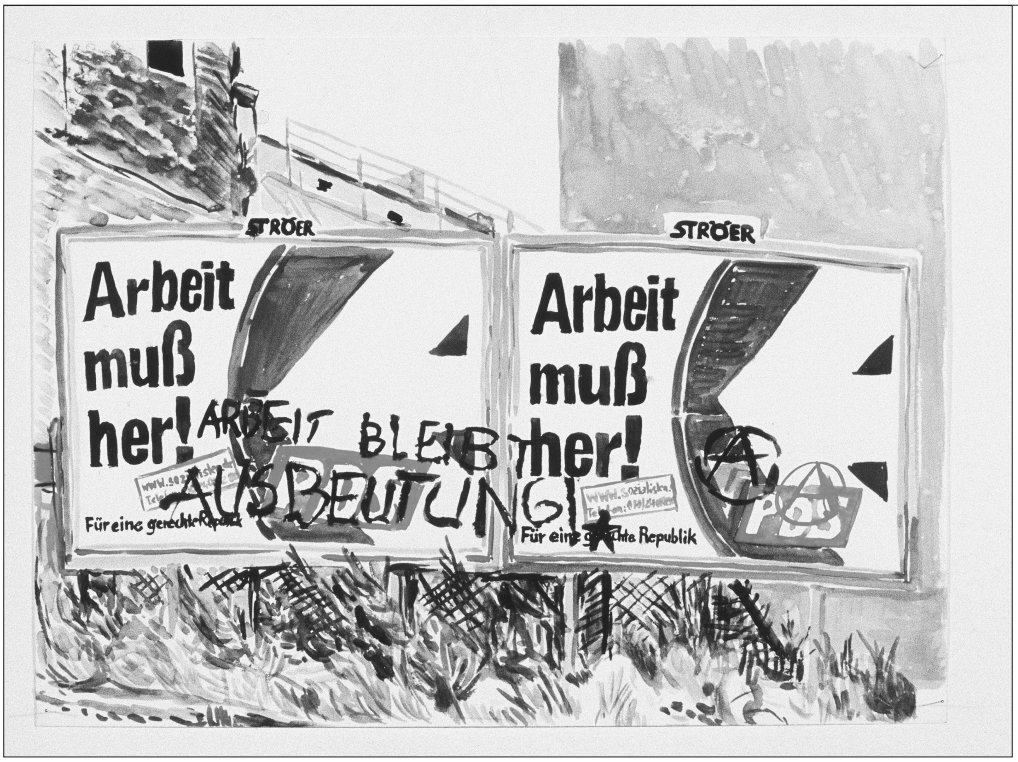
07.07.06
FIDMARSEILLE
JOURNAL / DAILY



ENTRETIEN AVEC

Stefan Hayn et Anja-Christin Remmert

à propos de MALEREI HEUTE

Première française - Prix son

L'origine du film ?
Stefan Haym : Elle est multiple. J'ai toujours voulu reprendre le travail de peintre que j'avais abandonné en 1986, lorsque j'ai intégré une école d'art à Berlin et commencé à faire des films. Au printemps 1998, je suis revenu à Berlin après trois ans dans une classe de documentaire dans le Sud de l'Allemagne. Anja et moi nous y sommes rencontrés. Nous étions tous deux très critiques à l'encontre des "méthodes documentaires" qu'on nous enseignait. Nous avions tous deux réalisé des courts-métrages qui essayaient, chacun à sa manière, d'enregistrer nos expériences personnelles de l'Histoire. En circulant à vélo dans les paysages urbains du Berlin estival de 1998, j'étais abasourdi par l'évidence avec laquelle le changement politique, après 16 ans d'Helmut Kohl, se manifestait dans les affiches placardées sur les bâtiments, dans les stations de métro, partout. Cette sensation violente m'a incité à peindre les publicités et les affiches électorales dans leur environnement - toujours en public, face aux "sujets", en plein air et en pensant déjà à leur reproduction sur de la pellicule 35 mm.

Anja-Christin Remmert, votre parcours ?
J'ai grandi près de Berlin en Allemagne de l'Est et j'ai côtoyé le cinéma dès ma première enfance, car mon père avait étudié à Potsdam-Babelsberg et travaillé comme producteur de documentaires politiques. Pendant et après le "Tournant" j'ai vécu à Leipzig. En 1992, j'ai intégré une nouvelle école de cinéma de Ludwigburg. Stefan m'y a rejointe en 1995 et nous avons commencé lentement à collaborer.

Comment avez-vous produit ce film ?
Anja-Christin Remmert : Ce fut très, très long. Nous avons commencé par chercher le soutien d'un producteur, puis nous avons décidé de chercher l'argent nous-mêmes, quasiment sans rien obtenir.

Stefan Hayn : Finalement, nous avons dû emprunter beaucoup d'argent à nos amis pour parvenir à tourner le film en 2004/2005. Le film en lui-même était plutôt bon marché pour 1 heure de film 35 mm. On a obtenu une petite somme d'argent, en préachat, de la part d'Inge Clasen de ZDF, ainsi que des facilités en laboratoire de la part de SWR. En tout, moins d'un tiers de ce que nous avions demandé au nouveau fonds berlinois de soutien aux films à petit budget. Malgré un script très détaillé et bien que la plupart des peintures soient déjà prêtes, les officiels (producteurs, TV, fonds de soutien) étaient presque tous très méfiants à l'idée de montrer 150 tableaux dans un film. Qui

… suite entretien avec S. Hayn et A.C. Remmert

The origin of the film? How did this idea come to you?
Stefan Hayn: There were different things that led to „Malerei Heute". I was always longing to continue the work of painting that I had given up when I started the Berlin art school in 1986 and began making films. In spring 1998, I returned to Berlin after three years in a documentary film class in southern Germany. Anja and I had met there and we both had a lot of criticism about what was taught us to be the "documentary methods". We both had made short films that tried to preserve personally experienced history in a different way. Driving around the summery Berlin cityscape with my bicycle in 1998, I was astonished about how obviously the overdue political change after 16 years of Helmut Kohl was already visible in the billboards on houses, in subway stations, everywhere. It was more a strong feeling than a calculated strategy to start painting these advertisement and election posters and their surroundings – always in public, right in front of the "topics", "en plein air" and already having in mind the reproduction on 35mm-film.

Can you tell us about yourselves (formation, background, career)?
Anja-Christin Remmert: I grow up near Berlin in the GDR and was in contact with filmmaking from my early youth since my father had studied in Potsdam-Babelsberg and worked as a producer of political documentaries. During and after the „Wende" I lived in Leipzig. In 1992 I went to the newly opened film school in Ludwigburg. Stefan came in 1995 and we slowly started collaborating.

How did you produce this film?
Anja-Christin Remmert: It was a long, long process of trying to get support, finding a producer, which didn't work, finally applying for money ourselves – money which we didn't get most of the time.

Stefan Hayn: In the end, we had to borrow a lot of money from our friends to finally shoot the film in 2004/2005 - a lot of money in relation to what we live off and which we still haven't been able to pay back. The film itself was comparably cheap for an hour long 35mm film. We got a small amount of money (préachat) from Inge Classen (ZDF) and laboratory support from the SWR. And less than one third of what we had applied for from the new Berlin low budget film funding. The problem was that – in spite of a very detailed script and most of the paintings already finished – the "officials": producers, TV, film funding etc. were - almost all of them - very suspicious about the idea of showing 150 paintings in a movie … pictures without a famous name behind them, which, of course, is one of the "plots" of Malerei Heute*!*

The film is based on a very rigorous dispositive. How did you conceive it?
Stefan Hayn: In discussions we always have been emphasizing that Malerei Heute *reacts in the most tender way (watercolour paintings) towards the most rigorous propaganda of the advertisements: rigorous because in all these troublesome,*

… suite page 2

ENTRETIEN AVEC

Ariane Michel

à propos de LES HOMMES

Première mondiale - Premier film - Prix son

Quelle est la genèse de ce film ?
Après quelques films courts qui mettaient en scène des animaux solitaires dans des décors naturels plus ou moins familiers, j'ai cherché le moyen de filmer une rencontre homme animal dans une nature réellement sauvage et vaste. Et il y a eu une opportunité formidable qui m'a permis de me joindre à une expédition scientifique qui partait explorer l'Est du Groenland à bord du Tara V (ex-Antarctica). Des naturalistes allaient parcourir des côtes sauvages pour en recenser et compter les espèces. Non seulement une rencontre allait avoir lieu, mais, portant en elle la dissonance d'un geste scientifique contre nature, si l'on peut dire, elle promettait d'être d'une grande délicatesse et très subtile. Dans l'ordre des choses, les hommes sont des prédateurs, des chasseurs, mais ceux-ci allaient seulement observer.

Comment s'inscrit *Les Hommes* par rapport au film court *Sur la terre* (2004), qui partait de la même expédition ?
Sur la terre a été pensé indépendamment de ce film pour un espace d'exposition. Mais il pourrait presque en être un prologue. Il en posait les motifs : les bêtes, une terre, un bateau d'humains. Le point de vue : dans l'axe de la nature. Et il soulevait la question du passage des hommes. Mais là où *Sur la terre* trouvait sa résolution dans un rapport quasi métaphorique (le bateau "ne faisait que passer") qui donnait une réponse, *Les Hommes* propose une confrontation qui se veut plus réelle et problématique. "Les hommes arrivent, ils sont là, et …". Ce film se propose d'adopter un temps présent, d'éprouver la question posée par la présence des hommes, et de la développer presque indéfiniment, dans une temporalité qui se veut proche de celle des pierres.

Quelles étaient les conditions de tournage avec l'équipe du Tara V ?
Seule avec ma caméra et un système de son greffé sur elle, je me suis retrouvée dans la position d'un électron libre, évoluant autour de l'expédition à pied ou grâce aux marins qui me conduisaient sur un zodiac quand ils étaient disponibles. Les scientifiques me décrivaient brièvement de quoi leur journée serait faite, puis ils poursuivaient leur trajectoire et leurs activités. J'essayais ensuite de les précéder. Mais le plus intéressant, je crois, c'est le rapport physique que ce système a permis. Je traquais leurs trajectoires avec en tête l'idée que j'étais là avant eux. Il me fallait anticiper leurs gestes pour les faire entrer dans des cadres fixes, posés au sol. J'ai dû alors solliciter une intuition spatiale, animale, qui m'est peu habituelle. En fait, je les ai filmés comme on filme des animaux, sans la médiation de la parole ou presque, comme des êtres dont je ne savais rien mais dont j'essayais de tout deviner en observant simplement leurs gestes.

***Les Hommes* peut être vu comme un documentaire animalier, mais il apparaît aussi comme un récit mythique, un film fantastique, une fiction.**
Dans ce film, les animaux sont des jalons. On les voit peu, mais ils encadrent le regard. Ils posent la vie sur la terre, et puis disparaissent.

… suite page 2

AUJOURD'HUI

JOAQUÌN JORDÀ

Mones com la Becky
à 16h, Auditorium

De nens
à 10h30, CRDP

plus est des ; tableaux sans signature connue, ce qui, bien sûr, est une des « clés » de *Malerei Heute*.

