



Votre parcours ?

J'ai grandi dans le Hunan, la province filmée dans *Floating Dust*. En 1995, je suis entré à l'université du cinéma de Pékin. De 1996 à 2000, j'ai travaillé pour la télévision publique de Pékin, que j'ai quittée pour devenir réalisateur indépendant. Je viens de terminer un nouveau film, *Dream Walking*. En ce moment, je cherche l'argent pour le suivant, *Samsara*. 15 000 euros devraient suffire. *Floating Dust*, *Dream Walking* et *Samsara* formeront une trilogie sur la vie quotidienne : celle des gens du peuple, celle des artistes, enfin celle des bouddhistes.

L'origine du projet ?

Quand je suis revenu dans ma province, après quelques années passées à Pékin, tout avait changé. Ces gens désœuvrés, sans travail ni espoir, n'existaient pas quand j'étais jeune. Je me suis senti proche d'eux, malgré la différence sociale, et j'ai décidé de faire un film. Une journaliste américaine s'est dite choquée par la réalité montrée dans *Floating Dust*. Moi aussi, encore aujourd'hui, je reste choqué. Ce que j'ai découvert est si différent de ce que j'imaginai. Pendant le tournage, je me disais souvent qu'il fallait faire attention, que je pouvais très bien devenir un jour comme ces gens.

Les conditions de production et de réalisation ?

Les deux premiers films ont été produits avec mon ami Wang, *Dream Walking* a été totalement auto-produit. J'ai tourné *Floating Dust* tout seul pendant trois mois, avec une caméra DV Panasonic 3CCD, sans prise de son additionnelle. Le

06.07.05
FIDMARSEILLE

montage a duré quatre mois, pendant lesquels je travaillais à temps partiel à la télévision pour financer le film.

Votre rapport aux autorités chinoises ?

Je n'ai pas demandé l'autorisation de tournage aux autorités, car je savais qu'ils ne me la donneraient pas. Ainsi, le film n'a jamais été montré officiellement en Chine, simplement dans des universités, des bars, lors de projections privées clandestines, ainsi qu'à l'unique festival indépendant de documentaire, le Yunfest, à Qun Ming. Je ne voudrais pas que mes films ne soient montrés qu'à l'étranger. J'aurais l'impression de travailler dans le vide. Je veux montrer aux Chinois comment ils vivent. Internet permet aux gens de s'exprimer, et quand je lis leurs commentaires, je me dis que ça valait la peine de faire le film. La vie des réalisateurs indépendants est difficile en Chine, mais on persévère parce qu'on est persuadé de la nécessité de notre travail. La Chine vit un tournant. Ma responsabilité est de filmer cela, en DV, vite et sans argent, pour montrer les bouleversements, pour qu'il n'y ait pas seulement les images officielles. Ainsi les gens peuvent comparer films officiels et films indépendants, et voir où est la vérité.

Vos partis pris de tournage et de montage ?

Tout est pris sur le vif, je n'ai jamais fait rejouer de scènes. J'ai tourné plus de cent heures de rushes, ce qui donne au final un ratio de 1 sur 60. J'ai monté avec le souci de restituer et de tenir une ambiance, une atmosphère, et non de construire un récit. La structure, minimale, s'organise autour de quatre cellules : le mah-jong, le massage, l'avortement, et la loterie. J'ai monté selon une logique de mosaïque, dans l'idée de représenter le chaos du monde et du cœur des hommes. J'ai changé les noms des lieux et des personnes, car *Floating Dust* n'est pas un reportage, mais un documentaire. Je ne conçois pas mes films comme le complément des informations télévisées, mais comme des œuvres d'art.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Changement de programme, nouveau cap : projection à 12h15 dans la Grande Salle de la Criée de deux films de la

RÉTROSPECTIVE HERZOG

: DIE GROSSE EKSTASE DES BILDSCHITZER STEINER (1973) et GASHERBRUM-DER LEUCHTENDE BERG (1984). Portraits de Walter Steiner et de Reinhold Messner : un sauteur à ski trop doué et un alpiniste qui se rêve écrivain sur neige fraîche. Deux fanatiques de l'envol, une aspiration et un motif qui auront traversé tout cet écran parallèle et dont parle ici Herzog, aux dernières lignes de son journal de marche, *Sur le chemin des glaces*.

« Ai regardé une grande forêt dans la tempête. Il a plu du matin jusqu'au soir, pendant toute la nuit, froid et humidité avec, de temps à autre, quelques flocons de neige. Morceaux d'une roulotte, de gants aussi, trouvés là, la marche de nuit, l'accident, l'accueil chez les Russes. La colline, à l'intérieur même de la ville, n'est qu'un amas de débris qui date de Louis XIV. Autrefois, à cet emplacement, il y avait un champ, mais à force d'y entasser les ordures, il s'est tout naturellement formé une montagne qui est, de nos jours, parcourue de rues pavées et flanquée de hauts immeubles. J'ai cherché la flèche que Claude a fichée dans un tronc d'arbre, il y a des années, et qui depuis y est restée, immuable. Mais, selon lui, elle avait pourri et était tombée depuis peu. Il en a ramassé les débris, aussi ne reste-t-il plus que la pointe d'acier enfoncée dans le bois.

