

Le cinéma de Travis Wilkerson me paraît à la fois généreux et agressif. C'est pourquoi, peut-être, à la mesure du monde d'aujourd'hui, il peut embarrasser. C'est sans doute sa manière de désapprouver ce que ce « court XX^e siècle » a été et ce que le XXI^e est en passe de devenir : un siècle où, comme le dit Toni Morrison, « tout est su et rien n'est compris. » Wilkerson est un réalisateur américain dont le langage cinématographique veut être le témoin de la réalité plutôt qu'un instrument se contentant de maigres opportunités. Dans le film *Accelerated under development* qui ouvre cette 15^e édition du Festival International de Documentaire de Marseille, Wilkerson propose une approche aigüe du cinéma de Santiago Alvarez, dont il cite de larges extraits, caractéristiques du travail de ce grand réalisateur cubain. Retrouver Alvarez à cette occasion est plaisir et cohérence, autrement dit fidélité, puisqu'en 1996 une rétrospective lui avait été consacrée ici même, à Marseille. Alors invité d'honneur, il nous avait fait part, lors des moments passés ensemble, de ses réflexions sur le cinéma documentaire et son devenir possible. L'art du montage, expliquait-il, était un temps essentiel, décisif à ses yeux. Le montage de l'image et du son naît, disait-il, « de l'instinct d'attraper la réalité telle qu'on la comprend. » Cet équilibre entre l'instinctif, l'urgence, d'une part, et la nécessité de compréhension, d'autre part, est sans doute ce qui a animé le choix de Wilkerson, et qu'il prolonge à sa façon, didactique et enthousiaste.

Michel Trégan
Président



Accelerated Under-development: In the Idiom of Santiago Alvarez

de Travis Wilkerson. E-U, 1999, 56'

Documentaire en 10 chapitres sur la vie et l'œuvre de Santiago Alvarez.

« Je suis un résultat du 'sous-développement accéléré'. La Révolution a fait de moi un cinéaste. » Fils d'un anarchiste espagnol, Santiago Alvarez a fondé le cinéma révolutionnaire cubain. De 1960 à 1998, il a dirigé les Actualités et réalisé environ 70 films, dont les plus fameux sont 79 Printemps, hommage à Ho Chi Minh, Now, pamphlet musical composé à l'occasion des émeutes de Watts, ou Hasta la Victoria Siempre, portrait funèbre de Che Guevara. Dictées par l'urgence historique, animées par l'enthousiasme politique et structurées par un sens organique du rythme, les formes de documentation et d'argumentation visuelles qu'Alvarez a inventées ont accompagné les luttes de libération nationale partout dans le monde : Cuba, Vietnam, Laos, Pérou, Porto-Rico, Chili, mouvements des Droits Civiques américains.

Travis Wilkerson est né en 1969 à Denver, il est l'auteur d'essais visuels anti-capitaliste (*An Injury to One*, 2002), anti-impérialiste (*Our National Archive*, 2001) ou pro-musical (*Superior Elegy*, 2003). Précisément parce qu'il admire le grand Style révolutionnaire International fondé par Vertov et refondé par Alvarez, ses films proposent de tout autres solutions visuelles et sonores, travaillant du côté de la mélancolie, du subjectivisme, de l'existence incomparable et abyssale de l'être humain, irréductible au type et à l'emblème comme c'était dans le cas dans les films soviétiques ou post-soviétiques. Travis Wilkerson développe pour son temps ce qu'Alvarez avait accéléré pour le sien : « Un défi aux genres filmiques institués par le capitalisme, un défi aux habitudes visuelles prônées par le cinéma industriel, un défi aux théories des intellectuels influencés par le cinéma commercial. » (S. Alvarez). Alors il élabore un cinéma qui réfléchit en images à partir des images elles-mêmes au lieu de les instrumentaliser, un cinéma qui n'envoie aucune consigne mais informe avec fermeté à partir de la seule expérience individuelle, n'ordonne rien mais déploie les phénomènes avec amour à partir d'une vision critique du monde.

Nicole Brenez.

