

Entretien avec **Joerg Burger** à propos de "In Wirklichkeit ist alles ganz anders"

L'idée de faire un film sur Wilhelm Gaube?

Je connais Wilhelm Gaube depuis 1985 et j'ai eu maintes occasions de l'accompagner lors de son travail très singulier et plutôt inhabituel, pendant les entretiens qu'il poursuivait avec "ses" artistes. Son intérêt s'est toujours uniquement concentré sur la personnalité des artistes et il était peu intéressé par les questions de notoriété. En 35 ans, il a réalisé environ 250 films sur l'art et les artistes autrichiens, de la manière brute et rugueuse qui lui est propre. Il enregistrait chaque entretien en un ou deux jours, s'occupant de tout lui-même: réalisation, caméra, son, montage. Une fois terminés, tous ses films disparaissaient dans les archives (en fait sa collection) du Musée du XX^e siècle à Vienne pour lequel il travaillait. Personne ne pouvait - ni ne voulait - voir ces films, et aucune instruction quant à leur usage ne lui a jamais été donnée. Il a produit tous ses films dans une économie minimale, poursuivant une démarche très solitaire et presque complètement inaperçue. Je pense qu'une telle situation ne pouvait exister qu'à Vienne, où règne une si vieille machinerie bureaucratique. Tout cela a éveillé mon attention et j'ai décidé de faire un film sur Wilhelm Gaube, le cinéaste plutôt que l'individu.

Gaube paraît très secret. Comment a-t-il accepté ce portrait ?

Il voulait avant tout qu'aucune information biographique ne figure car il n'a jamais voulu être un personnage public. Il a donc décidé de ne pas apparaître à l'image et j'ai respecté cette requête. Je n'ai par exemple pas eu la possibilité de filmer un entretien classique avec lui. La seule interview que j'ai utilisée en voix-off dans mon film est

un enregistrement réalisé un an plus tôt sur mini-disc pour mes archives personnelles. Il me fallait donc trouver un concept qui me permette de filmer malgré tout. Je lui ai suggéré de réaliser de nouveaux portraits de ses meilleurs amis. Comme il n'avait pas vu la plupart d'entre eux depuis un certain temps, il était curieux de les retrouver. Cela a fourni le contexte idéal pour la réalisation de ce projet, les discussions entre Gaube et "ses" artistes avant et après tournage me procurant le matériau que je recherchais. La plupart de ces moments font partie du processus invisible de fabrication, il ne les conserve pas dans ses propres films. Il était intrigué de voir comment j'allais mener tout cela. Aujourd'hui il est profondément ému par le film, bien que d'un autre côté, il ne soit pas très content d'être ainsi exposé au regard du public.

Même si parfois la différence de format (film ou vidéo) trahit la provenance des images, ce n'est jamais mentionné de façon explicite. Il persiste toujours une certaine ambiguïté.

C'était mon désir d'organiser cette confusion entre les films de Gaube, ses rushes inutilisés et mes propres images. Je voulais conserver cette ambiguïté parce que le film est quelque part une combinaison entre mon travail et son travail. Il m'a autorisé à mixer ses rushes, à combiner les images et le son, etc. J'avais les mains libres pour organiser et condenser tout ce matériau. Cependant les extraits de ses films utilisés examinent tous un seul même aspect: ils proposent un point de vue sur le travail de cinéaste de Gaube, explorant comment il se comporte et converse avec les artistes dont il réalise le portrait.

Pourquoi Gaube est-il si peu enclin à montrer ses films ?

L'idée de base de Gaube est: mes films ne devraient présenter un intérêt que pour les artistes et moi-même. Quelle raison alors pour les montrer sur un écran au public ?

Propos recueillis par Stéphanie Nava

Entretien avec **Olivier Derousseau** à propos de "Dreyer pour mémoire - exercice documentaire"

Le contexte de cet « exercice documentaire » ?

Il existe un lieu à Roubaix, la Cie de l'Oiseau Mouche, qui accueille et forme des travailleurs/acteurs handicapés, c'est-à-dire déclarés et identifiés comme tels. Des amis. Qui travaillent. Trente cinq heures par semaine. Cette compagnie domiciliée au lieu dit « le Garage » produit avec ces acteurs des spectacles. Et en reçoit aussi. Ces acteurs sont les protagonistes du film. Cette compagnie est aussi un C.A.T. (Centre d'Adaptation par le Travail). Les C.A.T. sont plus généralement des lieux d'exploitation et de sous-traitance dont les résidents vivent de maigres subsides et de travail ; le travail étant envisagé sous l'angle de l'accueil, de la socialisation et du rendement. Le film tente de faire face à cet ensemble de problèmes.

Dreyer apparaît dans le film avec l'extrait d'Ordet et dans certains gros plans de visages.

Les films qui nous ont regardés sont là pour toujours. Présents jusque dans les moments d'intensité politique où quelque chose peut basculer.

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs de la Cie de l'Oiseau-Mouche ?

Il ne s'agissait pas de faire un reportage sur des travailleurs handicapés. Mais plutôt de faire entendre et de montrer des acteurs, leurs singularités, en exercice.

Qu'est-ce qu'un exercice d'acteur ?

Cela ne consiste pas à tenir un rôle ou jouer une situation mais plutôt à porter en acte une parole. En acte. C'est toujours déjà se faire violence parce que la parole ne vaut que si elle est tenue. Une promesse alors. Que les paroles soient apprises, lues, répétées, chuchotées, bégayées ou absentes, c'est une question esthétique auquel ce film répond. Il s'agit d'un documentaire au sens où le film tente de faire voir des paroles au travail en tant que ces paroles n'appartiennent à personne. Consubstantiellement, c'est un exercice de choix d'angles, de cadres, de lumières ; c'est un exercice de cinéma. Chaque séquence fut préparée à l'école du temps et de la patience parce qu'il était nécessaire que chaque acteur du film, qu'il soit devant ou derrière la caméra, appréhende le mystère de la confection des images. En ce sens, un travail pédagogique. Le seul élément de fiction du film est l'évocation concrète et récurrente d'un personnage qui est une figure absente, acceptée comme tel. Nous l'avons appelé Ernest. Il se pourrait qu'Ernest soit un homme gris, autrement dit une figure démonologique. Pas plus que ça. Les cartons et les dessins en surimpression dans le film prolongent aussi le travail de mise en scène et de jeu. Au préalable, comme préambule au tournage, nous avons fabriqué un atelier pendant un an à raison de deux jours par semaine, intitulé « J'hésite encore ». Nous avons tout au long préparé la venue de ce tournage sans jamais en parler. Nos questions étaient simples et nous fabriquions à partir. Nous avons dans le cadre de cet atelier donné une lecture publique, présenté des dessins et montré un moment de théâtre sur le plateau du Garage. Nous sommes aussi sortis afin de photographier la ville de Roubaix. Ce film représente aussi la mémoire de ce temps. Au même titre qu'un son représente parfois une image. Allusivement. Dessins, photographies, mots accrochés, poubelles à journaux, tables, cartes postales, autant d'éléments constitutifs de ce qui pourrait évoquer le Capital. Tout cela au repos, soigneusement rangé comme ayant déjà servi. Et les acteurs dans ce milieu, stables et perdus parmi les traces d'une usine probable. Une usine à fabriquer du sens.

« Mon histoire, j'ai envie de la raconter sur la banderole » dit un des comédiens. Comment la lutte des intermittents a-t-elle coïncidé avec votre travail ?