La flèche aurait servi d'aire d'atterrissage et de branche aux oiseaux. Claude dit qu'il a souvent vu dessus cinq ou six merles blottis les uns contre les autres. Le petit citron vert desséché que Claude cueillit au premier arbre à In Gall, après la traversée du Sahara, il l'a toujours gardé. Il fabrique sa poudre et ses cartouches pour la chasse,

Au matin, j'avais atteint la périphérie de Paris. Mais les Champs-Élysées étaient encore à une demi-journée de marche, je les gagnai à pied : des pieds si recrus de fatigue que je n'avais même plus conscience de marcher. Un homme voulut traverser la forêt et ne reparut plus jamais. Un homme se promena seul avec son grand chien sur une immense plage. Il fut terrassé par une crise cardiaque, mais comme la laisse s'était entortillée autour de son poignet, il fut contraint d'avancer, parce que le chien était fougueux et voulait courir. Un homme avait un canard vivant dans son cabas. Un mendiant aveugle jouait de l'accordéon, une couverture zébrée remontée jusqu'aux genoux. La femme qui l'accompagnait tendait une sébile en aluminium. A côté d'elle, dans un cabas aussi, il y avait un chien malade qui regardait les gens. Un chien malade rapporte davantage. Souvent, par-delà la fenêtre, mon regard se posait sur une grande plage de sable. Il y avait une forte houle, un ressac, et juste un peu de brume dans le petit matin. Hias' dit que son œil va jusqu'au bout du monde. Tantôt, il adviendra que nous respirerons ce qu'on appelle le danger.

Plusieurs garçons de café partirent à la recherche d'un

Mercredi

La chronique de François Cusset

« Nous sommes condamnés à une fragilité nouvelle », articule patiemment l'un des récitants de *Dreyer pour mémoire*. Voués à cette précarité irréductible qu'explore le docu, et qu'atteignent plus rarement les décrets de la fiction ou du reportage, voués à la joyeuse claudication des bas-côtés, pas seulement celle des victimes, des rebuts, celle qu'éternisent en une esthétique les experts du désastre – non, plutôt le boitement sinueux des sans-but, celui qui se fait dérive politique, et qui semble servir de fil rouge aux films de tous horizons réunis pour cette édition du FID, comme il le fut sans doute pour les précédentes (puisqu'on ne boîte pas de si fraîche date). Peut-être est-ce au rapport intime, tactique aussi qu'il entretient depuis toujours avec cette précarité-là (ontologique, constitutive, grégaire) que le documentaire doit d'être devenu un art de l'égarement autant qu'une initiation à l'autonomie, d'avoir affiné jusqu'à l'obsession son « souci de l'invisible », et de relever plus que les autres de cet « a-cinéma » qu'évoquait Jean-François Lyotard, au sens d'un travail de l'écart et d'une « pyrotechnie pulsionnelle ». Et il doit à cette même exigence d'avoir fait voler en éclats les taxinomies convenues de la théorie filmique : cinémas narratif, documentaire, expérimental, etc., comme si la question cruciale n'était pas justement celle du dosage, du tressage, de l'inversion et du détournement de ces catégories figées. Mais pour n'être pas opération morale, ou soumission au misérabilisme ambiant et à son idéologie réchauffée du « réalisme », l'accès documentaire à cette fragilité requiert d'abord, semble-t-il, un travail de sappe de la représentation, une éducation (de l'œil et de l'oreille) à la surprise, en un mot ce que les théoriciens de la littérature appelaient un processus de défamiliarisation. Et là, on a été servis.

Voir un gang samoen de Los Angeles non seulement briquer ses flingues mais repasser minutieusement les bandanas qui portent leurs couleurs, non pas mettre en scène pour les médias leurs figures de guerrier mais se faire narrateurs et scénaristes d'un portrait d'eux déployé à mesure (*My Crasy Life* de Jean-Pierre Gorin). Entendre les voix traînantes, nasales, syncopées de quelques « handicapés » déplier plus sûrement les énigmes des textes poétiques et philosophiques les plus exigeants, les habiter plus justement que ne le feront jamais nos dictionnaires civils et nos commentaires élégants (*Dreyer pour mémoire* d'Olivier Drousseau). Voir le face-à-face de deux bandes dans un film de kung-fu mué en une guerre jubilatoire des prolétaires contre les bureaucrates par la seule magie d'une bande-son détournée, jusqu'à faire dire « sornettes trotskoides » et injures débordantes aux preux combattants de Lao Tseu, leur faire affirmer que « si elle est castriste, c'est qu'elle n'a pas lu Reich », et qu'au « *Nouvel Obs*, tous ces cons observent et ne voient rien » (*La dialectique peut-elle casser des briques* ? du sinologue situ René Viénet). Et dans un autre genre, entendre Derrida plus vivant que jamais se laisser aller au micro à une pensée plus relâchée (« Le clonage ? Je ne vois pas trop l'intérêt. Sauf si ça rend service »), ou écouter dans un frisson le beau Jacques nous parler d'outre-vie : « et dire que je suis à présent dans l'après de ma vie », lit-il comme un clin d'œil (*De tout cœur / Nom à la mer* de Safaa Fathy). Défamiliariser, c'est aussi relier les lointains, tisser des parallèles, se jouer des plus improbables homologies : ainsi lorsque les prolos chinois détournés par Viénet répètent leur certitude du Grand soir exactement comme les joueurs de mahjong et de loto filmés par Huang Wenhai se disent certains de gagner un jour (*Floating Dust*), ou quand une tablée de ces mêmes joueurs chinois et une brève séance de poker dans le gang samoen de Los Angeles (*My Crasy Life*) semblent dialoguer d'un écran l'autre, et inviter à comparer geste à geste rituels et rictus de joueurs sur les deux rives du Pacifique. Pareille diversité n'est pas celle des avocats zélés de la différence, des chantres de la multitude pacifiste ou des spécialistes du marketing multiculturel – elle est le détour qui seul relie les précarités, pour rassembler enfin ces « choses scellées entre elles par votre regard » (*L'Homme Atlantique* de Marguerite Duras). Et ce détour-là n'en est qu'à ses débuts.

