



**02.07.03**





## Entretien avec Sirkka Moeller Programmatrice du Festival International du Documentaire de Sheffield

**1** **Votre parcours?** Je suis programmatrice à Sheffield depuis 2001, auparavant j'ai travaillé au sein de l'équipe de pré-sélection du festival de Leipzig, où j'étais en charge des pays scandinaves et de la Hollande. J'ai aussi travaillé pour «l'industrie» cinématographique, dans la distribution et pour les sous-titrages.

**2** **L'histoire du festival?** Le festival de Sheffield a été créé il y a dix ans par des réalisateurs de documentaires pour la télévision. Environ soixante-dix films y sont montrés chaque année dans diverses sections. Par exemple, First Cuts propose des films d'école. Un autre volet s'intéresse au meilleur du nouveau documentaire anglais... Depuis quatre ans, nous organisons par ailleurs de janvier à avril, en collaboration avec le British Film Institute, une «tournée» dans des cinémas indépendants d'une dizaine de films repérés lors du festival. Si les programmateurs de télévision sont très présents à Sheffield, il n'y a cependant pas de marché au sein de notre manifestation afin de concentrer l'intérêt sur le contenu. Dans la même idée, il n'y a pas de compétition.

**3** **Les spécificités de Sheffield?** Sheffield est une forme hybride entre le festival et le colloque. Nous organisons, en plus des projections, des *workshops*, des *master classes*. Cette partie forum est très importante. Il y a aussi en ce qui con-

## Juste avant l'orage Entretien avec Jean-Claude Rousseau

**1** **Vous filmez sans projet. Comment est né Juste avant l'orage ?** Il se trouve que le premier matin de ces quelques jours au festival de Jeon-Ju, en Corée, je prenais le petit-déjeuner près d'une grande baie vitrée. Je voyais la forte pluie, un grand vent dans les branches et, par derrière, l'habitat traditionnel. C'était très beau, je me suis dit que, si j'avais eu une caméra, j'aurais filmé. Cela m'a donné l'idée et finalement le culot d'en demander une. On me l'a prêtée, avec un pied et trois cassettes. Bien sûr, il a cessé de pleuvoir. Je n'ai donc jamais revu ce plan magnifique, mais il y avait l'idée de saisir ça. J'avais eu, cependant, le temps d'utiliser aussitôt la caméra dans le taxi alors qu'il pleuvait encore. Les jours suivants, je l'ai utilisée ici ou là, dans des intérieurs, des espaces cloisonnés qui me rappelaient les films d'Ozu. J'ai fait des prises et j'ai constaté une fois de plus qu'on ne pouvait pas faire de la beauté avec de la beauté.

**2** **Pourquoi ?** L'image, c'est la présence, pas la représentation. Filmer la beauté, ce serait de la représentation. Je ne pense pas qu'on puisse filmer ce qui est déjà en soi la présence de la beauté. En revanche, avec les choses ordinaires, il peut y avoir des relations qui s'établissent ou un rapport nouveau d'éléments qui fait que la beauté se montre. Si elle s'est déjà montrée, c'est trop tard. Il y a ce mot de Cocteau (qui, pourtant, n'est vraiment pas une référence pour moi) : «l'art consiste à abîmer des matières.» Il faut en revenir aux éléments, retrouver des relations pour que la beauté surgisse. Le mot beauté fait peur avec raison, et ça m'ennuie d'avoir à le répéter. Dans les *Notes sur le cinématographe* de Bresson, on rencontre très rarement le mot, mais tout ce qui est dit converge vers la beauté.

**3** **Comment avez-vous filmé le long plan du restaurant ?** Il se trouve que j'avais la caméra depuis quelques jours. J'avais repéré ce restaurant, j'y suis revenu, j'ai mis la caméra sur son pied et j'ai vu un cadre, un cadre juste que je n'ai pas fait, juste en cela que la relation entre les lignes y est très rigoureuse, très précise.

**4** **Qui a fait le cadre ?** J'ai envie de dire : la caméra. Vous savez comment finissent les *Notes sur le cinématographe* : «sublimes machines amenez-nous loin de l'intelligence». Ensuite, il y a de fortes chances que, dans un cadre juste, ce qui se passe soit juste aussi. Par exemple, dans ce plan, le temps passe, et sans modifier le cadre, il modifie les éléments dans le cadre en trois moments à peu près égaux. Ça m'a plu de le constater, mais ça ne me serait pas venu à l'idée. «Il arrive qu'il y ait des moments de grâce» disait un jour Danièle Huillet, ce qui en a surpris plus d'un mais pas moi. La séquence commence quand on apporte la note aux clients du restaurant. Ensuite, ils s'attendent un tiers du temps de la prise, à peu près cinq minutes. Puis, les femmes du restaurant débarrassent pendant à peu près cinq minutes aussi. Et il y a enfin le temps où il n'y a plus que les piles de coussins, que la femme a posés, sans le savoir, sans que je puisse moi-même le prévoir, à l'endroit juste.

