

Entretien avec **Khady Sylla** à propos de "Une fenêtre ouverte"

Pouvez-vous raconter la genèse du film ?

C'est le premier de ma vie. En 1994, fascinée par le nombre de fous errants dans les rues de Dakar, je décide de faire un film sur eux. Malheureusement, ou fatalement, le film est surexposé. C'était une sorte de prémonition, car quelques mois plus tard je tombai moi-même malade. Dix ans plus tard je décide de faire un film sur Aminta Ngom, une malade qui venait me voir régulièrement pendant les dix ans qu'a duré ma maladie mentale.

Dans quelles conditions a-t-il été produit et réalisé ?

C'est une co-production franco-sénégalaise. Les conditions financières ont été correctes car nous avons eu le soutien d'Arte. Il a été réalisé difficilement car c'est un film qui s'est longtemps cherché, d'abord en écriture, puis pendant le tournage.

Quand avez-vous décidé de recourir à la voix off ?

Avant je détestais les voix off. J'ai écrit le scénario en résidence

d'écriture Africadoc. Dès le départ, mon implication dans le film a paru évidente. Mon formateur m'a suggéré une voix-off. J'ai commencé à l'écrire et elle coulait de source, j'avais beaucoup à dire sur Aminta et sur ma propre traversée. Je l'ai écrite comme sous la dictée d'une muse, comme lorsque j'écris de la poésie. Un des enjeux du film est de représenter la conscience morcelée, abîmée par la maladie.

Dans ce sens, quels ont été vos partis pris de mise en scène ?

Pour parler des choses difficiles, il faut souvent choisir la manière la plus simple. J'ai donc choisi cet entretien basique avec Aminta. La mise en scène est aussi travaillée, hantée par le film surexposé, le film perdu. Il fallait faire sentir cette hantise. *Une fenêtre ouverte* est construit à partir d'une série d'oppositions : intérieur / extérieur, immobilité / mouvement.

Comment avez-vous cherché à figurer ces oppositions ?

Le film est un acte : une tentative de faire sortir Aminta, de la faire bouger. L'intérieur et l'immobilité figurent la maladie. Le film devait être une progression de ce point vers un autre. J'ai tenté de figurer ces oppositions par celles de la maison et du dehors, de la position assise et prostrée et de la marche. Malheureusement, je ne crois pas être parvenue à mon but.

Quel est votre rapport à la poésie, comment l'avez-vous intégrée au film ?

La poésie est au cœur du film car la poésie est au cœur de ma vie. J'ai grandi la tête pleine de poésie, avec une vision tout à fait poétique du monde. Je l'ai introduite dans le film dès l'écriture. De plus, en dehors de ce qui se dit, j'ai eu la chance d'avoir un chef opérateur, Charlie Vandamme, en parfaite symbiose avec mon état poétique.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

04.07.05



Lundi

La chronique de François Cusset

La soirée ne fut pas de tout repos. D'abord un cabaret nord-coréen au mobilier d'avant-hier, d'autant plus défraîchi qu'il voudrait ses couleurs riantes, havre de détente pré-industriel et post-capitaliste qui a la bénédiction des autorités (sous la moue de poupon fripé de Kim Jong Il), mais où les comptines pour enfants à la gloire du grand leader et les séances d'autocritique à l'usine sont toujours plus et moins que ce qu'elles disent, karaoké idéologique dont on avait oublié la partition (*Noord Korea*, de Pieter Fleury). Ensuite, sur un parking, une immense discothèque militaire heavy metal nord-américaine, gros hangar de béton brique aux relents de sueur et de dos brisés, où la jelly tient lieu d'extase, la discipline de chorégraphie, l'Irak d'un unique horizon, et l'aboiement répété de seul langage connu (*Ears, Open, Eyeballs, Click* de Canaan Brumley, écho constant au Kubrick de *Full Metal Jacket*, sans la rédemption de la fiction). La dramaturgie moribonde du cabaret et la danse docile du hangar nous viennent d'en-deça du spectacle, si loin de nos distractions 'citoyenne' qu'on en oublierait presque notre histoire officielle – car la juxtaposition de ces deux documents, littéraux jusqu'au vertige, fait apparaître la dernière enclave totalitaire de la guerre froide comme un moindre mal, ou une pause bienvenue (toute de torpeur et de litanie), à côté d'un séjour même bref au sein de la Grande Armée de l'Occident démocratique. On se surprend à rêver que l'écran crémeux, vaguement pastel de la soirée nord-coréenne, béchamel léniniste nauséuse, vienne envelopper de sa glue l'image DV(érite) du camp des Marines, et faire taire enfin les bouledogues en treillis qui hurlent le dogme du « monde libre » : « YES, SIR ! ».

Aucun troquet de nuit ne pourra plus nous tirer de la catatonie où nous a laissés cette succession de deux paradis, à moins d'y croiser au comptoir un seul ami qui rattrape tout : Jan Jonson, l'allumé aux yeux de braise, le metteur en scène suédois qui monta *En attendant Godot* avec des prisonniers de la centrale de Kumla, à rebours de l'humanisme gnangnan des évangélistes de criminels. Plus que révéler des acteurs de génie, que réaliser au sens propre le texte d'une pièce (pour la gratitude éternelle de Samuel Beckett, selon qui rien n'est jamais « arrivé de mieux » à son Godot), qu'effectuer un stupéfiant rituel d'inversion (« alors, qui est en prison maintenant ? », demandent les cinq détenus en tournée), ce qu'accomplit Jonson est rien moins qu'une géniale mise à jour, deux siècles plus tard, du fameux « paradoxe du comédien et du personnage » de Diderot – ce paradoxe du prisonnier et du personnage nous démontrant jusqu'aux larmes que le visage (gueules sublimes !) est la seule fenêtre, et que liberté s'appelle en fait illusion, à moins de savoir emprunter au bon moment la sortie des artistes (*Prisonniers de Beckett* de Michka Saäl). Une dernière adresse nocturne aurait pu être la boîte désertée où Denis Lavant entame une danse syncopée devant un miroir à la fin de *Beau Travail*, élégie du corps plié à laquelle Claire Denis semble donner une suite avec *Vers Mathilde*, poignant dialogue de pieds nus et d'essais ahanants avec la chorégraphe Mathilde Monnier. « Un corps se défait de sa propre présence », y propose le philosophe Jean-Luc Nancy, un corps dont la reptation sur scène nous fait enfin oublier les corps aglutinés des grand-messes séculières de Pyongyang et de Caroline du Nord. Un seul corps, et tout est repeuplé.