samedi 14.12

Il me reste à ajouter ceci : je suis allé voir la Eisnerin, elle était encore fatiguée et marquée par la maladie. Quelqu'un lui avait sûrement dit au téléphone que j'étais venu à pied, je ne voulais pas le lui dire. J'étais gêné et j'ai posé mes jambes endolories sur un deuxième siège qu'elle avait poussé vers moi. Dans ma gêne un mot me traversa l'esprit et, comme la situation était très étrange, je le lui dis ensemble, lui dis-je, nous ferons cuire un feu et nous arrêterons les poissons. Alors, elle me regarda avec un fin sourire et, comme elle savait que j'étais de ceux qui marchent, et, partant, sans défense, elle m'a compris. Pendant un bref instant tout de finesse, quelque chose de doux traversa mon corps exténué. Je lui dis : ouvrez la fenêtre, depuis quelques jours je sais voler. >>>

CARTE BLANCHE AU FESTIVAL REFLETS

Entretien avec

Michèle Philibert

co-fondatrice et co-programmatrice du festival.



Scorpio Rising de Kenneth Anger

irréalisable faute de structure et de moyens, jusqu'à ce que le cinéma *Les Variétés* accueille le projet. L'intitulé exact du festival est "Reflets, des films d'aujourd'hui pour penser demain". L'idée est de poser des questions sur l'état du monde en lien avec le problème de l'identité et des genres. C'est un festival militant, car il prend fait et cause pour des films qui questionnent l'identité. Mais ce n'est pas un festival militant gay et lesbien. Nous refusons de nous adresser strictement à la communauté gay et trans. Il s'agit au contraire d'interroger l'ensemble de la société, de nous adresser à tout le monde, gays et hétéros, pour tracer ensemble un état des lieux *via* la question des genres. Le festival a lieu au mois de mai, sur cinq jours. Même si la situation financière reste précaire, la fréquentation progresse de manière exponentielle. Aujourd'hui, nous connaissons notre public, nous savons que les parités homme / femme et hétéros / gays sont respectées. Le pari est gagné.

Les partis pris de programmation ?

Il n'y a pas de compétition. Nous sélectionnons uniquement des films contemporains, fiction et documentaire, court, moyen ou long métrage. Contemporains, car notre but est de participer à l'émergence d'une création artistique indépendante, de donner une chance à des films qui, pour la plupart, ne sont pas dans les circuits de distribution. Nous allons les chercher dans les marchés et festivals.

Nous tenons beaucoup au court-métrage, car c'est souvent là que se découvrent les jeunes talents. Encore une fois, Reflets n'est pas un festival de ghetto, mais d'auteurs. Les cinéastes invités ne le sont pas en fonction de leur identité, mais de la qualité de leur travail.

Le partenariat avec le FID ?

Tout est parti d'une rencontre avec Jean-Pierre Rehm et Fabienne Moris. Nous leur avons proposé une carte blanche au sein de Reflets. Pour moi qui ai participé à l'histoire du festival du documentaire, c'est un grand bonheur. Nous avons profité de l'invitation du FID pour faire ce que Reflets ne fait pas : programmer des films dits "du patrimoine". *Scorpio Rising* et *Sois belle et tais-toi* posent tous deux la question de l'identité et du genre. Kenneth Anger propose la critique baroque d'une certaine image de l'Amérique. Quant à Delphine Seyrig, elle a su s'emparer, dès 1976, du nouvel outil qu'était la vidéo pour donner la parole à vingt-quatre actrices, qui parlent de leurs difficultés de femmes, des humiliations subies dans le monde du cinéma.

La projection de lundi à la Criée ?

Le public était nombreux, nous sommes ravies. Nous y voyons le signe de développements à venir pour Reflets. Pourquoi pas proposer le projet à d'autres régions ? Aujourd'hui déjà, le festival ne se cantonne pas au cinéma, mais s'ouvre à l'interdisciplinarité. Des liens sont tissés avec les arts plastiques, la musique, avec le tissu associatif et militant marseillais. Nous avons le projet, avec Cinémas du Sud, d'organiser des séances pour les lycéens. Pour nous, c'est d'autant plus important que notre engagement trouve son origine dans l'adolescence.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Un message de France Télécom :

Friture sur la ligne ? Dépassement de forfait ? Rupture de réseau ? Dans l'entretien avec Jean-Claude Rousseau publié dans l'édition du 5 juillet, il fallait entendre : " Dans Faibles amusements, j'ai dit au garçon : " Est-ce que ça vous ennuyerait d'étendre vos jambes?" Et dans Comme une ombre légère : "Tenez vos jambes autrement, vous voyez comment vous avez vos jambes !". Le ton n'est pas le même, vous l'entendez bien . Et bien, dans ces paroles, qui ne sont pas tellement chargées de sens, il y a peut-être le sens même du film."

L'origine et l'esprit du festival?

Florence Fradelizi et moi sommes amies depuis vingt-deux ans. Nous avons créé Reflets en 2001 . J'ai toujours travaillé dans le domaine culturel. J'ai dirigé diverses structures, j'ai été au Conseil d'administration de Vue sur les docs (l'ancien nom du FID, jusqu'en 2001). Florence est monteuse et réalisatrice. C'est elle qui a eu l'idée du festival. Idée longtemps

Prix du GNCR

Groupement National des Cinémas de Recherche

Entretien avec

Geneviève Troussier et Vincent Thabourey

Votre parcours ?