**5** **Vous le saviez au moment de la prise ?** Non, au début de la prise, je ne pouvais pas vérifier dans l'œil, car alors les trois hommes auraient eu l'impression que je les visais. Et chose étonnante : un taxi arrive qui se cale parfaitement dans l'image. Les trois hommes commencent à bouger, l'un des trois plus difficilement, il titube avant de sortir du champ, s'assoit tout seul dans le plan. Là c'est très beau... Enfin, je le vérifie comme un spectateur ultérieur.

**6** **Quel effet de passer du super 8 au numérique ?** Au niveau du cadre, il n'y a pas de changement. Mais au niveau de la durée, un plan de super 8 ne peut pas durer plus de deux minutes et demi, tandis qu'en numérique il n'y a pas d'autre limite que le cadre temporel qui s'impose à la prise. Et puis il y a la lumière. Est-ce encore de la lumière en vidéo ? *A priori*, je dirais non. La lumière ne se met pas en équation. La lumière, ce n'est pas de l'algèbre. La lumière ne se calcule pas, elle impressionne. Seule la pellicule est impressionnable.

cerne les conférences, une différence sensible avec Marseille. A Sheffield, elles ne sont pas directement liées à la programmation comme c'est le cas ici. Ce sont plus des objets contigus qui ne font pas «suite» aux films. D'autant plus qu'elles s'intéressent principalement au documentaire télévisuel, alors que les films projetés ne passeront pour la plupart jamais à la télévision.

**4** **Son financement?** Depuis le gouvernement Thatcher, il n'y a quasiment plus de financement public. La participation de la ville de Sheffield et du gouvernement n'excède pas 10-12% du budget. Du coup, nous dépendons de sponsors privés, qui sont en grande partie des télévisions (ITV, BBC, Channel 4, Discovery Channel...) Notre liberté éditoriale est ainsi sans cesse mise en balance avec les exigences des sponsors.

**5** **Son orientation?** Règne dans l'esprit du public en Angleterre une grande confusion entre le reportage et le documentaire: les gens sont habitués à ce qu'ils voient à la télévision, et un bon reportage passe facilement pour un documentaire. Il s'agit pour le SIDF de montrer d'autres manières de faire des films, dans une perspective éducative. Il y a en Angleterre un effet d'insularité, des difficultés à s'ouvrir à d'autres points de vue sur le monde. Ainsi, dès que des films sortent du style «local» les réactions de rejet ou d'incompréhension sont fortes. Il est presque impossible de montrer certains films, contrairement à Marseille où le public est différent: très patient et curieux de formes plus singulières. Ici, les films sont considérés comme des œuvres. À Sheffield, les sponsors prennent les films comme des produits. Cela tient aussi au fait qu'en Angleterre, les réalisateurs ne sont pas considérés comme auteurs, ils sont opprimés par les producteurs qui les traitent comme des travailleurs interchangeables.

*Propos recueillis par Stéphanie Nava*

**7** **Et le numérique vous plaît ?** Il n'y a pas à savoir s'il me plaît, mais plutôt, qu'est-ce qui me pousse à l'utiliser ? La possibilité, comme pour toute caméra, de voir un cadre, de le voir aussitôt et d'ailleurs peut-être trop vite d'ailleurs parce qu'il n'y pas de délai de développement et la vérification est immédiate. En super 8, il y a l'hypothèse d'un accident, d'une chance, en numérique il y a la mauvaise certitude d'avoir ce qu'on veut.

**8** **Vous dites souvent «vérifier». Est-ce à dire que la vérité est déjà là, déjà dans le réel ?** Oui, elle y est. N'importe où. Elle est là et c'est nous qui n'y sommes pas... La lumière, c'est quand même l'événement. Je n'ose pas en dire plus.

