

# Bridge over trouble water de Raphaël Grisey

## Le projet du film ?

Lorsque j'ai commencé à filmer, j'étais installé à Berlin depuis plus de six mois pour un travail photographique autour de différents monuments et lieux de mémoire, une autre facette de la ville, un aspect plus historique. Outre ce projet photographique, j'avais le désir de faire un film sur un quartier en cours de « gentrification » à l'Est. De nouvelles entreprises s'installent dans cette ancienne zone industrielle où, parallèlement, la petite vie de quartier a tendance à devenir de plus en plus minoritaire. M'intéressait aussi de filmer le monde du travail. Je suis rentré dans le bâtiment d'Universal par hasard, pour faire un ou deux entretiens, sans vraiment l'idée d'un film. Le fait qu'ils aient déménagé pour s'installer là est moteur et symbolique de la transformation de certaines parties de la ville. Aujourd'hui d'autres structures s'installent dans ce secteur : un pôle multimédia, un stade. Pour les Berlinoises, ce quartier devient le symbole du « Nouveau Berlin. »



## Comment s'est passée votre intégration au sein de l'entreprise ?

Je suis arrivé seul sans statut officiel, ce qui a favorisé la forme du film. Je me suis immiscé dans l'entreprise, prenant des rendez-vous individuels, en passant d'un bureau à l'autre, sans chercher au préalable un accord de la direction. Tout simplement parce qu'il était assez kafkaïen d'obtenir des autorisations. Je souhaitais faire des portraits à l'intérieur du cadre de l'entreprise. Je ne voulais pas entrer en empathie, ni créer des personnages à proprement parler. J'ai plutôt essayé de garder une distance vis-à-vis d'eux. Jusqu'ici, j'ai travaillé avec des personnes avec qui j'avais envie de travailler, pour lesquelles j'avais une certaine sympathie. Là, pour la première fois, je me suis confronté à des gens pour qui, a priori, je n'avais aucune sympathie, presque des ennemis.

## Le livreur de courrier vous sert de guide pour naviguer au sein de l'entreprise.

Oui et non. Il permet de faire le lien entre les personnages, mais son silence m'intéressait. Un silence évocateur à l'encontre du flot de parole général. Au début, j'ai été très étonné de voir que la plupart des gens sont heureux de travailler dans cette entreprise. Ça m'a dérouter. J'étais arrivé avec ces lunettes que l'on peut avoir vis-à-vis une multinationale, m'attendant à découvrir des luttes ou des tensions. L'absence de conscience sociale en interne de la vie en entreprise m'a frappé.

## Et chez les plus anciens ? Notamment cette personne que vous interrogez dans un contexte privé qui lui est plus critique.

C'est un des chefs du comité d'entreprise. Il parle des difficultés dues au déménagement, mais en même temps il accompagne l'entreprise et les licenciements de façon fataliste. De la même manière, lorsqu'est demandé à la personne qui se fait licencier d'être plus flexible, elle prend ça sans trop de problème.

## Vous avez filmé en équipe restreinte ?

Au montage, j'ai été assisté d'un regard extérieur, mais j'étais seul pour le tournage. Cela a produit des contraintes, de temps notamment. En même temps, c'est aussi grâce à ma discrétion, que j'ai pu faire le film. Dans ce contexte particulier, j'ai côtoyé des gens qui, comme le chef de la promotion, passent leur vie avec les médias. Pour eux, j'étais un petit poisson parmi tant d'autres. La plupart des gens que j'ai filmés ont un rapport très fort à l'image. Ils ont l'habitude d'une forme précise d'image, celle véhiculée par les chaînes de musique et les journaux. Une entreprise comme Universal véhicule de l'image, mais travaille aussi sur une image inscrite au sein même de l'entreprise.

## Vous parlez du silence de ce livreur de courrier, une chose frappante dans votre film est qu'il y a très peu de musique alors que c'est le cœur de leur activité.

Je voulais récolter la parole de gens qui travaillent sur et avec la musique sans pour autant en entendre. La musique apparaît de manière fortuite, comme la chanson de Johnny Cash, Bridge over troubled water, qui était un choix de l'employé que je filmais. Je ne voulais pas que les quelques chansons présentes aient une place de « musique de film » au sens où on l'entend habituellement. J'avais davantage l'intention de jouer avec le flux qui est à la base de la musique pop. La musique pop joue un rôle très important dans la vie sentimentale des gens, mais pas forcément dans l'histoire de la musique. Ce qui m'intéressait, c'était à la fois de montrer combien ces employés sont dirigés par des émotions. Et que par ailleurs ils travaillent eux-mêmes ces émotions pour mieux les vendre. Une double facette. On aime se laisser transporter par la musique, par l'émotion, mais en même temps on manipule des identités visuelles ou musicales pour faire vendre de la musique, dans un jeu d'identification à la musique.