Entretien avec **Anne Amzallag** à propos de "DDR"

La genèse du film ?

Durant l'hiver 2003 je suis allée en Afghanistan sans production, j'y suis restée cinq mois, j'avais ma propre caméra, un micro, et je ne savais pas avant d'y aller ce que j'allais filmer. J'avais dans l'idée de faire un film sur la reconstruction, très vaste question. Je m'étais dit que je chercherais un sujet sur place. Un porte-parole de l'ONU m'a donné l'opportunité de décou-

vrir le processus de désarmement, dont la phase pilote commençait. Je découvrais les choses en les filmant, et j'ai su très rapidement que c'était le sujet qui m'intéressait.

Vous avez filmé seule, pendant de longues semaines, parmi les soldats de l'ONU et les moujahidins ? Comment avez-vous vécu cette expérience ?

Très bien. Je n'ai eu aucun problème. Les onusiens m'ont permis de suivre très librement leurs activités. Ils m'ont permis d'accéder facilement aux lieux où elles se déroulaient, à Kaboul, Kunduz, Mazar-e-Sherif, Kandahar, Bamian. Surtout ils n'ont exercé aucun contrôle sur les images. D'autre part les moudjahidins - je préfère dire les ex-combattants pour ne pas les folkloriser - n'ont jamais refusé de se laisser filmer. Ils ont répondu à mes questions avec gentillesse et disponibilité.

Quels ont été vos partis pris de tournage et de montage ?

J'ai filmé un sujet d'actualité, mais je ne suis pas une journaliste. J'aurais pu essayer d'orienter ce film vers une tentative d'analyse à chaud d'un processus qui constitue un moment important dans le déroulement de l'histoire contemporaine : l'établissement d'une paix durable en Afghanistan. J'ai travaillé dans ce sens pendant un long moment (interviews de généraux et des chefs de guerre afghans, d'officiels des Nations-Unies, investigations diverses). Tout ce matériel aurait pu me permettre de mettre en lumière une partie des enjeux géopolitiques évidents que contenait mon sujet. Cela n'a pas été mon choix. Je voulais plutôt suivre des hommes, des soldats, pris dans un processus complexe qui ne répond pas toujours à leurs attentes. Je voulais aussi montrer ce que j'ai pu percevoir de ces attentes en m'immergeant dans les situations, en les laissant exprimer leur propre vérité. Je voulais que le récit suive l'ordre logique qu'imposait l'organisation conçue par l'ONU et qu'apparaissent à partir des situations elles-mêmes ses réussites comme ses décalages avec les besoins réels des ex-combattants.

La fin du film marque une rupture avec ce qui précède.

Je ne pense pas qu'il s'agisse d'une véritable rupture, mais plutôt d'un renversement de point de vue et d'un aboutissement du récit. Mon film a pu donner l'impression que le programme de désarmement de l'ONU avait un caractère expérimental, parfois artificiel ou éloigné des aspirations de ceux qui le vivaient. En montrant ces hommes qui déminent une colline au dessus de Kaboul, où vivent de nombreuses familles, je reviens d'une manière qui me semble très concrète aux enjeux réels du désarmement : mettre définitivement un terme à la guerre en permettant à la population de reprendre une vie normale.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



Orzham

Viacheslav Amirkhanian

à propos de "Orzham"

« Chaque film est une partie de ma vie. Il faut parler dans chaque film des questions essentielles de l'être, mais sans pour autant s'éloigner de la vie terrestre. Il me paraît impossible de pénétrer dans la réalité ; il faut essayer d'exprimer son attitude envers la vie, l'environnement. Le filtrer et le faire sentir à travers sa propre perception émotionnelle, sa conscience, me semble une tâche assez réalisable. Ce qui est important, c'est la profondeur cachée, la sensation spirituelle de l'espace et des perspectives. Et d'être soi-même. J'aime beaucoup le cinéma noir et blanc, car je le trouve plus noble, et beaucoup plus proche de la réalité. J'ai choisi d'utiliser de manière organique musique et sons "naturels". Quant à la reconstitution, à laquelle j'ai recours pour représenter le passé, elle s'explique très simplement : parfois on veut graver un moment, et voilà qu'il est parti, alors on n'a d'autre choix que de le reproduire. »

Propos recueillis par Félix Dubois

Entretien avec

Deimantas Narkevicius

jury national

Votre parcours ?

Je suis un artiste visuel, j'utilise aussi le cinéma dans ma pratique artistique. Depuis 1997, j'ai réalisé onze films courts et projets vidéo.

Votre conception du documentaire ?

Je ne pense pas qu'il faille séparer clairement le documentaire du reste des films. Même si les thèmes de mes films sont souvent liés à des enjeux locaux, j'espère que certaines de leurs qualités font sens pour le public international. En d'autres termes, j'espère que mes films sont assez complexes pour donner à voir des choses encore jamais exposées.

