

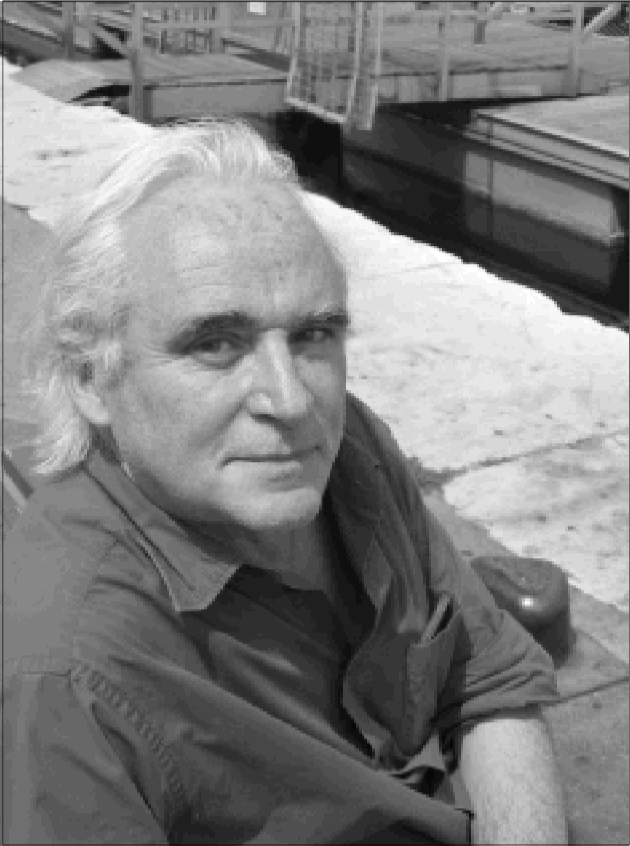
Joint par téléphone avant son arrivée à Marseille,

Jean-Claude Rousseau

parle de

“Comme une ombre légère”

troisième partie d'un triptyque dont les deux premières ont titre “Faibles amusements” (Compétition internationale, FID 2004) et “Contre-temps”.



Allô... ? C'est vous qui venez d'appeler ? Mon téléphone marche mal... [0mn15s] C'est mieux... Comment ? L'unité, le motif du triptyque ? Le motif, c'est le sujet qu'on y voit – je veux dire « sujet » au sens de personne. En l'occurrence, c'est la personne qui fait motif. C'est sa présence dans les trois films qui en fait l'unité et finalement un long métrage. Son passage dans l'image, c'est *Trois fois rien*. Début et fin. Deux volets pour cette traversée, *Faibles amusements* et *Comme une ombre légère*, qui basculent autour d'un pivot, d'un insert de cinq minutes qui est *Contretemps*. Ces deux volets de durée à peu similaire se répondent, mais le ton n'y est pas le même – je parle, entre autres, du ton de la voix. Les paroles sont rares dans *Comme une ombre légère*. Elles sont plus fréquentes et presque volubiles dans *Faibles amusements*. Entre les deux, quelque chose se passe, ou quelque chose s'est passé. Il y a bien des éléments, parfois en écho, qu'on peut saisir comme une histoire. Et s'il y a des échos, ils se sont trouvés comme ça, par exemple dans la parole. Dans *Comme une ombre légère*, je dis au garçon : « *Tenez vos jambes autrement, vous voyez comment vous avez vos jambes !* ». Le ton n'est pas le même, vous l'entendez bien. Eh bien, dans ces paroles, qui ne sont pas tellement chargées de sens, il y a peut-être le sens même du film.

... .. [9mn56s]

On ne pourrait pas inverser ces deux volets. Ils forment une suite. D'un bout à l'autre on peut saisir une histoire, mais ce n'est pas pour

05.07.05



autant une narration. Le film porte là où la caméra se pose. Il ne porte pas sur une histoire. Il est un lieu. On y perçoit une avancée. On est dans un lieu et finalement on réalise qu'on le quitte. On séjourne, et le séjour prend fin. Il y a dans ce triptyque des éléments dont le positionnement suffit à satisfaire le besoin d'histoire. Ce n'est pas à l'arrivée dans une chambre d'hôtel qu'on en vide l'armoire, c'est lorsqu'on doit la quitter. Il y a là un élément saisissable et rassurant pour qui ne s'y retrouverait pas. Comme il semble qu'on ait besoin de savoir si cela finit bien ou mal, on peut, si on le souhaite, interpréter le silence des images et la rareté des paroles comme une fin de l'histoire – l'histoire des deux qu'on voit à l'image depuis *Faibles amusements*.

Si on a besoin de fictionner, on y trouve son compte. Ceci dit, je n'ai pas envie de raconter d'histoire. Et s'il s'en raconte une, elle n'est pas avant l'image, elle vient des images mêmes qui se sont présentées sur ces deux lieux, le lac et le montagne. Il y a dans *Comme une ombre légère* – si maintenant je peux avoir une vue du film un peu détachée – une sorte d'exaspération. Elle parcourt le film jusqu'à son carton final. Avant de lire le titre du triptyque, *Trois fois rien*, on entend : « *Cette petite musique, c'est exaspérant* ». Dans ce qu'on peut percevoir comme éléments de fiction, il y a sans doute cette impression. Une sorte d'énervement. Des signes de rupture. L'image chancelle à plusieurs reprises. Mais vous m'en faites trop dire.