**9** **Ozu ?** Ozu, on y va. Il est devant, ce n'est pas le passé. C'est la seule direction. C'est le plus grand, je crois. Une manière de filmer très audacieuse, inacceptable finalement. Dans l'axe, des contre-champs absolus. Je me souviens avoir rencontré Bresson au milieu des années 80 : j'avais écrit un texte sur lui, intitulé «Bresson, Vermeer», que je lui avais envoyé. Il m'a répondu, nous nous sommes rencontrés. Il a eu la curiosité – je me demande bien pourquoi – de me demander ce que je faisais. J'avais fait un premier film, *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*. Bresson m'a demandé de lui en parler. Je lui ai décrit la disposition du film : une fenêtre d'un côté, et juste en face, un tableau retourné contre le mur, la croisée de la fenêtre et la croisée du chasis du tableau se répondant à la manière d'un champ / contre-

champ absolu chez Ozu. Bresson s'est alors écrié : impossible ! Ça ne m'a pas trop décontenancé. D'une certaine façon, même, ça ne m'a pas déplu.

**10** **«La lumière, c'est quand même l'événement». Vous assumez une mystique ?** C'est facile de m'entraîner sur ce terrain, mais pas par la lumière. La lumière, c'est l'événement en tant qu'elle se modifie constamment et change les lignes. Comme la justesse du cadre dépend des lignes, elle devient d'office l'événement majeur. Le mysticisme, je le ressens plutôt dans cette sorte d'attente, du fait que la caméra est fixe, que le temps dure. C'est l'attente, oui. Je ne vais pas citer un titre de Simone Weil qu'elle n'a pas choisi elle-même : *L'Attente de Dieu*. Là ça finirait très mal. Ne me piègez pas là-dessus. Non, simplement l'attente. L'attente absolue. Si seulement c'était possible, l'attente de rien. L'attention pure.

*Propos recueillis par Stéphane Bouquet et Emmanuel Burdeau*

**Juste avant l'orage, de Jean-Claude Rousseau. Petite Salle de la Criée. Mercredi 2 juillet, 14h**



**C**e film est sans pourquoi. Il ne part pas de quelque réseau bien réglé de faits et de causalités mais plutôt d'un climat, le climat d'une trahison dans laquelle il faut bien dire que nous nous reconnaissons. Tous les sentiments sont réciproques. L'Histoire, nous disait-on, nous avait abandonnés. Ce film part d'une expérience, d'un retour de l'expérience. Le fait vaut d'être noté. Ce film part d'un retour, le retour de l'expérience historique au milieu d'un désert, il part d'une intimité nouvelle fragile, contingente avec le temps. Ce retour est qualifiable, ce départ est aussi une fin, la fin de «la fin de l'histoire», on l'appellera comme cela.

Ce film est une reprise, un recommencement depuis le début, en Occident sûrement. Il y a à cela des signes plus lourds que d'autres. En France par exemple, ce furent les mouvements de décembre 1995 puis le mouvement des chômeurs de l'hiver 1997-1998. Aux Etats-Unis la chose fut si spectaculaire qu'on n'hésita pas à parler d'une «bataille de Seattle», sept années après les émeutes de Los Angeles. Tout cela paraît loin maintenant. C'est une agitation sensible qui, depuis dix ans, monte à la surface. Une forme la contient, c'est ce dont il s'agit avec les mouvements anti-mondialisation. Cette forme est une expression et aussi une entrave. Un internationalisme nouveau essaie de prendre le relais de l'ancien dont il se sent trahi. On parle ici de retour du politique comme d'un «retour du refoulé», le refoulé des années 1980 où nous avons grandi. Des mouvements ont pris corps dans les années 1990 qui prennent la suite de ceux qui avaient échoué dans les années 1960-1970. Le politique revient avec des prétentions nouvelles, il redessine ses frontières, ses objets, ses adresses, ses acteurs... Il ne tient plus séance dans ses lieux consacrés. On le voit à nouveau presser les

arènes officielles et on le sait diffus dans les générations anciennes. Le climat est inquiet, ce film va le montrer.

La trahison est criante, trente années d'errance, pardonnez le pathos. La trahison de l'Histoire délaissant ses possibles ou plutôt les niant. Il y eut 1989, ce furent les gorges chaudes, tout allait bien se passer. Ce film oppose un démenti. Les passions ne sont pas mortes, elles vont avec la rage, les sentiments viendront après. Ce qui reste réapparaît, ce sera le point de départ. Des tensions invisibles, imperceptibles, insupportables dont nous sommes traversés. Ce film commence à Gênes pendant l'été 2001, une de ces kermesses programmées que la contestation se donne lors d'un contre-sommet. Les caciques de la politique classique, les hérauts de l'histoire : ils sont là. Ce film est à côté. Du côté des vaincus, par-delà les batailles rangées. L'hypothèse est la suivante : il y a bien de l'Histoire mais elle n'est pas vécue. Vous dites «contre-culture» ; la trahison est là. Un courant invisible de pratiques existe déjà qui précède tout groupement, qui cherche encore ses agencements, les années 1970 sont achevées. Ses institutions sont malades, l'underground est un leurre. Ce film navigue sur les bords du non-institué.