Vincent Thabourey : Je coordonne l'association Cinémas du Sud, basée à Marseille, qui regroupe 22 salles de la région classées Art & Essai – Recherche. On fait un travail de diffusion, d'accompagnement et de soutien des films. Nous faisons partie du GNCR.

Geneviève Troussier : Je dirige trois salles Art & Essai – Recherche à Hérouville-Saint-Clair, Le café des Images. Par ailleurs, je suis au conseil d'administration du GNCR et présidente d'un réseau de salles dans le Grand Ouest.

Les activités du GNCR ? La raison d'être de son Prix ?

Geneviève Troussier : C'est au départ un mouvement de gens qui s'intéressent à des œuvres plus pointues, plus atypiques, qui veulent développer l'accompagnement de ces films, aller sur des territoires nouveaux, s'interroger sur les façons de montrer ces films-là... Aujourd'hui, concrètement, nous mettons en réseau des pratiques de connaissance, montons des actions spécifiques après avoir sélectionné des films dans l'actualité qui nous paraissent devoir être portés avec attention et détermination pour leur qualité artistique singulière, mais aussi pour la fragilité potentielle que constitue cette singularité. L'énergie part de la base, c'est un maillage du territoire et non pas un mouvement centralisé.

Le prix consiste à rendre plus visible une œuvre qui n'a pas forcément de distributeur. Notre travail consistera à le montrer le plus possible dans nos réseaux et, en parallèle, d'essayer de convaincre un distributeur de s'y intéresser pour lui donner une véritable existence. L'absence de distributeur n'est cependant évidemment pas le seul critère de sélection, même s'il est probable que ce soit au final le cas.

Comment abordez-vous votre rôle de juré ?

Geneviève Troussier : D'abord, c'est le bonheur d'être une spectatrice dans la salle, retrouver le plaisir de la découverte ! Quand on est programmateur, c'est paradoxalement un plaisir parfois émoussé. Là, mon regard est complètement ouvert, curieux, sans autre enjeu que celui de l'œuvre en tant que telle. Après, bien sûr, d'autres considérations accompagneront cette appréciation...

Vincent Thabourey : C'est un travail de tête chercheuse, pour sortir de ce qui est formaté. Au FID, le luxe, c'est qu'il n'y a pas le sentiment de routine qu'on peut avoir dans d'autres festivals. Par exemple, je trouve que la question du temps, de son élasticité, y est très palpable, ça donne une sorte d'inconfort intellectuel précieux. C'est lié aussi à la disparité des dispositifs qui se mettent en place à chaque séance : comment va-t-on approcher le sujet, quel point de vue, où va se placer la caméra ? C'est vraiment très stimulant ! À chaque fois, les dix premières minutes, je suis complètement dedans. Et cette sorte d'obligation d'assiduité me plaît. Voir beaucoup de films développe peu à peu une acuité visuelle et mentale, l'œil est alors beaucoup plus vif, on est un peu hors du temps, en ébullition... Il y a enfin le plaisir de l'échange : nous voyons, en général, beaucoup de films mais on prend rarement le temps d'en parler et d'argumenter.

Propos recueillis par Pascal Jourdana le 4 juillet 2005

Entretien avec Amir Muhammad à propos de "The Year of Living Vicariously"



L'idée de ce film ?

Il n'a jamais été question de faire un "making-of" classique, puisque de manière générale, je ne regarde jamais ce type de documentaire. Il se trouve que Riri Riza était en train de tourner son film *Gie* au moment des élections présidentielles. C'était la première fois que je passais du temps en Indonésie, et j'étais très curieux de ce pays qui par certains côtés ressemble beaucoup au mien, la Malaisie, et par d'autres en diffère profondément. C'est ainsi que j'ai pensé à utiliser le plateau comme s'il représentait un microcosme de l'Indonésie, et le tournage comme une métaphore visuelle de l'exercice de construction d'une nation que sont des élections. Je n'ai interviewé que des personnes travaillant sur le film *Gie*, et le documentaire se présente en strict ordre chronologique. Il est vrai qu'il présente des traits d'un making-of, mais la politique et la mythologie sont des éléments importants du "making-of" d'une nation, n'est-ce pas ?

Les conditions de production et de réalisation ?

J'ai passé six mois en Indonésie en 2004. Les trois premiers mois, je disposais d'une bourse d'une fondation japonaise pour effectuer des recherches sur le cinéma indonésien. Les trois mois suivants, j'étais financé par la société de production cinématographique Miles. Je disposais d'un cameraman indonésien, et nous avons tourné 80 cassettes. Le montage a été effectué en Malaisie. Le documentaire disposait d'un budget total de 8 000 euros. En septembre 2005, une version longue sortira en salle en Malaisie, une première pour un documentaire national.

Pourquoi le split screen ?

L'idée m'est venue lors de mes premiers entretiens avec mon monteur. Nous avons pensé que les split screens étaient à même de transcrire la sensation d'activité bruisante propre à tout plateau de tournage. Toutes les interviews ont été faites tandis que les gens travaillaient, et c'est pourquoi les acteurs sont en général encore en costumes. C'était aussi pour faire passer la subjectivité : une personne peut dire quelque chose, mais il y a toujours quelque chose d'autre qui se passe. Sur un plan plus abstrait, cela permet de souligner que même si les questions posées concernent l'Indonésie, elles le sont par un Malais. Nos histoires et nos destins sont en quelque sorte parallèles. Mais c'est aussi un instrument parfait pour véhiculer des blagues et des calembours visuels, qui n'échapperont pas aux spectateurs alertes !