... .. [17mn27s]

Des trucages ? Quels trucages ? Ah, vous voulez parler du zoom et du fondu enchaîné ? S'ils sont dans le film, c'est qu'ils y ont trouvé leur place d'une manière exacte et précise, même si la forme est convulsive. Ce zoom sur le visage du garçon, s'il est dans le film, c'est qu'il a rencontré d'une manière très précise la musique qu'on entend à ce moment-là. Dans la musique aussi il y a cet énervement. Et dans le mouvement de la caméra – puisque ce zoom est accompagné d'un mouvement – il y a, sans l'avoir prévu, une précision qui va jusqu'à l'accord de la musique avec un battement de paupières. Car en effet, s'approcher du garçon par ce zoom, c'est finalement se rapprocher des yeux. Quant au fondu enchaîné, il ne s'est évidemment pas présenté au moment de la prise. C'est un accident de montage. Ça s'est trouvé comme ça et ça m'a paru beau et juste, comme un voile qui se retire. Le garçon est assis sur le lit ainsi que je le lui dis au début du film : « *Assoyez-vous sur le lit* ». Et dire cela, c'est lui demander d'être là où on m'a vu, de prendre ma place, de me remplacer. C'est cela le sens du film, et c'est aussi le motif des trois films à la suite sous le titre *Trois fois rien*. Ils combinent une substitution. Lui à cette place, devant la caméra où je ne suis plus. « *Assoyez-vous sur le lit* »... Au bout de sa descente, le téléphérique passe devant une bordure de mur et, par un fondu imprévu, on a soudain l'impression que le mur se retire en décollant, figé dans l'attitude du modèle, sans qu'il n'y ait plus aucun son, le garçon assis sur le lit.

... .. [22mn34s]

Dans le combiné, Emmanuel Burdeau.

Mardi

La chronique de François Cusset

Whoopsiedo ! Le dialogue joyeusement décalé qui a réuni Jean-Pierre Gorin et son public (tout en les maintenant à distance constante l'un de l'autre) après la projection de *Poto et Cabengo* rappelait, s'il en était besoin, que le documentaire, le vrai, reste une complète « idioglossie » : une langue à part, une grammaire assez singulière pour inventer son monde, un volapuk écrit à la caméra-stylo et tablant pour être lisible sur la « possibilité de la poésie ». On lui parla psychologie, il répondit technique artistique. On lui fit le coup de la métaphore, il esquiva en déployant ses machines, fussent-elles à métaphores. On lui parla vranzais, il bourzuivit en anglais bour egz-bliquer la riche syntaxe de « l'anglo-allemand ». On encensa bien sûr l'auteur, il expliqua comment travailler un « matériau libéré de l'auteur », non sans convoquer la boîte à outils Hitchcock et la méthode Raymond Chandler, ou évoquer son vieux complice Godard. On était encore sidéré par l'histoire des jumelles Gracie et Ginny Kennedy, là où ça fait presque trente ans qu'il décortique ce mythe qu'est devenu son premier film. Bref on lui décerne « l'éléphant blanc », mais il ne cesse d'effectuer sa petite « danse termitique », pour reprendre l'alternative animale théorisée par son ex-mentor Manny Farber, variation pour l'écran sur la vieille distinction entre le travail poétique (la termite, qui multiplie les procédures) et l'inspiration orphique (lourdeur de l'éléphant).

Le documentaire est forme minoritaire, ou mineure (au sens deleuzien où l'est l'œuvre de Kafka), bégaiement dans sa propre langue, il est exil à tous les sens du terme, et plus encore : contournement de son objet, expatriation de l'image, ou plus simplement la fuite de ceux qui en font (à San Diego pour Gorin). Il est exil au sens d'un « désir d'être aimé », lança-t-il finalement avec son « arrogante modestie », avant de marteler que seul compte ici le cadre, celui-là même qui manque à tant de films venus vous raconter quelque chose sans forme ni nécessité, telle une péroraison de Docteur Mabuse. Le narrateur de *Détour* (Vincent Barré et Pierre Creton) ne dit pas autre chose : « délimiter son terrain, même serré, et le brasser puissamment », y produire de l'écart, puisque c'est « déplacer l'œil » qui permet de « déplacer le problème du pouvoir » - décalage saisissant, en l'occurrence, entre l'image fixe d'une grise lande écossaise et en voix off un verbe truculent décrivant les paniers de victuailles peints par Poussin.

Questions de cadre et d'écart, d'épure aussi, ou de technique soustractive, pour mieux se concentrer sur quelque bloc de sensation injustifiable, questions que personne n'a posées plus justement à l'écran que Peter Watkins avec son portrait serré, torsadé du peintre *Edvard Munch*. Sauf que Watkins, l'homme de *Punishment Park* et d'un retour magistral sur la Commune de Paris, ajoutait à cette réflexion cruciale sur le comment l'unité d'une seule dérive, l'éclat d'une subjectivité dissoute dans l'épaisseur du monde, une ambiance de vie et de mort où structure tout l'itinéraire de Munch la persistance d'un seul souvenir, celui de sa cadette tuberculeuse crachant du sang dans son lit blanc. Long hiver norvégien après lequel le pavé brûlant de la Canebière parut d'un autre monde. Son esprit aiguë avait su diagnostiquer la violence d'une panique là où l'on ne voyait que progrès social, disait de Munch le peintre Oskar Kokoshka. Une devise qui ne déshonorerait pas le genre documentaire - à condition de préciser ce c'est aussi ce que l'on fait lorsqu'on inscrit à l'écran les seize mots des jumelles Kennedy pour dire « patate ». D'Oslo à San Diego, l'idioglossie a de beaux jours devant elle.