Il prend place pendant le contre-sommet de Gênes. Il n'a pas pu s'y arrêter. A son insu d'autres faits ont entamé son devenir ou l'ont propulsé, c'est selon, l'effondrement du World Trade Center en fit partie. Ces faits furent vus, enregistrés. Le film s'inscrit sans le vouloir dans le magma d'interprétations qui s'en suivit. Il doit faire face à l'inflation documentaire, amateur ou professionnelle qui construit de l'événementialité, du témoignage, de la certitude là, partout peut-être, où l'Histoire réapparaît sous des figures incertaines. Il combat la représentation, la trahison de toute représentation, avec

ses propres armes, il s'agit de surmonter l'«hyper-réalité» sans recourir aux ficelles du réalisme. La réaction aux événements de Gênes et de New York s'est manifestée par une réorganisation du rapport de forces dans le sens d'une mobilisation générale. L'arsenal des lois sécuritaires dans les pays occidentaux, la radicalisation des conflits existants, comme au Proche-orient, accentuent les méfiances, l'infini des séparations. Tout en rendant désormais improbable l'indifférence générale qui prévalait depuis vingt ans. L'anomie tient son point-limite, voilà que viennent les «polices de proximité». Ça arrive près de chez vous, au présent, s'il-vous-plaît!

Ne vous occupez de rien, on s'occupe de vous ! La répression, à Gênes, après New York, n'est que l'élément d'un champ plus vaste, ce film vient d'une tension. Sa part existentielle le renvoie à une crise, une crise du politique qui ne trouve pas son sujet. Aussi, de toutes les fins dont il doit se défaire, avec lesquelles il a dû faire, ce film n'en a assumée qu'une : l'histoire est revenue, certes, mais en oubliant ses personnages. Il n'y aura ni héros, ni récit. Il ne sera pas non plus question de restaurer l'épopée, la nostalgie est mauvaise conseillère. L'idéologie a déclaré son amour pour la guerre, la culture n'est plus qu'une question de bataillons. Quinconque entend le mot sort désormais son revolver. «Subversion» est le mot d'ordre de toutes les conversions. L'offense de ce film n'est en revanche ni donnée, ni transparente. Une crise ne se résorbe pas depuis un dehors purifié, celui de l'esthétique avant-gardiste clamant son dernier spasme. La crise est sans sujet, c'est-à-dire sans surplomb, tout commence par le milieu. Elle se connaît et se reconnaît dans la trahison, la trahison des formes, certes.

## Get Rid of Yourself par Bernadette Corporation

Dans son esthétique, comme dans son propos, ce film ne s'oppose pas à une hégémonie, il ne commence pas par une division sociale postulée. Il faudra la chercher, la trouver, la construire, si elle est là. Hollywood est derrière nous, ses manières, ses manichésimes. 1995, un cycle de luttes recommence et l'art cinématographique se retourne avec un manifeste de dix principes, «Dogma» : un nouveau réalisme cherche sa voie du côté de la rigidité formelle. Il s'agit alors aussi de faire pièce à la mystique enchantée du témoignage, à la télévision et dans les salles. Mais tout témoignage est impossible, ce film se moque de la vérité historique. Il est pluriel mais pas pluraliste. Les sons et les images viennent d'Italie, de France, des Etats-Unis. Il est anonyme et il est hyper-subjectivé. Il montre des voix sans corps et des corps sans voix, des stars du Spectacle et des irréprésentables qui sont présents. S'il faut parler de forme, il s'agira d'un essai, d'un essai de cinéma et au cinéma, comme il y en eut ici ou là autrefois, avec des noms d'auteurs, mais après-coup, dans les années 1970, lorsque tout était presque joué, c'est-à-dire lorsque les sujets étaient déjà donnés. Ce qui reste aujourd'hui à nos yeux ne fait pas sujets. On partira de là, d'un geste en plein milieu.