Nous avons décidé de commencer à tourner en juillet 2003. Or le mouvement des Intermittents & Précaires se déployait massivement. Nous décidâmes à l'Oiseau Mouche d'interrompre le tournage. En être aussi. Dans la joie de ce non. Puissance de ce nous. Rien ne nous y obligeait. Les « travailleurs handicapés » n'ont pas le droit de grève. Ce débrayage fût un moyen et de le faire savoir et d'exister debout dans cette lutte. Et aussi d'envoyer un message fraternel à ceux qui sont restés le cul assis entre deux chaises. Ainsi, nos paroles furent aussi des actes. Actes d'acteurs qui s'affranchissent de leurs rôles. Cela aussi notre film le porte.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 27 juin 2005

Dimanche

La chronique de François Cusset

Loin des après-midis de la compétition comme des grands soirs et de leurs hordes enfiévrées, le film du matin est une enfance du monde, lucide et solitaire, un murmure décisif à moi seul destiné : hier l'inaugurait le cheveu hirsute et sur la langue de JLG prononçant le V absent de Bruce Willis comme celui d'un vieux vilain vulgaire, avant de nous rappeler qu'on n'a sans doute plus « envie de bien voir » (*Godard est là* de Cori Shim), et la veille, une première matinée d'inquiète sérénité offrait pour seul appui le long écran noir par lequel Herman Asselberghs ouvre *AM/PM*, y donnant à entendre le timbre intime des mondes réfractés, diffractés, réfléchis par les plus infimes de nos idiosyncrasies – l'assourdissante guerre civile mondiale et le son humide des soliloques inouïs, l'insolemment grand et l'ingénument petit comme rabattus soudain l'un sur l'autre.

Mais d'où nous venait alors, une fois la stupeur passée, la rétine accoutumée, l'impartageable plaisir de cette projection-là, l'étrange sensation (joie de la vraie tristesse, disait Deleuze) d'être allégés, délestés, désenglués même, libérés tout à coup de nos lourdeurs inutiles, de tout ce qui a pour nom sens, profondeur, racine, origine, névroses horizontales et leurs équations insolubles, celle de l'être-ensemble ou celle du mouvement immobile ? Pourquoi ce confort, si paradoxal devant un tel écran ? Avant la fin d'*AM/PM*, la réponse nous a foudroyés de son évidence : d'oraisons sur l'essentielle violence en travellings sur des façades d'immeubles sans nombre, jamais le sol ne nous est apparu, ni bitume ni terre ferme, comme si l'écran réalisait enfin sa promesse de plan vertical : nous arracher à nos ancrages, à nos petits mondes perclus, et nous donner en pâture l'absence de toute pâture, un univers parallèle aux lignes réconciliées.

Du coup, la nouvelle morale qui venait de s'inventer – on l'appellera l'éthique sans sol, faute de mieux – éclaira tout le reste, persistance des sols et luttes pour s'en défaire : sol des préjugés identitaires et de leur métaphysique terrienne d'abord, celle qui associe l'Islam des intifadas à une « culture de la mort » (et que dénonça sans relâche Edward Said, comme en témoigne *Selves and Others* d'Emmanuel Hamon) ou qui oppose les bombes humaines palestiniennes aux suicidés bibliques de Massada (réunis pourtant par leur choix de la mort contre l'esclavage, ainsi que le rappelle la caméra furieuse, contrapuntique, sans cesse menacée d'Avi Mograbi dans *Pour un seul de mes deux yeux*), mais aussi ce sol rugueux et inhabitable des apiculteurs d'Estrémadure si puissamment filmé par Peter Hoffmann dans *Oliva Oliva* (qui renoue le fil, la corde épaisse plutôt, avec *Terre sans pain* de Luis Bunuel), et encore ce sol brûlant sur lequel nous autres spectateurs risquons bien de périr consumés par le feu, comme nous en avertit Jean-Pierre Rehm en ouvrant le FID 2005 sous le signe stellaire de Guy Debord.

Deux films d'Eduardo Coutinho

Parlez-nous des conditions particulières d'élaboration de *Cabra Mercado para Morrer*.



« Cabra » est un terme sans équivalent, dépréciatif, qui comporte une notion de subordination. La traduction française *Un Homme à abattre* évoque un homme dangereux, le titre anglais *Twenty years later* est plus juste. C'était au départ une fiction, avec un côté documentaire très fort, sur la vie d'un paysan assassiné parce qu'il était leader des Ligues Paysannes du Nordeste vers 1961, grande période d'effervescence politique. J'ai rencontré sa veuve, et on a commencé le film en 1964, avec elle et d'autres paysans dans leur propres rôles. On avait tourné 25 jours quand le coup d'état militaire est survenu. Tout a été arrêté, on a été obligé de s'enfuir. J'avais les négatifs mais c'était impossible de songer à terminer le film tant que la dictature durait. Ce n'est qu'après l'amnistie politique de 79 que j'ai repris le film et l'ai terminé en 1984, exactement vingt ans après. Après cette longue période ça n'avait plus aucun sens de terminer le film tel qu'il était prévu. Cette tragédie m'a au fond aidé à comprendre ce qui m'intéressait dans le cinéma. Je ne savais pas ce qu'étaient devenus ces paysans, ces acteurs occasionnels. Je les ai retrouvés, et on a tourné quelques jours. Ce film parle d'eux, pas de généralités. Malgré tout, à travers l'histoire de ces gens-là, le film évoque un peu les aspects politiques et sociaux du Brésil, de même qu'il fait référence aussi à l'histoire de notre cinéma, au cinema novo.

La carte blanche aux Rencontres cinématographiques sud-américaines de Marseille propose *Peões (Les Métallos)*, votre dernier film, également un retour sur le passé.

Mais *Cabra*... était un film très particulier : si je n'avais pas été là il n'aurait jamais été terminé, parce que j'avais une histoire absolument personnelle avec ces personnes-là. Pour *Peões*, j'avais suivi de loin les grèves des métallurgistes de 1979 et 1980, comme un citoyen ordinaire. N'importe quel metteur en scène aurait pu faire ce film. L'idée m'est venue avec João Moreira Salles, qui a filmé la campagne électorale de Lula. J'ai tourné quatre semaines, dont les jours précédents l'élection de Lula. J'y ai intégré quelques images d'archives, tirées de trois films réalisés par des gens qui faisaient du cinéma militant ou du cinema novo. C'était précieux pour moi parce que les brésiliens ne connaissent pas les détails de ces événements. Ce qui rapproche pourtant ce film de *Cabra*... c'est que je souhaitais lier la vie personnelle à la vie politique. Montrer la vie politique en soi n'a aucun intérêt.

Cette approche particulière est-elle liée à l'expérience de la vidéo ?

Cabra... a eu un grand succès public, en dépit du fait que c'était un documentaire. Après, je me suis demandé ce que j'allais faire, je ne pouvais pas continuer à tourner avec un format de pellicule qui ne me semblait pas adapté pour filmer des conversations. Ce n'est que quinze ans après que j'ai recommencé à tourner des longs métrages, en vidéo, grâce à la technique du transfert qui permettait de passer d'un support à un autre. J'ai depuis tourné cinq films uniquement sur des gens communs, méconnus, je déteste les figures publiques. Même si ma démarche comporte toujours une part historique très forte, je veux d'abord toucher à la singularité de chacun.

Propos recueillis par Pascal Jourdana le 1er juillet 2005

Peões : dimanche 3, 18h30, cinéma Les Variétés

Cabra mercado para morrer : lundi 4, 15h30, Le Miroir et mardi 5, 20h, Petit Théâtre de La Criée

Peter Watkins

Edvard Munch de Peter Watkins est lauréat du **PRIX SCAM 2005**.