2.07.04

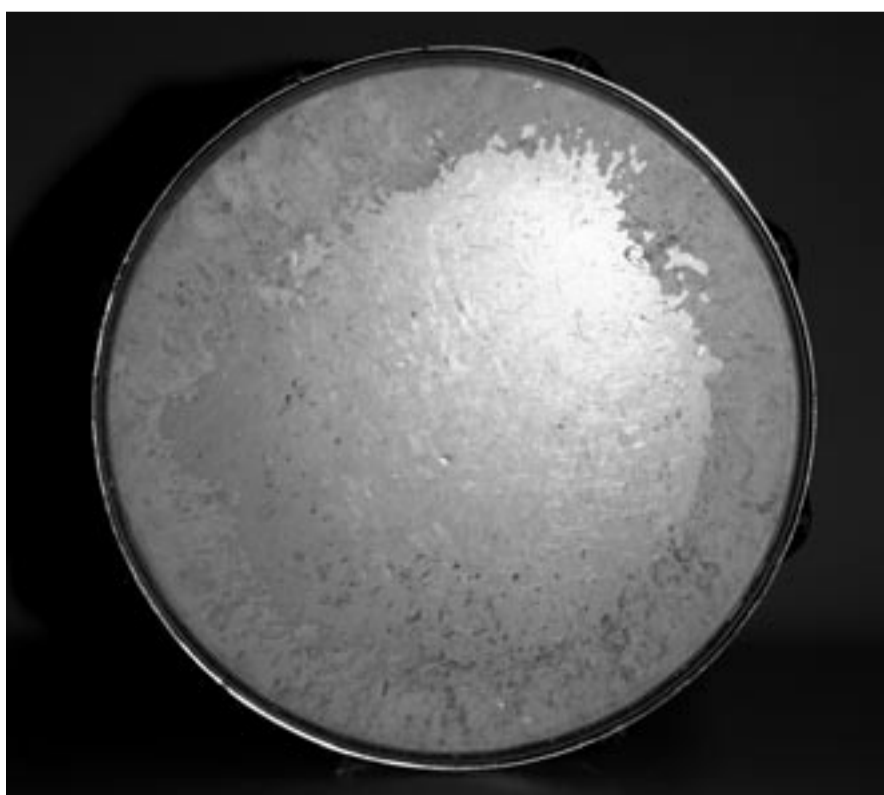


Film d'OUVERTURE

Le cinéma d'Alvarez, c'est connu, tient tout entier au montage. Hérité des cinéastes de l'avant-garde soviétique, cet art est pour lui, comme pour Eisenstein ou Vertov, un parti pris autant idéologique qu'esthétique, parti pris de la liaison. Liaison entre des gestes, entre des groupes sociaux, entre des pays, entre le passé et l'avenir, entre des idées. Relier pour inventer des rapports inédits, pour faire dialoguer des incommensurables, mais aussi relier pour défaire les nœuds serrés des mauvaises évidences. Relier donc, pour délier, aérer, respirer. Cet art-là du montage est en somme un art graphique, une écriture du monde qui le met à plat, devant nous, décrivant les arabesques d'une nouvelle distribution des importances. C'est bien sûr en quoi ce cinéma nous est si précieux : jamais il ne cultive le culte de l'image en soi, celle-ci toujours faisant signe vers une autre, puis une autre encore, allant parfois jusqu'à se diviser elle-même, comme dans ces quelques plans étourdissants au Vietnam où la pellicule n'enregistre plus seulement la guerre, ses combattants et ses tracés de balles, mais la porte en son sein, photogrammes striés, déchirés. C'est bien l'écho d'une image dont la nature est d'être hantée par cette autre à qui elle s'adresse, qui anime le film de Travis Wilkerson. Car dans ce portrait du cinéaste cubain, seules de pauvres stries vidéos, seul le souvenir d'une voix, seule la mémoire de ses propos nous sont livrés. L'hommage est rendu à un fantôme, fantôme dont ne subsistent que d'autres fantômes, fabriqués dans l'urgence : ses films. De cette matière agitée et parfaitement dessinée, Wilkerson en prélève des morceaux, y ajoute d'autres sources, coud, recoud, bref, plutôt que de verser des larmes respectueuses et vaines, reconstitue un faux affiché tel.

Un tel aller-retour entre la vérité de l'hommage profond et le trouble quant aux origines ne propose rien d'autre qu'une secousse, une brèche. C'est dans cette brèche que nous vous invitons à vous engouffrer, à l'occasion de ce qui s'appelle un film d'ouverture.

JPR



Patrick Tosani

Après les artistes Jean-Luc Moulène en 2002 et Thomas Hirshhorn en 2003, c'est à Patrick Tosani que nous avons emprunté une image pour notre visuel de cette 15^e édition. Travail de longue haleine, les photographies de Tosani affichent un parti-pris des choses. Elles exhibent des objets divers, dépourvus de pittoresque : talon, glaçon, cueillere, circuits électroniques, etc. Agrandies à grand format, le gigantisme de ces objets les rend soudain énigmatiques. Extraite de la série des « Géographies », cette vue frontale d'une caisse claire usagée n'échappe pas à la règle. Davantage qu'un instrument de musique, qui peut échapper au premier regard, c'est au dessin d'une carte de géographie, à un planisphère circulaire, ainsi que son titre le souligne, que l'on songe. Subtilement, cette image réunit en un entrelacs la planète et ses reliefs, le travail et l'usure du temps, la musique et son rythme. Que les sons se connectent aux paysages, que les cadences des coups de baguette fassent entendre leur souvenir à la surface d'une image silencieuse et close, c'est toute cette belle complexité qui fait écho pour nous à l'espace du cinéma documentaire.

JPR

Entretien avec EYAL SIVAN Pour l'amour du peuple I love you all

Comment est né "Pour l'amour du peuple" ?

Un producteur m'a indiqué le livre de mémoires d'un ex-officier de la Stasi. Il m'a proposé d'en faire une adaptation cinématographique, car il avait vu Un spécialiste, mon travail sur le procès Eichmann. Le texte m'a fasciné. Un peu comme Nietzsche, écrivant à Wagner : « Votre musique me fascine, c'est pourquoi je vais vous combattre ». La modernité du texte m'a frappé : ce dont il parle est très contemporain, bien qu'il s'agisse d'une époque spécifique, révolue. J'ai voulu me frotter à ce jeu entre l'histoire et notre présent, et interroger la notion de film d'histoire. Est-ce qu'on se contente de raconter le passé, ou est-ce qu'on fait réfléchir sur le présent ? Le documentaire doit avoir un rapport politique avec l'Histoire – politique au sens d' « agir dans la cité ».

Quelle a été votre démarche ?

Nous avons commencé par adapter le livre. Le texte obtenu a été notre guide. En même temps, nous avons effectué des recherches dans les archives de l'ex-RDA. Puis est venu le montage : à partir des milliers d'heures recueillies, nous sommes arrivés au film d'une heure trente. Nous avons ensuite enregistré le texte joué par Hanns



Zischler. Ce n'est pas une voix off enregistrée dans un auditorium. Zischler a interprété le rôle dans les locaux de la Stasi. Simplement, nous n'avons enregistré que le son, et

pas les images. Mais l'acteur jouait véritablement : assis à un bureau, se promenant dans les lieux, ouvrant des portes... Nous voulions que le texte soit incarné.

La voix singulière de Zischler joue un rôle essentiel. Godard l'a utilisée dans Allemagne neuf zéro, son film sur l'Allemagne de l'Est. Pourquoi l'avez-vous choisi ?