Le film repose sur un dispositif formel rigoureux.
Stefan Hayn : Dans nos discussions, nous avons toujours insisté sur le fait que Malerei Heute réagit de la manière la plus tendre (l'aquarelle) à la plus rigoureuse des propagandes publicitaires. Rigoureuse, parce que le seul et unique but de toutes ces pénibles et coûteuses images est de vendre quelque chose. Notre film, au contraire, essaie d'ouvrir le plus de voies possibles au regard, au sentiment et la pensée comme façons de produire ou de voir une image. Bien sûr, je ne nie pas que *Malerei Heute* se confronte aux mensonges d'aujourd'hui. Mais je pense que c'est une méprise d'appeler rigoureux, minimaux, etc., des films à la forme très personnelle et singulière.

Vous avez dû faire de longues recherches. Comment les avez-vous menées?
Stefan Hayn : La recherche s'est faite en peignant ces affiches dans l'espace public, de 1998 à 2004/2005, c'est-à-dire pendant l'ère Schroeder. Bien sûr, le sous-texte politique et psychologique de certaines affiches m'a parfois incité à m'asseoir et à peindre. Mais il n'y avait aucun argumentaire prévu à l'avance. Ma manière de choisir les sites et les images était très décidée. Et peut-être la grande "liberté" de *Malerei Heute* tenait-elle à ce que chaque "plan" était pris très entement, pendant une très longue période, sans savoir où ni comment l'ensemble allait aboutir. Pendant ces sept ans de peinture, nous avons aussi tourné deux autres documentaires, qui furent importants pour le contenu et la forme finale de *Malerei Heute*.

Concrètement, comment avez-vous réalisé et monté le film ?
Anja-Christin Remmert : Pendant plusieurs jours, nous avons filmé les peintures, chacune accrochée au mur dans un studio. les scènes d'extérieur ont été tournées dans un intervalle de deux ans. Les trois voix, deux hommes et une femme, ont été enregistrées en studio avant le tournage. Les textes ont été écrits en 2003/2004, quand la plupart des peintures étaient terminées. La musique (composition et enregistrement) est venue au milieu du montage, mais elle n'a pas été composée pour s'y ajuster. Le montage nous a pris environ trois mois.

Pourquoi reproduire les images par la peinture ? Qu'est-ce qui se manifeste dans l'écart ? Y a-t-il un lien entre l'art documentaire tel que vous le pratiquez et l'art de peindre ? Quelle idée et quel type de peinture ?
Stefan Hayn : Le film fait un détour nécessaire en utilisant le moyen "inadéquat" de l'aquarelle, pour ensuite reproduire les peintures sur film. Un critique a écrit que cette forme singulière de documentation était nécessaire pour révéler dans toute sa lenteur cachée et son potentiel de domination le processus réactionnaire des changements néolibéraux introduits par les socio-démocrates sous Schroeder. Je pense que le fait de voir quelque chose avec beaucoup de patience et de le traduire ensuite très lentement avec les moyens qu'on a choisis (peinture, film) est essentiel. Cela permet de ne pas simplement dupliquer l'idéologie et la propagande que l'on subit chaque jour, mais de les rendre visibles. J'espère que *Malerei Heute* ouvre un espace qui permet d'imaginer les différences à de multiples niveaux, et de se rappeler la possibilité d'une résistance à tout moment. Le film s'inscrit dans une certaine tradition picturale, même s'il joue avec l'idée du peintre du dimanche anonyme. Davantage que quelques belles aquarelles de Dürer (dont je n'aime pas le travail en général), les références les plus importantes sont la peinture anglo-américaine (Hopper, le premier Warhol) et bien sûr la tradition française du 19e siècle. Nous sommes très heureux de montrer le film à seulement cinquante kilomètres de la Montagne Sainte-Victoire. Sinon, ce sont les quelques cinéastes mentionnés dans le film qui nous encouragés, par leur travail, à essayer de prolonger une certaine tradition de voir, penser et parler des choses, même dans les circonstances d'aujourd'hui.

Propos recueillis et traduits par Cyril Neyrat

expensively produced pictures the one and only purpose is the concept to sell something. Our film – to the contrary - tries to open as many ways as possible of seeing, feeling and thinking as an occasion to make or look at an image.
Of course I don't want to deny that Malerei Heute *faces today's lies frontally. But I think that it is a big misunderstanding to call certain films with a very special, personal form "rigorous", "minimal", etc.*

The film must be based on a long research? How did you conduct it?
Stefan Hayn: The research was done by painting these posters in the public space from 1998 to 2004/05 which happened to be the "Schroeder-era". Of course a certain political, psychological subtext made me sometimes sit down and start painting. But it is important that there was no preplanned line of argumentation. It was more of a very affirmative way of choosing the sites and the images. And maybe the big "freedom" of Malerei Heute *– compared to what you have to plan in advance when you have three weeks of shooting – was that each "shot" was taken very slowly over a very long period without knowing where and how the whole thing would end.*
During that seven years process of painting we also shot two other documentary films that were important for Malerei Heute*' s final contents and form.*

How did you concretely realise the film (shooting, editing)?
Anja-Christin Remmert: For several days, we filmed the paintings, each one pinned to a wall in a studio. And the outdoor scenes were shot with two years in between. The three voices – two men and a woman – were recorded in a sound studio before the shooting. The texts were written in 2003/2004 when most of the paintings were already finished. The music (composition and recording) came in between the editing process, but it wasn't composed to fit the montage. Editing took us about three months.

Why redoing the images by painting? What appears in the difference? Is there any connection between the art of documentary film as you practise it and the art of painting? Which idea and kind of painting?
Stefan Hayn: The film makes a necessary detour in using the „inadequate" means of the watercolour paintings which are later reproduced on the timeline of a film. A critic wrote that the neoliberal changes initiated by the social democrats under Schroeder need that very special form of documentation to show this reactionary process in its whole hidden slowness and overwhelming potential.
I think that the process of seeing something with a lot of patience and then translating it very slowly with the means you've chosen (painting, film) is very important in order not to simply duplicate the ideology, the propaganda we experience every day, but to make it visible. I hope that Malerei Heute *opens that very special space to imagine differences on very many levels and to remember the possibility of resistance in every moment.*
Tradition? There's a lot of background in the film even if it plays with the idea of an anonymous Sunday painter … which conservative art historians took seriously since they can't deal with anything that is not already catalogued. More than maybe a few beautiful watercolours by Dürer (whose work I don't like in general) it was the Anglo-american (early Warhol, Hopper) and of course the French 19th century tradition that was important. We're very happy to show the film only fifty kilometres away from La Montagne Sainte Victoire. And besides it was the few filmmakers mentioned in the film who encouraged us (and hopefully a lot of others) with their beautiful work to try to continue a certain tradition of seeing, thinking or talking about something under today's circumstances.

SÉANCES :
VENDREDI 7 À 14H30, AUDITORIUM
SAMEDI 8 À 17H30, AUDITORIUM
LUNDI 10 À 22H, CRDP

… suite entretien avec Ariane Michel
J'ai voulu que leur présence se diffuse dans le hors-champ et passe derrière la caméra. Là, juste où le spectateur se trouve. Alors, le présent du film, se chargeant de leur regard, devient celui d'un lieu où l'on n'est pas. Celui d'une espèce d'âme terrestre qui nous est étrangère. Voilà peut-être d'où vient ce sentiment du fantastique. C'est en tout cas ce que j'ai cherché à produire.

Le montage ?
Il a été pensé dans un souci narratif - au sens de la fiction. Il est fait pour poser des relations spatiales entre les lieux, les choses et les hommes, dans un temps continu. J'ai cherché à tresser un fil fictionnel quasi ininterrompu entre deux moments : le début du film, où les hommes sont une rumeur étrange et indéfinie, inquiétante et quasi-abstraite ; et la fin, où les humains, totalement intégrés par le paysage, disparaissent dans les pierres et le vent. Entre ces deux pôles, la présence des hommes est dramatisée par le regard que l'on porte sur eux. Au début de leur apparition, ce sont des silhouettes qu'on ne saisit pas bien, qui s'approchent, des bêtes avec des fusils et des outils. Ils sont inquiétants. Puis on constate qu'ils restent là sans rien faire ou presque, on détaille leurs gestes bizarres, on les approche et les comprend peu à peu. Jusqu'à être si près qu'on puisse entendre et comprendre ce qu'ils disent. Alors on les intègre. La narration était déjà esquissée avant le montage. C'est la qualité émotionnelle des séquences et la nature de leur point de vue sur les hommes qui ont déterminé leur place dans le film. Dans ce film, les paysages et les pierres sont considérés comme des personnages. D'après moi, ils observent et dialoguent même en champ - contrechamp. J'ai appliqué aux lieux et aux bêtes les recettes de cinéma qu'on réserve le plus souvent aux humains.

Les images de la nature, les couleurs et les sons agissent également et produisent un film abstrait.
Oui. Les couleurs et les qualités expressives des paysages ont aussi guidé le montage du film. L'évolution narrative est aussi une histoire plastique. Le film part d'un univers atone, blanc, de glace et de brume, puis vient la pierre grise. À mesure que les humains sont "accueillis" au sein de la terre, la couleur entre en jeu. Peu à peu, les plantes et les bêtes apparaissent et la vie ouvre ses couleurs aux scientifiques. L'abstraction des images est ici un outil de narration qui prend d'autant plus d'importance que le film est dépouillé. Les apparences du paysage qualifient l'état de la relation entre les lieux et les humains, et les humeurs de la terre apparaissent dans les images. Ainsi, lorsque la tempête gronde au milieu du film, le paysage pour moi est tout simplement fâché. Dans la séquence suivante, la forme ronde des pierres, la platitude de l'eau et les nuages légèrement roses signalent son apaisement. Les plans fixes devaient trouver leur expressivité dans l'abstraction des couleurs et des sons. C'est elle qui procure l'émotion qui semblait faire défaut aux pierres pour la partager avec celui qui regarde le film. Ce film questionne la relation des hommes au paysage. Son propos est aussi de faire ressentir l'émotion liée à la présence des choses, et de mettre le spectateur en relation avec les lieux.

Votre attention à la bande-son ? Vous semblez lui donner statut d'événement.
Vous parlez certainement de ce son vocal qui accompagne la présence du bateau. C'est un son tout à fait réel, une voix véritable du bateau. Lorsqu'il est en marche, l'arbre d'une de ses hélices résonne dans son axe. J'ai seulement isolé ce son à l'enregistrement, en me mettant dans la cale, pour mieux le monter ensuite. Comme ce son est assez étrange, comme une voix qui ne respire jamais et s'étire en produisant une tension, je m'en suis servi pour qualifier et dramatiser la présence du bateau. Au fur et à mesure que le film avance, il se "réalise" en intégrant peu à peu des sons de moteur qui nous ramènent à la simple matière de la machine.