Extraits d'un entretien paru dans les *Cahiers du cinéma* n 598, février 2005.



A l'hiver 1968 ou au printemps 1969, j'ai été invité par l'université d'Oslo. Le musée Munch diffusait *La Bombe* dans un grand hall dont l'acoustique était très mauvaise. J'ai découvert les œuvres pendant la séance. Je n'avais jamais entendu parler de ce peintre. J'ai été frappé par les tableaux. J'étais accompagné d'un écrivain norvégien qui avait des contacts à la télévision. Je lui ai dit tout de suite que je devais absolument faire un film sur Munch. Je me rappelle le grand tableau représentant la mort de

sa sœur Sophie entourée par sa famille, peint vingt ans après son décès, causé par la tuberculose. Toujours ce mélange remarquable de passé et de présent. A côté d'un homme dont on ne voit pas les traits, il y a Inge, la sœur de la morte, qui vous regarde droit dans les yeux. Ce regard, cette tragédie, cette tendresse... Je n'avais jamais rien vu de ce genre. Le lendemain, je devais prendre l'avion pour Stockholm où je montais *Les Gladiateurs*. J'ai donc fait irruption le jour même dans les bureaux de la télévision norvégienne. J'ai dit au responsable des documentaires que je devais absolument faire ce film.

Odd Geir Saether [le chef opérateur] n'avait jamais fait un film de cette façon. Il n'avait jamais travaillé caméra à l'épaule et n'avait jamais utilisé que l'éclairage high-light très traditionnel. On a fait pas mal de tests. Je voulais poursuivre les explorations de *Privilege*, tourné juste après *Le Désert rouge* d'Antonioni. Dans *Privilege*, j'utilisais exclusivement les lumières pâles, l'éclairage indirect ; j'avais placé un filtre devant l'objectif, ce qui était nouveau à l'époque. Pour Munch, on voulait aller plus loin, notamment en matière de couleur. Munch était préoccupé par la couleur. Il a été obsédé par le bleu à une certaine période ; pour lui, c'était la couleur de la mort. Il fallait le traduire dans le film. Un jour, par accident, on a tourné à l'extérieur avec une pellicule destinée aux intérieurs et on s'est aperçu que la couleur tirait vers le bleu. On peut s'en rendre compte dans le film. Certaines couleurs, comme le rouge, ont été exclues au tournage. Pas d'éclairage frontal. Des filtres : l'un pour le bleu, l'autre pour atténuer les contours. Tout cela, d'une certaine façon, pour s'éloigner de l'esthétique hollywoodienne.

L'acte créatif n'est-il que bénéfique ? Qu'en est-il de ses aspects manipulateurs ? *Punishment Park* pose ces questions, avec une poursuite dans le désert filmée comme un reportage de télévision. Dans *Edvard Munch*, c'est une chose différente, liée à la mémoire, aux sentiments personnels, aux reflets et aux relations entre les gens. Mais l'enjeu est tout aussi politique. Impossible de séparer la politique des expériences de la vie. Et ce film dont le propos est la complexité des images a justement permis à ceux qui l'ont vu d'aller plus loin dans l'exploration de leurs sentiments, de leurs souffrances et de leur mémoire. Ce qu'apportent les gens peut se mêler au film.

Propos recueillis par Thierry Méranger

Edvard Munch : dimanche 3 juillet, 15h30, CRDP.

Séance suivie d'une rencontre avec Georges Heck (Maison de l'Image) et Jean-Marie Drot (SCAM)

3 questions à Catherine David

Commissaire d'exposition, Catherine David a répondu à l'invitation conjointe du FRAC PACA et du FID par une carte blanche en trois temps. Un diaporama de 300 diapositives du photographe iranien Bahman Jalali et une installation vidéo d'Avi Mograbi à la galerie District, le film *16hours in Baghdad*, de Tariq Hashim, projeté à la Criée.

1 Les photographies de Bahman Jalali ?

Je travaille depuis de longues années sur le Moyen-Orient. Jalali est un des grands photographes iraniens, dont l'œuvre documentaire se compose de plusieurs séries importantes. J'ai choisi la série sur la révolution iranienne, publiée en 1979 dans un livre intitulé *Days of Fire, Days of Blood*. Vite épuisé, le livre a été réédité l'année suivante, puis interdit et détruit par les autorités iraniennes. Sans doute parce que les photos montrent la complexité de la révolution, notamment des personnages qui ont disparu depuis, exécutés ou assassinés. Ces images n'ont plus été montrées depuis 1980, parce que ça n'intéresse pas grand monde en Iran, et que les curateurs étrangers préfèrent exposer des travaux plus récents. La culture photographique est très présente en Iran, et ce depuis le XIX^e siècle. Jalali est un grand collectionneur et spécialiste de cette histoire. Il n'a jamais quitté son pays, où il enseigne aujourd'hui la photographie. Il fait partie de ces gens précieux, notamment dans ces régions tourmentées, qui assument la transmission à la jeune génération. L'invitation conjointe du FID et du FRAC m'a donné l'opportunité de tirer les négatifs de sa série sur la révolution, et de les exposer sous la forme d'un diaporama. D'autres présentations de son travail documentaire suivront.

2 L'installation vidéo d'Avi Mograbi ?

Je connais le travail vidéo d'Avi depuis longtemps. Lors de mon dernier passage à Tel Aviv, il m'a montré *Pour un seul de mes deux yeux* et m'a donné une série de travaux vidéo antérieurs. On a décidé de présenter en exposition un ensemble de moments d'un même dispositif : celui, présent, dans le film, d'Avi dans son studio, chez lui, face à des écrans qui diffusent les news du monde entier, se filmant au téléphone avec un interlocuteur palestinien invisible. L'installation à District est simple : sur un mur sont projetées plusieurs séquences prises dans *Pour un seul de mes deux yeux*, et en face, un moniteur diffuse la première vidéo utilisant ce dispositif, *Wait, it's the soldiers, I have to hang up now*. Il n'y a aucun rapport direct entre les photos de Jalali et le travail de Mograbi. Avec un peu de recul, un lien apparaît : tous deux travaillent sur l'histoire immédiate du Moyen-Orient, mettent en œuvre des visibilités complexes, produisent des images qui donnent accès à l'extrême complexité des situations, loin des images standard de la région. Avi m'a dit avoir beaucoup aimé le diaporama.

3 Le film de Tariq Hashim ?

Je devais présenter un film récent qui vienne du Moyen-Orient. J'avais vu *16 Hours in Baghdad* au festival du film arabe de Rotterdam, où il avait obtenu le Faucon d'Or. C'est un film honnête, qui dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit. Après un long exil, Hashim est retourné à Bagdad au début de l'occupation américaine. Il filme ce qu'il voit, caméra à l'épaule, au fil d'une longue journée de marche dans les rues de la ville. Il ne cherche jamais la performance, se contente d'enregistrer ce qui se passe devant sa caméra, dans une logique de cinéma direct. Ici aussi, apparaît une situation bien plus complexe que celle présentée par les médias. Ses multiples rencontres montrent une ville où vivent de nombreux intellectuels, qui se connaissent et sont restés en contact malgré la distance de l'exil. Plus tard, avec le temps et la distance nécessaires, on peut penser qu'un autre type de travail nous parviendra d'Irak.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Bahman Jalali et Avi Mograbi : Galerie District, 20 rue Saint Antoine. Du 30 juin au 9 juillet.

Entretien avec Tae-young Park à propos de "Wyspa"

Le contexte de production ?