La notion d'authenticité – qui est différente de celle de vérité – m'est essentielle. Il s'agit d'être authentique, et non véridique, pour déstructurer le discours et les images. La voix de Zischler est teintée d'un léger accent, mais ce n'est pas la caricature de l'Allemand parlant français.

Vous parlez du frottement de l'histoire et du présent. Effectivement, si le film semble se cantonner au témoignage d'un ex-officier de la Stasi, sa portée est en réalité bien plus grande : c'est un film sur le délire de contrôle et de surveillance des sociétés contemporaines.

Aujourd'hui plus qu'hier, triomphe l'idée selon laquelle tous les problèmes seront résolus si l'on peut tout voir. On installe des caméras de surveil-

lance dans les cités en pensant que ça va réduire la délinquance. C'est aussi le fantasme de la télé-réalité et des reality shows. Les dirigeants de la RDA pensaient qu'en filmant tout, ils verraient tout et empêcheraient la « contre-révolution ». Ils ont tout vu, sauf la contre-révolution. Bernard Kouchner tient le même discours aberrant : « là où il y a des caméras, il n'y aura pas de famine ». C'est l'idéologie du direct. Dans le film, l'officier de la Stasi cite Lénine sans le dire : « La confiance c'est bien, le contrôle c'est mieux ». Il y a quelques jours, je suis tombé sur un reportage de France 3 sur la sécurité des Jeux olympiques d'Athènes. Le journaliste parlait de la venue des troupes de l'OTAN, de la commande par la Grèce de centaines de caméras de surveillance à une société israélienne, et elle a répété mot pour mot la phrase de Lénine. C'est glaçant.

Le film commence par un montage sonore où l'on reconnaît la voix des principaux dirigeants occidentaux : Bush, Blair, Chirac, Schröder, Sarkozy, Sharon...

Ce prologue crée un pont entre l'environnement contemporain, télévisuel, du téléspectateur, et le film lui-même. Le travail sur ce film a commencé avant le 11 septembre. Depuis, les questions traitées ont acquis une actualité brûlante. Depuis, la phrase de l'ex-officier sur la nécessité absolue de « lutter contre le terrorisme » résonne différemment.

Aux images d'archive de la Stasi, vous mêlez des images de télésurveillance très actuelles.

Les images proviennent de sources très diverses. Il y a les images d'archive prises par les caméras de surveillance de la Stasi, de l'Armée du peuple de la RDA, mais aussi des images de télésurveillance d'aujourd'hui, des extraits de films expérimentaux, de films de dissidents, et des images

tournées par nous, mises en scène, notamment dans les locaux de la Stasi. Cette hétérogénéité découle d'un principe essentiel pour moi comme pour ma monteuse et co-réalisatrice : il faut avoir un rapport profane avec l'image. Elle n'est pas sacrée. Il ne faut pas avoir avec l'image un rapport de croyance, mais de suspicion, de méfiance.

Il y a même des fragments de films de famille. D'où proviennent-ils ?

De films amateurs est-allemands. Nous les avons recueillis dans des clubs de cinéma amateur de l'ex-RDA, mais aussi par petites annonces déposées dans des journaux d'Allemagne de l'Est.

Bien souvent, le spectateur se demande d'où proviennent les images montrées, si ce sont des images d'archive ou des reconstitutions.

C'est exactement le questionnement, la méfiance que nous voulions susciter chez lui : « qu'est-ce que je suis en train de voir ? » Au cœur du film, il y a le problème de la surenchère des images. A force de superposer les couches, on ne voit plus rien. Il est essentiel aujourd'hui, face au déferlement des images, de rendre le spectateur actif. « Qu'est-ce qu'on veut me montrer, que veut-on que je croie ? » Face aux images trouvées dans les archives de la Stasi, il nous est arrivé de nous poser la question : est-ce un vrai interrogatoire ou bien une mise en scène, une reconstitution pédagogique pour la formation des agents ? Dans le documentaire, on ne pose pas assez la question du statut de l'image, des conditions de sa production. Nous avons voulu montrer cette confusion, et inciter le spectateur à l'interroger.

Propos recueillis par Cyril Neyrat.

Ecran parallèle Les gestes du sport



Trois questions à Sylvain Coumoul

1 Quel événement sportif vous a le plus marqué ? J'avais neuf ans au moment du célèbre France-Allemagne 1982. On a parfois parlé de tragédie au sujet de cette demi-finale qui n'aurait pas été perdue si la règle du « but en or », et même en « argent », avait existé, mais je parlais pour ma part de rupture. Encore aujourd'hui, même s'il est toujours un peu mensonger d'écrire après-coup et sur soi une histoire cohérente, j'ai l'impression qu'il y a eu dans ma vie un avant et un après Séville, que ma façon de sentir, de juger, d'aimer, procède pour une large part du scénario de ce match-là. Quand Platini tient la main de Battiston et se demande si son copain n'est pas mort, et qu'ensuite cette question, la question de la mort, se recycle dans chaque geste et jusque dans l'exultation inoubliable, ultime, démente, d'Alain Giresse après son but, il n'est peut-être plus seulement question de sport. Ou alors, il commence à en être question... En tout cas ce sera une grande émotion pour moi de recevoir Michel Hidalgo, le sélectionneur des Tricolores (on ne parlait pas encore des « Bleus » !), à la Table Ronde du 3 juillet.

2 Quel film êtes-vous le plus fier de présenter ici ? Un film de 1964, *Belarmino* de Fernando Lopes, demeuré inédit chez nous. Voici un mois que je l'ai découvert dans une édition DVD portugaise, et je puis vous assurer que ces images du boxeur déchu Belarmino Fragoso ne me quittent plus. J'ai écrit dans le catalogue qu'elles étaient comme gravées à l'eau-forte, et je crois en deviner la raison : il y a eu en amont une rétention, une politesse à ne pas tout filmer, des choix douloureux sans doute, qui font que le reliquat de ce processus, adossé à l'infinité des plans que n'importe quel cinéaste soucieux de travailler aurait jugé indispensable de tourner, nous apparaît comme un miracle, un principe de survie, d'opposition au néant. Chaque plan semble alors offert comme un cadeau.