Vous travaillez aussi comme commissaire d'expositions. Comment s'articulent, aujourd'hui, le documentaire et le domaine plus étendu de l'art contemporain ?

Je ne pense pas que la pratique du documentaire pose des questions spécifiques. Beaucoup d'artistes contemporains font un usage courant du documentaire ou du reportage vidéo, dans le sens d'une libre expérimentation. L'organisation d'expositions a été une extension de ma pratique artistique, l'occasion de collaborer avec d'autres personnes. J'ai abandonné cette activité il y a deux ans environ.

Vous avez fait un film sur Peter Watkins, qui a vécu plusieurs années à Vilnius.

The Role of a Lifetime repose sur un monologue de Peter Watkins. Mais ce n'est pas un film sur Peter Watkins. Ses propos abordent quelques enjeux cruciaux du documentaire. J'ai rencontré Peter Watkins à Vilnius en 2001 sans savoir grand chose de lui ni de ses films. Il m'a prêté des cassettes de ses archives personnelles. Après avoir vu les films, j'étais très excité et j'ai proposé une projection de ses films au centre d'art contemporain de Vilnius. Pour certaines raisons, cela n'a malheureusement pas eu lieu. C'était assez difficile de mettre la main sur les copies originales de ses films. Et Peter n'était pas sûr de l'idée de monter un tel projet dans le cube blanc d'un musée plutôt que dans un cinéma. Selon lui, et il avait sans doute raison, Vilnius ne comptait pas assez de spectateurs préparés pour une telle présentation. Je comprends ses réserves. Watkins a vécu en Lituanie pendant près d'une décennie, mais la communauté locale du cinéma n'a jamais témoigné d'intérêt pour son travail.

Votre sentiment sur *Edvard Munch, danse de la vie* ?

Je suis impatient de le revoir, cette fois dans son format original. Je pourrais parler longtemps de ce film extraordinaire. En plus de la bonne prise de vues et des innovations de montage (notamment la répétition de scènes), je mentionnerais l'implication d'acteurs 'amateurs' dans le film. Dans ses premiers films, déjà, Watkins avait l'habitude d'inclure des acteurs non-professionnels. La présence de ces gens donnait une autre forme d'authenticité aux personnages qu'ils jouaient. La recréation de personnages historiques est une tâche complexe, comparable à la traduction d'une langue vers une autre. Souvent, la traduction très précise des mots ne donne pas le sens précis, et il est préférable de trouver d'autres mots de remplacement. Les personnages d'*Edvard Munch* sont si bien choisis et si proches des "originaux" qu'on peut y voir une qualité documentaire. Pourtant *Edvard Munch* reste une fiction, avec une approche singulière, très personnelle, du sujet par le cinéaste.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



Entretien avec

Catherine Poitevin

jury international

Pouvez-vous retracer votre parcours ?

Je suis monteuse depuis longtemps. J'ai connu de nombreux changements techniques, j'ai vu beaucoup évoluer la place de ce poste dans la logique des productions, qui confondent souvent évolution technique et économie (au sens d'épargne financière). L'assistance que le monteuse fournit à l'auteur passe par des voies complexes qu'une machine ne peut emprunter. Modestes travailleurs de l'ombre, dévoués à la cause du film, nous devons lutter pour que ce métier ne disparaisse pas - ce qui est en train d'arriver. Notre effort consiste à essayer d'éliminer la confusion entre création et fabrication, à chercher avec les outils nouveaux la forme cinématographique prise dans les rushes.

Vous êtes la monteuse de *Mur*, Grand Prix du FID 2004. Comment s'est passée l'exploitation du film ?

L'exploitation a été bonne pour un documentaire en salle. Il est toujours à l'affiche à Paris et ce depuis sa sortie en octobre 2004. L'équipe technique a souvent accompagné *Mur* pour en débattre avec le public. Des copies circulent actuellement en Italie. Après Cannes et le FID, le film a été dans de nombreux festivals et y a obtenu d'autres récompenses - à Jérusalem et Sundance notamment. On espère que chaque spectateur ressort avec une idée un peu plus précise du vécu des habitants de cette terre déchirée qu'est le Moyen-Orient.

Comment concevez-vous votre rôle de juré ?

Avec enthousiasme et gravité, avec appréhension et plaisir et très curieuse des futures rencontres.

Quels sont vos projets à venir ?

Un film documentaire tourné au Maroc, un film sur la performance et un projet personnel dont l'écriture est en cours.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



3 questions à François Martin, créateur de l'affiche du FID 2005

1 L'origine de cette affiche ?

Lorsque Jean-Pierre Rehm m'a appelé pour me proposer de réaliser cette affiche, j'avais devant les yeux une carte postale, posée sur mon étagère. Il est immédiatement apparu qu'elle serait à l'origine du projet.

2 Comment l'avez-vous conçue ?

Comme un triangle isocèle, avec trois sommets. 1- l'âne Martin : tous les ânes s'appellent Martin. 2- le proverbe oriental : "on dresse les chevaux et on éduque les ânes". 3- l'âne est l'emblème de Chronos, il représente le temps, donc l'acharnement, l'opiniâtreté.

3 En quoi cette affiche est-elle représentative de l'esprit du festival ?

L'acharnement et l'opiniâtreté sont à bien des endroits parmi les caractères principaux du FID. Et, pour citer Olivier Cadiot à propos de l'affiche : "Je ne sais pas pourquoi ça marche, mais ça marche."

Propos recueillis par Félix Dubois.

Table ronde « Rencontre Art et Nouveaux Médias »

Medias et espace public, espace public des medias

Nous souhaitons à travers cette rencontre aborder les différentes formes et dimensions d'un espace public médiatisé. Nous proposons de présenter des démarches et propositions artistiques comme modèles ou alternatives esthétiques et sociaux à cette problématique politique.