Je suis étudiant à l'École Nationale Polonaise du Film. Pour mon projet de fin de troisième année, j'ai décidé de filmer l'histoire de Eun-jin, jeune femme épileptique qui vit dans une communauté religieuse sur une île au large de la Corée. Malgré un large soutien, notamment de la part de mes professeurs, le tournage a été semé d'embûches, particulièrement financières, en grande partie du fait que le tournage a eu lieu en Corée. Les fonds mis à disposition par l'école n'étaient pas suffisants, j'ai donc dû trouver un partenaire coréen avant de terminer le film en Pologne. On peut dire ainsi que mon film est une co-production coréo-polonaise.

Comment avez-vous rencontré Eun-jin ?

J'ai appris l'existence de la communauté religieuse de l'île de Jawol par une connaissance. Au début, je m'intéressais plutôt au pasteur qui dirige l'endroit mais j'ai très vite changé d'avis quand j'ai vu Eun-jin travailler, son casque bleu sur la tête. Le film allait être celui de son histoire. Dès le début du tournage, j'ai dû faire face à beaucoup de difficultés. Tout d'abord, il a été extrêmement difficile d'amener Eun-jin à ouvrir son cœur, qu'elle tenait fermé depuis des années. Elle était tellement accoutumée à sa solitude, enfermée entre les murs qu'elle avait construit pour se préserver du monde extérieur... Une correspondance d'un peu plus de six mois m'a permis de gagner sa confiance et son accord pour faire le film. J'ai dû aussi demander permission au pasteur et à sa femme qui ont accepté avec enthousiasme dans un premier temps. Cependant, en creusant dans l'histoire d'Eun-jin, des paroles amères ont commencé à poindre dans les entretiens. Cela les a rendu nerveux et ils ont commencé à remettre en cause le projet. Entre le début et la fin du tournage, j'ai été "expulsé" de l'île plusieurs fois et j'ai dû à chaque fois renégocier leur autorisation.

Quel est le rôle des animaux dans le film ?

Je crois en l'utilité de biais métaphoriques pour porter le sens dans un documentaire. Ces gens sont comme des animaux vivant sur l'île, coincés, forcés de vivre là-bas. Parmi les animaux présents dans le film, la chèvre qui s'échappe a une signification très importante. Pour le pasteur, sa disparition et le désir d'Eun-jin de s'échapper de l'île sont les manifestations d'un même esprit démoniaque. Il répète sans cesse que sa maladie et son comportement sont le fait d'un esprit malin, et qu'elle devrait renaître comme "Enfant de Dieu", sous la protection du Divin. La chèvre est depuis toujours un symbole du diable et j'ai essayé de créer un lien d'identification. En fait, Eun-jin est la chèvre. De la même manière, l'île est comme une prison de laquelle Eun-jin veut s'évader. Ce lieu l'oblige à être séparée des gens qui lui manquent et métaphorise de fait son isolement et sa solitude. Avant même de commencer à tourner j'avais décidé de mettre l'accent sur cet aspect du lieu, et son importance s'est confirmée dans le film, à mon grand bonheur.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

Traductions simultanées

présentation de **Jean-Pierre Gorin** par Emmanuel Burdeau

Jean-Pierre Gorin, né le 17 avril 1943. De 1968 (*Un film comme les autres*) à 1976 (*Ici et ailleurs*), alter ego de Godard au sein du groupe Dziga Vertov. Depuis la fin des années 70, professeur de cinéma à l'Université de San Diego. Twin brain du charpentier, peintre et critique Manny Farber. Auteur à ce jour de quatre beaux documentaires. Signe particulier ? Peaufina très tôt son accent californien, impeccable si n'y insistait, minuscule défaut d'assimilation ou chic extrême, une pointe d'exagération - particulièrement en fin de phrase. Off, la voix de JPG s'entend dès *Poto and Cabengo* (1979), tandis qu'à l'écran papillonnent Ginny et Gracy, jumelles ayant trafiqué un langage intelligible à elles seules et devenues à ce titre une curiosité médiatique et scientifique. Elle s'entend ensuite dans *Routine Pleasures* (1986), où des cheminots à la retraite prolongent leur passion en jouant chaque mardi soir au train électrique. Ne s'en tend pas en revanche, mais c'est tout comme, dans *My Crasy Life* (1986), portrait d'une bande de bandits et rappeurs samoans à Los Angeles, où le cinéaste se laisse ventriloquer par l'ordinateur de bord suave et érudit d'une voiture de flic. Et s'entend à nouveau dans *Letter to Peter* (1992), notes destinées à Peter Sellars en commentaire de sa mise en scène de *Saint-François d'Assise*, opéra d'Olivier Messiaen. Capitale, cette voix en véo, pour la raison simple que ce qui en elle continue à paraître outré ou inaccompli conduit d'emblée au cœur de l'entreprise de JPG.

L'exil ? La langue étrangère ? L'ailleurs américain ? Pas seulement, pas exactement. Disons plutôt une posture d'amour et d'ironie à l'égard de ce qui, pour le cinéaste, gardera toujours quelque obscurité. Sa voix, Gorin la compare à celle de Philip Marlowe, celle de Bogart campant Marlowe chez Hawks : même gravité de timbre, même affectation de rouerie, même drôlerie mâle. Il y a plus : pour bien comprendre ce mimétisme, il faut se souvenir que le détective du "brave Chandler" narre moins une progression vers une vérité révélée en plein soleil qu'une descente en des ténèbres sans cesse plus épaisses. Ainsi va JPG : c'est l'incompréhensible qui attire, l'incompréhensible qu'il habite, l'incompréhensible qu'il vocalise avec angoisse et délice. Reconnaissances qu'une telle préférence n'est pas commune. Dans *Poto and Cabengo*, Gorin écoute le chinois des deux chipies, affiche en toutes lettres leurs phrases d'aucune langue, dresse l'inventaire des seize mots qu'elles ont forgés pour dire "potato". Dans *Routine Pleasures*, il se fascine pour le jargon des *train people*, y colle aveuglément au point de commander par lettre à son producteur allemand telle maquette rarissime au nom barbare. Dans *My Crasy Life*, il documente l'oralité proliférante des gansta-rappeurs et filme un aîné qui interroge les plus jeunes, demandant à chacun d'expliquer une formule de leur langage codé. Et partout : questions écrites sur le tableau noir de l'écran, messages et statistiques de l'ordinateur en talk mode, inscriptions textuelles de tous types.

Ces exemples le suggèrent assez clairement : si Gorin, qui a adressé à ses amis américains un article rageur sur *Fahrenheit 9/11*, ne nourrit aucune croyance naïve à l'endroit d'une vocation du documentaire à présenter le réel dans la clarté sans ombre d'une sorte d'esperanto, ce n'est pas par refus du sens. Il se trouve seulement qu'il place ailleurs sa conviction et son espoir : dans la possibilité pour chaque chose de passer au dehors tout en demeurant celée dans son idiome. Par là, JPG situe sa visée dans l'horizon d'un labeur d'(auto-)traduction. Faire œuvre documentaire, c'est alors assumer le risque d'être en chemin *lost in translation*. Non pas prétendre convertir l'opacité en transparence, mais loger dans l'écart d'un code et de son décryptage forcément lacunaire. C'est surtout, ambition à la fois minimale et riche de promesses, parier en faveur d'une traductibilité générale - là est le seul universel.

Extrait d'un texte publié dans les *Cahiers du cinéma* n°598, février 2005.