Propos recueillis par Cyril Neyrat

OÙ, galerie d'art contemporain

EXPOSITION DE ARIANE MICHEL

Projection du film *Sur la Terre* de Ariane Michel

Exposition ouverte du 29 juin au 13 juillet 2005

Galerie OÙ / 58 rue de Jean de Bernardy 13001 Marseille



Entretien avec **Pieter Fleury**

à propos de **"Noord Korea, een dag uit het leven"**



L'origine du projet ?

Le désir de tourner un film en Corée du Nord remonte à 1994. À cette époque, le projet n'avait pu avoir lieu. En 2003, j'ai repris contact avec mes interlocuteurs sur place et cette fois, ils ont aimé mon idée (une journée dans la vie d'un ouvrier ordinaire). Nous nous sommes rencontrés et pendant une semaine, nous avons discuté des conditions de tournage. Cinq mois plus tard, je suis retourné avec mon équipe (un chef opérateur, Sander Snoep et un preneur de son, Mark Witte) pour le tournage qui a duré moins d'une semaine.

La tâche était ardue parce qu'il n'y avait du coup que très peu de temps pour réfléchir à la construction des plans. Par exemple, en arrivant à la crèche, nous avons assisté à de très belles scènes que nous avons immédiatement commencé à enregistrer. Nous sommes restés ainsi plus de trois heures à filmer. Sachant qu'il serait impossible de retourner où que ce soit à cause de notre emploi du temps, dès que nous entrons quelque part, nous filmions le plus possible.

Comment s'est opéré le choix de la famille qui sert de guide au long du film ?

Après que les Coréens ont accepté mon projet, nous avons travaillé ensemble pour définir les sujets et trouver les protagonistes. Ils ont suggéré l'idée d'en faire « la journée d'une famille », celle de l'ouvrier qui avait accepté d'être filmé. Je n'ai pas eu le choix, car une seule famille a accepté d'apparaître dans le film, et l'usine est la seule dont les responsables aient bien voulu coopérer.

Avez-vous rencontré des difficultés avec la censure ?

L'autorisation de réaliser ce film était liée à de fermes restrictions. Après donné mon accord, elles n'ont ensuite été que très légèrement modifiées, et jamais de manière substantielle. Nous avons été guidés tout le temps du tournage. Ne pas parler la langue rendait difficile d'organiser les choses nous-mêmes dans ce pays, et par ailleurs, il est impossible d'imaginer une équipe de tournage étrangère opérer seule. Cela rendrait les gens nerveux. Ainsi, les responsabilités en matière de production incombaient à notre guide, ce qui nous soulageait d'un poids étant donné la complexité des règles, difficilement compréhensibles pour un étranger.

La construction de chaque plan est soignée, ce parti pris esthétique est-il lié au contexte politique dans lequel vous avez tourné ?

J'avais choisi une approche statique du sujet. Je ne voulais pas provoquer d'événement ou engendrer un quelconque sentiment par le cadrage. Ainsi, j'ai demandé à mon cameraman de tenir les cadres avec soin et de ne pas s'inquiéter si des éléments se déplaçaient hors champ. Pendant le tournage, nous n'avons eu que peu de discussions. Sur les lieux, j'arrangeais des détails avec les guides, et mon équipe savait ce qu'elle devait capturer. Après avoir été longtemps un « dictateur », j'ai voulu me laisser surprendre au lieu d'essayer de tout contrôler. J'ai beaucoup aimé cette manière de travailler.

Vous avez réalisé des films sur d'autres pays, notamment en Asie.

Mis à part ma fascination pour la philosophie asiatique, j'éprouve un vif intérêt à dépeindre le comportement des peuples. Plus spécifiquement, l'Asie offre la possibilité de réaliser d'intéressants portraits de groupe, car les gens agissent de façon très unitaire. Quand tout un bloc d'individus se déplace, l'énergie qu'ils déplacent avec eux vous submerge. C'est quelque chose que j'aime particulièrement fixer sur la pellicule.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

Radio Grenouille MERCREDI 6 JUILLET

9H30 : **Journal-radio** avec **Emmanuel Burdeau** (rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*)
10H - 11H : **Plateau public** avec **Peter Szendy** (jury son), **Jean-Claude Rousseau** (réalisateur), **Vlacheslav Amirkhanian** (réalisateur)
13H10 - 14H : **Portrait-entretien** avec **Paul Vecchiali**



CETTE ANNÉE LES 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

Entretien avec **Claire Denis**

à propos de **"Vers Mathilde"**



La genèse de *Vers Mathilde* ?

J'ai souvent été invitée pour mes films au festival de Montpellier Danse depuis l'époque de *S'en fout la mort*. Pendant la préparation de *Beau Travail*, j'avais vu un spectacle de Bernardo Montet. Et je lui ai demandé non pas de chorégrapheur *Beau Travail* mais de réfléchir avec moi : comment faire pour rendre l'impression que quinze comédiens forment une armée ? Dans ce bataillon de la Légion, on dit "faire corps", c'est-à-dire que tous ces corps

sont à l'unisson. Bernardo a accepté et je crois que ça a été une révélation pour les comédiens, pour moi et aussi pour lui. Après, je suis revenue à Montpellier avec le film et Mathilde et Bernardo m'ont proposé de travailler sur un projet qu'ils avaient en commun, *le Potlatch*. J'ai réfléchi et je leur ai expliqué que grâce à mon film, je m'étais sentie "dans" ce "travail", et que je n'avais pas envie de me retrouver "à l'extérieur", à collecter des images d'un spectacle. Mathilde m'a proposé d'essayer de trouver un moyen, quand même, de mieux se connaître, un travail ensemble.

Pourquoi avoir tourné avec une caméra super 8 et une Aaton super 16 ?