D'une certaine manière ces réflexes d'aliénation vis-à-vis de la musique et à l'entreprise sont une forme de bio-pouvoir. Ces employés s'investissent et sont finalement investis dans leur travail jusqu'au bout de leurs émotions.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

# Notes sur un fait divers de LUCHINO VISCONTI

Sous le titre Notes sur un fait divers, en 1951, Visconti met en scène de façon très originale un petit film consacré à un fait divers qui avait ému la population : une fillette avait été violée, tuée puis jetée dans un puits non loin de la borgata Primavalle aux abords de Rome. Le procès mené contre un certain Lionello, appelé le Blondin (il « Biondino di Primavalle ») aboutit à un non-lieu pour insuffisances de preuves. Par ce court-métrage, Visconti participait à une entreprise nouvelle d'un magazine cinématographique conçu par Marco Ferreri et Riccardo Ghione qui ne connut que deux numéros. [...] Ces Notes sur un fait divers sont peu informatives. Frappe la grande beauté de ce court métrage qui fait appel à un montage très élaboré et à une émotion aussi peu médiatique que possible. Ni fiction ni documentaire, il ouvre une autre dimension de la forme. Certains éléments sont conformes au souci documentaire comme les plans sur le site, la vue en plongée sur la décharge, les aperçus sur les habitations de cette cité de transit. Cependant, comment ces bâtiments parallèlement alignés peuvent-ils recevoir une architecture avec arcades et places à la ressemblance d'un tableau métaphysique de Giorgio de Chirico. [...] Est suggérée à demi-mots une scène, différente de celle qu'on aurait pu recueillir d'un témoin. Balbutiée plus qu'évoquée, cette histoire qui ferait cliché est balayée par les images au profit d'une plus grande déchirure du réel. De là, ces embryons de fiction qui transforment la nature du lieu : cette silhouette au loin d'une route, ce pas qui s'éloigne au milieu de l'indifférence de la cité, surface de projection articulée à la réalité du visible, n'est-ce pas le meurtrier que je fantasme ?



Suzanne Liandrat-Guigues.

Ce texte est extrait d'un article publié dans le hors-série « Faits divers » de VERTIGO.

# 5.07.04



## Chronique d'Aurélie Filippetti « Lundi »

La République de Weimar est une période bouleversante de l'histoire allemande, suspendue au-dessus du vide entre deux tragédies. Comme par un effet de sa fragilité même, elle suscita un foisonnement artistique que les nazis ne manqueront pas de railler : « dégénéré », « oisif », « dépravé ». Nul doute que le film de Siodmak et Ulmer, *Les hommes le dimanche*, aura subi ces qualificatifs. On pourrait rajouter : subversif. Cela semble paradoxal pour le récit des loisirs dominicaux de petit(e)s employé(e)s berlinois(es) avant la Chute. C'est que le film est lui-même suspendu au-dessus de l'activité quotidienne : on nous annonce que chacun reprendra son métier « après ». Mais y aura-t-il vraiment un après ? A regarder de plus près l'eau du lac qui est le point central du film, on s'aperçoit que s'y reflètent d'autres horizons que les ébats de la jeunesse. Le travail, ni la ville, ni la mort ne sont jamais totalement hors champ, ni les rapports sociaux, ni les rapports de genres. A Berlin, en 1929, circulent les tramways et les trains, on vend des chaussures, du vin, on entretient les réverbères, on va se baigner le dimanche, on s'ennuie. Des statues martiales surveillent la ville, et quelques troupes de soldats traversent les avenues. Ombre jetée sur le bonheur. Mais aussi surgissement d'une représentation politique de la virilité contrastant avec les deux anti-héros masculins. Au cœur du récit, apparaissent ainsi de courtes descriptions de la vie d'une société, quand soudain, la traversée d'un cimetière avec ses alignements de pierres tombales sert de miroir tragique à une séquence de portraits d'inconnus. Des gens se font photographier sur la plage, on les voit avancer vers l'objectif, remuer, essayer diverses poses, et ... voici la caméra qui devient appareil photo. Le contraire d'elle-même. Effectivement, tout ce mouvement, l'essence du cinéma, serait bientôt figé par l'histoire. Ce film est la chronique d'un monde perdu, où les dimanches existaient encore, avant que tout ne soit avalé par la machine totalitaire... Dès lors, il prend une étrange résonance, ce panneau final : « En attendant le prochain dimanche... »

Agnès Varda (*Ydessa, les Ours et etc...*) a provoqué la même confrontation entre le monde de l'enfance et celui de la mort, entre l'Allemagne de l'innocence et celle de la guerre. L'exposition munichoise de la collectionneuse-artiste Ydessa Hendeles (un nom prédestiné pour celle qui travaille sur une quête sans fin du passé), photos d'ours en famille ou « The Teddy Bear Project », n'ouvre sur rien d'autre qu'un Hitler agenouillé dans une salle blanche. Ydessa déclare : « je ne suis pas une survivante de la Shoah, mais mes parents le sont, et à travers leur mémoire, j'ai hérité de cette histoire ». Nous avons tous hérité de cette Histoire, responsabilité sans faille. Et c'est, à mon sens, la grande absence (à dessein ?) de Phantom Fremdes Wien de l'autrichienne Lisl Ponger.

Peut-être cette innocence impossible est-elle l'origine d'une obsession du réel, qui lie beaucoup des oeuvres que j'aime, de Pialat à Dos Passos. Le réel à la fois source et horizon, c'est ce que Jean-Pierre Rehm disait du documentaire en ouvrant le festival : comment écrire en dehors de cela ? Cela n'implique pas de naturalisme dans la forme. Jean-Claude Rousseau, par exemple, nous laisse tracer notre propre récit à travers ses (très) belles images, sur un mode souvent itératif, et une piste : un demi-vers de Racine « faibles amusements »... Il nous revient encore de bâtir les liens, de faire ce travail de construction de mémoire, d'histoire. C'est stimulant ; plus (?) que de se laisser guider par la main le long d'une chronologie. La tyrannie chronologique ne correspond pourtant ni au fonctionnement de la mémoire, ni de l'imaginaire, ni de l'intelligence comme capacité à établir des rapports entre des objets divers. cf. *Sylvia Kristel* de Manon de Boer, qui perturbe l'illusion biographique.