FIDMARSEILLE avec **smp** – sol, mur, plafond

EXPOSITION HARALD THYS ET JOS DE GRUYTER

Exposition ouverte du 30 juin au 16 juillet et du 6 au 24 septembre 2005

Du mardi au samedi de 15h à 19h entrée libre

SMP - 31 rue Consolat 13001 Marseille www.s-m-p.org contact@s-m-p.org

Radio Grenouille

DIMANCHE 3 JUILLET

9h30 : **Journal-radio** avec **Emmanuel Burdeau** (journaliste aux Cahiers du cinéma)
10h -10h45 : **Plateau public** avec **Julien Selleron** (réalisateur), **Hugues Lepaige** (réalisateur), **Tariq Hashim** (réalisateur), **Yousry Nasrallah** (jury international).
13h10 - 14h : **Portrait-entretien** avec **Emmanuel Burdeau** (journaliste)
18h -19h : **Magazine** avec **Vimukthi Jayasundara** (jury international)

Entretien avec **Olivier Cadiot** jury national



Votre parcours ?

J'essaie d'écrire des livres dans un parcours qui ressemble un peu à un torture-test. C'est une procédure industrielle de test pour les voitures, les machines à laver... Ouvrir deux mille fois la porte d'un frigidaire, lancer une voiture contre un mur, ce genre de choses. Pareil pour les livres que je fais : ils passent à l'épreuve de la poésie, de la lecture publique, des expériences sonores, des compositions musicales, des mises en scène de théâtre, pour aboutir bon an mal an à des formes qui aident le sens. On appellerait ça roman ?

Quelle place a le cinéma dans votre travail ?

Le cinéma peut être un relais très puissant pour la littérature – comme un relais hertzien. Je sors à l'instant du premier film de l'écran parallèle consacré à Werner Herzog, *Land of Silence and Darkness*. J'ai l'impression qu'un tel film est la contreforme d'un projet littéraire qui pourrait être le mien. Tout ce qui m'excite y est présent sous une autre perspective, un autre rapport de plans. On se dit alors que le cinéma peut devenir un bréviaire. Après un film comme celui-là, on a envie de prier. J'ai été frappé de voir, d'entendre que Herzog utilise la même musique que pendant le très long plan sur le cygne dans *L'Enigme de Kaspar Hauser*. *Land...* est à la fois le B.A. BA et l'aboutissement d'un projet littéraire virtuel. Du coup, on a en le regardant un sentiment un peu paradoxal, comme s'il était la promesse et l'achèvement de quelque chose.

Qu'attendez-vous d'un documentaire ?

Justement ça : un basique, un basic. Une grammaire minimale ouvrant sur des échappées très sophistiquées. Le documentaire a la liberté de présenter ce mélange-là, à la différence peut-être de la fiction, qui en général écrase tout. Comme je sors de ce *Land...*, je vois tout en fonction de ce film. Je serais donc enclin à dire que le documentaire est le lac, le réservoir noir du cinéma. Ce sont les mots qu'a Frau Straubinger pour évoquer sa condition d'aveugle-et-sourde : c'est comme ça que je sens les choses, je le sens là, dit-elle en se touchant la poitrine. Belle manière d'ouvrir le festival, un documentaire sur l'absence de sons et d'images.

Votre rôle de jury ?

Egoïstement, je viens voir des films. Je n'ai pas encore réfléchi à ma responsabilité pour ces six jours. Je pense que je vais progressivement me rendre compte que je suis dans le jury. Pour l'instant, je vais au cinéma à 9h30 du matin. Et comme je ne vais plus jamais au cinéma en salles, je vais rattraper des années d'abstinence. Il est 11h20, je sors à peine du *Land...*, je vais me battre à mort pour qu'Herzog et ce film aient le grand prix français, le grand prix international et une palme d'or pour l'ensemble de l'effort. Reparlons-nous à 13h15.

Propos recueillis par Emmanuel Burdeau.

Entretien avec **Peter Szendy** jury son.



Votre parcours ?

Avant d'enseigner à l'université, d'abord en musicologie à Strasbourg, puis maintenant en esthétique à Nanterre, j'ai travaillé pendant plus de dix années pour des institutions liées à la musique dite contemporaine : le Festival d'automne, puis l'Ensemble Intercontemporain et, enfin, l'Ircam. Actuellement, je suis conseiller pour les programmes à la Cité de la musique. Mes écrits sur la musique ont d'abord été des articles d'analyse sur des compositeurs comme Emmanuel Nunes (dont Manuel De Oliveira a su utiliser les œuvres), György Ligeti ou Arnold Schoenberg. Mais par la suite, mon travail s'est orienté plutôt vers des questions d'esthétique musicale, notamment dans les deux premiers essais que j'ai publiés aux éditions de Minuit : *Écoute, une histoire de nos oreilles* et *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Récemment, j'ai aussi collaboré avec des compositeurs en tant que « librettiste » : pour Georges Aperghis, j'ai écrit l'argument du spectacle de théâtre musical *Avis de tempête* (créé à l'Opéra de Lille en octobre 2004), dont j'ai tiré la matière d'un livre, *Les prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville* (Minuit, 2004).

Comment les enjeux de l'écoute tels que vous les pensez dans vos livres, rencontrent-ils le cinéma ?

J'ai consacré une part importante d'*Écoute, une histoire de nos oreilles* à la représentation de l'auditeur dans les œuvres musicales. En cherchant, au fond, une sorte d'équivalent de la place du spectateur dans les arts visuels. J'étais fasciné par ces scènes d'opéra, par exemple, où nous, auditeurs, nous retrouvons à écouter des personnages qui, en chantant, sont censés écouter eux aussi. Il s'agissait, à travers eux, de prêter l'oreille à la façon dont la musique, chaque fois, peut inventer une écoute singulière, à la manière dont une œuvre compose mon oreille. Dans la même perspective, j'ai essayé de penser, avec *Membres fantômes*, comment les instruments de musique (parmi lesquels j'inclus la phonographie), plutôt que d'être disponibles à l'usage de nos corps tels qu'ils sont, configurent et machinent ces corps, les sculptent, les trament. Ou encore, dans *Les prophéties du texte-Léviathan*, j'ai tenté de montrer comment le lecteur du roman de Melville, *Moby Dick*, était déjà attendu dans le livre, compris d'avance par tous les personnages qui lisent et déchiffrent. C'est cette mise en scène de la fabrique des regards, des écoutes et des corps qu'un certain cinéma donne aussi à voir (je pense notamment à des films de Brian De Palma, comme *Body Double*, *Blow Out* ou même *Phantom of the Paradise*). Et ce qui m'intéresse, c'est la façon dont le cinéma, lui aussi, compose son spectateur.

Quelle pratique du cinéma ? Qu'attendez-vous du travail sonore des films ?

Ma pratique du cinéma, je dois l'avouer, est assez chaotique et fragmentaire. Je ne suis pas ce qu'on appelle un cinéophile. J'ai mes enthousiasmes, mes attachements parfois maniaques à certains auteurs (récemment : Hitchcock, De Palma, Lynch). Mais il y a aussi des pans entiers de l'histoire du cinéma que je connais peu. Je n'ai aucune attente que je puisse formuler définitivement à l'égard du travail sonore au cinéma. Ce que j'aime, c'est l'invention sous toutes ses formes. Elle peut se loger dans la bande-son (que ce soit dans les bruits, comme chez Tati et Lynch, ou dans la musique, comme chez le Resnais d'*On connaît la chanson*) ; elle peut, à l'inverse, concerner uniquement la représentation visuelle de l'écoute (comme dans la dernière séquence de *La soif du mal*). Tout ce que le cinéma a à dire sur le son et l'oreille me parle, surtout là où le film sait s'aventurer avec force dans un récit qui se double délicatement d'une réflexion sur soi.