Intervenants : **Samuel Bordreuil**, sociologue. **Jérôme Joy**, artiste, enseignant. **Catherine David**, curatrice

Modérateur : **Alain Giffard**, chercheur, ex-conseiller pour la société de l'information au Ministère de la Culture et de la Communication.

Une proposition d'Alphabetville, de ZINC-ECM Belle de Mai. En collaboration avec le FID Marseille

PENSER À VUE

JACQUES DERRIDA

Auteur en 2000 du film *D'ailleurs Derrida*, Safaa Fathy a filmé certaines interventions publiques du philosophe. Elle a réalisé pour le FID un montage de trois captations inédites de sa parole. Ne pouvant être présente aux projections, elle a souhaité la présence de Jean-Luc Nancy. Voici la lettre qu'il a adressée à Jean-Pierre Rehm, délégué général du festival.

Strasbourg, le 24 juin 2005

Cher Jean-Pierre,

tu m'as invité à vous rejoindre au FID pour la projection des séquences montées par Safaa Fathy de plusieurs interventions de Jacques Derrida, dont une discussion avec moi, après une lecture de nos textes – « le Toucher » et « l'Intrus ». J'aurais, tu le penses bien, voulu et aimé pouvoir venir. Malheureusement, c'est impossible, je suis retenu à Strasbourg par une obligation antérieure.

Je viens de regarder chez moi le DVD que Safaa m'a envoyé (elle qui ne va pas non plus pouvoir être là, retenue à Stuttgart, pas loin de moi). J'ai tout d'abord pensé que je préférerais peut-être ne pas avoir à le regarder au milieu d'un public, et plus encore ne pas avoir à parler ensuite. Tu le penses bien, ces films portent avec eux un deuil toujours trop proche. Mais j'ai pensé aussitôt le contraire : que j'aurais aimé partager des souvenirs avec d'autres pour qui ce ne sont pas exactement des souvenirs, sinon un souvenir général de Derrida, voire pour certains une mémoire sans image (à supposer qu'il puisse se trouver, parmi les spectateurs du FID, quelqu'un qui n'ait jamais vu la moindre photo de lui). Je sais en tout cas que François Martin sera parmi les spectateurs, lui qui a dessiné cette année l'affiche du FID, lui qui a partagé certains de ces moments filmés.

Et bien sûr je ressens une très forte ambivalence devant ces images. A la fois je les rejette parce qu'elles ne sont que des marques répétées de l'impossible – qu'il soit encore avec nous, et je les aime parce qu'elles n'ont rien perdu de lui, de ses gestes, de ses intonations, de ce bonheur qu'il avait toujours à parler, de la vivacité et de la force avec laquelle il le faisait. Des ombres de mélancolie, aussi, que la fatigue par moments faisait passer sur lui.

Et je suis reconduit, bien sûr, au long échange que Jacques et moi avions autour de la « résurrection ». Il ne s'agissait ni pour lui, ni pour moi de croyance fantasmagique dans un retour des morts. Il s'agissait de beaucoup plus : de comprendre ce que nous veut cette éternité dont Spinoza dit que nous la sentons et que nous l'expérimentons comme nôtre. L'éternité, c'est-à-dire le dehors du temps. Non pas ce qui dure toujours, mais justement ce qui ne dure pas du tout. L'instant évanoui dans son évanouissement même – la trace inscrite dans son effacement, comme effacement. Un savoir de notre effacement, ce savoir absolument douloureux et absolument joyeux mais d'une joie qui ne vient qu'au-delà de tout ressentir.

Les grandes pensées de la résurrection ne sont jamais des imaginations de corps revenus à la vie. Ce sont précisément des pensées sans image. Ce qui ressuscite, ce qui se redresse du corps allongé sous la terre et bientôt mêlé à elle, c'est l'absence d'image. C'est une vérité du singulier qui fut et qui désormais dresse son absence absolue en plein dehors du temps.

Voilà ce qui s'est enchaîné très vite, une fois l'écran éteint. Et je comprends ainsi que si je souffre de l'absence que ces images portent, comme toutes les images, si je les repousse même et ne désire pas les regarder, ce même mouvement finit par me rapporter à une autre absence, à la vérité de l'absence, qui n'en est pas la consolation, mais pas non plus la désolation.

J'ai utilisé ces mots dans l'échange avec Jacques. Je m'arrête aujourd'hui sur le verbe qui leur est commun, *solacior*, apaiser, adoucir, soulager. Sans les préfixes de la privation ou du renforcement (désolation, consolation), qu'en serait-il d'un solacium seul et simple (je cherche le secours de deux mots rares, mais employés par Cicéron ou par Virgile) ? Une « solation » juste posée, mince et délicate, sur le bord de l'amertume sans bords ?

C'est le recours, c'est le secours simple et fragile de l'image lorsqu'elle ne rassure pas au titre d'une représentation et qu'elle ouvre pour nous l'absence même. Mais elle l'ouvre doucement, légèrement. Et puis c'est le noir de l'écran.

Je t'embrasse, cher Jean-Pierre, et te souhaite un très bon festival.

Jean-Luc Nancy

Nom à la mer / De tout cœur : lundi 4 juillet, 19h45, Petit théâtre de la Criée.

ECRAN PARALLÈLE "RÉTROSPECTIVE WERNER HERZOG"



"Die grosse ekstase des bildschitzer steiner"

Entretien avec Emmanuel Burdeau

En quoi consiste le partenariat entre le FID Marseille et les Cahiers du cinéma ?