J'ai proposé à Mathilde de venir la voir de temps en temps à Montpellier, de faire ça de manière complètement aléatoire mais sur une durée d'un an. Au début, on a pris une petite caméra super-8 pour que ça ne coûte pas trop d'argent et aussi pour que Mathilde sente que c'était une tentative. Ce que j'aimais avec cette super-8 Leica, c'est qu'elle faisait un bruit très fort, de moulin à café. Et je me disais, Mathilde saura toujours quand je tourne, je ne la prendrai pas par surprise. Je ne voulais pas faire un documentaire sur Mathilde Monnier, je voulais faire connaissance avec elle.

Ensuite, ce baptême du feu étant passé, avec la super-8, on pouvait prendre une aaton super 16, d'abord parce qu'elle était plus visible qu'une digitale et puis on percevait le son quand même et je clapais aussi. Je n'aurais pas aimé filmer le travail intime de quelqu'un à son insu. Il arrive dans les longs métrages de fiction que l'on vole quelque chose à un comédien mais ce n'est pas du vol, c'est un pacte de part et d'autre. On ne vole que ce qui est abandonné et ça c'est important pour moi. Il fallait que *Vers Mathilde* soit comme ça.

Vers Mathilde n'est pas un portrait de Mathilde Monnier mais un mouvement à la rencontre d'une amie, un geste de cinéma pour approcher la danse au travail.

Ce n'est pas pour rien que ce film s'est appelé *Vers Mathilde*, parce qu'on s'est trouvées. Ce mouvement *vers* a lié quelque chose parce qu'on était trop pudique avec les mots. Il fallait que je prenne le train, que j'aille à Montpellier avec notre petite équipe, qu'il y ait ce mouvement vers elle pour que tout d'un coup quelque chose se passe. Le mouvement a conclu une forme d'accord entre nous.

" C'est par le regard sur un danseur ou une danseuse que l'on a plus d'une fois illustré ce qu'on appelait naguère l'empathie (...) la résonance de l'autre." Cette phrase de Jean-Luc Nancy trouve un écho particulier dans votre film.

Je venais de finir un court métrage qui s'appelle *Vers Nancy* parce qu'on était dans le train Paris-Nancy-Strasbourg avec Jean-Luc et une de ses élèves. En même temps, j'étais en train de commencer à préparer *L'intrus*, adapté du texte de Jean-Luc. Le hasard a fait - même s'il n'y a pas de hasard dans le travail, c'est toujours des chemins logiques- que Mathilde correspondait depuis des années avec Jean-Luc et naturellement je retrouve Jean-Luc dans le travail de Mathilde. J'aime beaucoup cette phrase. C'est quelque chose qui a réuni Jean-Luc, Mathilde et moi.

Les cadres sont souvent très serrés ou isolent des gestes. Quand Mathilde Monnier fait certains mouvements avec ses bras, elle parle de " rayer l'espace ".

Mathilde aime cette idée et moi aussi. Maintenant, quand je fais un mouvement de bras, je me demande toujours si je vais " rayer l'espace ". Quand on fait un cadre dans un film, cette notion de rayer l'espace, on la connaît aussi. Un mouvement dans un cadre raye l'espace. J'ai appris de Mathilde qu'on pouvait le ressentir de l'intérieur, avec son propre corps. Mais nous, c'est une notion qu'on ressent dans un cadre de cinéma.

Comment avez vous travaillé sur le son ?

C'est mon frère, Brice Leboucq, qui n'est pas ingénieur du son mais musicien, qui s'en est occupé. Il a très bien compris le son du studio Bagouet. Il a essayé d'avoir à la fois la résonance du studio, le fait que même si Mathilde chuchote, ses danseurs l'entendent, le bruit de la caméra, qui existait pour elle et qui devait aussi être présent dans le film, et les sons de la ville. Pendant l'été, les fenêtres sont ouvertes et on entend le tramway, les oiseaux. C'était important de sentir qu'on était dans le centre de la danse de Montpellier, une ville du midi.

Vous avez une approche particulière du corps, on trouve souvent des séquences de danse dans vos films.

Je crois que, dans l'espace du plan, le corps doit vivre et raconter l'histoire aussi. Ce n'est pas aux comédiens de s'exposer, c'est plutôt au film de leur laisser l'espace de s'exprimer.

Denis Lavant, dans *Beau Travail*, c'était une danse libre. J'ai donné seulement la musique et le lieu et il a inventé cette danse. On a filmé sans répétitions préalables, en une seule prise. Il faut dire que Denis est quelqu'un d'exceptionnel.

J'ai aussi vécu quelque chose d'inoubliable avec Grégoire Colin quand j'ai réalisé le film pour Arte *U.S. go home*. Le début du film, c'est une très belle chanson de Chuck Berry, un adolescent dans sa chambre qui danse seul. Ce n'était pas la musique de son époque et Grégoire voulait répéter. Je lui ai dit non, je voulais qu'on se lance là-dedans en l'ayant seulement écouté ensemble plusieurs fois. Ainsi, quelque chose naît dans le corps, mais si on fixe des gestes, ça ne fonctionne plus. On s'est donc retrouvé tous les soirs chez moi pour écouter cette chanson. Et puis le premier jour de tournage, on a filmé la séquence. Et pour moi, ça doit être le plus beau moment de danse que j'ai filmé.

Dans *J'ai pas sommeil*, quand Richard Courcet danse sur *Le lien défait* de Murat, c'était aussi un moment unique. Agnès Godard suivait les mouvements de Richard caméra à l'épaule et moi, j'avais l'impression que j'étais dans le corps de Richard, que j'étais le prolongement de ses doigts, que je dansais à toutes les prises, j'ai éprouvé complètement ce que Jean-Luc Nancy appelle "l'empathie".