Quelle est votre idée de rôle de jury ?

Ce sera tout simplement d'être tout ouïe. Et d'avoir les yeux grand ouverts. Car, au fond, je ne crois pas qu'il s'agisse d'aborder les films avec des critères constitués et éprouvés. J'aimerais - et c'est difficile, assurément - que chaque œuvre pose et construise les règles de son déchiffrement. Autrement dit, qu'elle invente mon écoute et mon regard face à elle.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Table-ronde « Penser à vue »

Dimanche 3 juillet, 18h, Petit théâtre de la Criée.

Modérateur : Cyril Neyrat. Invités : Peter Szendy (philosophe et musicologue, membre du Jury Son), Olivier Cadiot (écrivain, membre du Jury National), Julien Sellaon (cinéaste, auteur de *Made in China*, en compétition internationale). Les échanges tourneront autour d'une question : comment donner à voir et à entendre la pensée ?

Entretien avec **Simon Field** jury international

Quelle est votre expérience ?

Des années durant, j'ai jonglé entre l'enseignement du cinéma, la programmation, l'écriture et autres activités en free-lance. Puis je me suis retrouvé à la tête du département cinéma au sein de l'Institut des Arts Contemporains à Londres, en charge de la programmation et de la distribution, ce qui me convenait parfaitement puisque j'avais l'occasion de "fréquenter" d'autres activités artistiques logées dans le même immeuble. Huit ans plus tard, on m'a proposé de présider le Festival International du Film de Rotterdam. J'y suis resté huit ans durant, jusqu'en 2004, et à présent je m'occupe principalement de production cinématographique au sein de la société Illuminations Films, qui a notamment produit des films des Frères Quay, de Chris Petit et de Patrick Keiller. Actuellement nous avons pour projet majeur une collaboration avec Peter Sellars concernant son New Crowned Hope Festival à Vienne en 2006, soit la commande d'un certain nombre de films à réaliser par des cinéastes du monde entier.

Quelle est la situation du cinéma en Angleterre aujourd'hui, et notamment du documentaire ?

Comme dans bien d'autres pays, la production cinématographique anglaise est dominée par des impératifs commerciaux, et par l'idée que toute la production cinématographique doit être formatée de manière à maximiser le nombre d'entrées. Avec pour conséquence, un cinéma américanisé ou des films du genre *Notting Hill*. Des cinéastes visionnaires, comme Terence Davies ou les Frères Quay, ont de plus en plus de mal à trouver un financement. En outre, la critique est de plus en plus désintellectualisée. De la même manière, les cinéastes qui travaillent dans le documentaire d'imagination constatent que la télévision, naguère leur principal soutien, évolue de plus en plus vers l'anesthésie Big Brother, les émissions de jardinage et de décoration intérieure occupant de plus en plus de temps dans la grille des programmes. Il existe encore néanmoins quelques résistants opiniâtres.

Qu'attendez-vous d'un film documentaire ?

Tout d'abord, il faudrait définir ce qu'on entend par film documentaire, ce qui pourrait nous prendre plus de place que celle qui nous est impartie. Une chose qui me tient à cœur, personnellement, c'est un film qui n'ait pas une idée préconçue du documentaire. Qui interroge son rapport au réel, qui nous fait nous demander comment nous voyons ce que nous sommes en train de voir. Ou qui a un sujet original, fort, en même temps qu'une originalité et une puissance esthétiques. On peut citer en illustration l'extraordinaire *A l'ouest des rails* de Wang Bing. Pour moi, un documentaire ne devrait pas se contenter de traiter d'un sujet social brûlant (bien que ce type de documentaires ait évidemment sa place), il doit aussi être du cinéma. Je pense bien sûr à ceux qu'on peut voir au FID : des films de Thom Anderson, de Chantal Akerman, de Stan Brakhage, de Peter Friedl, de Jean Rouch, d'Agnès Varda, et de bien d'autres.

Quelle est votre expérience de directeur du festival du film de Rotterdam ?

Il est évidemment impossible de résumer brièvement une expérience aussi riche et diversifiée poursuivie sur huit années. Parmi les points forts, je conserve le souvenir d'un travail avec des cinéastes très créatifs, audacieux, et avec une équipe magnifique qui a réellement essayé de démontrer, par sa programmation, ce que le cinéma est et peut être, comment il peut être vu autrement (dans une galerie, sur un ordinateur, plutôt que dans une salle classique), en remettant en cause des définitions toutes faites. C'était aussi un tel plaisir de soutenir tant de réalisateurs venus du monde entier, de les rassembler pour faire partager leur enthousiasme au public et aux professionnels. En pensant aussi, constamment, à ce que représente un festival, comme il doit évoluer d'une année à l'autre, trouver les nouvelles tendances et orientations du cinéma mondial. Et soutenir toutes sortes de choix cinématographiques, allant d'installations en passant par des films dits "expérimentaux" jusqu'aux longs métrages, surtout provenant de tout jeunes cinéastes de tous pays, traités sur un pied d'égalité dans la programmation.

Vous avez joué un rôle décisif dans l'introduction du cinéma asiatique en Europe. Quelles leçons tirez-vous de cette expérience ? Que pensez-vous de la place du cinéma asiatique en Europe



Quelle est votre idée de rôle de jury ?

Des "leçons" ? Enfin, au moins une ou deux. Toujours soutenir la jeune génération de cinéastes, aussi fort que vous le pouvez, que ce soit dans le cadre d'un festival ou en tant que programmeur, car ils sont le ferment des générations à venir. L'Europe leur a fourni, à eux ainsi qu'à leurs aînés, une aide qui leur a permis de se faire reconnaître dans leurs propres pays, où la reconnaissance peut parfois être très lente à venir. La presse et les distributeurs occidentaux ont tendance à se concentrer sur les auteurs vedettes, alors que ce sont les talents marginaux, les francs-tireurs, les expérimentateurs qui ont besoin d'encouragement et de médiatisation. A bien des égards, le cinéma asiatique bénéficie aujourd'hui d'une bonne visibilité en Europe, notamment en France, où des talents visionnaires réputés difficiles tels que Apichatpong Weerasethakul ou Wang Bing sont reconnus (mais c'est nettement moins le cas au Royaume-Uni). Et bien sûr, il y a le cinéma asiatique plus culte, celui de l'extrême qui s'est conquis un grand marché en innovant dans le genre de l'horreur et autres. Il est évident à présent que des cinéastes d'une autre génération, tels que Jia Zhang-ke et Hou Hsiao-hsien sont acclamés comme des grands maîtres. Espérons que cela signifie que les gens vont comprendre que le cinéma asiatique connaît actuellement une période aussi riche que la grande ère classique du cinéma japonais, pour ne citer que celui-ci.

Quelle est votre idée de rôle de jury ?

Voici une question bien vaste, à propos d'un continent qui rassemble tant de cultures et de pays différents ! Aussi, je dois avouer que je suis loin d'être un expert en documentaires. Il est clair qu'en Chine, le documentaire a trouvé une nouvelle énergie grâce à la caméra numérique, qui permet d'y explorer de nouvelles facettes de la vie. En Corée, il existe d'un côté des travaux de nature politique, et de l'autre des films tout à fait remarquables qui oscillent entre fiction et documentaire. Le genre documentaire semble donc prospérer, et progresser.

Quelle est votre idée de rôle de jury ?