Pour autant, *La Primavera dei Movimenti* de Wolfgang Achtner, a d'autres qualités, surtout celle de nous rappeler que la situation politique italienne en est arrivée au point de non retour démocratique tant que Berlusconi sera au pouvoir. La naissance d'un mouvement social, les « rondes de la démocratie », a poussé à réagir des partis de gauche étouffés par leur désir de séduire l'électorat du centre-droit.

Comme une réponse à l'interpellation de Nanni Moretti devant son téléviseur dans *Aprile*, cette fois les leaders de la gauche italienne sont présents dans le même cadre que le cinéaste et les citoyens : « D'Alama, di qualcosa di sinistra ! » .

## ENTRETIEN AVEC Pierre Creton à propos de SECTEUR 545

Après des études aux Beaux-Arts, vous êtes devenu ouvrier agricole. Parallèlement, vous avez commencé à réaliser des films. Comment s'est opéré ce choix ?

Je ne viens pas du tout d'un milieu paysan. Mais j'habitais la campagne et cette classe sociale m'était très attrayante. J'ai désiré vivre auprès d'elle et essayé de m'y intégrer. En tant qu'ouvrier agricole, je suis passé par plusieurs fermes, plusieurs genres d'activités, de l'apiculture à l'agriculture en passant par le maraîchage, jusqu'au contrôle laitier et vacher. Il y a trois ans, j'ai été licencié d'une ferme et j'ai postulé pour être peseur au contrôle laitier. C'est par ce biais-là que j'ai rencontré le personnage principal de Secteur 545, Jean-François. C'est lui qui m'a fait passer l'entretien d'embauche comme le voit dans le film. Cette séquence est une partie entièrement autobiographique que l'on a rejoué ensemble. Quand je suis rentré au contrôle laitier, il n'était pas dans mes intentions de faire un film sur ce nouvel endroit, même si le lieu de travail est un sujet récurrent dans beaucoup de mes films. A ce moment-là, je cherchais réellement un emploi.



Secteur 545 de Pierre Creton

Avez-vous tout de suite filmé ce personnage principal ?

Par ce métier, j'ai été amené à rencontrer vingt éleveurs par mois. Est arrivé le désir de les filmer. Puis sont passés huit mois et je me suis rendu compte que Jean-François se prêterait sans problème au jeu de petites mises en scène, par exemple lorsqu'il lit Kierkegaard, lorsqu'il pose pour le buste. Ces séquences ont été écrites au début ou en cours du projet. Elles ont par ailleurs pris une dimension bien réelle. Par exemple l'exposition qui suit a véritablement eu lieu. Au montage final, ce sont quand même les parties documentaires qui ont pris le pas sur ce qui était écrit.

Le choix du noir et blanc ?

Je l'ai décidé avant de commencer à filmer. Au tout début du projet. Il y avait les salles de traite, que je voyais vraiment en noir et blanc, elles devenaient plus homogènes, différentes. Et puis, pour les extérieurs, le noir et blanc me semblait plus juste. Les vaches dans les champs, c'est très beau en couleur, mais ça ne me convenait pas. Le noir et blanc amène quelque chose de plus tenu, qui évite le pittoresque ou le bucolique.

Deux éléments rythment le film : les plans de la laiterie et cette question sur la différence entre l'animal et l'homme posée aux agriculteurs.

Plusieurs choses se sont tissées. Les salles de traite, c'est la première chose que j'ai trouvée comment filmer. Elles sont le centre. C'est le lieu du travail, comme une base autour de laquelle se construisait le film.

La question sur la différence homme-animal est arrivée plus tard lors du premier entretien. Par ailleurs, c'est une question présente depuis une quinzaine d'années dans mon travail. Elle a toujours été là. Je l'ai utilisée sous des formes différentes dans certains autres de mes films. L'animal ou l'animalité, est présent, non seulement dans mes films, mais aussi dans ma production de dessins ou d'images.

Votre production est multiple, elle se constitue entre production plastique, film et travail agricole,

Où, c'est un puzzle, les trois activités se nourrissent les unes les autres et cela fait bientôt dix ans que ça fonctionne comme ça. C'est un équilibre à la fois esthétique et un choix de vie qui s'assemble de façon très pratique, entre les voisins, les relations de travail et les protagonistes des films.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

## ENTRETIEN AVEC Guy Olivier à propos de Ex-votos



Quel a été votre parcours de cinéaste ?

Comme tout le monde, j'ai fait l'Idhec. Puis j'ai commencé à réaliser en 1970. Je n'ai presque fait que des documentaires, à l'exception d'un long métrage et de deux courts métrages de fiction. J'ai surtout fait des petits formats pour être libre, travailler avec des petits budgets. On peut comparer mes films à des contes ou des nouvelles, comme celles de Tchekhov ou de Maupassant. Pour moi, d'ailleurs, le cinéma vient de là. Les formes courtes me permettaient aussi de faire un cinéma sans scénario, de travailler comme un écrivain.