C'est comme la jeune femme taiwanaise dans *Vers Mathilde*. Elle était timide, ça se passait mal pour elle, et j'ai dit à Mathilde, je veux bien aller filmer cette jeune femme parce que je vois qu'elle s'intègre mal et si je la filme, ça va peut-être provoquer quelque chose. On a posé un regard sur elle qui n'était pas inquisiteur - l'œil de la caméra n'est pas inquisiteur, il dit " viens " - et elle a répondu. Mais elle n'a pas répondu d'une manière douce mais comme une guerrière, c'est-à-dire c'était un assaut, nous avions presque peur. Ce sont des moments très beaux, moi j'ai encore la chair de poule quand j'y pense. Ça en dit long sur le rapport mystérieux des êtres entre eux dans un travail de création : un rapport à la fois de confiance, d'abandon et de violence.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 29 juin 2005.

ECRAN PARALLÈLE « PENSER À VUE »

Entretien avec

Hito Steyerl à propos de "November"

Votre vie en cinéma ?

Je ne pense pas vivre ma vie dans le cinéma, bien que j'ai toujours souhaité appartenir à ce monde. Mais nos chemins se sont manqués. J'ai commencé ma carrière professionnelle comme doublure pour des scènes d'arts martiaux de spots publicitaires et je suis aujourd'hui chargée de cours, principalement en théorie politique. Parallèlement, j'ai fait l'apprentissage classique du cinéma, comme assistant lumière, assistant caméra, etc. Mais pendant ce temps, le cinéma a commencé à rétrécir et à muter vers l'IMAX TV, il s'est dissous en d'étranges souvenirs de blockbusters, comme par exemple les bandes-sons de films en guise de sonnerie de téléphone portable.

L'origine de November ?

L'idée originale du film doit être portée au crédit d'un officier inconnu qui a décidé d'exécuter mon ancienne amie Andrea Wolf sur un champ de bataille du Kurdistan en 1998, après qu'elle ait été faite prisonnière. L'idée du mois de novembre renvoie non seulement à l'époque où elle a été tuée, mais aussi à la crise des rhétoriques et des gestes révolutionnaires, à l'impasse de la politique d'émancipation des corps. Cette idée m'est venue plus tard, en travaillant au film. Le film est une commande du salon d'art contemporain Manifesta, qui m'a donné 3000 euros pour le réaliser. Tel en fut donc le coût. Nous l'avons réalisé en DV, comme la plupart de mes films.

De quelle tradition du cinéma politique vous sentez-vous proche ?

Une des influences principales est le film *Ici et ailleurs*, de Godard / Gorin / Miéville, qui interroge les postures de la révolution et de la libération nationale dans les années soixante-dix. J'admire ce film pour son courage d'être absolument impopulaire, c'est-à-dire non populiste, et d'articuler les enjeux de la libération nationale dans une forme très complexe. Et pourtant *November* essaie d'inventer une autre rhétorique de l'ici et du là-bas, qui ne suppose pas l'existence de territoires déconnectés, dont l'un serait sous-développé, retardé et fanatique, et l'autre moderne et libéral. Je préfère avancer l'idée que ces territoires se produisent l'un l'autre, par l'exportation des armes, des combattants et des travailleurs migrants, mais aussi des fantasmes et des images voyageuses.

Dans November, vous êtes plutôt pessimiste quant au statut contemporain des images ? Comment rendre leur efficacité au cinéma politique et aux images épuisées de la lutte et de la révolution ?

Peut-être est-ce l'inverse, et seule une révolution pourrait rendre sa force et son efficacité à un cinéma épuisé. Mais soyons prudents : ce fut la force de la révolution conservatrice néolibérale que de transformer le cinéma et la plupart des flux d'images en une série domestiquée de suites répétitives. Quant au cinéma politique, il lui faut explorer les réalités fragmentées des vies des gens, sans régresser vers un populisme à la Michael Moore. Le cinéma a été capable de combiner pensée et affect, réflexion et action, mais aujourd'hui, une grande partie du supposé cinéma politique ne fait que ressasser du ressentiment dans une forme *mainstream*.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Marseille Espérance

Fondée il y a quinze ans, "Marseille Espérance" est une structure associative au sein de laquelle, selon les mots du père Jean-Michel Passenal, "les sept grandes familles religieuses œuvrent quotidiennement à la connaissance et au respect mutuels". Le prix "Marseille Espérance" sera attribué à un film de la compétition internationale par un jury de six membres :

Communauté Arménienne, Monsieur Edouard Sarxian
en alternance avec Madame Reine Cioulachtjian
Communauté Catholique, Madame Christine Fillette
Communauté Juive, Madame Evelyne Tordjman
Communauté Orthodoxe, Monsieur Constantin Castoris
Communauté Musulmane, Monsieur Salah Bariki
Communauté Protestante, Monsieur Alain Battut

Prix du documentaire historique des RENDEZ-VOUS DE L'HISTOIRE

Le festival *Les Rendez-vous de l'histoire*, dont la huitième édition aura lieu du 13 au 16 octobre 2005 à Blois, organise un Prix du documentaire historique. Ce prix est doté de 5 500 euros d'aide au développement pour un projet de film documentaire de 52 minutes, traitant d'un sujet d'histoire. 2000 euros seront versés directement à l'auteur dès la proclamation du prix, et le solde sera versé sous 12 mois, à la société de production qui aura accepté de porter le projet.

Ce Prix est soutenu par la PROCIREP, la chaîne histoire et par la Région Centre. Par ailleurs l'Ina assurera au lauréat l'accès gratuit à la consultation de ses archives, tandis que l'Atelier de Production Centre Val de Loire (APCVL) apportera son expertise et son accompagnement pour faciliter la mise en production. Le jury sera présidé par le cinéaste William Karel.