Pourquoi le choix d'éluder la parole humaine ?
La question de la parole est directement liée à celle du point de vue. Et ce film est précisément l'histoire d'un point de vue qui évolue. La parole réelle, placée au début, aurait sabré la force des cadres qui se veulent des visions de la terre. Elle aurait éludé toute la question de la présence des hommes, nous offrant un accès direct à ce que nous connaissons bien. Ce sont les corps et les gestes des humains qui m'intéressaient d'abord, là où ils apparaissent comme des bêtes parmi d'autres. Comme le point de vue du film cherchait à se caler dans le monde des pierres et des animaux, la parole ne devait pas faire sens, au début en tout cas (Lorsqu'on observe un animal inconnu, ses cris ont rarement du sens pour nous…). À l'arrivée des hommes, j'ai poussé cette idée de la parole inaccessible pour les rendre inquiétants, coupant totalement le son et bruitant leur présence. Je m'en suis servie ensuite pour orienter le regard, la laissant graduellement reprendre sa place, à mesure que le point de vue se rapproche des gens. Elle nous permet même, vers la fin du film, de "sauter dans la tête" d'un naturaliste quand elle apparaît *off* sous la forme d'une énumération des noms des plantes.

Propos recueillis par Olivier Pierre

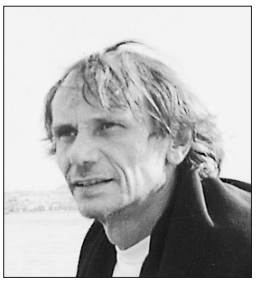
AGORA LE 9 À 22H45
SÉANCES : VENDREDI 7 À 14H45, SALLE 2 - SAMEDI 8 À 13H30, SALLE 2
DIMANCHE 9 À 21H, SALLE 1

ENTRETIEN AVEC

Pierre-Marie Goulet

à propos de ENCONTROS

Première mondiale - Prix son



L'origine du film ?

Mon film précédent, *Polifonias* (1996) avait comme axe central l'évocation d'un personnage, Michel Giacometti "le Corse qui aimait le Portugal" et qui sauva la mémoire de la culture populaire portugaise : la musique, les chants, mais aussi la médecine populaire, les instruments de musique et de travail, etc… A partir de son parcours l'on découvrait d'autres personnes, d'autres territoires et des rencontres. Notamment la rencontre finale entre les Alentejanos et les Corses qui chantent ensemble. Ce fut pour moi un tel choc émotionnel de rencontrer ces gens, notamment Virginia et les paysans-poètes de l'Alentejo, que je ne pouvais pas en rester là. Je voulais qu'ils continuent à me raconter leurs histoires. Du matériel recueilli pendant le tournage, seule une petite part a été montée dans *Polifonias*. Pour un chant utilisé, j'en avais enregistré six ou sept. Je ne voulais pas que ces chants, qu'ils nous avaient offerts, soient enterrés dans des boîtes de "out", c'est à dire perdus. Mais les rushes de *Polifonias* étaient trop proches : c'était encore du souvenir, pas encore de la mémoire, comme il est dit dans *Encontros*. Du coup, je suis parti dans une toute autre direction, j'ai fait un autre film qui n'est pas la suite de *Polifonias*, même si on retrouve des personnages, notamment Virginia. Mais des rushes, il ne reste presque plus rien, un peu de paysage et un bout de champ. Ce qui reste, ce sont les rencontres plus que le matériel.

Comment s'est passé le tournage du film. Sa préparation ?

La préparation, comme toujours, est principalement affaire de rencontres et d'écoute. D'approfondir des rencontres préexistantes au tournage : Virginia, devenue le pivot d'*Encontros*. Mighela Cesari… Ecouter… Pour d'autres séquences, notamment la projection de *Mudar de Vida*, le film de Paulo Rocha, il fallait créer les conditions. Furadouro, actuellement n'a plus grand chose à voir avec le Furadouro village de pécheurs de *Mudar de Vida*, c'est devenu une station touristique de bord de mer. Et pourtant c'est bien là qu'il fallait organiser la projection du film, sur les lieux-mêmes du tournage de 1966. Il a fallu retrouver les personnes ayant participé au film, leur famille et amis… un travail assez long. Et pour paraphraser Paulo Rocha, nous avons eu recours à toute l'aide de sa famille pour retrouver les gens dispersés, puis organiser leur transport jusqu'à Furadouro. Et là, il n'y a pas de salle de cinéma. Il a fallu la créer. Quand les personnes sont arrivées près de la salle, puis y sont entrées, il était évident que le choix était le bon. Rien que de se retrouver ensemble, sur le lieu du tournage, avant même le début du film, l'émotion grandissait. C'est un exemple, mais c'est ainsi que nous avons procédé dans la majeure partie des cas, comme lorsque nous avons emmené Virginia et Agostinho en Corse (dans *Polifonias*, ce sont les Corses qui venaient en Alentejo). Le tournage n'a pas eu lieu en une seule fois. Il s'est étalé sur plusieurs périodes au long de deux années. Ce n'était pas prévu comme ça au départ, mais ça a permis de voir et de revoir le matériel à chaque étape, avant d'entreprendre un autre tournage.

Le film a donc trouvé sa forme au fur et à mesure, sans projet préconçu ?

C'est l'histoire des deux écoles de sculpture, chinoises je crois. Toutes deux travaillent dans un énorme respect du matériau utilisé. L'une préconise que le sculpteur conçoive d'abord en totalité son projet dans sa tête. Et une fois celui-ci conçu, il se met en quête du bloc de pierre ou de bois dont le fil, les veines correspondent à la sculpture "préconçue" - dût-il consacrer le reste de sa vie à cette quête. L'autre école choisit un bloc de pierre ou de bois et se laisse guider par les veines de la pierre ou le fil du bois, en jouant avec mais en les respectant toujours jusqu'à ce que naisse la forme de la sculpture. Pour ma part, je crois que je ne cesse, dans le même film, de passer d'une école à l'autre.

Le montage construit un film non informatif, fait de tissage, de rapports, d'échos. Pourquoi cette forme, et comment l'avez-vous élaborée ?

Le montage ne devait pas suivre une structure" informative", rien n'avait été tourné pour cela. L'information communique des faits et il ne s'agit pas de cela avec *Encontros*. Il ne s'agit pas de faire partager ou de donner à connaître des faits. Le fil joue davantage sur des "échos peuplés d'appels". J'ai tourné en rond longtemps quant à la manière de faire entrer en résonance les différents blocs d'espace-temps. J'ai cherché un tissage effectivement, mais où ce serait la matière-même qui guiderait. C'est-à-dire qu'à un moment, plusieurs "noyaux" cristallisent, et à partir de là le film lui-même refuse ou accepte ce qu'on lui propose. Une autre question était la manière d'utiliser l'archive, *Mudar de Vida* notamment (hors du contexte de la projection). Les images du film ne pouvaient venir en "illustration" d'un propos, de la conversation avec Paulo Rocha, sinon l'archive aurait perdu de sa valeur, de sa qualité de fragment de temps. Il fallait organiser le télescopage entre le temps de l'archive et le temps du tournage, un dialogue entre les éléments. Cela s'est mis en place peu à peu, par exemple quand les deux femmes du film se demandent *off* qui se trouve sur le haut de la dune, et qu'on voit Paulo Rocha aujourd'hui, face à la mer. Ou les plans de forêt en couleurs, habités par le parcours du personnage de *Mudar de Vida*.

La temporalité du film est singulière : ni un retour nostalgique au passé, ni un simple retour dans le présent de fragments du passé. Plutôt des "rencontres", comme l'indique le titre.

Le plan final résume (ou contient) l'étrange relation du film avec le déroulement du temps : un chemin sur lequel on s'éloigne, le sentiment persistant que l'on quitte quelque chose et, pourtant, à chaque détour de la route, on retrouve dans un axe identique une montagne au fond, et elle semble ne pas avoir bougé, avoir la même taille, être à la même distance. Il y a de cela dans tout le film. Je crois que le télescopage de différents temps "historiques" ou "chronologiques" fait que la chronologie perd de son importance. A mon sens, il ne peut pas y avoir de retour nostalgique vers le passé, puisque le passé ne tient pas la place qu'on lui attribue habituellement. Le film se compose de différents passés traités à égalité, tissés et rendus à la présence par un présent qui lui-même ne fait que passer.

Quelle est la situation du documentaire au Portugal ?

Celle du cinéma en général est très préoccupante au Portugal. Partout se développe un discours obsédé par l'audience et les chiffres. Par exemple, certains s'emploient à calculer le coût de chaque spectateur d'un film portugais subventionné. Ce raisonnement est mis en pratique progressivement dans les réglementations d'aide à la production. On crée un fonds d'investissement pour industrialiser le cinéma portugais. Aujourd'hui, le documentaire est libre de la contrainte télévisuelle parce que lorsqu'un film est soutenu par l'ICAM (CNC portugais, ndlr), les télés sont obligées de verser un pourcentage de la subvention, qu'elles aiment ou non le projet, qu'elles comptent ou non diffuser le film. Ce système est menacé, dans l'idée de promouvoir un documentaire plus acceptable par les chaînes de télé.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

AGORA LE 7 À 19H30, LE 10 À 21H45
SÉANCES :
VENDREDI 7, À 18H, AUDITORIUM
SAMEDI 8, À 20H45, SALLE 2
LUNDI 10, À 20H15, SALLE 2

ENTRETIEN AVEC

Manon de Boer

à propos de RESONATING SURFACES

Première internationale - Prix son

Comment est né ce projet de film, après *Sylvia Kristel - Paris* (2003), qui s'attachait aussi à l'histoire d'une femme libre ?

C'est une recherche autour de São Paulo et sur la manière dont l'image d'une ville se reflète dans les mémoires collectives et individuelles qui sous-tend le film *Resonating Surfaces*. Au départ, je voulais travailler ces sujets dans un portrait général de la ville. C'est dans cette idée que j'ai organisé des entretiens avec différentes personnes. Je me suis alors rendu compte que les thèmes qui m'intéressaient gardaient trop la forme de "sujets" dans ces entretiens, et ne parvenaient pas à s'élever au-delà des clichés. J'ai alors décidé de me centrer sur l'histoire d'une personne qui m'avait touché lors de mes trois visites au Brésil. Il s'agissait de Suely Rolnik, psychanalyste brésilienne. J'ai pu la voir un certain temps, et de vrais échanges ont émergé lors de ces rencontres. Dans les histoires personnelles de Suely revenaient tous les sujets pour lesquels le Brésil m'intéressait en général, comme le rapport au corps et à la voix. Ces histoires prenaient corps dans le contexte du climat intellectuel du Paris des années soixante-dix, autour du philosophe Gilles Deleuze et du psychanalyste Félix Guattari. Du coup, les sujets qui m'intéressaient devenaient partie intégrante d'un contexte beaucoup plus large que le seul contexte brésilien. D'un autre côté, ces thèmes devenaient moins explicitement des "sujets" parce qu'ils étaient évoqués au travers des histoires personnelles de Suely Rolnik.

Le film est un portrait de Suely Rolnik et de la ville de São Paulo et un questionnement sur l'idée de portrait.

Au fil du développement de *Resonating Surfaces* se jouait surtout, pour moi, l'impossibilité de faire le portrait d'une ville ou d'une personne en termes généraux. C'est à travers les fragments d'une histoire individuelle, d'une image du temps dans un certain contexte que j'ai pu raconter quelque chose, livrer une réflexion sur des sujets tels que le rapport au corps, la voix comme lieu d'énergie vitale, et cela sans que le film ne prétende livrer un portrait total de cette personne et de son entourage.

Comment avez-vous pensé le rapport de la voix de Suely Rolnik aux images, qui évolue au cours du film, en particulier dans le montage ?