L'année dernière, il avait donné lieu à un écran parallèle, "La Fabrique du cinéma", qui traquait dans une dizaine de films autant d'effets de fabrique : mise en abîme, making of, art poétique, auto-commentaire, pédagogie en direct... Façon d'aller chercher une théorie du documentaire au cœur même de sa pratique – comme si le moteur, en vrombissant, pouvait aussi délivrer un mode d'emploi. Au même moment, l'écrivain Aurélie Filippetti (*Les Derniers jours de la classe ouvrière*, Ed. Stock) tenait une chronique dans le quotidien, puis publiait dans le numéro de septembre des *Cahiers* une synthèse de cette aventure, nouvelle pour elle, nouvelle pour nous.

Cette année, même combinaison. 1. Présence au FID du philosophe François Cusset, auteur d'une très belle *French Theory* (Ed. de la Différence), dans laquelle il étudie la réception aux Etats-Unis de la philosophie (Deleuze, Foucault, Derrida...) et s'interroge, à la faveur de ce détour, sur l'état actuel de la pensée en France. 2. Mise en œuvre d'un écran parallèle.

Pourquoi une rétrospective Werner Herzog ?

Le thème, la flèche change, mais pas la cible. Double : l'idée est de nouer geste de programmation et geste critique. C'est une chance, pour une revue, de prolonger ainsi son travail dans l'espace d'un festival. Geste de programmation ? Jusqu'à cet écran parallèle, aucune rétrospective des documentaires de Werner Herzog n'avait été organisée en France. On sait mal, en fait, que Herzog a tourné quarante documentaires, et que c'est de ce côté surtout que son œuvre se poursuit à l'heure actuelle – c'est pourquoi il ne peut être à Marseille ces jours-ci : il tourne au Thaïlande. Geste critique ? Les *Cahiers* ne cessent de défendre les avancées documentaires, ne cessent d'en répéter l'importance : cette programmation est un pas en plus parmi ces avancées. Il se trouve aussi que Herzog ne fut jamais, selon l'expression consacrée, "un cinéaste *Cahiers*" : trop attaché à l'héroïsme, trop démiurge, trop globe-trotter. Trop grandiose : *Aguirre*, *Fitzcarraldo*... Mais ses documentaires font au contraire d'une grande modestie, d'une extrême attention aux sujets : un tout autre rapport de l'art à ce dont il traite. Une conception du documentaire étrangement proche de celle, mettons, de Jean Eustache : le cinéma recueille ce qui est, il préserve, il salue, et par là il témoigne à la fois en faveur d'une fidélité au passé et, pour l'avenir, en faveur d'une poursuite du monde. Non pas qu'il faille pour autant oublier les fictions de Herzog. Au contraire, on a voulu boucler la boucle en montrant *La Ballade de Bruno*, fiction elle-même étonnamment modeste.

Quelques mots sur les films ?

Il y en a onze. Olivier Cadiot a déjà décerné son G.P.I.P. (Grand Prix International Perso) à *Land of Silence and Darkness*. En fait il faudrait les voir tous. Personnages ? Femme aveugle et sourde, sauteur à ski, alpiniste, volcan, rescapée d'un crash, enfants handicapés, ex-pilote de l'armée de l'air américaine. Décors ? Guadeloupe, Allemagne, Himalaya, Pérou, Etats-Unis... Jungles et neiges, villes et no man's lands, cratères et sommets. Obsessions ? Trois ex- : l'exploit, l'extraordinaire, l'extrême. Monomanie sportive ? Cinéma musclé ? Oui, parce que Herzog aime les recordmen et qu'il est lui-même un athlète, lui-même un infatigable marcheur. Non, parce que l'exploit abrite une autre obsession plus profonde : la survie, la survie, la survie. C'est la même pour le surhomme et pour le survivant, pour le dieu Steiner et pour la rescapée Julianes Sturz, pour l'alpiniste Messner et l'aveugle-et-sourde Straubinger. Même sur-vie, même grandeur : celle de chacun révélée par un art que protègent et adoucissent les habitudes du reportage.

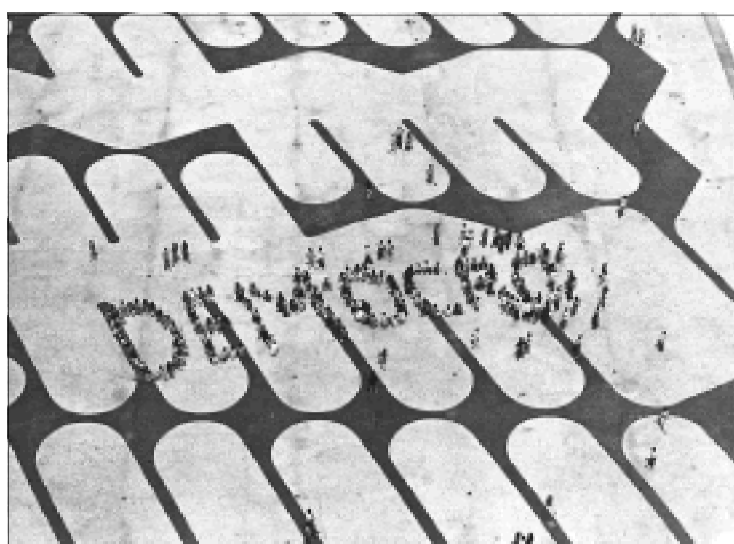
Propos recueillis par Nicolas Wozniak.

Le catalogue du festival contient un texte de présentation plus complet de cet écran parallèle, ainsi que des notes sur chacun des films.

Radio Grenouille LUNDI 4 JUILLET

- 9H30 : **Journal-radio** avec **Stéphanie Nava**
(membre du comité de pré-sélection et de sélection)
- 10H - 10H45 : **Plateau public** avec **Khady Sylla** (réalisatrice),
Thomas Bauer (réalisateur)
- 13H10 - 14H : **Portrait de Werner Herzog** avec **Emmanuel Burdeau**
(rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*)
- 18H - 19H : **Magazine** avec **Aurélie Filippetti**

ECRAN PARALLÈLE "ABERTURA, CINÉMA DE L'OUVERTURE (1965-1984)"



"Greve" de João Batista de Andrade

Entretien avec

Jean-Claude Bernardet

Votre parcours ?