Quelle est l'histoire d'Ex-votos ?

En 1985-86, j'ai travaillé pour un magazine de TF1, *Contre-enquête*. La productrice, Anne Hoang, me disait : « Fais ce que tu veux mais à partir de faits divers. » On trouvait les sujets en lisant *Le Monde* ou *Libé*. J'en ai fait cinq ou six puis Anne est morte, TF1 a été privatisée et c'était fini. En revoyant ces films, je leur ai trouvé une cohérence. J'ai eu l'idée de les rassembler, de faire un recueil de nouvelles. Pour moi, ce n'était pas encore un film. Il a été montré une fois, pour demander aux étudiants et aux cinéastes présents : « où est le film là-dedans selon vous ? » C'était un piège : les gens m'ont dit que c'était un film. Il n'a pas été montré depuis. Aujourd'hui, si on me demandait de le terminer, je ne le ferais pas. Il est tel qu'il est, pas construit.

Votre film est très structuré...

Certes, j'avais bien une idée. Je me suis demandé ce qu'était un fait divers. En faisant des recherches, je suis tombé sur le texte de Roland Barthes, « Structure du fait divers ». J'en ai retenu l'idée d'un fait inclassable. Puis j'ai été éclairé par le titre de mon dernier court métrage réalisé pour *Contre-enquête* : *Ex-votos*. Je me suis identifié au sacristain qui veille sur la collection de tableaux d'ex-votos : des peintres professionnels étaient payés par les familles pour les réaliser. Je me suis dit qu'en tant que documentariste, j'avais moi-même reçu une commande d'ex-votos. J'ai donc tronçonné ce der-

## Table ronde Rencontre Arts et Nouveaux Medias

Procédés narratifs et récit documentaire dans les Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication

Une proposition d'Alphabetville, de l'ECM Friche Belle de Mai, du FID Marseille

L'une des caractéristiques des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication est l'originalité de leur machinerie technique et de leur appareillage programmatique. L'application de l'ingénierie informatique et numérique aux domaines de l'information et de la communication s'inscrit dans un champ discursif ayant ses systèmes de représentation et de sens. Et, dans ce cadre, ces derniers côtoient des dispositifs technologiques dont les structures et les performances outrepassent les langages et leurs fondements culturels. Ces superpositions échappent-elles à la perception, à la compréhension et à la clarté ? Ou bien ces combinaisons tendent-elles à faire discours et à proposer leur signification ? Comme la cinématographie a pu s'emparer de ses propres outils comme éléments de composition de ses récits, les NTIC mettent aujourd'hui à disposition des techniques, dont l'usage par les auteurs va être de les inscrire dans des processus narratifs. Comment aborder ces spécificités technologiques et sémantiques dans une perspective d'écriture - créant et prenant sens - et de la nécessité d'un auteur - dessinant une vision du monde ?

Ces paramètres semblent indispensables à prendre en considération dans le cadre de la constitution d'une société de l'information, où l'espace d'expression qu'est le web mondial embrasse celui de la création et celui de la diffusion, et dont la dimension planétaire et universelle ne peut se laisser établir sur la base d'une globalisation désincarnée et automatisée, dans un degré d'écriture égal à zéro.

Nous proposons d'en problématiser quelques figures à travers l'expérimentation d'outillage et de dispositifs.

Avec :

Grégory Chatonsky, artiste multimedia - David Barison, réalisateur - Bernard Stiegler, philosophe - Michel Guérin, philosophe

Moderateur : Sylvain Coumoul, critique cinéma

Table ronde à 18h00

## Le Miroir cinéma La Vieille Charité

10:00-11:30	<b>Duas Historias de Prisão</b> de Ginette Lavigne - Portugal - 2004 - 82' - couleur - Première Mondiale
11:45-12:45	<b>De Profundis</b> de Olivier Ciechelski et Laetitia Mikles - France - 2004 - 52' - couleur et N&B - Première Mondiale - Premier Film
13:00-14:00	<b>Parmi Nous, Sans Papiers, Sans Visages, Sans Paroles</b> de Maya Rosa - France - 2003 - 64' - couleur - Première Mondiale - Premier Film
14:30-15:30	<b>Bridge Over Troubled Water</b> de Raphaël Grisey - Allemagne - 2004 - 58' - couleur - Première Mondiale - Premier Film
16:00-17:15	<b>Devenir</b> de Loredana Bianconi - Belgique - 2004 - 80' - couleur - Première Mondiale
17:30-18:45	<b>1/3 des Yeux</b> de Olivier Zabat - France - 2004 - 70' - couleur - Première Mondiale
19:00-20:15	<b>Les Enfants ont des Oreilles</b> de Marc Pataut - France - 2004 - 58' - couleur - Première Mondiale

# Polly Maggoo

## Quatre questions posées à Sandrine Perrin & Serge Dentin

### 1 L'histoire de l'association ?

L'association Polly Maggoo, créée en 1993, est née de la volonté de ses fondateurs, Pierre Grimal et Danielle Destrieux, de faire partager un plaisir de spectateur, volonté précédée aussi d'un sentiment de frustration, celui de ne pas trouver sur Marseille de propositions pour voir ces films. Entre le nombre important de réalisations produites chaque année — pour la très grande majorité d'entre elles produites en marge des circuits de diffusion traditionnels — et les propositions de diffusion de ces œuvres, il y a un gouffre énorme. C'est pour combler ce vide, modestement, à la mesure de nos moyens, que l'association a été créée. D'ailleurs, de nombreuses initiatives de diffusion alternative ont vu le jour à cette époque, en France notamment.