Entretien avec

Fernando Lopez

à propos de “La lune ronde”

Le contexte de production ?

Le projet a vu le jour au cours d'un stage de formation à la réalisation que j'ai suivi à Annecy. Au début je voulais faire un documentaire sur la vie des SDF et des éducateurs de rue. Les formateurs m'ont fait prendre conscience du fait que j'avais choisi de traiter les symptômes plutôt que le problème lui-même, et m'ont incité à raconter ma propre histoire. Je souhaitais malgré tout intégrer une rencontre avec ces sans-abris et c'est de là que vient la première séquence du film. C'était la plus juste de toutes celles que j'ai tournées, c'est difficile d'expliquer pourquoi, parce que j'ai sur beaucoup suivi mon instinct. Même si il me fallait anticiper, prévoir les plans, étant donné que je filmais en 16mm avec très peu de pellicule. Avoir fait ce film a déclenché quelque chose qui m'a dépassé. Ce n'est que maintenant que j'en ressens les “bénéfices”. Comme si cette histoire était restée au frigo pendant très longtemps et qu'on la décongelait d'un coup. Ce film a été soudain et inattendu. Je ne l'ai vraiment pas fait avec la tête froide.

Pourquoi vos parents n'apparaissent-ils pas dans le film ?

C'est d'abord dû à la précipitation avec laquelle s'est réalisé ce projet. Et puis, à l'époque, j'étais encore très affecté par cette histoire, même si elle est très ancienne. Mais en faisant le film, j'ai ressenti une espèce de cul-



pabilité vis à vis de ma mère. Je savais, la connaissant, qu'elle souffrirait en voyant. Aujourd'hui, avec le recul, je pourrais m'entretenir avec elle devant une caméra, mais à ce moment-là, c'était unimaginable. Quand j'étais enfant les parents étaient des personnes pas rassurantes du tout, porteuses de choses qui me faisaient mal. En fait, j'ai très peu de souvenirs de cette époque, j'ai même du mal à m'imaginer enfant. Il persiste comme un blocage, un voile entre moi et mon passé. J'ai toujours voulu filmer l'image des brindilles coincées dans un petit tourbillon au bord d'un cours d'eau - une image qui revient beaucoup dans les récits de sdf, l'idée d'un cycle dont on a du mal à sortir. Pour moi, c'est toute mon enfance résumée là, dans ce plan.

Entre ce qu'à vécu votre mère et ce que raconte votre tante, on sent une grande différence quant à ce que produit la torture sur celui qui la vit.

Après *La lune ronde*, je suis parti en Uruguay. Sans producteur, j'ai pris ma caméra, j'ai acheté un billet d'avion et je suis parti comme ça, pour filmer la suite,

c'est à dire aller à la rencontre des personnes qui ont réellement vécu la torture. J'ai été impressionné de voir comment certaines personnes, bien qu'ayant été atrocement torturées jusqu'à en garder des séquelles physiques, en parlent comme si ce n'avait été qu'une petite pluie dans leur vie de militant, rien de plus. On a presque l'impression que la répercussion est plus violente chez les proches qui n'ont pas été torturés, parce qu'elle est chez eux avant tout mentale. Enfant, j'ai vécu tout cela dans mon imaginaire, qui connaît peu de limites en matière d'horreur. Eux ont vécu le pire, mais ils ont tout de même réussi à se raccrocher à des petites choses à droite à gauche. C'est ce que je suis aller chercher dans le film que je suis en train de monter.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

Entretien avec

Marine Hugonnier

à propos de "Territory I, II, III"

Le point de départ de *Territory I, II, III* ?

Un précédent film que j'avais tourné en Afghanistan (*Ariana*, 2003) a été présenté dans une exposition intitulée *Territories*. Cette exposition organisée par Anselm Franke et Eyal Weizman a d'abord voyagé en Europe avant une dernière présentation à Tel Aviv en Novembre 2004. Là, en complément des conférences et débats qui l'accompagnaient, une excursion en bus dans le West Bank regroupant des sociologues et des architectes a été organisée. J'ai décidé de filmer cette excursion. Il ne s'agissait pas de faire un document de cet événement mais de saisir cette occasion pour faire de l'exposition une plateforme pour la réalisation d'un projet. L'architecture des colonies israéliennes emprunte le style de l'architecture locale, palestinienne, ce qui donne à ses habitants une impression d'authenticité qui légitime leur installation. À l'inverse, l'architecture des villages palestiniens est inspirée du modernisme. Il y a ainsi une logique d'appropriation ou un jeu de miroir qui caractérise bien le colonialisme. L'autre, l'ennemi, devient dans ce paysage une sorte de reflet étrange où le mimétisme n'est plus un acte d'amour mais la manifestation d'un désir refoulé.

Le découpage en trois parties ?