C'est aussi cela, les « gestes du sport » : certains sont élus, d'autres non, et il faut beaucoup d'entraînement personnel, de temps apparemment « perdu » avant d'y parvenir. Belarmino vaut pour tous les films que Fernando Lopes aurait pu réaliser à cette époque, ne fût-ce qu'à dessein de se faire connaître, s'il s'était laissé aller à son immense « inspiration », à la facilité de son talent. Il a préféré concentrer l'énergie sur un seul noyau, une seule beauté prenant sur elle la charge de toutes les autres possibles. Et comme chez Lumière, une « vue » en contient mille.

3 Pourquoi diviser cet écran en trois séances, « physique du sport », « symbolique » et « politique » ? Le propre de ces trois dimensions n'est-il pas d'interagir ? Oui, c'est le propre, et ça s'appelle le totalitarisme. Ce mouvement de tourniquet entre les trois a beaucoup servi les funestes propagandes du vingtième siècle. Il n'est pas hasardeux que le dernier film de Jean-Luc Godard, sans doute son plus humaniste, soit précisément celui qui pratique le plus volontiers un certain « séparatisme » : cette idée qu'il y a la politique, il y a la poésie, il y a la philosophie, etc. D'accord, tout est dans tout, et comme l'a écrit Kerouac dans chacun de ses livres : « Tout est connecté » ; mais que restait-il à imaginer une fois qu'on a dit ça ? Séparer à nouveau les champs, re-catégoriser en quelque sorte, ne correspond sans doute plus à ce que nous percevons aujourd'hui du monde. C'est précisément la raison pour laquelle il peut s'avérer fructueux d'y revenir, ne serait-ce qu'à titre de méthode d'étude. Il y a dans le sport des gestes, il y a une symbolique éventuelle, il y a une dimension politique sans doute : et si les trois pouvaient coexister sans se fondre, se développer selon des dynamiques parallèles ? C'est le pari d'une telle division de l'écran en trois séances. Surtout, c'est pour chacun des spectateurs la garantie de pouvoir recomposer au terme de la programmation sa propre image d'ensemble, celle qui convient le plus à sa préoccupation et à son plaisir.

Propos recueillis à Marseille, le 29 juin 2004, par Nicolas Wozniak.



Le scénario refusé de Jean VIGO

Après *La natation* par Jean Taris, que nous présentons en ouverture à l'écran parallèle « Les gestes du sport », Jean Vigo se vit proposer un second portrait de champion, en la personne du tennisman Cochet. Hélas, le scénario qu'il cosigna avec le fidèle Charles Goldblatt, en huit nuits mémorables au terme desquelles tous deux manquèrent périr asphyxiés (« Ceci est notre testament », eut le temps de griffonner Vigo sur la dernière page avant de perdre connaissance), déplut par sa liberté de ton au directeur de salle qui prévoyait de projeter le film en exclusivité. De ce scénario-poème, voici un extrait :

N	images	sons
34	poing du boxeur gong.	Foule hurle. Arbitre annonce 50-0
35	cochet sert à droite au ralenti	
36	La balle lui revient	« revers »
37	Accentuer genoux pliés, élasticité, souplesse (automatique mouvement perpendiculaire de bas en haut, de haut en bas)	« Joli ! »
38	La raquette et le poignet	« Coup droit lifté »
39	Mouvement du poignet (gros plan)	
40	Mouvement du poignet enchaîné sur celui du lift	« Lob profond »
41	Cochet de dos au premier plan. L'adversaire monte au filet.	
42	La balle doit être au dessus de la tête de l'adversaire au moment où celui-ci s'arrête. Il est alors passé.	(40-0)
43	Poignet. Mouvement d'arracher	« Lob lifté »
44	L'effet de la balle en l'air	
45	Cochet est au filet	« Lob lifté »
46	Spectateurs, tête renversée	« Ah !...ah !... »
47	La balle retombe	
48	Smach	« Smash sur un lob ordinaire et manqué »
49	Position d'attente, pied gauche en avant	
50	On prend la balle derrière la nuque	
51	Fin du smash. Montée au filet où il est passé par un lob profond	« Sur un lob profond »
52	Court après la balle (objectif court foyer) Impression de lointain	
53	Il arrive face à la balle dos à l'adversaire (l'appareil monte sur un plan incliné). Cochet, dans sa foulée, se retourne. Poids du corps sur le pied gauche et frappe	« applaudissements formidables »

Ecran parallèle **Faits Divers**

2X3 questions à
Hervé Aubron et Cyril Neyrat



1 **Cyril Neyrat et Hervé Aubron, comment est née l'idée de cet écran parallèle « faits divers » ?**
Hervé Aubron : tous les ans, la revue *Vertigo* publie un numéro hors-série thématique qui donne lieu à une programmation au cinéma Le Miroir, à Marseille. Cette année, nous avons cherché un thème qui nous permette d'aborder frontalement les enjeux du cinéma documentaire. Nous avons proposé « faits divers » à Jean-Pierre Rehm, qui a accepté de nous faire confiance.

2 **Pouvez-vous présenter rapidement *Vertigo* à ceux qui ne connaissent pas la revue ?**
Cyril Neyrat : *Vertigo* a été créée il y a quinze ans par un groupe d'étudiants normaliens. Longtemps publiée par un éditeur parisien, la revue a entamé une nouvelle vie à Marseille, il y a deux ans, en s'associant aux Éditions Images en Manœuvres, éditeur marseillais. Nous publions trois numéros par an, construits autour de questions esthétiques posées par le cinéma contemporain. À partir de cet ancrage, chaque numéro tente de revisiter un aspect de l'histoire du cinéma, et d'ouvrir la réflexion vers des champs voisins traversés par le cinéma (philosophie, arts plastiques...).

