat, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

Festival International du Documentaire de Marseille 14, allée Léon Gambetta 13001 Marseille. Tél : 04 95 04 44 90
www.fidmarseille.org

Pour l'Amour du Cinéma

Cahiers du Cinéma

Essayez Les Cahiers du Cinéma

5 numéros pour seulement 15€

44% de réduction

BULLETIN D'ABONNEMENT

Abonnement: votre règlement: Cahiers du Cinéma - Service Abonnements - 60640 Clémenceville

OUI, je souhaite m'abonner aux Cahiers du Cinéma pendant 5 ans (5 numéros) au tarif de 15€ au lieu de 27€ soit une économie de 44%

Je joins mon règlement: Carte prélevée ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma Carte bancaire

Données personnelles: Oui Non Non

Nom:

Prénoms:

Adresse:

C.P.:

Ville:

annuel:

Je joins mon règlement: Carte prélevée ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma Carte bancaire

Données personnelles: Oui Non Non

Je joins mon règlement: Carte prélevée ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma Carte bancaire

Données personnelles: Oui Non Non

Je joins mon règlement: Carte prélevée ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma Carte bancaire

Données personnelles: Oui Non Non

Je joins mon règlement: Carte prélevée ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma Carte bancaire

Données personnelles: Oui Non Non