A la suite de la troisième histoire de Rolnik, la voix en tant que langage et timbre est devenue, pour moi, le fil rouge de la structure du film. L'idée n'était pas que la voix illustre l'histoire, mais plutôt qu'elle ménage un dialogue entre les images et le son d'une part, et l'histoire de l'autre. Dans *Resonating Surfaces*, l'image, le texte et le son sont asynchrones et forment presque, chacun, une couche de sens autonome. Et la voix, lieu unique au sens où le langage et le corps deviennent un, forme elle-même une quatrième couche de sens.

La description de la ville passe plus par la musique, la voix, la langue, les mots, une fête des sens impressionniste, que par des images qui semblent buter sur la réalité.

Le film s'ouvre par un travail expérimental sur l'image et le son d'une dizaine de minutes. Les sensations de la ville s'y reflètent en fragments dispersés. De vibrations purement corporelles (les cris de mort des opéras *Lulu* et *Wozzeck* d'Alban Berg), la voix devient petit à petit timbre, mot, et enfin langage.

Comment avez-vous travaillé la bande-son, très complexe ?

Comme pour *Sylvia Kristel-Paris*, la bande-son a été construite en collaboration avec le violoniste compositeur George van Dam. Nous avons utilisé aussi bien des bruits réalistes de la rue que la voix ou le violon. Ces sons ont ensuite été retravaillés à l'ordinateur. On a développé la bande-son en dialogue avec l'image et le texte, de manière à ce qu'elle forme un espace autonome. De nouveau, la voix s'est imposée comme fil rouge. Au début, les voix se fondent dans la bande son, et au fur et à mesure que le film progresse, la voix devient davantage langage, et prend de plus en plus d'importance dans l'histoire ; petit à petit, elle se distingue des autres sons, crée un espace autonome de l'image et devient de plus en plus présente physiquement. Par ailleurs, la bande-son joue d'une manière abstraite avec le souvenir. Elle crée tantôt des espaces mentaux, tantôt des espaces citadins réalistes. Toutefois, même lorsque la bande-son évoque un espace réaliste, avec les sons de la circulation, d'oiseaux ou de gens, il reste toujours une distance entre cet espace et ce que l'image donne à voir. Comme si le son était le souvenir d'un autre espace, ou d'un espace hors-champ.

Pourquoi avoir tourné en 16mm ?

Je voulais filmer la surface de la ville. Comme je savais que j'allais la filmer de loin, j'étais attirée par l'image 16 mm, pour sa texture et son rendu des détails dans les plans lointains. Mon premier projet était que le film soit également projeté en 16 mm, mais le budget n'a pas suivi.

Propos recueillis par Olivier Pierre

SÉANCES : VENDREDI 7 À 19H, SALLE 2 - DIMANCHE 9 À 11H, AUDITORIUM - LUNDI 10 À 12H15, SALLE 1

écran parallèle

BE WITH ME

ENTRETIEN AVEC

Emmanuel Burdeau

C'est la troisième année consécutive qu'à travers vous les *Cahiers du cinéma* conçoivent en partenariat avec le FID la programmation d'un écran parallèle.

Avant cela il y eut, hors *Cahiers*, "Séries Télé" en 2002, "D. comme docu" en 2003. Puis avec les *Cahiers* : "La Fabrique du cinéma" en 2004, "Werner Herzog" en 2005. Et cette année "Be With Me – la fiction avec le documentaire". Pourquoi cette fidélité ? Il se trouve que les *Cahiers* sont aujourd'hui engagés dans la défense des nouvelles avancées documentaires, et que certaines de ces avancées sont apparues au FID : Zabat, Creton, Rousseau, etc., pour ne citer que les Français. Il y a donc une concordance de goûts, disons plutôt : une visée commune (il n'y a pas de hasard : Jean-Pierre Rehm est aussi un collaborateur régulier des *Cahiers*, où il écrit plutôt sur Monte Hellman, Cronenberg, Shyamalan, Hanecke, Ridley Scott que sur le documentaire – mais la concordance demeure, voyageant ailleurs, accostant à des rivages moins familiers).

Par ailleurs, de même que les festivals – surtout de documentaire – semblent de plus en plus voués à s'improviser distributeurs, autrement dit à être davantage qu'un tremplin pour des films à sortir, il semble que la critique ne puisse plus faire l'économie d'une fonction qui lui est voisine, celle de programmateur. C'est une nécessité ; c'est aussi une chance : chacun des écrans parallèles conçus dans le cadre de partenariats avec le FID a été pensé comme la continuation par d'autres moyens d'opérations critiques essayées dans les *Cahiers*. Déjà, "D. comme docu" avait examiné les outils du documentaire, parce qu'il n'était pas mauvais de rappeler – fût-ce une énième fois – que le documentaire est une écriture, et qu'à ce titre il a ses procédés, pas moins que la fiction : *voix off*, entretiens, archives, etc. A sa suite, et comme un second volet, « La Fabrique du cinéma » réunissait des films où était sensible un effet de fabrique : autoportrait, *making of*… Puis "Werner Herzog", parce que cette grande œuvre documentaire était encore méconnue, et qu'il y avait quelque défi, pour les *Cahiers* – mais pas seulement – à se pencher sur le travail documentaire d'un cinéaste dont les fictions avaient fini par lasser à proportion même de ce qu'elles correspondaient trop à un héroïsme du tournage, une surenchère de réalisme qui intéressèrent longtemps la revue. Chaque écran parallèle est ainsi calculé à l'ombre et dans le prolongement d'une question critique.

Et "Be With Me – la fiction avec le documentaire" ?

Dans le numéro d'octobre 2005, la critique du film d'Eric Khoo était intitulée "Pour un cinéma subtil". On pourrait donc dire que cette programmation s'inscrit dans la continuité de ce petit mot, "subtil", qui a fait couler un peu d'encre cet hiver, sous la plume de quelques uns qui ont feint de ne pas comprendre qu'il ne voulait pas dire chic, mais désignait – pour schématiser – la miniaturisation du cinéma à l'ère des technologies domestiques, la subtilisation des procédures techniques, le nouveau statut donné à l'écrit (SMS, ordinateurs…). Ou encore la conquête d'une zone d'indifférenciation entre fiction et documentaire.

On pourrait dire ça, mais on ne le dira pas, car la polémique (?) a assez duré, qu'elle plaidait surtout en faveur d'une prolongation du sommeil critique, et qu'il faut bien reconnaître que le mot « subtil » n'est pas très heureux. Reste le souci de répondre à la question (qui la pose aujourd'hui ?) de ce que devient le cinéma. Quant à cette programmation, elle n'est qu'obliquement suscitée par le merveilleux film d'Eric Khoo, à qui elle doit davantage que l'idée de réunir des films conjuguant documentaire et fiction : la grâce que cette conjugaison tienne moins de la performance que de l'hospitalité. "Be With Me", c'est ce que susurre Theresa Chan dans les dernières minutes. "Be With Me, My Love…" : que le documentaire aille avec la fiction, qu'ils aillent ensemble main dans la main, comme deux compagnons de fortune ou d'infortune, et comme Theresa elle-même invite son autobiographie de sourde et muette au milieu des romances imaginaires de deux adolescentes, d'un vigile et d'une femme d'affaires…

C'est pourtant un vieux thème, la possibilité d'un accord ou d'une rencontre entre documentaire et fiction.

Si vieux thème en effet… Et il est vrai que les récentes avancées documentaires n'ont sans doute été possibles qu'à se donner un peu d'air par rapport aux antiques duettistes : le documentaire et la fiction, le vrai et le faux, le cru et le cuit… Il y a des questions qu'il faut parfois oublier pour qu'un présent puisse advenir, et le documentaire est un domaine qui par ailleurs fait encore l'objet de tellement de tentatives d'étouffement ou d'appropriation. Pourquoi alors reprendre cette question aujourd'hui ? Parce qu'un film l'a fait revenir tout en l'allégeant, tout en l'articulant à d'autres questions : le handicap, l'écrit, la multiplicité des langues à Singapour, les technologies domestiques, le subtil… Parce qu'il se pourrait bien que cette compagnie (de la fiction et du documentaire) soit un des futurs du cinéma, notamment comme réponse à l'ouverture du documentaire au champ plus large des pratiques artistiques, mais aussi comme parade à l'omniprésence d'images toujours plus indécidables.

Mais les seize films qui composent cet écran ne se contentent pas de traiter la question, pas davantage que *Be With Me* n'est leur sergent ou leur surplomb. Chacun a son autonomie, son art propre d'articuler la fiction au documentaire, le documentaire à la fiction. Dire cela n'est pas pure précaution rhétorique : c'est marquer la richesse de la programmation, combien elle se préoccupe moins de cohérence générale (à la différence, peut-être, de celles des années passées) que d'ouverture. Les films doivent être vus un par un. Il va donc falloir rester concentré.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak.

3 questions à

Jose Luis Torres Leiva

à propos de OBRERAS SALIENDO DE OLA FABRICA

1 ***Obreras…* fait partie au FID du programme qui rassemble des fictions ayant trait au documentaire. Dans quelle mesure considérez-vous que votre film entre dans cette catégorie ?**

Je pense que cela tient à la manière dont j'ai procédé. Poser la caméra et attendre ce qui se passe pour conserver la transparence et permettre à des situations inédites de se développer. C'est la raison pour laquelle le regard est à la fois distant et très intime. Les situations décrites sont très simples, minimales. Il ya quelque chose d'une « approche documentaire » dans la première partie, à l'usine.

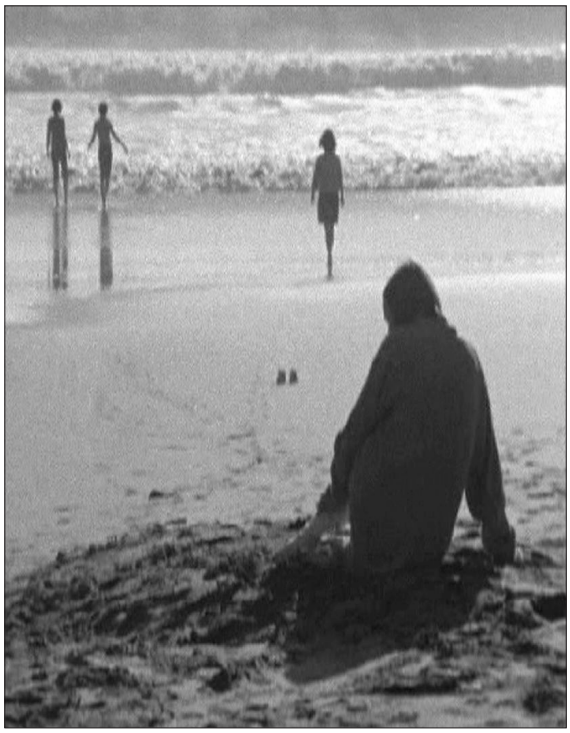
2 **Quand j'ai découvert *Obreras…*, me sont revenus en mémoire à la fois les frères Lumière (*Sortie d'usine*) et Marguerite Duras (des femmes, la mer,…). Partagez-vous ces références ? Qu'est-ce qui vous a conduit à cette histoire-là ?**

Les frères Lumière sont une source directe. Ma motivation principale était de travailler de manière la plus transparente et la plus simple possible, de façon à raconter cette histoire en utilisant une technique de cinéma "primitif". Ce qui me touche le plus dans la façon de tourner a à voir avec la transparence et la "dissolution" du réalisateur. Des films comme *La Chambre de Vanda* de Pedro Costa, *Ten* de Kiarostami ou des cinéastes comme Straub et Huillet, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Chantal Akerman, Naomi Kawase et bien d'autres ont été ma principale source d'inspiration. Je suis convaincu qu'à l'origine de mes courts-métrages il y avait la seule émulation d'un amoureux du cinéma. Même si j'avais aussi envie de parler de l'amitié et du bonheur. Je n'ai pas pensé à Duras pour faire ce film. Mais découvrir ses films a été aussi très important pour moi, et s'il devait y avoir une similitude, elle serait d'ordre formel, parce que dans son cinéma la parole est très présente, les multiples possibilités de la faire jouer à l'écran.