Regarder tous les films avec le maximum d'ouverture d'esprit, pour appliquer l'axiome que j'évoquais précédemment. Puis, après des débats plutôt animés avec mes collègues, prendre la décision délicate de prononcer un film "meilleur" qu'un autre, ou plus "original". Tout en gardant à l'esprit que ce genre de décision est un bien pour un mal. Les primés peuvent y trouver un coup de pouce, mais ceux retenus dans la sélection aussi, du seul fait qu'ils en font partie. La compétition est excitante, presse et public s'y intéressent, elle attire donc l'attention sur les films et le festival auquel ils participent, le travail qu'ils tentent d'accomplir. A propos du FID, je dirai que pour moi, c'est un festival qui s'efforce de montrer des œuvres inventives et provocatrices dans le domaine du documentaire, et c'est ce qui importe.

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

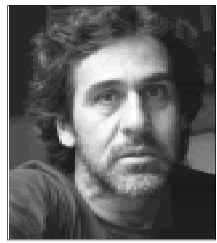
Cinéma Le Miroir DU 2 AU 5 JUILLET
Centre de La Vieille Charité 2, Rue de la Vieille Charité 13002 Marseille

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 Marcos Prado

à propos de "Estamira"



L'origine du film ?

J'ai commencé à travailler sur le projet d'*Estamira* en 2000, après avoir co-produit un documentaire inspiré de mon livre de photographies, *The Charcoal People of Brazil*. À cette époque, je réalisais un travail photographique d'ordre documentaire dans la décharge de Rio de Janeiro, Jardim Gramacho, où j'ai rencontré Estamira. Cette vieille femme était assise dans son campement et j'ai demandé à prendre son portrait. Elle a accepté et m'a demandé de m'asseoir près d'elle parce qu'elle avait à me parler de "choses". Après avoir passé l'après-midi entier à écouter ces "choses", j'ai décidé de faire le film. Au moment de partir ce jour-là, elle m'a dit: "Ma mission est de révéler et de recycler la vérité". Je l'ai filmée pendant presque quatre ans, j'ai passé trois Noël avec elle, et 12 mois dans la salle de montage. Ma première motivation pour faire ce film était l'intérêt des réflexions d'Estamira sur la vie, et la façon qu'elle avait d'affirmer son propre moi par le biais de néologismes et de métaphores philosophiques et poétiques. J'ai aussi découvert qu'Estamira commençait un traitement psychiatrique pour la première fois de sa vie et cela m'a décidé à la suivre sur une période étendue. Je désirais me rendre compte des effets d'une thérapie sur une personne vivant

dans de telles conditions au milieu d'une décharge. Par ailleurs, le discours qu'elle tient sur les méthodes de traitement en vigueur dans les institutions psychiatriques brésiliennes est particulièrement élaboré. Au fil du temps, nous sommes devenus très proches et la confiance entre nous a permis la grande intimité que l'on voit à l'écran. La deuxième année de tournage, Estamira m'a dit: "Marcos, sais-tu quelle est ta mission dans la vie?". Elle a instantanément ajouté: "Ta mission est de révéler ma mission".

Couleur et noir et blanc ?

Le langage dans *Estamira* a une forte dimension poétique, philosophique et symbolique - sur le plan narratif autant que visuel. J'ai utilisé la plupart des séquences en noir et blanc pour recréer cette atmosphère. Passer du noir et blanc à la couleur me permettait de contenir une séquence narrative en elle-même tout en la connectant aux autres. Mon intention était aussi de ne pas faire un film uniquement composé d'images d'entretien; j'ai du coup utilisé certaines de ces séquences en noir et blanc en combinaison avec la voix d'Estamira en voix-off.

L'influence de votre activité de photographe ?

Un photographe travaille seul. Être mon propre directeur de la photographie pour *Estamira* m'a permis de travailler de façon légère, d'être très libre de mes déplacements pour filmer avec ma caméra super 8. C'était des conditions de travail plutôt uniques. Maintenant, je consacre mon temps à la production et à la réalisation de films documentaires. J'ai réalisé et produit *The Pantanal cowboys* avec José Padilha en 2001 et produit *Bus 174* en 2002.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

Entretien avec Pierre Créton et Vincent Barré

à propos de "Détour"

Les circonstances de votre rencontre ?

Nous nous sommes rencontrés en 1994, par l'intermédiaire de Sophie Roger, artiste vidéaste en résidence au Mastère à l'ENSBA de Paris, dont Vincent Barré était le coordinateur. Nous nous sommes retrouvés dix ans plus tard. Chacun pendant cette période a réalisé des films - des carnets de notes de voyage filmés pour VB, des films en relation avec son travail d'ouvrier agricole dans le pays de Caux pour PC - circonstances de travail éloignées, liées au déplacement pour l'un et à la sédentarité pour l'autre. Elles nous ont pourtant mises sur un terrain commun, celui qui consiste à partager une écriture autobiographique, dans une approche "documentaire". Ce sont plus précisément *Amer, la Montagne aux Buddhas*, 2002, de VB et *La vie après la Mort*, 2000, de PC qui ont déclenché notre rencontre, et la décision de faire un film ensemble. *Détour*, ce premier film est le préalable à un autre projet devant se réaliser cet été, dans des conditions de voyage plus difficiles - des hautes vallées de culture tibétaine, dans l'Himalaya indien.

La rencontre avec le protagoniste principal, Jovan?

Pour ce premier projet, le choix des Iles Shetland et de Foula est celui de régions désertiques et "marginales" de l'Europe, où la sociabilité apparaît réduite au minimum, et semble vouloir tenir à distance les rares touristes dans le but de préserver l'intimité des insulaires. Jovan Conroy se comporte en "outsider". Dès notre arrivée, il nous offre assistance et hospitalité, et semble vouloir nous faire partager son quotidien. Jovan est handicapé à vie, à la suite d'un accident de voiture récent. Sa vie s'en trouve bouleversée. Or malgré sa quasi-immobilité, tout ce qu'il nous propose est de l'ordre du mouvement, du déplacement: "On a toujours besoin d'un guide". Après son départ, la vacuité de l'île en sera d'autant plus saisissante, nous mettant à notre tour dans une certaine incapacité d'agir.

Entre arpentage et contemplation, pourquoi deux parties ?

Détour, suivi de *Jovan from Foula*, est à entendre comme les deux mouvements d'une même partition. La figure centrale est Orphée - qui semble rejoindre tour à tour chaque protagoniste. Orphée ouvre le film (voix off et notes de 1994), fait le passage d'une île à l'autre (Monteverdi), et clôt le récit (le chant des oiseaux). Dans la construction de ces deux mouvements, il faut noter cette ambiguïté - la première partie du film a été filmée après la deuxième.

Dans la première partie, on entend deux cris d'animaux, une mouette et un mouton qui se répondent de façon métronomique, formant une sorte d'écho animalier aux deux voix: deux points de vue?

Très tôt, la position des auteurs s'est trouvée correspondre à leurs personnages - celui qui revit ses voyages et son histoire de créateur à travers ses notes sur dix ans, et celui qui vit le voyage présent en tant que témoin agissant. De fait, la prise de vue s'est organisée entre nous, entre immobilité et mouvement.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

"GRAAL FLIBUSTE", par Pascal Bonitzer,

extrait du n 327 des Cahiers du cinéma

“In girum imus nocte et consumimur igni...”

serait ainsi la formule possible, le blason du savoir absolu qui, dit Hegel, est un cercle de cercles. Il fallait trouver un énoncé tel que le mot cercle soit lui-même encerclé dans sa concaténation littérale. Dans l'ivresse de cette perfection centrée sur soi, le savoir absolu s'identifie aussi bien à la nuit du non-savoir.