Les dossiers de candidature, ainsi que toutes les précisions concernant l'organisation, sont à demander aux Rendez-vous de l'histoire, par téléphone au 02 54 56 10 36 ou par courriel à jmgendar.vh@wanadoo.fr. La date limite de dépôt des dossiers est fixée au 15 septembre 2005 (cachet de la poste faisant foi).

Le Conseil d'administration du FIDMarseille Président : Michel Trégan. Administrateurs : Laurent Carezzo, François Clauss, Gérard 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 Jourdana, Stéphanie Nava, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

ECRAN PARALLÈLE « PENSER À VUE »

Le Vent de Vincennes

Dans *Le Vent de Vincennes* (2005), Katharina Bellan donne à entendre des extraits d'un texte de Gilles Deleuze, publié en 1979 dans l'ouvrage collectif *Vincennes ou le désir d'apprendre* (Éditions Alain Moreau). Nous le publions ici dans son intégralité.



En quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens ou même à des musiciens - même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques.

Je voudrais parler d'un aspect très particulier. Dans la situation traditionnelle, un professeur parle devant des étudiants qui commencent ou ont déjà un certain acquis d'une telle discipline. Ces étudiants participent à d'autres disciplines aussi ; il y a également des enseignements interdisciplinaires, mais secondaires. En gros, les étudiants sont « jugés » par leur degré dans telle ou telle discipline abstraitement considérée.

À Vincennes, la situation est différente. Un professeur, par exemple de philosophie, parle devant un public qui comporte à des degrés divers des mathématiciens, des musiciens, de formation classique ou de *pop music*, des psychologues, des historiens, etc. Or, au lieu de « mettre entre parenthèses » ces autres disciplines pour mieux accéder à celle qu'on prétend leur enseigner, les auditeurs, au contraire, attendent de la philosophie quelque chose qui leur servira personnellement ou viendra recouper leurs autres activités. La philosophie les concernera, non pas en fonction d'un degré qu'ils posséderaient dans ce type de savoir, même si c'est un degré zéro d'initiation, mais en fonction directe de leur souci, c'est-à-dire des autres matières ou matériaux dont ils ont déjà une certaine possession. C'est donc pour eux-mêmes que les auditeurs viennent chercher quelque chose dans un enseignement.

L'enseignement de la philosophie, ainsi s'oriente directement sur la question de savoir en quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens, ou à des musiciens, etc. - même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques. Un tel enseignement n'est nullement de culture générale, il est pragmatique et expérimental, toujours hors de lui-même, précisément parce que les auditeurs sont amenés à intervenir en fonction d'un besoin ou d'apports qui sont les leurs. Sur deux points importants, dès lors, Vincennes ne se trouve pas dans la même situation que d'autres facultés : d'une part, quant à la distinction des années d'études, puisque Vincennes a le moyen de faire coexister à un même niveau d'enseignement des auditeurs de qualification et d'âge différents ; d'autre part, le problème de la sélection, puisque celle-ci, à Vincennes, peut se subordonner à une méthode de « triage », où la direction d'un enseignement est constamment rapportée à des directions d'auditeurs. La présence de nombreux travailleurs, et de nombreux étrangers, confirme et renforce cette situation. Alors, on objecte qu'un tel enseignement ne répond pas aux normes, et ne concerne pas un étudiant traditionnel, qui prétend légitimement acquérir la maîtrise d'une discipline en elle-même. Cette objection ne nous semble pas du tout fondée ; il est au contraire du plus grand intérêt pédagogique de faire jouer à l'intérieur de chaque discipline ces résonances entre des niveaux et des domaines d'extériorité. Il n'y a pas d'auditeur ou d'étudiant qui n'arrive avec des domaines propres, sur lesquels la discipline enseignée doit « prendre » au lieu de laisser de côté. C'est le seul moyen de saisir une matière en elle-même et de l'intérieur. Loin de s'opposer aux normes exigées par le ministère, l'enseignement à Vincennes devrait faire partie de ces normes. Même si l'on s'en tenait au projet de la réforme actuelle de l'enseignement supérieur - instaurer des universités concurrentielles à l'américaine - il faudrait, non pas supprimer Vincennes, mais en créer trois ou quatre. Notamment un Vincennes-sciences, avec cette méthode d'enseignement, serait indispensable (beaucoup d'entre nous pourraient y aller comme auditeurs). Actuellement, cette méthode est liée en fait à une situation spécifique de Vincennes, à une histoire de Vincennes, mais que personne ne pourra supprimer sans faire disparaître aussi l'une des principales tentatives de renouvellement pédagogique en France.

Ce qui nous menace, c'est une sorte de lobotomie de l'enseignement, des enseignants et des enseignés, à laquelle Vincennes oppose une capacité de résistance.



Gilles Deleuze

Rencontre avec Katharina Bellan, mercredi 6, 14h, Espace Agora de La Criée.

Pour l'Amour du Cinéma

CAHIERS CINEMA

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 - 60446 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. Me. Nom : _____ Prénom : _____ Adresse : _____ Ville : _____ email : _____

Date de validité : _____

Nevez pas les 3 derniers chiffres du numéro inscrit au dos de votre carte près de la signature : _____

Signature obligatoire : _____

Cette notice pour les nouveaux abonnés page 67 (1/2005) Tarif 2005 2006 et étranger, sans compter les 15€ de frais de port. Conditions à la fin de l'abonnement et liberté sans dépense d'un droit d'accès de consultation aux informations non contractuelles.