3 **Vos prochains projets ?**

Pour l'instant, je suis en montage d'un documentaire intitulé *Le Temps qui repose*, à propos des petits événements de la vie courante dans le plus ancien hôpital psychiatrique du Chili. Et si tout se passe bien, j'entame le tournage de ma première fiction *Le Ciel, la Terre et la Pluie*. En même temps, je commence à écrire ma seconde fiction, *L'Eté*. Ce sont des films simples, de modestes histoires de solitude, d'amitié et de bonheur.

Propos recueillis par Emmanuel Burdeau
Trad. JP Rehm



1. In Marseille,* Obreras*… is part of a selection that shows films that are both documentaries and fictions. To what extent do you think that your film falls into that " category " ?

I think this way of understanding might come from the way I proposed the making; just put the camera and watch what happened to keep the transparency and allow new situations to develop by themselves. That is why it is a distant but very intimate look. The situations described are very simple, very minimum. There is something of a "documentary look" in the first part, in the factory.

2. When I saw* Obreras*…, I had memoris of both les frères Lumière* (Workers leaving the factory) *and Marguerite Duras (women, the sea…). Do you share these references ? What led you to tell that particular story ?

The Lumiere brothers reference is direct.

My main motivation was to work in the most transparent and simplest possible way, to tell this story in a "primitive" filmmaking way. The filmmaking I am most interested in has to do with that transparency and "deletion" of the director. Movies like No Quarto da Vanda *of Pedro Costa,* Ten *of Abbas Kiarostami or movies of Jean Marie Straub & Danielle Hulliet, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Chantal Akerman, Naomi Kawase and so many others were my main source of inspiration. I believe the starting point of the short films was a purely film lovers motivation, although I was also interested in being able to speak about friendship and luck.*

I never thought about Marguerite Duras as an inspiration in this movie. Discovering her filmmaking has also been very important to me and if there is any resemblance, I think it is mainly in aesthetics, since I think in her filmmaking there is a strong presence of the word and the multiple possibilities to put it on screen.

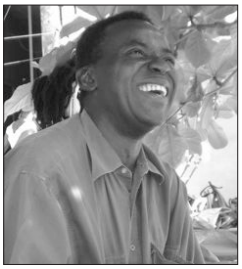
3. What are you next projects ?

Right now I am editing a documentary film called "The Time that Rests". It is about the small details of the daily life in the oldest Psychiatric Hospital in Chile. If things go right, by the end of this year I will be shooting my opera prima fiction, called "The Sky, the Earth and the Rain".

I am also starting to work in my second fiction work called "Summertime". They are very simple movies, little stories about loneliness, friendship and happiness.

ENTRETIENS AVEC LES JURÉS : John Akomfrah, jury international, réalisateur. Pascal Gobin, jury son, musicien et compositeur. Liliane Giraudon, jury national, écrivain.

John Akomfrah JURY INTERNATIONAL



Can you sum up your carreer so far ?
A bit like a long underwater swim through murky waters, surfacing occasionally for light and occasionally chancing on barrier reefs of great beauty and clarity .

Which actions does the BFI develop in the documentary field?
The BFI'S remit is to support, develop and sustain a moving culture in Britain through a wide range of activities and this currently includes publishing, support for exhibition as well as a wide education based activities. Documentaries have always been at the centre of these activities.
As the guardian and custodian of the National Film Archive, the BFI also houses , archives and restores one of the largest collections of non-fiction films in the world. It makes many important works in the collection available to individuals and organisations across the world.
*The BFI also releases on DVD many important works early works (the work of William Friese Green for example) as well as important, unreleased contmemporary ones (*Andrew Kotting's Gallivant).

What is the situation of documentary film in Great Britain today ?
There has never been more festivals on the documentary than now and I don't remember a time when more documentaries were on the big screen. But all in all a mixed bag. For instance, its fair to say that a certain post war marital contract that wedded the documentary to television is now going through a protracted divorce .
As a consequence, the documentary is being slowly banished from its most cherished post war marital home. And yet at the same time other partners are now queueing up either to rekindle an old romance. Or to start a new one - the installation and the gallery is a case in both points here.
Also fair to say that whilst television increasingly distrusts the documentary's complex relation to the real - prefering more and more to create its own, safer version - it is precisely this, if you like, wilfulness, that the other institutions are begiiing to want from it - I am thinking here of institutions like the cinema here but also of individuals - Ataman or MacQueen, for instance .

What do you expect from a documentary film ?
Always a surprise - new myths, unfamilair songlines, complex rhythms, an ambitious but modestly realised set aesthetic principles. Basically I always expect the impossible.

What do you expect from your experience as a member of the jury at the FID ?
A challenge, a certain conviviality. And to envy and admire directors for projects i would not dream of in a million years. Maybe that's exagerrating a bit, but you know what I mean.
Any film or project planned for the future ?
A film called Sorrow Songs *- on music and the theatre of terror that was the Atlantic Slave Trade.*

Interviewed by Cyril Neyrat

Pouvez-vous résumer en quelques mots votre carrière ?
Ce serait comme une longue nage en eau trouble, faisant de temps à autre surface pour trouver la lumière et découvrant par bonheur des récifs d'une grande beauté et luminosité.

Quelles actions mènent le British Film Institute, que vous dirigez ?
La mission du BFI est de soutenir, de développer et de maintenir une culture vivante en Grande-Bretagne, au travers de multiples activités parmi lesquelles l'édition, des aides aux expositions, aussi bien que des activités pédagogiques. Le documentaire a toujours été au centre de ces activités. En tant que gardien et protecteur de l'Archive Nationale du Film, la BFI abrite aussi des archives, et restaure une des plus importantes collections de films documentaires au monde. Elle permet l'accès de nombreuses œuvres à des particuliers ou à des associations dans le monde. La BFI publie aussi des dvd de films anciens comme ceux de William Friese Green, ou plus contemporains mais inédits, comme le *Gallivant* de Andrew Kotting.

Quelle est la situation du documentaire en Grande-Bretagne aujourd'hui ?
Il n'y a jamais eu autant de festivals documentaires, ni autant de sortie salle. Mais à tout prendre, la situation reste confuse. Ainsi, il me paraît juste de dire qu'un certain contrat marital d'après-guerre qui unissait le documentaire à la télévision tourne au divorce. En conséquence, le documentaire se trouve lentement banni de son foyer chéri après-guerre. Et pourtant, en même temps, d'autres prétendants font la queue, soit pour ranimer une vieille histoire d'amour, soit pour en commencer une nouvelle, et je pense là aux installations ou à l'espace de la galerie. Il me paraît juste aussi de dire qu'au moment où la télévision accroît sa méfiance à l'égard du rapport complexe que le documentaire établit au réel, lui préférant de plus en plus sa propre version, plus édulcorée, c'est précisément cela, cet entêtement, que d'autres institutions en attendent. Je pense au cinéma, mais aussi à des individus, des artistes comme Kutlug Ataman ou Steve MacQueen, par exemple.

Vous faites de la fiction et du documentaire. Comment conciliez-vous ces deux pratiques ?
Très difficilement. Une relation schizophrénique serait la meilleure description.

Qu'attendez-vous d'un film documentaire ?
De la surprise, de nouveaux mythes, des paroles inconnues, des rythmes complexes, une ambition esthétique réelle mais réalisée à peu de frais. Fondamentalement, j'attends l'impossible.

Vos attentes comme juré ?
Un défi, de la convivialité. Et d'avoir à admirer et envier des réalisateurs pour des projets auxquels je n'aurai jamais de la vie songé. C'est peut-être forcer le trait, mais en gros c'est ça.

Des projets en chantier ?
Un film intitulé *Chansons de Douleur*, sur la musique et le théâtre de l'horreur qu'a été la traite des esclaves en Atlantique.

Traduit par JP Rehm.

Pascal Gobin JURY SON

Vous êtes musicien, compositeur et enseignant de musique, quel est votre parcours ?
J'ai commencé à faire de la musique il y a un certain nombre d'années en écoutant du rock puis en jouant de la guitare dans des orchestres de variété. J'ai ensuite étudié la musique dite "savante" et plus particulièrement, ce qui a été pour moi une grande découverte, la musique électroacoustique. Ce qui m'intéresse dans cette pratique particulière de l'invention musicale, c'est surtout l'aspect concret, expérimental : le travail à partir du son enregistré, qui en constitue, à mon sens, le fondement (plus que l'aspect maîtrise des technologies). C'est sans doute ce goût pour la composition à partir du son qui m'a amené à envisager mon travail de compositeur à la fois comme réalisateur de morceaux de musique (pièces instrumentales et pièces sur support) et comme instrumentiste jouant d'instruments électroniques, notamment dans des groupes d'improvisation. J'ai toujours conservé une attirance forte pour les musiques populaires . A vrai dire, je distingue assez peu, dans ma pratique, la frontière qui séparerait musiques savantes et populaires. Dans cette optique, j'ai toujours cherché à rencontrer des artistes travaillant dans d'autres domaines (arts plastiques, spectacle vivant). J'ai eu l'opportunité de participer en tant que musicien ou, terme plus général, réalisateur sonore, à des spectacles de théâtre, de danse, des installations….
J'enseigne au Conservatoire de Marseille la composition électroacoustique. A côté d'une pratique de la composition sur support enregistré, je suis très attaché aux pratiques collectives, que je mets en œuvre à travers des ateliers d'improvisation. Je suis membre de l'association MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille).
Depuis plusieurs années, je travaille au sein de la compagnie *L'Art de Vivre* qui a ouvert avec l'association *Les Pas Perdus*, dans le troisième arrondissement de Marseille, un lieu de création : *Le Comptoir de la Victorine*.
Actuellement, mon travail de compositeur est principalement organisé autour de pratiques collectives de création (fanfare, chorale, ateliers d'invention sonore) qui mélangent, qui provoquent, la rencontre de professionnels et de non spécialistes.

Quelles sont vos attentes en matière de son au cinéma et de musique en particulier ?
Bien évidemment, pour ce qui concerne le son au cinéma ou dans une réalisation sonore, l'aspect créatif me semble le plus important. Je pense même pouvoir souhaiter à une bande son d'avoir une part aussi importante que l'image. Voire une certaine autonomie : j'aime assez lorsque la bande-son au cinéma déroule son propre récit.

Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury du Prix son ?
J'avoue humblement de ne pas avoir envisagé la manière dont j'allais procéder au jury du Prix son du FID (étant donné que c'est la première fois que j'y participe). Je suppose, j'ose croire, que le point de vue du musicien qui n'est pas spécialiste de l'aspect technique propre au cinéma peut apporter une écoute un peu originale .

Propos recueillis par Olivier Pierre

Liliane Giraudon JURY NATIONAL

Liliane Giraudon est née le 13 avril 1946 dans le sud de la France. Poète, écrivain, elle travaille à l'intersection des genres, passant du poème à la prose (journaux, nouvelles, romans) mêlant récits "homobiographiques", fictions et dessins. Certains de ses textes ont été adaptés au théâtre. Rédactrice de la revue *IF*, elle a participé à diverses aventures de revues (*Action Poétique, Impressions du Sud*), et a notamment co-dirigé (avec Jean-Jacques Viton) la revue Banana Split (1980-1990). Elle co-dirige également aux éditions Al Dante la collection Les Comptoirs de la Nouvelle BS.
Auteur du feuilleton Biographies avec Christophe Chemin sur le site Inventaire/Invention, elle fait de nombreuses lectures publiques en France et à l'étranger. Son œuvre est essentiellement publiée aux éditions P.O.L.

Quelle conception avez-vous du documentaire ?
Ce qui m'a intéressée, c'est ce qu'on a appelé "Le style documentaire". Je crois que la formule est de Walker Evans, qui disait que l'art n'est jamais un document, mais qu'il peut en adopter le style. Cette histoire d'impossible duplication du monde, d'objectivisme. Cette tentative d'effacement de l'artiste. Être dessous. Derrière. Postuler une absence pour laisser la place à ce qui sera montré. Vu. Devenir soi-même une petite machine enregistreuse… Répondre à la vieille injonction "Dis donc ce que tu vois". Une sorte d'incarnation, la prolongation d'un "être au monde." Ce *où* et *quand* (historique). Mais on sait que montrer, c'est aussi être vu. Et que tout produit (pour parler vite) se trouve baigné dans son contexte institutionnel, esthétique et politique. En fait, je n'ai aucune conception du documentaire. J'essaie de faire glisser ce "concept" dans ma pratique d'écriture en observant que le mot contient à l'intérieur de lui-même le terme de "document" plus le verbe mentir à la troisième personne d'un indicatif présent (qui ment ? l'objet ou celui qui le signe ?) et enfin le verbe taire. Tout ça articule un magnifique programme. Je m'aperçois que le mot documentaire je l'ai introduit dans ma réponse en citant un signataire d'images fixes. Un photographe, et non un cinéaste. Comme si j'avais eu besoin d'un arrêt sur image. Dire pourtant que j'ai une sorte d'amour pour la forme documentaire comme pour son statut. Cette relégation dans un espace mineur. Ce faux sous-genre. C'est, je crois, dans ce repli que réside sa force.

Comment envisagez-vous votre rôle dans le jury ?
Rien d'autre que "regarder / voir." Sans aucune connaissance ni maîtrise. Je sais qu'écrire est un métier de non savoir. Faire glisser cette pratique-là (lire/écrire) dans le noir de la salle. Devant des images qui bougent. Ce sont des lettres. Ce sont des pages. Hier, j'ai pensé à une fille qui mangeait des images. Confronter ce regard à celui des "spécialistes." Une expérience. Et défendre honnêtement quelque chose qui rendra les autres plus vivants.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

écran parallèle

TOUTES LES NUITS (EN SIX JOURS)

3 questions à Cyril Neyrat

1 **La raison de cette programmation ?**
Cet écran s'inscrit dans la continuité de "Penser à vue", proposé l'année dernière. Il s'agit à nouveau de partir d'une contrainte, d'une limite, pour interroger les puissances d'un art. Si l'écran de 2005 demandait comment figurer l'invisible de la pensée, l'enjeu de celui-ci pourrait se formuler ainsi : que voit-on dans le noir, que peuvent les images et que devient le monde privés de la lumière du jour ou des projecteurs ? C'est dire qu'il faut entendre la nuit aussi bien comme l'envers du jour que comme une qualité sensible, une matière offerte à l'imagination créatrice. Dans le noir, à l'envers du jour, les hommes vivent autrement, le regard travaille différemment, d'autres voies s'ouvrent à la pensée. C'est bien connu : la nuit autorise des rencontres que l'autorité du jour interdit. Extinction des feux. Quand trop d'images fatiguent les yeux et le cerveau, revenir au noir le plus intime, partir vers les plus obscurs lointains. Trop près ou trop loin : quand il renonce au confort de la « juste distance », le documentaire découvre d'autres aspects du monde. Choisir la nuit, c'est enfin retrouver l'origine du visible, la puissance d'apparition d'images d'autant plus voyantes qu'elles sont gagnées sur le néant.

2 **L'hypothèse d'une "part obscure" du documentaire ?**
C'est vrai pour les sujets abordés – monde de la nuit, marges souterraines, mais aussi et surtout pour les opérations effectuées. En marge des formes et des méthodes dominantes, des films risquent d'autres manières d'être au monde, franchissent les lignes de démarcation, prennent le risque de se perdre pour retrouver la puissance de la vision et les courts-circuits de la pensée. *East of Paradise*, de Lech Kowalski, est de cette trempe : le pari consistant à rapprocher l'expérience concentrationnaire de sa mère au goulag et sa propre dérive dans le milieu punk new-yorkais n'était pas gagné d'avance. Explorer la face nocturne du documentaire, c'est aussi tourner le dos à l'idée commune selon laquelle il suffirait d'apporter la lumière, de baigner le monde d'une clarté unanime pour le comprendre et en saisir les articulations. Vaine utopie de la communication, messianisme usé d'une rengaine documentaire aveuglée par la pieuse clarté de son histoire sainte. Cet écran esquisse le projet d'une autre histoire, souterraine, qui devinerait les peintures noires de Goya sous les visions infernales de Ronald Nameth (*Exploding Plastic Inevitable*), le carré noir de Malevitch derrière le geste révolutionnaire du film sans image d'Antoine Bonfanti (*La Charnière*). Une histoire au long cours qui fait justice au documentaire de sa qualité d'art.

3 **Pourquoi ce titre, "Toutes les nuits"?**
Parce que cet écran, comme les précédents, se veut davantage feu d'artifice que de détresse. Positivité de la nuit : si elle ouvre l'espace et le temps des possibles, alors la programmation doit en déplier l'éventail. "En six jours" : chaque chapitre propose l'expérience d'une qualité singulière de la nuit. *Le voyageur* de Sokourov *(Elegie de la traversée)* et *les Dormeurs* de Louigi Beltrame vivent les temps obscurs d'après la catastrophe. Au contraire, les ouvriers cinéastes des groupes Medvedkine dessinent dans la nuit la promesse d'un monde changé *(La Charnière, Lettre à mon ami Pol Cèbe)*. Julien Lousteau et Andrei Ujiica plongent le monde présent dans le noir pour voyager dans l'espace et le temps : vers les profondeurs immémoriales *(Sub)*, dans l'infini spatial *(Out of the present)*. On peut arpenter "toutes les nuits" chapitre par chapitre, on peut aussi inventer ses propres trajets nocturnes. Par exemple, celui qui relierait *Exploding Plastic Inevitable* et *Lettre à mon ami Pol Cèbe* : dans une boîte de nuit ou une voiture lancée sur l'autoroute au soleil couchant, les couleurs se libèrent, les corps et les voix se déforment. Enfin, je voudrais attirer l'attention sur deux films, dont la présence dans cet écran m'est particulièrement chère. Dans *Oblivion*, Stephen Dwoskin fait partager ses fantasmes et ses cauchemars de cinéaste insomniaque, hanté par les femmes qu'il a connues. *Stop Making Sense*, de Jonathan Demme, est peut-être le plus beau film de concert : 1h30 d'intelligence joyeuse avec les Talking Heads. Car encore une fois, la nuit, ce n'est pas que les ténèbres, c'est aussi la libre dérive, la fête – comme celles qui auront lieu, chaque soir jusqu'à 2h, sur la terrasse du Pharo.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

Impromptu Vertical Air, ou la liberté dans les marges

à propos de VERTICAL AIR, de Robert Fenz

Prélude : le Souffle.
Le premier mouvement de *Vertical Air* est l´improvisation du trompettiste Leo Smith, dont le souffle créateur préfigure la démarche de Robert Fenz. Les notes s´allongent, le corps du musicien donne une impression de fragilité, comme s´il allait s´arrêter de jouer, épuisé. L´improvisation est la seule piste sonore, la surprenante armature d´un film qui pose la liberté comme axiome.

Pistes : portrait dynamique et critique.
Qu´en est-il de l´improvisation dans le film ? Une alchimie : le fin mélange de planification et de surprise, propre au cinéma non narratif que défend Robert Fenz en dehors des circuits traditionnels. Cette liberté lui permet de nous surprendre à chaque plan – les cadres se succèdent, rythmés de manière à créer une ligne mélodique autonome. Par le montage qui est l´exact complément de l´invention musicale, le cinéaste semble dévoiler progressivement une vision. Le film se compose d´une série d´images prises sur tous les supports : ombres, reflets, flaques, télévision – et tous ces supports convergent pour dresser un portrait en oblique des Etats-Unis. Les enfants, les démunis remettent en cause par leur seule présence le rêve américain. De temps à autre, la démarche énigmatique d´une femme scande le parcours.
Surprenant et multiforme, le paysage traduit bien la verticalité du contrepoint - ces résonances entre jazz et cinéma. *Vertical Air* est un chant d´amour au cinéma, et comme toute l´œuvre de Fenz, une histoire (et une géographie) critique des formes. Le tour du pays en divers mondes.

Gabriela Trujillo

SÉANCE : VENDREDI 7 À 20H, AUDITORIUM

Dans la même séance que *Vertical Air*
est programmé **Oblivion**, de **Stephen Dwoskin**.

Inédit en France, le dernier film du maître de l'auto-fiction (auto-documentaire ?) érotique, est une plongée dans l'âme tourmentée d'un homme hanté par le souvenir, ou le retour, de femmes qu'il a connues.
Entretien avec Stephen Dwoskin à paraître dans un numéro ultérieur du journal du FID.