3 **En quoi « faits divers » participe-t-il de ce questionnement ?**
Cyril Neyrat : Le fait divers est à la fois un type d'événement et une manière d'aborder un événement. Né avec l'essor des médias de masse à la fin du XIXe siècle, il est historiquement lié au cinéma, qui s'en est très vite emparé. Dès ses origines, le cinéma de fiction a puisé ses sujets au réservoir intarissable des faits divers. Sans négliger cet aspect de la question dans les pages de la revue, nous avons construit notre programmation à partir d'une réflexion plus essentielle sur les affinités profondes des enjeux du documentaire avec le « fait divers » entendu comme type d'événement qui détermine une conception du réel.
Hervé Aubron : le spectre du fait divers est très large, de l'événement insolite et spectaculaire dont se repaissent les médias au fourmillement de petits faits quotidiens, anonymes, qui fait l'ordinaire de notre réalité. Le cinéma pose deux questions à ce type d'événement – celle de son apparition et celle de son récit –, à partir desquelles nous avons conçu notre programmation.

4 **Comment cette programmation est-elle structurée ?**
Cyril Neyrat : En cinq volets. Le premier s'intéresse à l'apparition du fait dans la trame du réel : fait absent, attendu (*Silberhøhe*), multitude de faits oscillant entre documentaire et fiction (*Les Hommes le dimanche*). Le deuxième volet explore la manière dont le documentaire peut intervenir dans le grand bain des actualités télévisuelles, en tentant de restituer au fait son intégrité. Troisième enjeu, celui du retour du cinéma sur des faits passés : reconstituer le fait, c'est revenir sur les lieux du crime, comme Orson Welles enquêtant sur l'affaire Dominici. Le quatrième chapitre envisage le cinéma comme mémoire des faits, des petits drames anonymes, à la manière des ex-votos. Enfin, la programmation s'achève par une série de points de vue, du tragique au burlesque, sur le monde perçu comme une grande catastrophe continue.

5 **Quels principes ont guidé votre sélection ?**
Cyril Neyrat : L'idée était de concilier la précision de la problématique à un certain éclatement quant aux types de films proposés. Le spectre est large : d'un documentaire de facture « classique » sur un quotidien argentin spécialisé dans les faits divers (*Tinta Roja*) à une vidéo tirée d'une installation du plasticien Pierre Huyghe (*The Third Memory*), d'un court-métrage sans fioriture sur la violence ordinaire du conflit israélo-palestinien à un essai de journal télévisé expérimental par Philippe Grandrieux (*Le monde est tout ce qui arrive*).
Hervé Aubron : Nous voulions aussi associer aux travaux de jeunes cinéastes contemporains (*Transformator*, en compétition dans la catégorie « premier film ») des films méconnus de cinéastes du passé (Visconti, Welles).

6 **Comment s'articulent le numéro de *Vertigo* et votre « écran parallèle » ?**
Hervé Aubron : Certains textes proposent des analyses des films programmés. D'autres reprennent les enjeux posés par notre programmation en les prolongeant vers d'autres films. Le questionnement s'ouvre aussi au cinéma de fiction. La notion de « fait divers » permet de parcourir la frontière entre documentaire et fiction, d'interroger leurs zones de conflit ou d'intimité. Elle offre un point de vue sur le cinéma, à partir duquel se dessine un partage entre deux manières d'affronter le réel. Quant trop de films ne font que reconduire les réflexes de la logique médiatique, ses enchaînements préfabriqués et ses discours normatifs, il est aujourd'hui urgent, face aux tombereaux d'images déversés chaque jour, de mettre en œuvre la capacité du cinéma à faire apparaître la singularité de chaque événement, sa puissance d'interrogation, de critique de nos perceptions usées.
Cyril Neyrat : Ce pourrait être une manière de formuler une éthique du cinéma contemporain. Que chaque fait soit présenté, non comme la confirmation d'un discours ou d'un savoir, mais comme un déchirement, une question, l'énigme d'un non-savoir à partir duquel le monde redevient pensable.

Propos recueillis à Marseille, le 29 juin 2004, par Nicolas Wozniak.

Entretien avec Philippe Grandrieux

Connu pour ses fictions (*Sombre* et *La Vie nouvelle*), Philippe Grandrieux est aussi l'auteur d'une œuvre documentaire conséquente pour la télévision. Dans l'écran parallèle «Faits Divers» sont présentés *Le Monde est tout ce qui arrive* et *Le Labyrinthe*. Son film consacré au cycliste Gert-Jan Teunisse est programmé dans l'écran «Les Gestes du sport».

En 1988, vous avez réalisé un journal d'informations qui s'appelait *Le Monde est tout ce qui arrive* dans le cadre d'une télévision locale à Saint-Étienne, T.V.8. Quel était le projet de ce journal ?

Ce qui m'intéressait, c'était de confronter deux niveaux de réalité. D'un côté, ce qui appartient aux événements du monde en tant qu'événements de réalité, repérés du moins en tant que tels, et diffusés chaque jour par les news : des images brutes qui arrivent dans les rédactions, avec leur son. À l'époque il n'y avait jamais de diffusion de ces images brutes, notamment avec leur son, parce qu'il y avait toujours un commentaire sur ces images. Donc l'idée, c'était qu'il n'y ait absolument aucun commentaire, que les images soient données avec la plus grande immédiateté possible. Et d'un autre côté, je souhaitais travailler sur des événements très locaux. Mais habituellement, les télévisions locales montrent l'inauguration de la piscine, le défilé de majorettes, des choses comme ça. Là, l'intérêt était de travailler sur des événements qui ne sont pas repérables en tant que tels, mais qui sont malgré tout des événements du monde, au sens où « le monde est tout ce qui arrive ». L'ensemble des possibles : un marché, une femme qui dort dans un bus, une secrétaire en train de taper un courrier, des gens dans la rue, des enfants qui jouent, des événements extrêmement minimaux. Le travail était de mettre en rapport ces deux degrés d'actualité. Le travail sur le local était un prélèvement en un seul plan, un plan-séquence. Ce plan-séquence était interrompu, fractionné par ces images brutes de news qui venaient du monde entier.