Une fois que j'eus compris ceci en me promenant dans les deux villages israéliens et palestiniens qui sont décrits dans cette deuxième partie, *The kissing point*, j'ai décidé de vérifier comment ce jeu de miroir se propageait dans le reste du paysage. Nous sommes donc partis explorer les deux points géographiques les plus éloignés l'un de l'autre : Tel Aviv et Ramallah. On s'est donc promené à Tel Aviv pour faire un portrait de cette ville. Le premier film, *White lies*, est une retranscription fidèle de cette journée. Tel Aviv a d'abord été un roman avant d'être une réalité, et, depuis les hauteurs de Yafo, elle semble conforme aux espoirs utopiques du roman de Herzl. Tel Aviv s'appelle aussi *White City* et son architecture Bauhaus y fut et y est toujours utilisée à des fins d'occidentalisation. La blancheur et la rigueur des perspectives dessinées décrivent un projet de séparation hygiénique qui flirte avec l'idée de pureté. Le style Bauhaus à Tel Aviv est ainsi une fiction qui confère à cette ville un éclat utopique. L'amalgame et le détournement de l'Histoire ont ainsi façonné la géographie psychique et physique de cette ville pour servir le projet sionniste.

Quelle est l'histoire de cette maison, Alkdereh House, qui occupe la dernière partie du film ?

Je connaissais Ramallah, j'y avais passé du temps au début de la deuxième Intifada et je me souvenais de ce quartier et de cette maison. Elle a été la maison d'un notable puis un centre communautaire qui a été fermé il y a quelques années. Son architecture est typique du style Arabe avec son toit plat, ses fenêtres en arc, ses balcons et son jardin intérieur qui se cache derrière la façade. La filmer et, à travers elle, l'architecture arabe qui a été une des sources d'inspiration du modernisme, constituait le matériau du dernier tableau, la troisième partie qui allait répondre aux deux autres.

Pourquoi le choix du Noir et Blanc ?

Dans la première partie le choix du noir et blanc est un parti pris en référence aux images des Avant-Gardes russes et du Bauhaus. Les deux autres parties se devaient alors d'être en cohérence avec elle pour y répondre. Il s'agissait aussi d'établir un lien avec un code de représentation qui fait référence à l'Histoire.

Est-ce que les titres ont valeur de constat ?

Les titres sont programmatiques. Les trois tableaux forment une représentation du conflit à travers la description de l'imagerie générée par l'esthétique de son contexte. Cette imagerie me semble plus importante que les images du conflit elles-mêmes car elle convoque un imaginaire occidental issu du XVIII^e et XIX^e siècle qui a formé des représentations stéréotypées de l'Orient toujours extrêmement puissantes dans notre inconscient d'occidentaux. La politique israélienne entretient cette imagerie évoquant les pionniers, la terre nouvelle, promise, car cela légitime sa politique. *Territory I, II, III* tentait ainsi de réfléchir à la position de la caméra dans cette situation là, puisque les points de vue offerts par l'architecture sur ces paysages et depuis ces paysages induisent un rapport à cette imagerie, et impliquent dans le cadre d'un tournage un rapport de production particulier. Pour chaque séquence, la position de la caméra par rapport à son sujet, son mouvement, le choix de l'optique furent le sujet de nombreuses discussions. Il s'agissait de faire des images justes, de trouver la bonne distance car comme le disait Serge Daney dans *Persévérance*, le cinéma apprend "...à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi (nous) commence l'autre".

Propos recueillis par Stéphanie Nava



Thomas Bauer

Entretien avec
à propos de "Rene O."



René Orduna

Rene O., un portrait ?

Un portrait qui se construit à travers d'autres portraits. René Orduna fait retour sur une période de sa vie où il voyageait continuellement dans les États-Unis. Sa parole se construit autour de la mémoire de lieux, de personnes, de caractères, d'émotions.

Le rôle de la durée dans la première séquence ?

A ce moment du tournage, notre seul accord était que je filme René dans les activités qui précèdent l'ouverture du restaurant. Je le suivais. J'ai tenu à ce que cette séquence ne se cantonne pas à une fonction introductive. Elle devait prendre suffisamment d'importance, d'une part pour porter sa propre énigme, d'autre part pour pouvoir être ré-appréhendée une fois le film lu dans sa totalité. C'est une tentative de faire échapper le temps du film à sa durée de consommation.

Le film se compose de deux parties distinctes qui cependant se répondent.

Elles dialoguent chacune sur des modes différents. La deuxième partie, dans laquelle René raconte, est construite sur un mode qui tente de lier entre eux des moments de tournage très espacés. Les plans sont d'une certaine manière recomposés afin de créer une nouvelle unité de temps dirigée par les impératifs narratifs. La première partie est montée en faux raccords. Ainsi René part dans sa camionnette vêtu de sa combinaison Ford pour revenir en anorak avec un bonnet sur la tête en enfilant ses gants. Outre l'interrogation que cela peut induire sur la durée de son périple, cet événement peut s'expliquer plus tard dans le récit, par son goût du travestissement par exemple.

Vous semblez utiliser des lieux communs de l'imaginaire cinématographique américain, le road-movie, le logo Ford, le restaurant, pour permettre à cette parole de trouver son cadre.

J'avais cette possibilité de revisiter des archétypes, ils m'étaient proposés en tant que tels. Le road-movie comme la combinaison Ford peuvent être interprétés comme une référence à l'ouverture de *The Misfits*, puis prendre progressivement une connotation "Village People". L'intérêt était que sans être contradictoires, les interprétations soient cumulables.

Le travail sur l'image est assez complexe : il donne l'impression que plusieurs plans, plusieurs temps, se superposent dans cette séquence de réminiscences d'une époque.