C'est sans doute pourquoi Guy Debord ne pouvait tout à fait consentir à produire des images, c'est-à-dire à faire une œuvre, à être simplement un artiste. Ces images, il lui fallait les voler, non les produire. Un corps aussi centré, aussi fermé sur sa jouissance, aussi "encerclé" - il se représente curieusement tel Custer assailli par les hordes indiennes (They died with their boots on) - est sans doute voué à la nuit et dévoré par le feu, il ne saurait qu'avoir en horreur toute production (donc toute œuvre) : rien ne peut sortir de lui. La production, dans cette perspective, est l'aliénation même ; et l'aliénation en effet, à travers la production, la circulation et la consommation des produits et des signes, a été au centre des attaques situationnistes.

Les images ne pouvaient donc ici qu'être servies de la haute certitude du commentaire, de la voix. L'auteur n'est pas un artiste, et il le sait : c'est ce que signifie la figure de Lacenaire, dérobée aux *Enfants du paradis*, l'un des masques dont s'affuble Debord. Lacenaire est le criminel, en quête d'une sombre gloire, mais c'est aussi l'artiste raté : il est celui qui rate l'art dans la voie sans issue du crime : ce qui laisse des regrets. Autre masque, autre avatar : l'auteur est aussi le Diable (Jules Berry dans *Les Visiteurs du soir*). Les flammes lui lèchent les doigts. Au criminel la nuit sans issue (il y a aussi celle du *Troisième homme*) ; au diable le feu dévorant. Ainsi les images "détournées" déclinent elles aussi l'énoncé du palindrome. Le feu et la nuit sont alors comme les emblèmes, les signes du Négatif, au sens hégéliano-marxiste, ce "mauvais côté de l'Histoire" qui est ce par quoi, selon Marx, elle avance, et que l'auteur ici revendique comme son lieu.

Lieu peut-être imaginaire, comme le Paris perdu dont l'auteur exalte la beauté disparue (Paris leur appartenait), comme le labyrinthe vénitien où, dans le plus beau moment du film, il trouve à symboliser l'époque et le rythme du temps ("de toute façon, il faut traverser une époque comme on aborde la pointe de la Dogana, c'est-à-dire plutôt vite..."). Le spectateur et le critique, récusés et forclos par le film, sont peut-être en droit de sourire devant ce que Debord nomme lui-même in fine, ses prétentions démesurées. Ils peuvent certes parler de belle âme et de paranoïa. Mais il ne peuvent rester insensibles à la voix amortie qui parle ainsi, brûlant les images, livrée au vertige du temps. Ils ne peuvent rester insensibles à la grandeur qui en émane. Ne serait-ce que cela : ils ne peuvent être indifférents, en cette époque de tous les renoncements, de tous les arrangements, à cette voix seule qui parle d'absolu.

In girum... : dimanche 3, 13h30, et lundi 4 juillet, 12h, Grand Théâtre de La Criée

Entretien avec Tae-young Park

à propos de "Wyspa"

Le contexte de production ?

Je suis étudiant à l'École Nationale Polonaise du Film. Pour mon projet de fin de troisième année, j'ai décidé de filmer l'histoire de Eun-jin, jeune femme épileptique qui vit dans une communauté religieuse sur une île au large de la Corée. Malgré un large soutien, notamment de la part de mes professeurs, le tournage a été semé d'embûches, particulièrement financières, en grande partie du fait que le tournage a eu lieu en Corée. Les fonds mis à disposition par l'école n'étaient pas suffisants, j'ai donc dû trouver un partenaire coréen avant de terminer le film en Pologne. On peut dire ainsi que mon film est une co-production coréo-polonaise.

Comment avez-vous rencontré Eun-jin ?

J'ai appris l'existence de la communauté religieuse de l'île de Jawol par une connaissance. Au début, je m'intéressais plutôt au pasteur qui dirige l'endroit mais j'ai très vite changé d'avis quand j'ai vu Eun-jin travailler, son casque bleu sur la tête. Le film allait être celui de son histoire. Dès le début du tournage, j'ai dû faire face à beaucoup de difficultés. Tout d'abord, il a été extrêmement difficile d'amener Eun-jin à ouvrir son cœur, qu'elle tenait fermé depuis des années. Elle était tellement accoutumée à sa solitude, enfermée entre les murs qu'elle avait construits pour se préserver du monde extérieur... Une correspondance d'un peu plus de six mois m'a permis de gagner sa confiance et son accord pour faire le film. J'ai dû aussi demander permission au pasteur et à sa femme qui ont accepté avec enthousiasme dans un premier temps. Cependant, en creusant dans l'histoire d'Eun-jin, des paroles amères ont commencé à poindre dans les entretiens. Cela les a rendu nerveux et ils ont commencé à remettre en cause le projet. Entre le début et la fin du tournage, j'ai été "expulsé" de l'île plusieurs fois et j'ai dû à chaque fois renégocier leur autorisation.

Quel est le rôle des animaux dans le film ?

Je crois en l'utilité de biais métaphoriques pour porter le sens dans un documentaire. Ces gens sont comme des animaux vivant sur l'île, coincés, forcés de vivre là-bas. Parmi les animaux présents dans le film, la chèvre qui s'échappe a une signification très importante. Pour le pasteur, sa disparition et le désir d'Eun-jin de s'échapper de l'île sont les manifestations d'un même esprit démoniaque. Il répète sans cesse que sa maladie et son comportement sont le fait d'un esprit malin, et qu'elle devrait renaître comme "Enfant de Dieu", sous la protection du Divin. La chèvre est depuis toujours un symbole du diable et j'ai essayé de créer un lien d'identification. En fait, Eun-jin est la chèvre. De la même manière, l'île est comme une prison de laquelle Eun-jin veut s'évader. Ce lieu l'oblige à être séparée des gens qui lui manquent et métaphorise de fait son isolement et sa solitude. Avant même de commencer à tourner j'avais décidé de mettre l'accent sur cet aspect du lieu, et son importance s'est confirmée dans le film, à mon grand bonheur.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

Le Conseil d'administration du FIDMarseille Président : Michel Trégan. Administrateurs : Laurent Carezzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, 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 Jordana, Stéphanie Nava, Cyril Neyrat, Olivier Pierre, Nicolas Wosniak. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

FIDMarseille 14, allée Léon Gambetta 13001 Marseille. Tél : 04 95 04 44 90 www.fidmarseille.org

Pour l'Amour du Cinéma

CAHIERS GINEMA

Essayez Les Cahiers du Cinéma

5 numéros pour seulement 15€

44% de réduction

BULLETIN D'ABONNEMENT

A retourner avec votre règlement aux : Cahiers du Cinéma - Service Abonnements - 60646 Chantilly cedex

OUI, je souhaite m'abonner aux Cahiers du Cinéma pour 5 numéros au tarif de 15€ au lieu de 27€ soit une réduction de 44%!

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

Mes coordonnées : M. M. Mlle

Nom :

Prénom :

Adresse :

CP :

Ville :

e-mail :

Date de validité :

Signez les 3 derniers chiffres de mon numéro de carte au dos de votre carte près de la signature :

Signature obligatoire :

Offre valable pour les nouveaux abonnés jusqu'au 31/12/2009. Tarif 2009 2010 en vigueur, sans compter au 011 01 44 02 57 05. Conformément à la Loi Informatique et Liberté, vous disposez d'un droit d'accès de modification aux informations vous concernant.