### 2 Comment vous situez-vous dans le champ du cinéma ? Quels sont vos axes de travail ?

Nous nous situons dans un rapport de complémentarité avec les démarches d'autres structures de diffusion (art et essai, vidéo d'artiste, cinéma expérimental...). Il est difficile de délimiter le champ de nos investigations cinématographiques, et de le restreindre par exemple à l'expérimental. Nous sommes confrontés à des productions extrêmement diversifiées, à la fois dans les genres, les formes, les styles de cinéma (incluant la vidéo), mais aussi dans les types d'économies de réalisation et de production de ces films. Notre identité est celle-là, de travailler des parcours, et non de nous limiter à un genre en particulier, qui serait pour nous un enfermement.

Ce qui nous intéresse, c'est précisément de montrer que des connexions existent, que par exemple des cinéastes documentaristes se nourrissent de tout le cinéma, y compris du cinéma expérimental (et inversement). Nous prenons un plaisir certain à créer des relations entre des films très différents, pour nous surprendre nous-mêmes...

Nous tenons aussi beaucoup aux rencontres entre les réalisateurs et le public, pour parler des films, des conditions de production, des réseaux de diffusion de ces films, qui pour la plupart ne sont pas montrés à la télévision ni dans les cinémas. Il y a donc montrer, qui est une chose, mais aussi rencontrer, écrire, et faire circuler, qui est tout aussi important. Et puis nous ne nous refusons rien a priori. Si nous sentons un lien possible entre un film, une lecture de poésie, une performance, nous mettons les choses en place pour que cela ait lieu. Les connexions entre les domaines, c'est ce qui guide notre travail. Il faut que cela provoque quelque chose, que ce soit vivant, comme une création. Cela nous amène aussi à rencontrer

d'autres structures de programmation, dont l'objet principal n'est pas la diffusion de films : que ce soit dans le domaine musical, théâtral, celui de la danse et de la poésie, ou encore dans le cadre de projets en sciences sociales, de rencontres de quartier, etc. N'étant pas un lieu de diffusion, nous sommes amenés à cette circulation. C'est à la fois une liberté et une contrainte...

### 3 Comment est née votre collaboration avec le festival ?

Il s'agit d'une initiative de notre part ; nous avons demandé à rencontrer Jean-Pierre Rehm pour discuter d'une proposition d'auto-programmation au sein du Festival. Le Chapitre I de Corpus TV est en fait une ancienne programmation que nous avons déjà montrée en mai 2003.

Le festival nous a proposé deux fois une heure de programmation, et nous avons voulu en consacrer une à la présentation d'un (des) axe(s) de notre réflexion ; Polly Maggoo a dix ans, nous voulions aussi de cette façon rendre hommage au public qui nous suit et connaît notre travail sur Marseille. En revanche, le Chapitre II est le résultat d'un vrai échange avec le FID, c'est un peu l'emblème de notre collaboration.

### 4 Pouvez-vous nous parler plus en détail de ces deux programmes ?

Les deux programmes sont séparés, et différents dans leur conception mais ils se répondent et forment un ensemble cohérent. Tous les deux traitent de notre relation aux images, du crédit que nous accordons à ces images dans l'élaboration de nos représentations du monde, de la façon dont nos représentations du monde sont construites pour partie à travers les médias de masse.

Le Chapitre I est une programmation imaginée comme un zoom avant : on passe des images virtuelles de la première guerre du Golfe dans le film de Farocki à l'image, non plus de corps, mais bien de la chair, dans le film de Brakhage. Lorsque l'on voit le film, tellement déréalisé, du trajet d'un missile vers le sol, on s'aperçoit que son point d'impact est toujours oblitéré : il devient une neige télévisuelle. Or, sous la neige il y a des corps morts. D'une certaine façon, nous avons suivi la course du missile, de son ciel de jeu vidéo, en passant par la marche solitaire du soldat dans l'étrange Document F098, jusqu'à la vision insoutenable de The act of seeing.

Le Chapitre II rassemble des cinéastes qui ont utilisé les images de la télévision comme matériau de leur création. Sans vouloir faire une critique naïve de la télévision, il nous importait de montrer surtout comment elle peut être une source d'inspiration très dynamique dans la création contemporaine, et finalement induire par réaction de la pertinence, dans la façon dont ces œuvres révèlent et questionnent les valeurs que véhiculent ces images. Dans bon nombre de ces travaux, il y a aussi une mise en confrontation très nette de l'histoire individuelle et de l'histoire collective, et leurs capacités respectives à entrer en résistance face aux images.

Car c'est bien de cela dont il s'agit : non plus s'insurger dans un faux combat, mais mettre à jour les zones où ça résiste.

Propos recueillis à Marseille le 1er juillet 2004 par Nicolas Wozniak.