J'ai pensé utiliser la séquence de la camionnette comme une matrice pour le montage de la seconde partie. Je me suis inspiré des variations lumineuses dans le véhicule pour attribuer à la fenêtre du restaurant le rôle d'un diaphragme. Elle fait varier la lumière vers l'obscurcissement au moment des coupes dans l'image, il en résulte une continuité artificiellement retrouvée par un mouvement de l'extérieur sur l'intérieur.

Le dispositif de l'entretien même entretient l'illusion d'un flux de paroles continu en travaillant sur la désynchronisation de l'image et du son.

Dans un premier temps, je n'ai pas travaillé le son et l'image simultanément. De fait, un point de coupe dans le son correspond à deux pistes d'images, l'une synchrone l'autre asynchrone. En terme de fabrication l'image se synchronise ou non. Cette méthode permet à la voix d'onduler, d'effectuer des glissements. Je voulais éviter l'effet solennel de la voix off tout en conservant le rapport parole-mémoire.

Votre démarche est à la fois documentaire et plasticienne : jouer du réel en travaillant l'artifice.

Sans doute, mais ce jeu est avant tout un principe de vie qu'il faut attribuer à René Orduna.

Quelles sont les conditions de production du film ?

Il n'y a pas de producteur, mais des contributions individuelles, comme celles de Richard Squires, de Dominique Auvray, de Mickael Barre, de René surtout. J'ai également bénéficié du soutien financier de David Clark pendant le tournage puis d'une aide du Ministère de la culture pour la postproduction.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 20 juin 2005.

OÙ, galerie d'art contemporain

EXPOSITION DE ARIANE MICHEL

Projection du film *Sur la Terre* de Ariane Michel

Exposition ouverte du 29 juin au 13 juillet 2005

Galerie OÙ / 58 rue de Jean de Bernardy 13001 Marseille



Entretien avec

Thorsten Trimpop

A propos de "Der Irrationale Rest"



L'origine du film ?

J'ai rencontré Matthias Melster en novembre 2000, lors d'une visite guidée de l'ancienne prison de sécurité de Hohenschönhausen. Je lui ai alors proposé de participer à un projet de film. Il m'a fallu du temps pour venir à bout de ses réticences. J'ai alors réalisé un portrait documentaire de 20 min, 312, dans le cadre de mes études à la Konrad Wolf Film and Television Academy. Je savais que ce ne serait que le début de ce travail. Matthias a beaucoup hésité avant de me donner les noms des deux amies impliquées dans son histoire, il avait des doutes quant à la pertinence de leurs retrouvailles. Ma première conversation avec Susanne Stochay a été incroyable. Comme Matthias, elle a souffert pendant des années des effets de l'emprisonnement: insomnies, état de faiblesse extrême, dépression. Elle était fascinée par l'ascétisme de la cellule, la réduction à l'essentiel: une table, une cuillère, une fenêtre, un lit et au milieu une personne Aujourd'hui, sa chambre à coucher ressemble à une cellule. Lorsque j'ai rencontré Susanne Lautenschläger-Leyh, elle m'a dit ressentir encore le poids de la fin de cette amitié, sa culpabilité. Elle n'avait pas la force d'affronter ce passé. L'intérêt que je lui portais a fini par changer son attitude. **Les trois protagonistes, Suse, Matthias and Susanne sont les seuls interviewés. A part les groupes dans la prison, il n'y a quasiment aucune autre présence dans le film. Pourquoi ?**

J'ai recueilli trois versions divergentes de la vérité, que je me suis interdit de juger. Chacun d'entre-eux interprète et reconstruit son passé. Lors de la préparation, j'ai envisagé de faire intervenir d'autres témoins. Mais après les conversations avec le trio, j'ai décidé que le film devait être l'espace de leur réunion, revenant avec eux sur les lieux de cette histoire. Je n'ai pas voulu mettre en avant leur quotidien, j'ai plutôt cherché à élaborer des situations qui pourraient être le terrain de nouvelles expériences pour mes protagonistes. J'ai décidé de me concentrer sur les émotions et les expériences, sans essayer d'introduire une pseudo-objectivité dans le film. Ainsi, le montage ne crée ni enchaînement chronologique ni mécanique formelle. Au contraire, il expose les moments qui rendent palpable la tension souterraine de ces événements et, encore et toujours, tend un fil entre le passé et le présent. L'essentiel était de produire avec le son et l'image l'espace du souvenir qui ne cesse de reconnecter les amis. **Les fichiers de la Stasi lus dans le film sont-ils facilement accessibles aujourd'hui?**

La surveillance, les interrogatoires, les rapports et les condamnations sont en grande part responsables de la fin de leur amitié. Matthias était le seul à avoir déjà lu son dossier avant le film. Elles m'ont autorisé à les accompagner lors de leur consultation à l'agence fédérale. Suse n'a rien trouvé qu'elle ne s'attendait à lire. Susanne est tombée sur la transcription de l'interrogatoire de son père, qui se défait complètement et qualifie sa tentative d'évasion d' "abominable". Elle m'a immédiatement lu le rapport à haute voix, pour contrôler son émotion.

Le film oscille entre documentaire, fiction, et reconstitution policière.