Français d'origine, je vis au Brésil depuis 1949. À l'université de Brasília, puis à celle de São Paulo, j'ai enseigné l'histoire du cinéma brésilien. Aujourd'hui à la retraite, j'écris des essais - dont un, récemment, non pas "sur" mais à propos de Kiarostami - et des scénarios de fiction. Je ne suis pas documentariste. J'ai bien réalisé quelques films que je préfère qualifier d'"essais poétiques". L'avant dernier,

São Paulo symphonie et cacophonie, date de 1995. Le dernier, *Sur les années 60*, de 2000. J'ai publié en 1985 *Cinéastes et images du peuple* sur le documentaire brésilien des années 50-70, dont une nouvelle édition est sortie en 2003. Actuellement j'écris sur les documentaires que je trouve intéressants et surtout je polémique. L'un de mes thèmes préférés est ce que j'appellerais la "maladie de l'interview". On met le micro et la caméra devant quelqu'un et on branche le pilote automatique. Cela a appauvri terriblement le documentaire brésilien, où les qualités d'observation sensible et patiente que l'on trouve dans les films de João Moreira Salles sont devenues une rareté. Ce n'est pas le cas d'Eduardo Coutinho, qui a fait de l'interview un style et une pratique éthique. D'autres thèmes qui irritent mes auditeurs sont la misère et les traditions populaires. Interviewer des sans-toit, des exclus est une pratique répandue. Ou filmer des rituels populaires, récupérer des coutumes rurales en voie de disparition. Je ne suis pas contre. Mais l'hégémonie de ces thèmes fait que le documentaire tourne le dos aux transformations actuelles de la société brésilienne ou, plus directement, tourne le dos à la politique. Ainsi des films comme *Entreatos* de Moreira Salles sur la campagne électorale de Lula, comme *Peões* de Coutinho, qui fait parler aujourd'hui des ouvriers et ouvrières qui ont participé aux grandes grèves de 1979-80, sont tout à fait exceptionnels. Il semble que le cinéma qui se concentre sur la misère et les traditions rurales est devenu un cinéma conservateur (ce qu'il n'était pas pendant la dictature) : c'est le discours de la lamentation et du consensus. L'écran parallèle "Abertura, cinéma de l'ouverture (1965-1984)" : présenter des films qui abordent des questions d'organisation populaire, ouvrière (*Greve*, *Linha de montagem*) ou rurale (*Cabra marcado para morrer*) en dehors des structures politiques traditionnelles et des partis. Ces films datent de la fin des années 70 - début 80, époque - connue comme l'Ouverture - où la dictature se relâche, fait le projet d'un retour "lent et graduel" à la démocratie. Ce sont les documentaires les plus significatifs de cette époque. *Greve* et *Linha de montagem* sont les films dont Coutinho s'est servi pour retrouver les ouvriers de *Peões*. C'est aussi le début de la "carrière cinématographique" de Lula, leader des grèves de 79-80 et actuel président de la république. C'est aussi le moment où le Parti des Travailleurs est créé, dont Lula sera le premier président. *Linha de montagem* montre cela clairement.

En quoi cela concerne notre présent ?

Le leader de 79-80 est l'actuel président de la république, le Parti des Travailleurs est, en principe, au pouvoir. Mais le Parti des Travailleurs d'aujourd'hui s'est éloigné des mouvements sociaux sur lesquels il a été fondé, et de son projet d'origine. Actuellement le gouvernement passe par une grave crise, et le Parti des Travailleurs d'aujourd'hui met en question le Parti des Travailleurs d'aujourd'hui. Je vais d'ailleurs très probablement présenter ces films à nouveau à São Paulo en 2006, année des nouvelles élections présidentielles. J'ai ajouté *Vramundo*, analyse de la classe ouvrière de São Paulo en 1965. C'est intéressant parce que Lula entre à la Villares, une grande entreprise, en 1966. *Vramundo*, c'est la classe ouvrière lorsque Lula a commencé. Quant à *Cabra marcado para morrer*, c'est - à mon avis - un très grand film brésilien et une remarquable réflexion sur l'histoire.

La situation du documentaire au Brésil aujourd'hui (production, diffusion) ?

De plus en plus de longs métrages sortent en salles. Certains marchent bien, comme *Fenêtre de l'âme* (*Janela da alma*) sur les déficients visuels (célèbres) ou le film sur le pianiste Nelson Freire, d'autres beaucoup moins, comme *Peões* et *Entreatos*. Un exploitant me disait qu'on estime à 40 000 spectateurs, grand maximum, le public pour les documentaires dans les salles. Quant à la production, c'est une question compliquée. Les films brésiliens ne vivent pas du marché, ils sont financés par un système de lois, selon lesquelles des entreprises peuvent dévier sur les activités culturelles une partie de l'impôt sur le revenu qu'elles doivent à l'état. Cela vaut aussi pour les documentaires, pour lesquels il n'y a aucun programme spécial. En dehors de ça, il y a le numérique : bien des gens font des films à très bas coût, beaucoup d'étudiants, des anthropologues etc. Ces films sont rarement gonflés en pellicule et circulent dans les festivals et autres mostras de ce genre. La production est énorme. Comme ils ont beaucoup de mal à toucher le public, comme en général les films brésiliens pénètrent difficilement dans les grands circuits, et comme il y a relativement peu de salles dans le pays, les festivals se multiplient sur tout le territoire. Ils attirent un énorme public, jeune, privé d'informations culturelles.