ENTRETIEN AVEC

Jean-Claude Rousseau

à propos de LA NUIT SANS ÉTOILES

D'où vient *La Nuit sans étoiles* ?
Comme toujours, elle vient d'un lieu. Chaque fois que je me suis trouvé à Turin à l'occasion du festival, j'ai fait un film. Cette fois, logé au même hôtel que l'année d'avant, j'ai eu cependant la contrariété de ne pas avoir la même chambre. Ce n'était plus la chambre spacieuse, meublée d'un grand lit, où se sont faites les prises du film *Non rendu*. C'était une petite chambre avec petit lit, un bureau, et une penderie cachée derrière un rideau. L'attribution d'une autre chambre n'était pas possible en raison d'un congrès qui remplissait l'hôtel. Dans cet espace étroit, je ne voyais rien. Le souvenir de la grande chambre me bouchait la vue. Puis finalement j'ai occupé le lieu. J'ai trouvé qu'il y avait assez de recul pour filmer en plaçant la caméra dans la penderie derrière le rideau. La caméra avait alors un champ de vision qui permettait un cadre juste. Donc j'ai fait la prise. Seulement parce que le cadre était juste. Sans autre raison. Au sortir de l'hôtel, j'empruntai à nouveau la via Roma, qui est une large rue à arcades menant à la gare. L'année précédente, il m'aurait plu de la filmer mais c'était trop risqué de m'y tenir seul avec la caméra sur son pied. Or, cette fois, l'heureuse rencontre d'Alain Guiraudie rendait cela possible, puisqu'il voulait bien m'accompagner pour filmer dans Turin la nuit. Très tard, à l'heure où les feux tricolores clignotent, nous étions via Roma, longtemps et sans pourtant rien attendre, la caméra tournant et enregistrant la parole autant que l'image. La nuit suivante, je fis d'autres prises avec Nicolas Azalbert, qui s'est tu. J'ai d'abord cru que la parole d'Alain, aussi belle qu'elle soit, rendrait le film impossible. Comme si elle pesait de tout son corps sur l'image et empêchait les rapprochements. Il fallait la désincarner. En cela, c'était me détacher du souvenir d'Alain. Le temps passant, l'oubli a purifié l'écoute. Les prises se sont rapprochées en faisant finalement de la parole le cœur du film.

Comment, au montage, s'est fait le travail d'imagination ?
J'imagine facilement, mais à partir de l'image. Le film s'invente comme ça. Le mot "montage" me gène, car il se comprend comme un agissement volontaire sur l'image. On n'écoute plus l'image, on la soumet à un projet. Or, je n'ai pas de projet et le rapprochement qu'opèrent les images n'est pas bloqué par une intention. Je découvre des correspondances. Des accords se trouvent qui montrent que l'image se plait d'être là plutôt qu'ailleurs.

... suite entretien JC Rousseau

Les relations qu'elle établit avec d'autres sont consenta tes. Elle tient en place librement. Sans être liée, c'est-à-dire sans raccord. Par simple accord. Et le signe qu'elle fait aux autres, je le découvre ensuite. C'est là que l'image imagine. Le son y participe. C'est cela "réaliser" le film : se rendre compte que ça tient, réaliser que tout s'est ajusté.

Vous avez donc dû composer avec la signification de la parole. La répétition, sa variation est-elle une manière de la faire échapper à la simple signification ?
C'est bien cela, quoique je l'aie fait instinctivement, sans l'avoir raisonné. Dans un texte qui m'avait été demandé sur mon premier film (*Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, ndlr) je me rappelle avoir dit : "s'il y a des paroles, que ce soit parler pour ne rien dire". C'est important, car le dire, la signifiance occulte le son. On n'entend plus. On comprend, mais il n'y a plus de matière sonore. Or, il n'y a pas d'art sans matière. Le dire n'est pas du domaine de l'art.

Pourquoi ce titre ?
A cause des étoiles qui font le décor de Noël dans cette grande rue, et qui étaient éteintes à l'heure où nous y étions. Dans une prise qui n'est pas dans le film, je dis à Guiraudie que c'est dommage de ne pas voir les constellations. Il me répond que c'est mieux comme ça. Il avait sûrement raison.

Que représente pour vous le fait de filmer la nuit ?
C'est déjà, par le motif même, rendre l'image silencieuse. La nuit, l'écoute est meilleure. Il n'y a plus les turbulences du jour. C'est cependant inhabituel pour moi de filmer la nuit. Le noir, en revanche, est fréquent dans es films. Dans le premier que j'ai réalisé, il y a une prise la nuit par une fenêtre. A un moment, on ne voit plus le cadre de la fenêtre : on me voit de dos sur du noir total, comme dans *Les Antiquités de Rome* ou dans *la Vallée close*. Ce noir, c'est la nuit absolue, la nuit de l'univers, que découvre l'image quand un rapport juste des lignes nous fait traverser le motif. Cela me plait de relier la derrière image du film à l'intitulé de l'écran parallèle "Toutes les nuits (en six jours)". La fin de *La Nuit sans étoiles*, c'est la nuit en plein jour.

Est-il donc possible de dire que loin de faire la lumière sur les choses, l'image ferait la nuit ?
C'est bien ce que je dis. En tout cas, c'est tout le contraire de l'idée de fenêtre ouverte sur le monde. L'image opère un effacement. La justesse du cadre fait passage. On n'observe pas la beauté. Elle fait un trou dans le motif. Le regard ne bute pas sur une représentation. Il est sans limites. C'est ce qui fait la différence entre Vermeer et Pieter de Hoogh, qui ont peint à peu près la même chose. Chez De Hoogh, on bute sur le motif, on peut détailler. Alors qu'on ne détaille pas un tableau de Vermeer, on traverse.

Pourquoi la chambre d'hôtel est-elle un lieu privilégié dans vos films ?
C'est simplement qu'on voit plus facilement un cadre dans un lieu fermé que dehors. Et beaucoup plus facilement dans une chambre d'hôtel que chez soi. Parce que toutes les petites choses qui font qu'un lieu est habité cachent les lignes. Autant une chambre comme celle de *Lettre à Roberto* peut sembler déplaisante pour un séjour prolongé, autant elle est magnifiée dans l'image par la justesse des lignes qui s'y révèle.

Cela vous arrive-t-il de déplacer des meubles ou des objets?
Non, certainement pas. Déplacer, c'est mettre en scène, donc partir sur une idée et ne plus voir. Ou ne rien voir d'autre que ce qu'on a en tête. Et ça ne fait pas une image. Dans *Contretemps*, on voit mon bureau. Les objets qui y sont posés, je ne les ai pas déplacés pour le film. Je me tenais assis un matin à ce bureau et j'ai vu qu'ils établissaient un rapport juste. J'ai sorti la caméra pour vérifier, et j'ai fait ce plan qui dure cinq minutes. C'est ce mot de Matisse : « je peins toujours les bouquets du côté où ils ne sont pas arrangés. » Il ne s'agit donc pas d'arranger, mais de voir les rapports justes entre les lignes.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

AGORA À 20H20
SÉANCE : VENDREDI 7 À 19H AU CRDP

Stop making sense **de Jonathan Demme**

Ce soir à 22h, auditorium du Pharo.

GRAND GROUPE + CINÉASTE INSPIRÉ = CONCERT FURIEUX + FILM FIÉVREUX.

Filmés par Jonathan Demme, David Byrne et les Talking Heads, embrasent la nuit du FID.

Concert des Talking Heads filmé fin 83 au Pantages Theatre de Hollywood par Jonathan Demme, *Stop Making Sense* honore sa réputation de must du genre. Carré mais subtil, un découpage à huit caméras accompagne le spectacle de sa première à sa dernière seconde – effet de direct organisé en temps réel qui entre pour une large part dans l'immense plaisir pris ici. Tantôt Demme isole tel membre du groupe, bassiste blonde, choriste noire, batteur bouclé, clavier kaki. Tantôt réunit toute la bande pour un jogging, une choré, un bref délire en fin de morceau. Remarquable est cette articulation, car à tous elle rend la liberté d'aller seul ou accompagné, solitaire ou synchrone, remuant pour son bonheur perso ou pour la réussite collective du show. C'est d'abord cela qu'apporte la caméra : une oscillation de l'amateur au professionnel que le concert ne manifestait sans doute pas aussi clairement de lui-même.
Oscillation commune à chacun sur scène, mais à personne avec autant de brio que David Byrne. Comment parler de lui ? Comment dire sa grandeur ? Tennis blanches et costume gris clair, simplement secondé d'une guitare et d'un radio K7 *eighties* d'où sort un bruit de boîte à rythme, il s'avance d'abord seul pour *Psycho Killer* : mince, tendu, précis. Vous connaissez sa musique : née dans les parages du *punk* elle a ensuite accueilli, pionnière à cet endroit, des rythmes africains, caraïbes… Vous connaissez aussi son chant, où se chevauchent clarté et stridence, performance et surprise, rire, panique face à ce qu'une voix accomplit ou vise. Mais dans *Stop Making Sense* c'est son corps qui étonne surtout. Tout en lignes, rien qu'en angles. Si souple pourtant. Moitié légume, moitié métal. Exact jusque dans le gag. Zéro pourcent de matière grasse. Excellent danseur. Un coup, on dirait qu'il appelle ou anticipe la musique, acteur qui l'interprète, créateur qui l'offre au monde. Un coup, qu'il lui succède, pantin dont elle tire les fils, linge qu'elle essorre. En lui-même il glisse tant de différences subtiles qu'il paraît redérouler seul l'admirable progression du concert, où les éléments s'agrègent un par un : chant, puis basse, puis batterie poussée par les *roadies*, puis etc.
Cet échange entre régimes de présence s'accélère jusqu'à la surchauffe quand Byrne est saisi de terribles saccades sur le génial *Once in a Lifetime* puis quand il paraît, pour *Girlfriend is better*, vêtu de son fameux costume six fois trop large pour lui aux épaules, qui le fait aussi bien star à l'ego maousse que petit employé étouffant sous son habit. Flegme, contenance pince-sans-rire, détachement aristocratique, l'ironie pop n'est pas autre chose : l'art de tourner autour de son art pour en être plus ou moins que simplement l'auteur. Mais pareille attitude n'exige pas du tout qu'on s'économise : Byrne saute, fonce, danse avec une lampe, etc. Un pas en avant, un pas en arrière, c'est la formule qu'il invente pour une éthique de la dépense. En sa sècheresse *punk* il loge un danseur africain, synthèse pourtant réputée injouable, prouesse où l'assiste Demme, dont la mise en scène varie les grosseurs de plan sans jamais donner au concert une épaisseur dont il se moque.
Gonflette de maigre, athlétisme sans médaille, *« real live wire » (Psycho Killer)*. Tout ça intéresse le cinéma, puisque *Stop Making Sense* montre comment un acteur est fabriqué par le son qu'il émet ou reçoit ; comment il peut être en avance ou en retard sur ce qu'il joue, sur la mise en scène où il s'insère, tout en engageant dans de telles esquives une énergie de dément. Ce soir à l'Auditorium du Pharo à 22h, et dimanche aux Variétés à 22h30, ce corps sera disponible sur l'écran, il est pour vous, vous pourrez le voir et le revoir. Quelle joie.

Emmanuel Burdeau

SÉANCES : VENDREDI 7 À 22H, AUDITORIUM
DIMANCHE 8 À 22H30, LES VARIÉTÉS

TABLE RONDE

Vendredi 7 juillet de 17h00 à 18h30 – Palais du Pharo

TOUTES LES NUITS (EN SIX JOURS)

Invités
Jean-Claude Rousseau, *réalisateur*
Robert Fenz, *réalisateur*
Bram Van Paesschen, *réalisateur*

Modérateur
Cyril Neyrat, *rédacteur en Chef de la revue Vertigo*

ENTRETIEN AVEC

Pierre Creton

à propos de PAYSAGE IMPOSÉ

Première mondiale

L'origine du film ?
Le désir de filmer au Lycée Agricole vient sûrement du fait que je connaissais déjà quelques élèves, fils et filles d'agriculteurs chez qui je travaille depuis cinq ans comme peseur au contrôle laitier (évoqué dans *Secteur 545*), et de les voir dans un autre contexte que celui de la ferme familiale. La question du paysage me semblait pouvoir lier l'intérêt que je porte à l'agriculture et au cinéma.