Fiction ou documentaire, l'opposition n'est pas pertinente. Lorsque je veux comprendre quelque chose, je cherche simplement la forme la plus adéquate pour le spectateur. Pour moi, il est décisif de proposer l'expérience sensorielle de ce qui est montré. Quant au degré de crédibilité, il dépend de la précision et, pour le spectateur, du temps passé face à une situation. Certaines séquences ont pu être planifiées, par exemple lorsque le caméra accompagne Susanne à travers les portes de la prison jusque dans la cour. Le temps accordé au déploiement de cette action permet au spectateur de développer ses propres émotions, associations et images, tout en éprouvant ce qui arrive à cette personne. Si vous parvenez à montrer un événement le plus précisément possible, sans esthétiser l'action, alors l'acte de regarder produit une grande concentration, qui ouvre la voie au suspense et à l'intensité, éléments cruciaux du cinéma.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

ECRAN PARALLÈLE "PENSER À VUE"

Pratique : un film de René Vienet, *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, 1973.

Théorie : un texte de Guy Debord et Gil Wolman, paru en mai 1956 dans la revue Les Lèvres nues.



La dialectique peut-elle casser des briques ?

de René Vienet. Mardi 5 juillet, 11h45, Le Miroir. Mercredi 6 juillet, 16h45, Petit théâtre de la Criée.

Jean-Pierre Carlon

Entretien avec **Jean-Pierre Carlon** à propos de "Marseille 1943, Opération Sultan"



Peu de gens savent, ou se souviennent, que l'une des plus grandes rafles jamais organisées par l'État français pendant l'occupation allemande (après celle du Vel d'Hiv) s'est déroulée à Marseille, près du Vieux-Port, en janvier 1943. Le film de Jean-Pierre Carlon revient sur cet événement, pointant du même coup un douloureux trou de mémoire.

Le déroulement de l'épisode historique qui s'est conclu par la destruction d'une partie du quartier historique du Vieux-Port reste méconnu. Comment avez-vous assemblé documents et témoins ?

N'étant pas Marseillais, j'ignorais tout de cette histoire. En 1995, j'ai eu la chance de travailler sur le projet de Spielberg qui consistait à recueillir le témoignage de tous les survivants de la Shoah. Je fus chargé de travailler sur le sud de la France. Les rafles des quartiers du Vieux-Port de janvier 1943 revenaient

dans tous les récits. Les Marseillais que j'interrogeais sur ces événements semblaient pour la plupart ignorer cette histoire qui avait disparu en partie de la mémoire collective. C'est ce qui m'a tout de suite motivé. Dès cet instant et dix années durant, j'ai multiplié les rencontres. Il y en a eu deux qui furent très importantes pour mon travail, Anne Sportiello, historienne et mémoire vivante des quartiers, et Robert Menchérini qui a consacré cinq années à l'étude de cet épisode de la guerre. La suite, ce sont des mois de recherche d'archives fructueuses ou infructueuses. Depuis la sortie du film, j'ai été contacté par une foule de gens qui, soit se sont reconnus sur les photos d'archives, soit ont reconnu un parent. Aujourd'hui mon film serait encore plus riche de ces témoignages.

Dans les paroles des victimes, deux émotions fortes : le regret d'avoir été si naïf au moment des événements, et la honte ressentie face à l'indifférence ou au mépris d'autres Marseillais. Reste-t-il encore un abcès à crever ?

Oui, mais en ce sens, le film a beaucoup aidé à cicatriser des blessures. Des témoins me racontent qu'encore aujourd'hui on parle de ces quartiers en disant qu'ils abritaient la racaille de Marseille. Des propos blessants, qui ravivent les rancœurs. Il y a un grand sentiment d'injustice. Beaucoup me disent qu'ils ont été pillés par les habitants du Panier, c'est pourquoi ils n'aiment pas que l'on fasse d'amalgame. En effet, souvent, pour parler de la destruction du quartier du Vieux-Port, on parle du Panier, et cette idée les fait sortir de leurs gongs. Sur le premier point : bien sûr, ils ont été naïfs, et pour cause... La préparation de cette opération a été menée dans le plus grand secret, et d'autre part elle a été effectuée par 12 000 GMR* français. Ils faisaient encore confiance à la police française, et surtout, comme ils le disent, ils n'avaient rien à se reprocher : ils n'étaient pas juifs. Une justification qui aujourd'hui nous choque, mais qui est très significative de la situation des juifs à l'époque.

Dans Auschwitz, des mots pour le dire, vous vous attardiez déjà sur ce qui reste, selon vous, une grande souffrance pour tous survivants : le silence...

Je ne suis pas historien, mais ce qui me passionne, ce sont les zones d'ombres et de silences de l'histoire. C'est vrai que je viens de faire non pas deux, mais trois films sur ce thème, puisque j'ai également donné la parole aux Français d'Algérie, à tous ces hommes et femmes qui sont revenus avec un baluchon et qui ont tout perdu en un jour. Ceux qui formaient l'immense majorité : des petites gens sans fortune et qui portent encore aujourd'hui une immense blessure. Enfin, je prépare un dernier film sur une autre zone d'ombre de notre histoire : les femmes tondues à la Libération. Exemple d'une justice expéditive et sexiste qui n'est pas à l'honneur de notre pays, celui des Droits de L'Homme, qui en aurait oublié les Droits de la Femme.

*Les "ancêtres" des CRS (NDLR)

Entretien réalisé par Pascal Jourdana le 25 juin 2005.

Radio Grenouille

MARDI 5 JUILLET

- 9H30 : **Journal-radio** avec Cyril Neyrat (rédacteur en chef du journal du FID)
- 10H -11H : **Plateau public** avec Eduardo Coutinho (président du jury international), Jean-Pierre Gorin (président du jury national), Noël Akchoté (président du jury son)
- 11H30 : **B.O. de "Dreyer pour mémoire"**
- 13H10 - 14H : **Portrait-entretien** avec Gérard Courant

FID MARSEILLE 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

Entretien avec

Rita Azevedo Gomes

À propos de "La 15ème Pierre"

Le projet de ce film ?