Un an plus tard, quel souvenir gardez-vous de votre participation au jury de la compétition nationale du FID 2004 ? Quel bilan faites-vous de cette expérience ?

Le meilleur possible. Ça a été une bouffée d'oxygène. Ce qui m'a marqué, c'est surtout l'intensité dont faisaient preuve presque tous les films présentés à la compétition française. Peu importe la qualité des résultats (le bon film), ce qui est significatif c'est la force et la radicalité des documentaires, qui ouvre sur de nouvelles expériences, de nouvelles formes de langage, de narrativité etc. Et dans le cas d'*1/3 des yeux* de Zabot (prix de la compétition nationale 2004, ndlr), un grand film qui me pose des questions esthétiques jusqu'à aujourd'hui : qu'est-ce qu'un film sans référent ? jusqu'où peut-on aller dans ce sens ? peut-on se passer de thème ? qu'est-ce qui fait qu'*1/3 des yeux* est un film et non un assemblage de bouts de films ? Ce film est troublant parce qu'il rompt les procédés habituels de construction du sens.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

 **CETTE ANNÉE**
LES LIEUX DE
DIFFUSION DU FID :

Théâtre National de Marseille La Criée
DU 1^{ER} AU 6 JUILLET
30, Quai de Rive Neuve
13007 Marseille

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

Cinémathèque de Marseille / CRDP
DU 2 AU 6 JUILLET
31, Boulevard d'Athènes
13001 Marseille

ECRAN PARALLÈLE "FENÊTRE ALLEMANDE, TÜBINGEN"

Entretien croisé avec **Caroline Elias**, déléguée artistique du Festival International du Film Francophone de Tübingen et **Aurélie Filippetti**, administratrice du FID et écrivain.

Le Festival de Tübingen ?

Caroline Elias : C'est le plus grand festival consacré au cinéma francophone hors hexagone. Il est compétitif et présente chaque année, durant une semaine fin octobre début novembre, entre 60 et 100 fictions et documentaires qui viennent de pays dont la langue officielle était ou est le français : Belgique, Suisse, Canada francophone, Liban, les pays africains... plus la France bien sûr !

Le partenariat avec le FID Marseille ?

Aurélie Filippetti : J'étais en contact avec le président de Tübingen, Pierre Achour, et je lui ai suggéré l'idée d'un jumelage avec Marseille après mon passage au FID l'an passé. Cette idée d'un partenariat franco-allemand qui n'était pas simplement un jumelage administratif mais un échange artistique a enthousiasmé les deux équipes. Sûrement aussi parce qu'il y a eu un vrai coup de foudre entre les personnalités de Tübingen et celles de Marseille. On peut d'ailleurs dire que ce partenariat a été un peu le symbole du renouveau pour Tübingen, concrétisé par l'arrivée de Caroline Elias et d'Andrea Wenzek, la déléguée générale du festival.

Caroline Elias : Oui, c'est une nouvelle équipe depuis cette année, et cela a aidé. Andrea est ethnologue de formation et s'intéresse de même au documentaire. De mon côté, quand on m'avait consultée à propos de cette idée, étant productrice de documentaires et travaillant avec l'AG-Doc, une association professionnelle de producteurs, j'avais réagi très favorablement. Ça a finalement facilité ma propre intégration à Tübingen.

Comment se font les échanges ?

Aurélie Filippetti : Jean-Pierre Rehm a été invité à Tübingen l'an dernier pour présenter *Mur* de Simone Bitton, Grand Prix 2004 du FID. Mais c'est cette année que se met en place véritablement la collaboration artistique.

Caroline Elias : Tout comme le FID nous propose de programmer une "fenêtre" allemande, nous offrons à Tübingen une carte blanche à l'équipe de Jean-Pierre Rehm. Nous sommes déjà curieux de voir sa sélection ! Viendront aussi d'autres personnes de Marseille, il y aura des rencontres avec des réalisateurs allemands, etc.

Présentez-nous *Die Blutritter*, un des films de la fenêtre Tübingen.

Caroline Elias : Le seul qui ne soit pas en compétition car les trois autres sont des premiers films. Mais Douglas Wolsfberger, s'il n'est plus un "jeune" réalisateur, garde toujours un regard neuf sur ce qui l'entoure. Dans ce film, il revient à sa ville d'origine, Weingarten, dans le Bade-Wurtemberg, pour interroger un rite qui s'y opère tous les ans, la plus grande procession équestre du monde, gérée uniquement par des hommes. Il s'est penché sur cette société locale, sur ces gens qui parlent peu. On comprend peu à peu les règles très formelles de ce rite bizarre car la caméra suit bien son processus. Douglas Wolsfberger aborde l'intimité des gens tout en restant en retrait, certaines choses se devinent plus qu'elles ne sont dévoilées. C'est un film qui laisse le spectateur découvrir par lui-même et ne trahit pas les gens.



"Die Blutritter" de Douglas Wolsfberger

Propos recueillis par Pascal Jourdana le 1^{er} juillet 2005.

Entretien avec **Gerhard Benedikt Friedl** à propos de "Hat wolff von Amerongen konkursdelikte begangen ?"



L'origine du projet ?

Mon désir de traiter d'un aspect de la situation politique en Europe : la domination de l'idéologie du "réel", qui crée de la désolidarisation. Je voulais aussi aborder des questions de justice par le biais économique, sans avoir recours à des messages ou outils politiques. Le film ne vise pas à informer mais à affecter le public, lui proposer une expérience. Une série d'opérations qui interagissent avec le contexte politique. Le défi était d'allier la tradition à la nouveauté, d'avoir recours à des moyens esthétiques hérités des Straub, de Vertov, mais en les rénovant à ma manière.