Pourquoi le noir et blanc ?
Pour la même raison que dans *Secteur 545*, avec lequel je voulais que paysage imposé entre en résonance directe. C'est le même rapport au dessin, peut-être plus évident dans celui-ci. Plutôt que noir et blanc, je dirais noir sur blanc, ou gris sur blanc, avec des "repentirs".

Au début du film, vous annoncez une question : celle de la différence entre un paysage dans une fiction et un paysage dans un documentaire. Comme dans *Secteur 545*, vous ne la traitez pas frontalement. Pouvez-vous commenter cet art du "détour" qui est le vôtre, pour reprendre le titre d'un de vos précédents film ?
Le chemin, c'est le détour. Mes films, y compris ceux avec Vincent Barré, sont ce cheminement. Au lycée agricole, j'ai beaucoup improvisé. Il y a le projet de départ, annoncé au début du film, et ensuite la découverte au fur et à mesure. Le projet est là, mais tout reste à découvrir.

Loin de suivre le fil linéaire d'une démonstration, le film juxtapose des blocs hétérogènes, varie les distances, les modes d'énonciation. Concrètement, comment s'élabore un tel film, comment et à quel moment trouve-t-il sa forme ? Quelle est votre méthode au tournage ? Au montage ?
J'ai pensé à une structure en trois parties lors du tournage : 1. Hiver. 2. Printemps. 3. Adieu. Mais le film a réellement trouvé sa forme au montage, quand je me suis rendu compte que le "sujet" n'était pas seulement le paysage, mais surtout l'adolescence. Alors que le tournage m'a semblé quelquefois hasardeux, surtout au début, le montage a été simple avec ses blocs presque évidents : paroles - silences - sons des machines. Visages – paysages.

Pourquoi le paysage est-il "imposé"?
Au depart, il y a un livre de Philippe Jaccottet : *Paysages avec figures absentes*. Puis, je suis passé de "figure imposée" à "Paysage Imposé". *Paysage Imposé* n'est pas une simple visite au lycée agricole d'Yvetot mais une démarche pour éprouver ou pour faire éprouver quelque chose du paysage. Qui est l'espace dans lequel nous vivons et par lequel nous existons, où nous subissons les contraintes topographiques, climatiques, économiques et politiques. Paysage naturel, historique, contemporain.

L'évocation du massacre perpétré par Pierre, avec les plans d'hélicoptère, occupe une place à part dans le film. Quel rôle joue cet ancrage dans l'actualité du fait divers ? Quel rapport entre la question du paysage et ce fait divers ?
"Après le massacre de toute sa famille, Pierre, 14 ans, s'avère incapable de donner la raison de ses actes." Ce fait divers est dit par Françoise Lebrun en voix off sur une vue aérienne continue qui balaye la vallée de la Durdent et survole Ancourteville-sur-Héricourt, une bourgade des environs d'Yvetot. Il s'agit d'une évocation du drame, sur son lieu même . Ce serait comme l'histoire d'un monde en suspens. Tout est là, mais vacille, comme affaibli, soudain distant, soustrait aux prises habituelles du réel, en recul. Parce que le paysage est une façon d'aborder l'histoire : entre le familier et le remarquable, entre le quotidien et l'historique. J'ai su, pour en avoir parlé avec les enseignants et quelques élèves, que ce fait divers était inscrit dans les mémoires. Il s'agissait donc d'évoquer cette présence du drame le plus subtilement possible – c'est le souvenir d'une blessure, le ciel intérieur s'obscurcit, mais qui ne s'étend pas jusqu'à assombrir le film. Il reste positif, du fait de l'engagement des enseignants et de la grâce des élèves. Ce fait relaté reste une énigme et ne conclut rien.

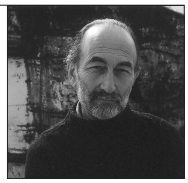
Deux autres de vos films récents sont présentés au FID : *Le Voyage à Vézelay* et *L'arc d'iris* (*Souvenir d'un jardin*), ce dernier avec Vincent Barré. Trois films en un an, de formes et d'inspirations très diverses. Qu'est-ce qui commande cette prolixité et cette diversité ? Et comment s'articule votre vie comme travailleur agricole et votre pratique de cinéaste ?
Il y a eu entre 2005 et 2006, entre écriture, réalisation, et post-production, cinq films en chantier, sans ressentir pour autant de la dispersion. Peut-être parce que d' "inspirations" bien distinctes. Les films de voyage co-réalisés avec Vincent Barré : *Détour* et *L'arc d'iris*. Les films du Pays de Caux : *Secteur 545* et *Paysage Imposé*. Le journal : *Le voyage à Vézelay*. Me reste aujourd'hui un seul projet : *Maniquerville, le temps retrouvé* (titre provisoire), avec Françoise Lebrun et Marie Vermillard à l'écriture. Pour décrire comment s'articule ma vie et ma pratique de cinéaste, je voudrais citer Jean-Luc Nancy: "Le paysan est celui qui s'occupe du pays, et il n'est pas pour autant forcément agriculteur. Un paysan est un ouvrier qui ouvrage le temps-et-lieu en même temps que l'objet ouvragé. Et c'est ainsi qu'il peut y avoir un paysan dans la pensée ou dans l'art : en tant que celui qui ne produit pas seulement, mais qui d'abord cultive, c'est-à-dire qui fait venir et qui laisse croître. Le paysan est aussi celui qui n'est pas tout dans son travail, celui qui donne lieu et temps à d'autres opérations que la sienne, à des mûrissements et à des attentes, à de très anciennes mémoires enfouies, à des croisement imprévisibles et à des virements de ciel." Faire ce film a consisté à attendre la neige entre deux traites.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

AGORA LE 9 À 20H35
SÉANCES : VENDREDI 7 À 12H, SALLE 2 - DIMANCHE 9 À 19H15, SALLE 1
LUNDI 10 À 18H, SALLE 2

ENTRETIEN AVEC

Alejandro Fernandez Moujan



à propos de

ESPEJO PARA CUANDO ME PRUEBE EL SMOKING

Séance spéciale : Rencontres du Cinéma Sud-Américain

Pouvez-vous brièvement relater comment, à partir des événements qui ont bouleversé l'Argentine en décembre 2001, vous avez réalisé un film qui joint la vie et l'oeuvre de Ricardo Longhini ?
Entre le 19 et le 20 décembre 2001, l'Argentine a connu une révolte populaire très puissante, qui a atteint son point culminant le 20 décembre sur le lieu historique de la place de Mai. Dans cette journée, la jeunesse a joué le rôle principal pour s'opposer à l'état de siège et à la répression décidée par le gouvernement d'alors.
Au cours de cet affrontement sept personnes ont été assassinées par les forces de l'ordre. Le Président de la République a ensuite démissionné et pris la fuite. J'avais une forte envie de réaliser un film sur ces événements, mais je ne souhaitais pas que ce soit une simple dénonciation. D'autant qu'il y en avait déjà beaucoup. C'est quelques jours après ces événements, lors d'une visite à son atelier, que Longhini m'a montré les objets qu'il avait ramassés après les affrontements de la Place de Mai et qu'il m'a confié son intention de faire œuvre avec tous ces matériaux. Nous avons alors décidé de travailler ensemble. Sachant que le film ne pouvait se faire sans mettre très fortement à contribution notre amitié. J'ai commencé à suivre la réalisation de l'œuvre, en considérant ce moment comme un temps de réflexion en soi. Filmer la démarche de l'artiste pour tenter d'appréhender le processus de création. En bref, comprendre comment naît dans la tête de l'artiste cette conversion d'actes politiques en œuvre d'art. C'est la raison pour laquelle j'ai laissé Ricardo dans le film expliquer son travail, s'interroger, maintenir la cohérence entre le geste politique et le geste esthétique. Ces gestes sont très présents chez Ricardo et la construction de l'oeuvre ne laisse pas indifférent au départ. Pour le réalisateur que je suis, comme à travers le travail de Ricardo, les problèmes, les difficultés et les interrogations posés sont les mêmes.

Pourquoi Ricardo Longhini a-t-il choisi d'être artiste plasticien?
Ricardo est en accord avec lui-même. Cela se voit dans sa vie comme dans son œuvre. Il dérange beaucoup à cause de ses positions critiques et de ses relations avec le marché. Une anecdote : quand il a gagné en 2001 le prix de la Biennale de la Sculpture au Caire, Amalia Fortabat, grande impresario et femme la plus riche d'Argentine, a envoyé un de ses assistants acheter l'œuvre lauréate. Ricardo lui a fait répondre que cette œuvre n'était pas pour elle.

Peut-on dire qu'en Argentine le mélange Culture et Politique est à la base de nouvelles formes d'expression populaire ?
Je crois qu'en Argentine, comme en France, la culture et la politique sont liées par le fait qu'elles sont l'une et l'autre un Art.

Propos recueillis par Michel Trégan

SÉANCE VENDREDI 7 À 10H, AUDITORIUM

GRENOUILLE 88.8 fm grenouille888.org

Fiesta du soir sur la terrasse du Pharo de 19h à 2h00 :
Copyshop live + Biomix Sound System

LE FIDMARSEILLE EN DIRECT TOUS LES JOURS SUR RADIO GRENOUILLE 88.8 FM

écran parallèle

FENÊTRE ALLEMANDE

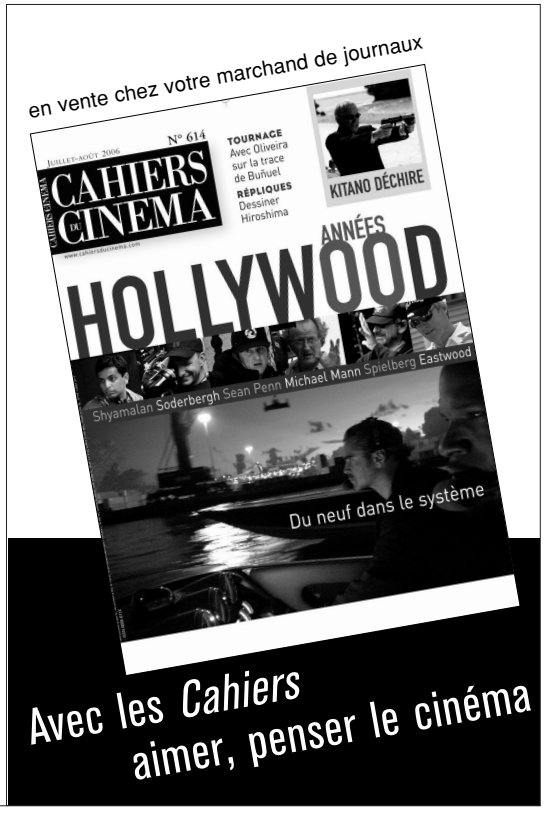
AUJOURD'HUI VENDREDI 7 AU PHARO séance vendredi 7 à 10h, salle 1.

Reality shock de S.Mucha, présenté par Andrea Wenzek, directrice du Festival de Tübingen.

EN VENTE SUR PLACE : CATALOGUES ET T.SHIRT

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

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

Journal FIDMarseille

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