Manoel de Oliveira et Bénard da Costa sont deux personnes et deux personnages qui habitent, chacun à sa manière, mon existence et mon travail. J'ai la chance d'observer depuis longtemps leur relation, très ancienne et singulière. Nous vivons tous les trois à la même époque, dans le même pays. L'idée m'est venue il y a cinq ans de faire un portrait filmé de cette relation. J'ai provoqué une rencontre, et je l'ai enregistrée.

Qu'avez-vous retenu au montage, et selon quels critères ?

Je me suis laissé guider par mon idée première : le sujet, c'est la rencontre, leur pudeur, leurs échanges sur les films, la vie, le cinéma. Et moi qui les observe, les écoute simplement. On ne parlait que pendant les interruptions et les repas. Le tournage a duré deux jours.

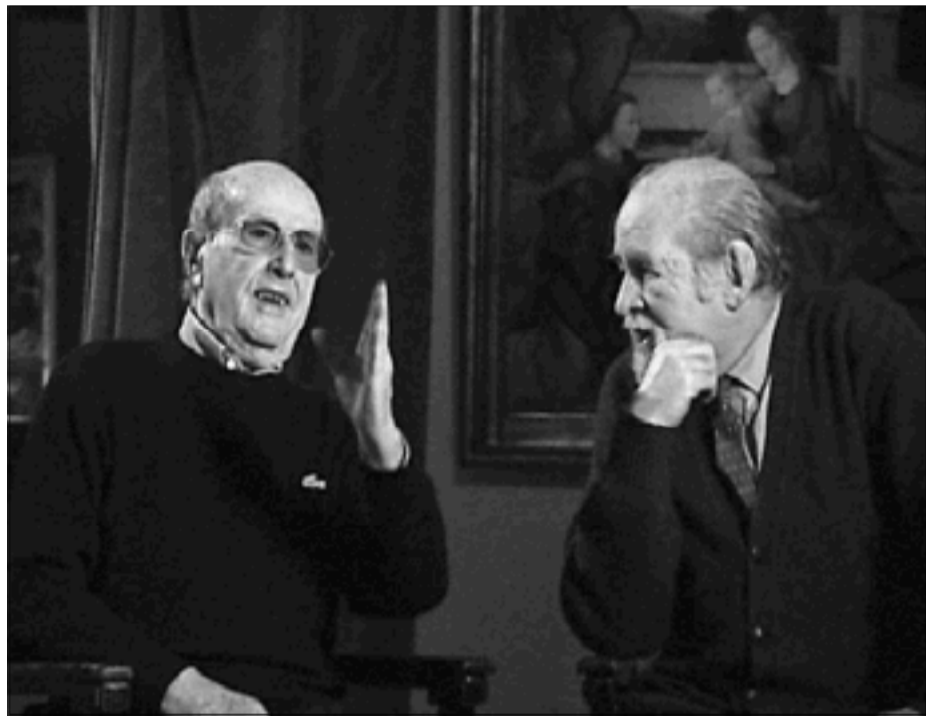
Pourquoi avoir choisi de tourner dans un musée ?

C'est un lieu très favorable. J'avais filmé quelques scènes de mon dernier film *Altar* dans ce musée d'Art Ancien. L'accueil avait été très chaleureux. Je savais que je ne voulais pas filmer chez quelqu'un, ni dans un espace public - un musée fermé n'est pas public, il le devient un peu avec nous. L'obscurité, les murs couverts de tableaux : tout cela compose un lieu propice à la concentration, très inspirant pour une longue conversation. Près de moi, je voyais un de mes tableaux préférés, un « Ecce Homo ». Je voulais que le mur derrière Manoel soit loin dans la profondeur, et celui derrière João plus proche. J'ai choisi un tableau comme fond pour chacun d'entre eux, je me suis placée entre les deux, et j'ai ajouté le rideau de velours vert olive.

Comment avez-vous choisi le dispositif : plan fixe, cadre unique, frontalité ?

Je n'avais pas d'idée préconçue, je n'ai décidé du dispositif qu'au moment de tourner. Ils devaient se sentir aussi libres que possible. S'ils décidaient de se lever pour aller voir un tableau, je devais être prête à les suivre. Quand j'ai senti qu'ils allaient rester assis, j'ai choisi la frontalité, la symétrie, la caméra comme troisième sommet d'un triangle. À un moment, j'ai eu envie d'approcher, j'ai fait signe à la caméra. C'est tombé juste à un moment de la conversation qui donnait sens à ce recadrage. Alors je l'ai gardé au montage.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



Entretien avec

Hugues Lepaige

à propos de "Il fare politica"

Comment est née cette "chronique de la Toscane rouge" ?