Comment avez-vous choisi les histoires racontées en voix off ?

J'ai rassemblé des biographies d'industriels allemands dont le point commun était d'avoir fait faillite. À partir de cette matière, j'ai construit un "rhizome textuel". Le résultat dessine une continuité dans l'histoire du capitalisme allemand, de 1900 à nos jours. Ainsi, au fur et à mesure du film, il devient impossible de reconstruire chaque histoire. Le spectateur doit avoir un sentiment de disparition - thème intéressant en matière d'économie.

Les conditions de production ?

Ma rencontre avec Werner Duetsch, de la chaîne de télévision allemande WDR, a été décisive. C'est une des rares personnes dans la production documentaire en Allemagne qui fasse confiance aux cinéastes. J'ai travaillé dans une totale liberté artistique.

Pourquoi cette structure formelle si rigoureuse ?

Je voulais réduire au maximum les paramètres esthétiques et, en même temps, créer de la complexité. Pendant le montage, le travail a consisté à rendre complexe cette structure simple. Le choix du panoramique vise à faire sentir la dimension technique du cinéma et à créer un effet d'hypnose chez le spectateur. Troisième point : créer de la distance avec l'histoire, être à la fois plongé dans l'image et expulsé du film.

Comment avez-vous choisi le contenu de l'image ?

A partir du texte de la voix, j'ai écrit un script avec les lieux correspondants aux histoires racontées. Je me suis rendu compte que certains lieux n'existaient plus, ou étaient interdits, ou avaient complètement changé. J'ai donc décidé d'intensifier la déréalisation, de creuser l'écart entre voix et image, en filmant des lieux qui ne correspondent pas toujours au texte. Le lien entre voix et image se fait par associations d'idées, à partir de détails. Il y a plusieurs séries de relations texte / image. Le spectateur choisit une de ces séries, et à la vision suivante, il peut en choisir une autre.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Le Conseil d'administration du FID Marseille Président : Michel Trégan. Administrateurs : Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Aurélie Filippetti, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Florence Lloret, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Dominique Wallon

Journal FID Marseille Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat. Rédaction : Emmanuel Burdeau, Sylvain Coumoul, François Cusset, Félix Dubois, Aurélie Filippetti, Pascal Jourdana, Stéphanie Nava, Cyril Neyrat, Olivier Pierre, Nicolas Wosniak. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

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

Entretien avec **Volko Kamensky** à propos de "Alles was wir haben"



L'origine du projet ?

Parmi d'autres éléments, un court article dans un guide des musées d'Allemagne du Nord. Mis à part les horaires d'ouverture, il ne contenait aucune information sur les collections du musée, juste une mention selon laquelle le musée avait brûlé à deux reprises. Pendant les préparatifs et durant le tournage, deux incendies ont à nouveau détruit l'édifice, ce qui m'a conforté dans ce projet.

Le film est exclusivement constitué de plans panoramiques. Qu'est-ce qui a motivé cette radicalité ?

En général l'idée d'un panorama est de tout embrasser sans rien omettre. Cette caractéristique est aussi souvent une exigence courante vis-à-vis du documentaire. Le cas précis du panorama filmé fait exception, du fait du cadrage. Le monde apparaît de façon continue d'un côté du cadre pour disparaître rapidement du côté opposé. Ce qui résonne avec l'histoire de cette ville, de son musée où les incendies succèdent sans cesse aux reconstructions.

Lors du passage d'un narrateur à un autre, les voix se chevauchent, sans pourtant affecter le cours du discours. Pourquoi ce procédé ?

Tout d'abord, c'est une façon de pointer l'embarras qui lie interviewer et interviewé. Le premier dépend des réponses et explications du second, et de même, ce dernier est soumis à la qualité des questions ou tout simplement à la bienveillance de son interlocuteur. Au final, nul ne sait laquelle de ces qualités est déterminante dans le résultat. J'ai aussi voulu amplifier la présence du hors-champ en créant une voix off superposée dont on ne connaît pas l'origine.

De la même manière, l'ambiance sonore donne une couleur particulière au film - et du fait, à la ville, quelque chose d'artificiel.

Tous les sons d'ambiance ont été créés artificiellement. Aucun enregistrement n'a été réalisé dans la ville ou lors du tournage. L'artiste-programmeur Julian Rohrer a recréé les sons sur la base de récits de ce que je croyais avoir entendu sur place. L'idée était de construire des "Sound-Icons": des sons réduits, ne contenant qu'un strict minimum d'information acoustique. Suffisamment pour pouvoir reconnaître le son entendu et tout juste assez pour venir confirmer les informations visuelles.

Cela fait écho aux autres constructions (et reconstructions) qui sont le sujet du film. Non seulement du musée mais aussi bien entendu de l'histoire et, enfin, du documentaire...

Propos recueillis par Stéphanie Nava

In girum imus nocte et consumimur igni

de Guy Debord

Rediffusion lundi 4 juillet, 12h, Grande salle de La Criée

Pour l'Amour du Cinéma

CAHIERS CINEMA

Essayez
Les Cahiers
du Cinéma !

5 numéros
pour seulement
15€

44%
de réduction

BULLETIN D'ABONNEMENT

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

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

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

Mes coordonnées : M. M. MeM. N° : _____

Nom : _____

Prénom : _____

Adresse : _____

CP : _____ Ville : _____

e-mail : _____

Date de validité : _____

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

Signature obligatoire : _____

Votre validité pour les commandes abroad jusqu'au 31/12/2005. Tarif 2006 12,00 € et étranger avec mandat au 12,00 € + 4,00 € de port. Commandez à la fois hebdomadaire et Libéré, vous bénéficiez d'un droit d'accès de modification aux informations non contractuelles.