## A propos de The Ister. Rencontre avec

# David Barison et Daniel Ross



Sur le choix des philosophes français, tous trois élèves de Derrida, dont ils soutiennent la parole par une fascinante remontée du Danube jusqu'à sa source, Barison et Ross s'expliquent ainsi :

« Bernard Stiegler, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont ceci en commun qu'ils travaillent au plus proche de la pensée heideggerienne, mais sans pouvoir être assimilés à de purs heideggeriens ».

Projet unique, premier film d'une ambition démesurée mais aussi tenue de bout en bout par une rigueur sans faille, *The Ister* (du nom que donnaient les Grecs anciens au futur Donau) étonne et voyage d'autant plus que ses deux jeunes réalisateurs sont Australiens : « Il est vrai que ce n'est pas exactement le genre de film auquel s'attend le public chez nous » sourit Daniel Ross, jeune philosophe, auteur d'une thèse sur *Heidegger et la question politique*, et qui se refuse à tout travail salarié, fût-ce dans l'enseignement, au profit de ce qu'il appelle une « aristocratie du temps libre ». Ce sont ainsi trois années que les deux amis de faculté ont consacré au seul montage, reprenant à l'occasion l'avion pour l'Europe, dans la limite de leurs derniers deniers, afin de rapporter de Slovaquie, de Croatie, d'Autriche ou d'Allemagne quelque indispensable image manquante. « Final Cut Pro, notre logiciel de montage, fut la condition de ce film, explique Barison ; *The Ister* s'est construit par strates de réflexions successives, et si nous n'attendons pas du spectateur qu'ils saisisse chacune des connexions entre le propos et l'image, nous pouvons jurer qu'elles existent, plan par plan, idée après idée. »

La jonction entre Heidegger et le Danube s'accomplit ainsi par Hölderlin, lui-même habité par le « feu de la Grèce antique ». Simultanément, l'axe géographique et philosophique Grèce-Allemagne se reverse dans la question sinon du déni, du moins du refus heideggerien de considérer la Shoah. Convoqué alors, un poème de Paul Celan, qui de retour des camps rendit visite à Heidegger et reparti sans réponse, cristallise l'analyse de Lacoue-Labarthe quant au « souffle coupé » de l'humanité après Auschwitz. L'écoulement du fleuve, « ce qui vient du passé et se reverse dans le futur », porte ensuite le voyage intellectuel du film vers la question du temps, éclairée par

Stiegler à la lumière de la lecture critique de Husserl effectuée par Heidegger, soit l'opposition de la phénoménologie, « pour laquelle un passé non vécu n'a pas de sens », et du « romantisme heideggerien, qui introduit l'Histoire ». Boucle ultime du film, les derniers kilomètres de remontée du fleuve correspondent au parcours exact que dut emprunter Heidegger, interdit de chaire à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, physiquement contraint à « refluer ».

D'une impressionnante limpidité, *The Ister* revendique aussi, selon le mot de Barison, « un statut poétique » ayant à voir avec la double nature des choses dont une phrase de Ross, impeccablement balancée, peut résumer la configuration d'esprit : « On ne voulait pas faire un film sur Heidegger et le nazisme ... (Court silence.) ... mais cela ne signifie pas que cette question ne soit pas le centre du film. »

Propos recueillis par Sylvain Coumoul, le 3 juillet 2004, à Marseille. A noter que la projection de *The Ister* sera suivie de la Table ronde « Arts et technologies » (lire page de gauche).



danse / théâtre / arts visuels / musiques / etc...

**mouvement**

n°29

page 52 : LE DOCUMENT TROUÉ / À l'occasion du festival du documentaire de Marseille, une analyse du rapport entre art, documentaire et fait divers. Par Léa Gauthier

festivals!  
en kiosque

## ENTRETIEN AVEC **Carole Sionnet**

à propos de **PARMI NOUS, SANS PAPIERS, SANS VISAGES, SANS PAROLES**



**Quelles raisons vous ont décidé à vous engager dans un film sur les sans-papiers ?**

En 2002, je rencontre Ahmed. Il est sourd et s'exprime en langue des signes. Je m'exprime avec lui dans cette langue que j'apprends depuis huit ans. Au fur et à mesure de nos rencontres, je découvre son histoire douloureuse en Algérie et apprend qu'il est sans papiers en France. Face aux difficultés de communication rencontrées avec l'administration (sans interprète), je propose à Ahmed de le soutenir dans ses démarches pour sa régularisation en lui servant d'interprète (langue des signes /français). Plus tard nous nous dirigeons vers le collectif des sans-papiers d'Angoulême. Ahmed devient membre actif du collectif et moi du comité de soutien. Il « signe », je traduis à l'oral. Dans les réunions, je rencontre des hommes, des femmes, des enfants. Les mois passent. Des histoires, des visages et des mots se mettent alors sur les « sans-papiers, sans visages, sans paroles ». Mes rencontres avec les sans-papiers sont si fortes et les découvertes si violentes que je décide d'écrire et de réaliser un film sur eux. Le climat est si dur (lois et expulsions) que l'urgence s'impose, il faut tourner très vite, dans l'urgence, avec peu de moyens, mais il faut vite montrer ce qu'on ne voit pas. Voilà pourquoi j'ai décidé de m'engager dans la réalisation de ce film.