Qu'est-ce qui vous intéressait dans le medium télé ?

La possibilité de travailler la télévision au corps. Au corps de ce qu'elle est, de ce qu'elle permet ou aurait pu permettre : travailler la représentation à distance en temps réel, définition même du terme « télévision. » J'avais vu des expériences faites à New York par le groupe Paper Tiger T.V : une télévision très brute, très pauvre, une télévision arte povera, avec génériques faits sur des morceaux de papier, des caméras très libres dans les rues. Cela donnait la possibilité de rendre compte de la réalité la plus fragile, la plus disparate, la plus immédiate, la plus vive et la plus accélérée d'une certaine façon. J'avais envie de travailler avec ça à la télévision. (...)
J'ai eu une émotion incroyablement forte devant la télé une fois, aujourd'hui, cela semble un peu dérisoire. J'étais en train de regarder Flushing Meadow à la télévision, et ce qui m'avait complètement ému, ce n'était pas tellement les joueurs de tennis, c'était les plans de

la foule. C'était en direct, avec le décalage horaire entre la France et les Etats-Unis. Alors que moi j'étais dans la nuit, eux ils étaient dans le jour et puis il y avait d'autres « vivants » sur terre, si je puis dire, des personnes qui étaient là, qui se passaient la main dans les cheveux ou qui buvaient un verre de coca... Et je trouvais que là il y avait une émotion très grande, que seule la télévision pouvait me donner, l'émotion d'appartenir à la même communauté dans cet instant-là. J'avais envie de pouvoir filmer comme ça, un carrefour à Hong Kong, et en même temps un champ au Texas, et en même temps une ferme dans la Haute Loire, que tout ça puisse se combiner et devenir un flux de durée réelle qui aurait pu être diffusé sur une chaîne dans la nuit. Mais même ça, ça na pas était possible. Ce n'était pas des questions de production, d'argent, la télévision a besoin de maîtrise politique, idéologique, de contenu. J'ai eu la possibilité à deux ou trois reprises d'avoir accès à quelques expériences, mais c'était très rare et très ponctuel. (...)

Dans l'émission « Azimut » que vous avez réalisé avec Françoise Tourmen et Christian Argentino en 1989, vous continuez à interroger la réalité à travers plusieurs entretiens avec Jean-Louis Schéfer, Paul Virilio, entre autres, sur cette question.

C'était essayer de travailler sur des fragments. Mélanger des choses qui ne se retrouvent pas habituellement ensemble : des paroles philosophiques ou analytiques et puis des fragments très bruts de réalité, des portraits de français, des extraits de films, d'art vidéo. C'était une manière de penser cette relation à la réalité. Le programme, produit par T. V. FNAC, n'a pas duré très longtemps.
Il y a quelque chose qui constitue une sorte d'élément de résistance au sens où ce sont des éléments de la pensée. La pensée procède aussi de cet assemblage constant de ce qui est à la fois « adéquat et inadéquat », pour reprendre Deleuze dans son cours sur l'immortalité. La pensée inadéquate, c'est quand le corps est soumis de façon très chaotique à l'extériorité, c'est le champ des passions. Les pensées adéquates permettent de réarticuler depuis soi-même ces événements discontinus du monde. Il me semble que ce serait intéressant que la télévision puisse travailler sur ces tensions, entre ce qui appartient à ce chaos venteux du réel et puis ce qui est le chemin pour chacun comme tentative de cribler cette dimension chaotique à travers des événements de la pensée, des événements adéquats qui tentent de réconcilier ce qui ne l'est pas. C'est un peu confus, mais la télévision a un champ d'exploration gigantesque, alors que ce qui s'y passe

est lamentable. Pas seulement dans ce débordement d'émissions abjectes, mais lamentable même dans son projet culturel.

En 1990, avec « Live », vous poursuivez des expériences toujours dans le cadre de la télévision.

L'idée initiale de « Live », c'était d'ouvrir l'antenne à du flux. Arte avait accepté de produire une maquette, un numéro zéro réalisé avec Daniele Incalcaterra qui était au Mexique, moi au Japon et Tyrone M'Thoba et Elias N'Galo en Afrique du Sud. Ce numéro zéro consistait en un plan-séquence d'une heure tourné le même jour et à la même heure dans trois endroits du monde pour mixer ensuite ces trois plans-séquences. Il n'y a pas eu la possibilité d'avoir de multiples caméras dans le monde pour mixer en direct live sur la chaîne. Mais j'ai proposé à André Harris, le directeur des programmes à l'époque, la solution suivante : des plans-séquences d'une heure sans coupe, sans montage, diffusés tel que c'était tourné. Il m'a dit banco ! On a fait quatorze fois une heure pour le prix d'un documentaire d'une heure, réalisé par des photographes, des cinéastes et des vidéastes. C'est l'idée d'être immergé dans la réalité documentaire et d'en saisir quelque chose seulement par la durée réelle. Quand on filme un plan-séquence de cinq ou dix minutes, on maîtrise le début et la fin, mais sur un plan-séquence d'une heure, on ne peut pas construire. Robert Frank a fait un film magnifique, un plan-séquence d'une heure dans New York. Il sort dans la rue, il va dans un café, il voit des filles qui passent, une personne qui téléphone, etc... On a l'impression que c'est issu de la réalité, alors que tout est écrit d'avance, dialogués, les gens ont été placés, tout est faux. Il y a eu d'autres expériences : Stephen Dwoskin a fait un plan-séquence sublime sur sa monteuse, une heure sur le visage de cette femme qui ne parle pas, qui regarde la caméra. Thierry Kuntzel a filmé sur le toit d'un hôtel à Tampico un panoramique à 360 degrés qui se répète pendant que le soleil se couche. Toutes sortes d'expériences ont été tentées, mais la chaîne n'en a diffusé que trois. C'est dommage qu'il n'y ait pas un champ réel d'expérimentation ouvert sur une chaîne de télévision dans un pays développé.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