*Get Rid of Yourself de Bernadette Corporation, France, 2003, 64'. Ecran Parallèle Camera Nova, mercredi 2 juillet, petite salle, 17h45*

## Maoshan Shout de Zhong Hua

«**L**es relations entre l'homme et l'Histoire, mais aussi le destin des gens ordinaires sont le cœur de ce film. C'est la raison pour laquelle le cinéaste s'efforce de saisir les détails bruts de la vie quotidienne. L'important est aussi de bien prendre en compte les conditions dans lesquelles vivent les gens, et les relations qu'ils entretiennent avec leur environnement. La caméra doit garder une distance, pour enregistrer la situation avec toute l'acuité requise.

L'histoire se déroule à Xin Hua, dans la province chinoise de Jiang Shu. Lorsqu'on évoque un village situé au bord d'une rivière, les gens ont immédiatement en tête la poésie, certains effets de la peinture chinoise traditionnelle, ce genre de sensation agréable. Je crois que la vraie poésie doit être dans le film. Pour cela, la mise en scène doit développer sa propre force expressive et représenter les rapports entre l'eau et la terre, les habitants et l'art du Shout.

Le chant Shout est pratique courante à Xin Hua. Beaucoup le maîtrisent : artisans, marchands de légumes, meuniers. A Xin Hua, cette tradition est très répandue. L'endroit n'est pas riche, mais les gens y mènent une vie simple, belle. Cette vie quotidienne se résume à une sorte de 1 + 1 + 1. Certaines liaisons sont nécessaires afin de raccorder les divers récits éparpillés dans le film. Ici, j'abandonne tout savoir de cinéaste pour créer une manière de déroulement. Le tournage s'est fait sans scénario. Cela prouve que la vie est plus riche, plus bariolée que le cinéma. Dans la vie, on trouve tout.»

Zhong Hua

**1** *Quelle est votre formation ?* Une formation de philosophe, mais j'ai choisi de ne pas enseigner. En 1997, avec Omer Corlaix et quelques autres nous avons fondé la revue *Musica falsa* qui en est à son numéro 18. Je suis depuis 1999 producteur à France Culture. Par ailleurs, j'ai écrit un livre sur les musiques électroniques, où je développe une approche plutôt conceptuelle : la musique me sert de champ d'expérimentation philosophique. Savoir écouter est un art difficile, qui s'apprend : je m'y essaye et faire de la radio m'aide beaucoup.

**2** *Quelle est votre relation au cinéma et particulièrement au documentaire ? De quelle manière le cinéma croise-t-il votre intérêt principal, la musique ?* J'ai été élevé dans l'amour d'un certain cinéma, ma mère avait de nombreux amis cinéastes, et mon goût pour le documentaire me vient peut-être de mon oncle, Jean-Daniel Pollet, même si ses films ont peu de choses à voir avec ce qu'on entend généralement par documentaire. Je ne crois pas que le cinéma croise particulièrement la musique. Ou alors la carrière de certains compositeurs. La musique a longtemps servi l'image. Mais il y a évidemment d'autres manières de jouer de cet entre-deux, dont on trouverait des exemples chez Eisenstein, où c'est la musique qui dans certaines séquences vient presque générer l'image (et chez Sokurov qui porte cette idée beaucoup plus loin), ou chez Godard qui aime à les disposer sur des lignes autonomes qui se commentent mutuellement.

**3** *Y-a-t-il dans le documentaire un usage, ou un privilège du son ?* Un usage, oui. Un privilège, je ne pense

## Entretien avec Bastien Gallet membre du Jury Son

pas. Le propre du documentaire est justement (ou devrait être) de les mettre au même niveau dans la mesure où image et son ont autant à nous dire, et de deux points de vue différents, sur ce dont le film témoigne. Peut-être faudrait-il revenir sur le mot «usage». Il y a un usage du son comme il y a un usage de l'image. Réaliser un documentaire ne consiste pas à enregistrer le réel, s'il en est un, mais plutôt à l'interroger, à le feuilleter, à le multiplier. Et pour cela, il faut user des images et des sons et éventuellement les produire ou les transformer, les moduler. Mon travail, en tant que membre du Jury Son du FID Marseille est de m'intéresser à l'usage qui est fait de la bande-son (il y a là un travail propre qui est aussi à apprécier dans sa spécificité) dans son rapport, qui peut être conflictuel, à l'image.

*Propos recueillis par Emmanuel Burdeau*

### Journal FID Marseille

Rédacteur en chef :  
Jean-Pierre Rehm

Rédaction :  
Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau,  
Stéphanie Nava, Nicolas Wozniak  
Coordination et maquette :  
Charlotte Le Bos-Schneegans

Graphisme :  
Jean-Pierre Léon

Production :  
Barbara Panero

Impression :  
Imprimerie Soulié