**Le film est composé essentiellement de témoignages de sans-papiers, sans commentaires, avec seulement quelques cartons.**

Les sans-papiers vivent près de nous mais nous ne les connaissons pas. Ce film porte sur eux qu'on ne voit pas, qu'on oublie ou dénigre. Les médias nous relatent des faits : « des sans-papiers expulsés », « une église occupée »... Ils nous parlent en nombre de ces gens. Mais derrière les chiffres, l'individu est nié. Dans ce film, nous entendons des voix, nous mettons des visages sur ces nombres. Nous découvrons leur histoire, leur vie à travers leur parole, leur point de vue : pas de théoricien, ni de voix off explicative, juste eux sans commentaire.

Les sans-papiers restent cachés et sont sans aucun droit, ils sont contraints à se taire. Eux qu'on ne voit jamais, ici ils se livrent à nous. Alors on ne voit qu'eux. Beaucoup avait peur de témoigner, ceux du film disent, chacun comme il peut dire (dans l'anonymat ou à visage découvert) à moi de m'adapter, de filmer ce qu'il est possible de filmer. Les cartons viennent apporter des compléments d'informations de manière sobre, simple et silencieuse. On écoute, on regarde les sans-papiers et on s'arrête avec les cartons muets. Le silence est un poids.

**A la différence de reportages télévisés sur ce sujet, le film porte une attention particulière à la forme, les cadres en particulier. Votre formation de photographe a-t-elle aussi joué dans certains choix cinématographiques ?**

Montrer un célibataire, montrer une famille et être au plus proche d'eux. Pour s'identifier, pour les connaître. La mère ne veut pas montrer son visage ni celui d'un de ses enfants. Alors pour être au plus proche d'eux, je filme des gros plans de ses mains, de son cou, de sa peau on entend le bébé... Il s'agit d'humaniser le terme «sans-papiers », montrer l'humain.

Etre au plus proche d'eux, lors des interviews, tout en gardant une distance lorsqu'il nous dévoile leur intimité : pas de voyeurisme, pas de gros plan sur leurs visages attristés. Le cadre est au plus proche d'Ahmed tout en lui laissant suffisamment d'espace pour qu'il puisse s'exprimer en langue des signes. La valeur de plan est la même pour Aboubacar et Ahmed, le père de famille et le célibataire en parallèle.

De même, en parallèle, même valeur de plan pour Aboubacar et Ahmed lorsque nous les voyons la première fois. Ici, il s'agit d'un gros plan de leur visage aux « sans visages ». Eux nous disent, eux se montrent alors je les montre en gros plans et d'abord. Le fait de faire de la photographie m'a beaucoup aidé à m'interroger sur : comment montrer par l'image.

**Pour garder l'anonymat de certains témoins, vous trouvez certains dispositifs simples et beaux à l'image. Vous avez filmé certaines personnes de dos sur un fond neutre, par exemple, ce qui souligne la violence de la situation vécue par ces sans-papiers sans visages et valorise leurs paroles.**

La démarche est différente pour filmer les autres témoins : il ne s'agit pas là d'être au plus proche d'eux ni de les suivre dans leur quotidien. Eux viennent nous rappeler qu'il s'agit d'un film sur les sans-papiers en général pas seulement sur cette famille et ce célibataire. Sur eux mais aussi tous les autres que nous n'aurons pas le temps de connaître. Eux, nous n'entrons pas dans leur vie, ils sont sur un fond neutre, ils sont sans-papiers, ils ne sont pas dans la vie, ils sont nulle part. Ils sont de dos et témoignent dans l'anonymat, je les présente d'abord en les montrant plein pied : ce sont des hommes. Puis on se rapproche pour les écouter. Oui, par le fond neutre j'ai voulu souligner la violence de la situation vécue par les sans-papiers et mettre en valeur leurs paroles.

**La nécessité de ces choix formels, comme le sous-titrage pour Ahmed qui est sourd et s'exprime en langue des signes, que vous avez conservé pour l'ensemble du film, lui donne plus de rigueur et de force.**

Le film est sous-titré en français, ainsi il est accessible aux entendants et aux sourds. De plus, en effet le fait d'entendre le discours et de le voir par écrit appui et renforce l'idée, par exemple lorsqu'on entend et voit « Quand on est sans papiers, on ne peut pas vivre », « on est simplement sans papiers, on n'est pas des criminels » ou encore « il faut qu'on soit solidaire pour défendre nos vies ».

Propos recueillis par Olivier Pierre le 1er juillet 2004 à Marseille.

## Entretien avec **Ross mc Elwee** à propos de **SIX O'CLOCK**

**Pouvez-vous raconter la genèse de Six o'clock news ?**

J'ai eu l'idée de faire ce film après la mort brutale de mon père, catastrophe pour moi. Je me suis demandé si je pouvais faire un film à propos de la manière dont les autres gens réagissent aux désastres dans leur vie. J'ai commencé par faire un film sur la mort de mon père, Time Indefinite. Six o'clock news en est la seconde partie: non plus moi, mais : les autres et la catastrophe. Le second point de départ du film, c'est la naissance de mon fils. Soudain, les informations de six heures à la télé dressaient un portrait terrifiant du pays dans lequel mon fils allait grandir. J'ai alors décidé d'entreprendre un voyage à travers les Etats-Unis. A chaque étape, je regardais les informations locales dans ma chambre de motel. Lorsqu'un événement retenait mon attention, je prenais ma caméra et me rendais sur les lieux.