Extraits d'un entretien complet disponible dans le

hors-série «Faits Divers» de VERTIGO.

Le travail de **Michel Blazy** obéit à la logique du vivant et à sa fragilité. Ses installations éphémères, observation des processus de dégradation et de pourrissement de la matière, rendent visible l'altération lente des éléments. Les films présentés à Red District* montrent de la nourriture prise dans un processus de décomposition et de moisissure. Ces images nous renvoient à la dialectique entre société de consommation et société de gaspillage, au dialogue entre goût et dégoût, entre attirance et rejet.

Extrait de l'entretien réalisé par Vanina Andréani en juin 2004 dans le cadre de l'émission mensuelle Radiogramme proposée par le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur sur Radio Grenouille.

V.A. : Vos films explorent la surface et les profondeurs d'un paysage en mutation, se constituant à vue d'œil, en passant d'un état liquide à un stade solide, avant de se décomposer. Moyen de se promener au travers de la matière constituée d'aliments devenus paysages à échelle réduite. Le premier de ces trois films, *Voyage au centre*, a été réalisé en 2001. Les étapes de ce travail ?

Michel Blazy : Le temps de vieillissement du « décor » a dû être de deux mois, j'ai donc tourné pendant deux mois. J'avais une quarantaine d'heures de rush, dont j'ai tiré dix minutes. Ce film-là a été le plus long à faire parce que je ne savais pas vraiment dans quel sens j'allais. Pour le second, les choses étaient posées. Et pour le troisième, de deux mois, je suis passé à quinze jours. Il n'y avait pas de scénario au départ. Une image entraînait une autre, simplement. *Voyage au centre* commence dans mon atelier, on voit le sol. Après l'installation d'un micro-paysage, on assiste à son vieillissement : les moisissures arrivent, les animaux sont attirés par les moisissures et, peu à peu, émergent un monde, une flore, une faune. Ensuite, on voit les différents matériaux agir, interagir. Une fois de plus, j'ai mis en place les choses et laissé faire. C'est ce qui arrive dans les lieux d'exposition quand je mets un point d'eau ou une matière en fermentation. Il suffit qu'il y ait deux mouches, qu'elles soient attirées par les odeurs, elles vont pondre, et tout démarre...



V.A. : Des références au cinéma de science-fiction ? Un titre en particulier ?

M. B. : Aucun en particulier. Green Pepper Gate, c'est la « porte du poivron vert », et les histoires de portes, de passages dans d'autres dimensions sont nombreuses dans la science-fiction. C'est une référence aux classiques du fantastique. C'est aussi une histoire de plans : le film est une sorte d'œil qui se promène et visite. Dans le cinéma fantastique, souvent un œil étranger regarde les choses de loin, accompagné d'une respiration. Dans ces trois films, cette respiration est aussi la mienne. Quand on regarde dans le viseur de la caméra et qu'on est très proche du sujet, il y a une tension qui fait qu'on est dans le cadre. On espère toujours quelque chose d'exceptionnel. Ce suspense entraîne un type de respiration qu'on a mis sur les images.

V.A. : Un lien entre ces vidéos et le cinéma documentaire ?

M. B. : Même si ça reste très irréel, là où ça rejoint le documentaire, c'est que ce monde fonctionne à la manière du vivant. C'est un reportage sur une vie qui se développe. Par rapport à l'idée de documentaire, de nature, d'irréel et d'artifice, m'intéresse de mélanger à chaque fois des systèmes artificiels avec des systèmes naturels et de les mettre dans un même processus : celui du vivant. J'attends de voir comment le naturel s'arrange avec l'artificiel. Comment cela se combine, se contamine, agit et, disons, fabrique une même histoire. Bien sûr, cela résonne avec la spécificité de l'homme qui est de créer de l'artificiel, cet artifice qui interagit avec ce qui existe sans nous, c'est à dire, le naturel.

* les films *Voyage au centre*, *Green Pepper Gate* et *Le Multivers* font partie des nouvelles acquisitions du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur. Ils sont présentés du 2 au 7 juillet à l'espace Red District 20, rue Sain Antoine - 13002 Marseille

Entretien avec Marc Pataut Les enfants ont des oreilles

Pourriez-vous situer le contexte du projet ?

L'Association SolenSi de Marseille a passé commande de ce film dans le cadre du programme des Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France, par le biais du Bureau des Compétences et des Désirs à Marseille. L'idée de cette procédure : mettre en relation des gens qui ont un « désir d'art » et un artiste. Cette idée m'intéressait car mon travail se préoccupe de cette question de la relation. Un de mes premiers travaux de ce type a été réalisé dans les années quatre-vingt avec des enfants psychotiques que j'ai suivis dans un hôpital de jour. À l'époque j'étais jeune reporter et ça a changé ma façon de voir la photographie. Notamment quant à la place de la parole. Je ne peux pas faire de photos s'il n'y a pas de discussion préalable, de projet ensemble. La demande émanait de l'association SolenSi à un moment où ils avaient envie d'agir face au problème du secret vis-à-vis du sida, cette difficulté d'en parler. Une volonté était en train de mûrir, à la fois du côté des parents et du côté de l'association. D'essayer de dire des choses.