De ma rencontre en 1976 avec Carlo Giuntini, à l'époque secrétaire de la section du PCI de Mercatale et maire adjoint de ce village proche de Florence. Carlo Giuntini, devenu le personnage principal de ce film, a eu un parcours étonnant : ancien ouvrier cordonnier, il a été gardien au Musée des Offices avant de travailler au Centre d'archéologie étrusque de Toscane. Il représentait bien les militants que formait le PCI de l'époque, parti de masse et d'intellectuels. Une amitié est née. Puis j'ai rencontré les trois autres protagonistes du film, tous militants du PCI. Nos discussions sur la politique ont débuté « hors champ ». Journaliste à la Télévision Belge (RTBF) et notamment correspondant à Rome, je suivais de très près la politique italienne. C'est en 1982 que j'ai réalisé un premier tournage avec eux sur la crise des partis communistes face à l'évolution des pays de l'Est. Il s'agissait d'un reportage. J'ai reproduit l'expérience à deux ou trois reprises, toujours dans une démarche journalistique. Ils étaient devenus mes témoins privilégiés et récurrents de ce qui se passait là-bas. Mais très rapidement nous avons décidé ensemble de travailler sur un temps long.

Comment avez-vous envisagé le travail sur cette durée ?

Déjà ces premiers reportages, et sans idée préconçue de la longueur de l'entreprise ni de sa forme précise, nous avions envie de « prendre le temps ». Je tournais nettement plus que ne l'exigeait le reportage, même si je restais dans une écriture journalistique - ce qui m'a posé ensuite quelques problèmes dans le montage final. En 1990, le travail a commencé à changer de nature et on est entré dans une démarche réellement documentaire. Je ne tournais plus avec un objectif immédiat mais avec la volonté de rendre compte de cette évolution politique et humaine hors de l'actualité. Du même coup, les tournages se concentraient plus nettement sur les quatre personnages (trois hommes et une femme qui représentaient des sensibilités, des « âmes » politiques, différentes comme ils disent). C'était aussi un moment politique - et historique - crucial : quelques mois avant la chute du mur de Berlin, et déjà les débats sur l'abandon du nom et du parti « communiste » en Italie, comme ailleurs. Le film est marqué par des sautes temporelles de plusieurs années et le passage du 16 mm à la vidéo. J'ai tourné pratiquement tous les deux ans entre 1982 et 2004. J'ai fait un premier film de 52' en 1992 (*Chronique de la Piccola Russia*), mais j'ai repris l'ensemble de la



matière pour *Il fare politica* sans tenir compte de ce premier film, centré sur la disparition du PCI. J'ai effectivement utilisé des supports différents selon les époques : 16 mm réversible, Beta SP, Beta numérique, DVC Pro. Ce qui donne évidemment une « coloration » particulière à l'évolution visuelle et chronologique du récit.

Pourquoi avoir choisi ce dispositif réflexif, avec les protagonistes qui regardent et commentent les images que vous avez filmées ?

Il me semblait que c'était la meilleure façon de les placer dans une certaine distance par rapport à leur propre vie. Les derniers plans, en 2004, ne sont plus tournés « en situation » mais dans un décor de type studio, neutre. Les militants ne sont plus là pour évoquer le énième épisode de leur évolution mais pour tenter un bilan et se retourner sur leur passé. Je leur montre des images, certaines qu'ils connaissaient, d'autres inédites. Ils réagissent par un sourire ou un geste, un murmure, par la parole aussi. Autour de moi, tout le monde était très sceptique, mais je pense que ce dispositif constituait la seule rupture narrative possible pour les protagonistes. *Il fare politica* peut être vu comme un film désenchanté sur l'évolution politique de la gauche italienne. Il y a sans doute plus de nostalgie que de désenchantement, même si il est aussi présent, évidemment. Ils pleurent certes un monde disparu où les relations humaines et politiques étaient inséparables mais, d'une certaine manière, ils n'ont pas dit leur dernier mot. Ils sont à la fois lucides et fidèles à leurs valeurs, prêts à s'engager encore (l'un des quatre est d'ailleurs toujours militant au sens strict). En dépit de leur nostalgie, ils pensent toujours que la politique peut faire bouger le monde.

La question de la transmission est aussi abordée.

On touche ici à la spécificité de ces militants communistes italiens (et peut-être plus précisément encore toscans), pour qui l'histoire et la mémoire sont inséparables de l'action et de la réflexion politique. Il y a un refus de l'effacement, non seulement de l'histoire mais aussi pour le présent et l'avenir. Et de ce point de vue, il me semble, que l'on retrouve pleinement une des nécessités du travail documentaire.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 28 juin 2005

Entretien avec

Vincent Gérard et Cédric Laty

à propos de "By the ways (a journey with William Eggleston)"



By the Ways, un road-movie ?

C'est le premier portrait du père de la photographie couleur. Le fait de filmer un personnage nécessite une élaboration "dramatique" : pudeur, distance, respect, invisibilité. Eggleston parle peu, n'explique pas son travail. Cela donne au film une vraie dimension de fiction. Pour nous, d'ailleurs, documentaire et fiction, c'est la même chose. Le système de titres sert aussi à asseoir notre point de vue. Son et musique sont au cœur du film, d'autant que le piano compte beaucoup dans la vie d'Eggleston. De manière plus essentielle, on peut dire que le cinéma c'est de la musique, et le son, de l'image.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 21 juin 2005.

Le Conseil d'administration du FIDMarseille Président : Michel Trégan. Administrateurs : Laurent Carezzo, 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 FIDMarseille 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

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

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. Mlle

Nom : _____

Prénom : _____

Adresse : _____

CP : _____ Ville : _____

e-mail : _____

Signature obligatoire : _____

Valable pour les numéros abonnés jusqu'au 31/12/2005. Tarif 2006 15€ et étranger. Pour commander au 01 61 61 42 67-65. Conformément à la Loi Informatique et Libertés : www.digitel.fr ou www.cahiersducinema.com