**Vous avez donc fait ce film tout seul, sans équipe.**

Oui. Et j'ai appris à aimer les motels pendant ce travail. Je restais quatre ou cinq jours devant la télé de chaque motel, jusqu'à trouver quelque chose qui m'intéresse, une personne à rencontrer. Par un hasard ironique, je connaissais la première personne rencontrée. Une tornade avait dévasté un coin de la côte est. Dans le reportage, j'ai vu un pont, détruit par la tempête, que j'avais emprunté des centaines de fois, car une amie habitait sur l'île de l'autre côté. J'ai voulu la retrouver, voir comment elle allait. La seconde personne s'appelait Steve Im. Sa femme avait été tuée pendant le hold-up de leur magasin. La télévision l'a interviewé après le procès du meurtrier. Quelque chose, dans l'expression de son visage, m'avait beaucoup touché. Je l'ai recherché, et je suis resté trois semaines avec lui, le voyant tous les jours.

**Comment situez-vous votre travail par rapport à celui d'un reporter télé ?**

Je n'ai jamais voulu être un reporter télé. Je n'aurais jamais pu l'être, car je n'en ai ni les capacités, ni le courage. Les gens, je les rencontre d'abord sur l'écran. Je laisse la télé faire le sale boulot, prendre le premier contact avec ces gens bouleversés. Cela me permet de ne pas culpabiliser au moment d'entrer dans leur vie privée : la télé l'a déjà fait.

**Ce film interroge et critique le rapport de la société américaine et de ses médias à la souffrance.**

Dans la culture américaine, il existe un appétit insatiable pour le malheur des autres. Je me demande si ce n'est pas une forme de superstition. Si les gens voient que tel malheur est arrivé aux autres, ils se disent qu'ils seront épargnés. Les médias capitalisent sur la douleur. Je le fais aussi, mais j'essaie d'accorder plus de temps à ceux que je filme. Je veux montrer ce qui se passe dans leur vie une fois que la télé est partie. Je tiens aussi à laisser filtrer mes sentiments, mes émotions, à les intégrer au film, à rebours de la supposée neutralité journalistique. J'ai toujours éprouvé une certaine insatisfaction à l'égard du « cinéma-vérité » où l'on ne voit pas le cinéaste, on n'entend pas sa voix, dans lequel sa propre vie n'est pas engagée. J'essaie toujours de construire mes films selon un double mouvement : ouverture sur le monde, fermeture sur ma vie, ouverture, fermeture. C'est l'interaction entre les deux qui m'intéresse.

**Qu'est-ce qui commande le choix de tel ou tel fait d'actualité ?**

Une réaction émotionnelle face à une personne. Sauf une fois : lorsque je suis allé sur les lieux d'un incendie de forêt. Là, c'est l'événement en soi qui m'a attiré. Sur place, j'ai rencontré un garde forestier, et c'est finalement lui qui est devenu le centre de l'épisode. La tornade en Arizona constitue une autre exception. J'étais déjà sur place, par hasard. J'ai pris la voiture pour aller voir ce qui se passait. Je suis arrivé avant les équipes télé. Très vite, je me suis retrouvé au milieu d'une meute de journalistes surexcités. J'ai décidé de les filmer, eux, au travail, au lieu des victimes de la catastrophe.

**Selon quels principes éthiques et esthétiques avez-vous travaillé ?**

Je n'avais pas d'approche prédéfinie : chaque cas commandait la manière de le traiter. Mon principal garde-fou éthique est de ne filmer que les gens qui acceptent de l'être. D'un point de vue esthétique, le principe majeur est de ne jamais diriger ceux que je filme. Je les laisse se déplacer à leur guise, de manière à laisser advenir l'imprévu.

**Quels cinéastes ont inspiré votre démarche ?**

Deux : Frederik Wiseman et Jean Rouch. J'aime tout Wiseman : il montre que la vie accorde toujours des surprises si l'on sait être patient. Et j'ai été très frappé, adolescent, par Chronique d'un été de Rouch. Ce film m'a appris que l'on pouvait faire se rencontrer l'intime et le monde dans un même mouvement de cinéma.

### **Le Conseil d'administration du FIDMarseille**

Président :  
Michel Trégan  
Administrateurs :  
Laurent Carenzo  
François Claus  
Gérald Collas  
Richard Copans  
Henri Dumolié  
Emmanuelle Ferrari  
Dominique Gibrail  
Alain Leloup  
Florence Lloret,  
Emmanuel Porcher  
Solange Poulet  
Paul Saadoun  
Dominique Wallon

### **Journal FIDMarseille**

Rédacteur en chef :  
Jean-Pierre Rehm  
Rédaction :  
Hervé Aubron,  
Emmanuel Burdeau,  
Sylvain Coumoul,  
Aurélié Filippetti,  
Pascal Jourdana,  
Stéphanie Nava,  
Cyril Neyrat,  
Olivier Pierre,  
Nicolas Wozniak  
Coordination et maquette :  
Caroline Brusset  
Graphisme :  
Jean-Pierre Léon  
Production :  
Barbara Panero  
Impression :  
Imprimerie Soulié

### 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  
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 62 57 95.  
Conformément à la Loi Informatique et Liberté, vous disposez d'un droit  
d'accès et rectification aux informations vous concernant.