Sur combien de temps s'est déployé le projet ?

Il y a d'abord eu une phase d'étude qui a permis de dégager ce qu'il était possible d'envisager en terme de réalisation. J'ai décidé de prendre la caméra et on a commencé un travail assez long, sur trois ans. La première année, j'ai fait de l'escalade avec les enfants, ils m'ont fait grimper dans les calanques, avec ma caméra ! Cela a surtout servi à ce que je rencontre les parents à travers les enfants. Et aussi, les parents se sont rencontrés à travers cette activité... Cette année-là, nous avons réalisé un film court sur l'escalade qui a per-



mis une première approche, de se rencontrer et de donner le désir de continuer. Alors on a acheté une caméra qui a commencé à circuler dans les mains des enfants, des parents, parallèlement aux séquences de film que je réalisais.

Lorsque vous donniez la caméra, y avait-il des instructions de votre part, des indications ?

Le moins possible. Si ce n'est d'essayer de filmer le quartier, des activités quotidiennes... Mais ce n'est pas tant la procédure technique qui est intéressante. C'est tout ce qui se passe de façon spontanée, autour de l'inconscient, notamment pendant mes absences, puisqu'il m'arrivait de ne pas venir pendant un mois ou deux.

Vous organisiez des séances pour regarder ce qui avait été tourné ? Est-ce que le montage a été fait en collaboration avec les protagonistes ?

On se rencontrait lorsque je revenais pour regarder les images. Je suis aussi venu une fois avec un ami avec qui j'ai installé un banc de montage dans l'association. Les parents et les enfants passaient : on regardait, on dérushait en même temps avec eux. La partie compliquée du montage a été de coller tous ces petits bouts tant la totalité des rushes est énorme. Il y a à peu près quatre-vingt dix cassettes de quarante minutes à une heure ! Mais aussi parce qu'il y a plein de trous, il manque des choses... Par ailleurs, certaines scènes filmées étaient inutilisables : pas mûres ou trop fortes... J'ai dû faire une dizaine de montages, en leur montrant l'état de l'avancement au fur et à mesure et on en rediscutait. En décembre dernier, le film a été projeté au Bureau des Compétences et des Désirs, dans une forme un peu plus aboutie, qui s'est encore modifiée pour une nouvelle version du film que je leur ai montré au mois de février. Tout cela se fait dans le respect de chacun, en accord avec eux. Par exemple, après-coup, certaines personnes n'ont pas voulu apparaître, donc là j'ai mis du texte à l'écran. Ces « retraits » ne sont pas des réticences, de la pudeur plutôt. Bien sûr, il faut brusquer un peu les choses, car si on fait un film c'est pour dire et montrer, mais en même temps on sait très bien que dès que l'on parle du sida se produit de l'exclusion, des problèmes à l'école notamment... Il y a un double jeu. Et puis les gens sont pris dans la maladie. Certains des enfants ont le sida, d'autres non. Beaucoup de choses du coup ne sont pas dites dans le film. Des choses complètement cryptées que je suis seul avec eux à comprendre.

Y a-t-il une fonction d'usage de ce film pour l'association et les protagonistes ?

Le présenter au FID est quelque chose d'énorme. Ça permet sortir du cercle moi, le Bureau et SolenSi. Des parents, en voyant le film, ont eu le désir qu'il soit vu, qu'il passe à la télé... Et puis, pour SolenSi, il y a un usage possible au niveau de la formation, parce que beaucoup de questions sont posées à travers le film. C'est un outil à partir duquel on peut débattre.

Propos recueillis par Stéphanie Nava à Marseille le 25.06.04

OFFRE D'ABONNEMENT DÉCOUVERTE
5 numéros pour 15€ seulement

A retourner avec le règlement aux Cahiers du Cinéma
Service abonnement - 60646 Chantilly Cedex

OUI, je souhaite profiter de cette offre
spéciale découverte pour m'abonner
pour 5 numéros aux Cahiers du Cinéma
au tarif de 15€ au lieu de 27€,
soit une réduction de 44%.

Je joins mes coordonnées : Mme M. Mlle

Nom

Prénom

Adresse

Code postal [] [] [] [] [] Ville

Pays

Je joins mon règlement par :

Chèque bancaire ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma
 Carte bancaire

N° []

Date de validité [] [] [] [] [] [] Signature :

Noter les 3 derniers chiffres du numéro inscrit au dos de votre carte près de la signature [] [] []

Je souhaite recevoir une facture acquittée

CAHIERS GINEMA Offre valable uniquement en France métropolitaine jusqu'au 31/12/04
Tarif DOM-TOM et étranger, nous consulter au (33) 03 44 52 57 95.
Conformément à la Loi Informatique et Liberté, vous disposez d'un droit
d'accès et de rectification aux informations vous concernant.

Le Conseil d'administration du FID Marseille

Président :
Michel Trégan
Administrateurs :
Laurent Carezzo
François Clauss
Gérald Collas
Richard Copans
Henri Dumolié
Emmanuelle Ferrari
Dominique Gibrail

Alain Leloup
Florence Lloret,
Emmanuel Porcher
Solange Poulet
Paul Saadoun
Dominique Wallon

Journal FID Marseille

Rédacteur en chef :
Jean-Pierre Rehm
Rédaction :
Hervé Aubron, Emmanuel Burdeau,

Sylvain Coumoul, Aurélie Filippetti,
Pascal Jordana, Stéphanie Nava,
Cyril Neyrat, Olivier Pierre,
Nicolas Wozniak
Coordination et maquette :
Caroline Brusset
Graphisme :
Jean-Pierre Léon
Production :
Barbara Panero
Impression :
Imprimerie Soulié