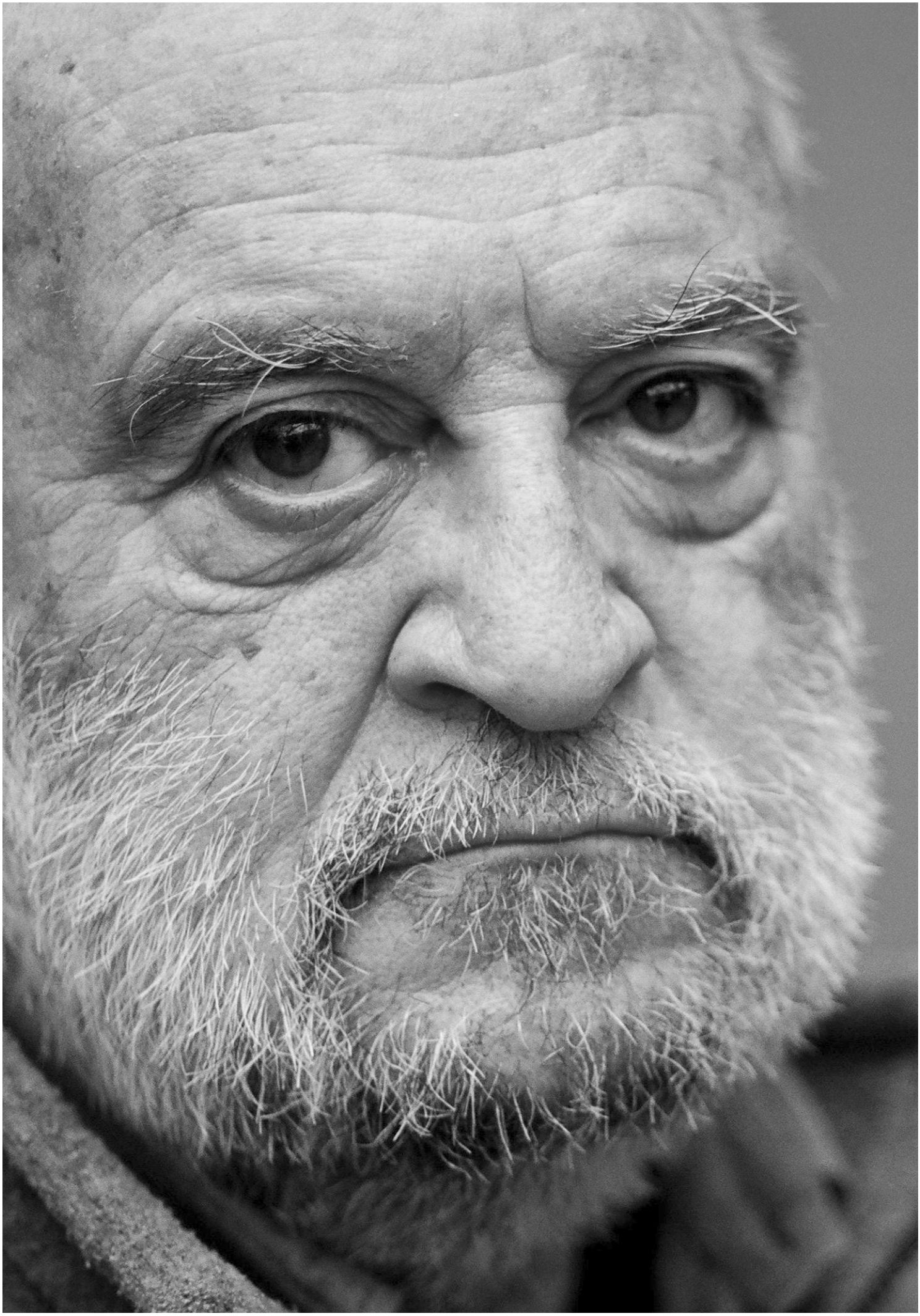


D.R.

“… abandonnons ce simulacre de pouvoir et allons vers la vie.”

Joaquìn Jordà

Joaquín Jordà s’est éteint samedi 24 juin au matin à Barcelone. Cinéaste catalan, à l’œuvre encore sur un projet de tournage, il vient de clore ainsi, à 71 ans, sa filmographie. Celle-ci, riche de nombreux documentaires et de fictions, tournés en Italie et en Espagne, encore faut-il en étendre l’importance à son influence décisive sur la jeune génération. Car Joaquín Jordà a été également acteur, scénariste, mais aussi traducteur, enseignant ; en bref, passionné par la transmission. À l’égal de son existence traversée d’exils répétés, ses films ont toujours souhaité refléter, davantage qu’un seul souci d’art, les espérances et les débats de la société contemporaine.

Joaquín Jordà se faisait joie d’être présent parmi nous à Marseille pour sa première rétrospective internationale. Cette fête partagée en son honneur se transforme en hommage posthume. Émus que sa voix soit désormais passée entière dans ses films, nous tenons à remercier vivement la famille, les amis et les proches collaborateurs qui ont rendu possible que cette voix, on l’entende résonner.

Jean-Pierre Rehm

ENTRETIENS AVEC

Joaquìn Jordà par Carles Guerra

Comment peut-on expliquer *Veinte años no es nada* (2004), qui fait référence directe à un autre film fait il y a vingt-cinq ans, *Numax presenta* (1979) ? Le premier, *Numax presenta*, a été produit selon des schèmes du cinéma militant. Qu’est ce que cela voulait dire à l’époque ?
Ici, il y avait peu de cinéma militant. Lorsqu’il y en avait, c’était un cinéma produit par des structures proches du CCOO (Comisiones Obreras - Commissions Ouvrières) et du PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya - Parti Socialiste Unifié de la Catalogne). C’était un cinéma qui donnait des leçons, optimiste et triomphaliste. Il chantait les gloires de la lutte et ses issues victorieuses. En revanche, *Numax presenta* n’a pas été considéré comme un film optimiste. Même si je pense que c’était le cas parce que tous les personnages finissent par se libérer d’une condition prolétaire qu’ils n’avaient pas assumée volontairement. C’est la raison pour laquelle ce film a été refusé par les syndicats, des CCOO et des partis comme le PSUC. Je me souviens de l’unique projection, un premier mai : tous les gens de Numax et du mouvement sont partis de la salle. À la fin, il y a eu un débat très polémique avec des protestations des travailleurs de Numax, spécialement des trotskistes. Ils n’ont pas dit que le film dénigrait la classe ouvrière, mais ils ont trouvé qu’il ne l’exaltait pas assez. Ils l’ont vu comme un film défaitiste. Je me souviens d’une des filles qui était dans le film, et qui est aussi protagoniste de la deuxième partie, elle faisait partie de la LCR (Ligue Communiste Révolutionnaire). Elle avait dit cette phrase que l’on utilisait alors : « Avec les tripes d’un bureaucrate, on te pendra. » Une phrase rhétorique, qui évidemment n’avait aucune intention réelle, mais qui m’accusait. En même temps, d’autres secteurs plus réalistes adhéraient à *Numax presenta*. On peut dire que le film a été réalisé dans une ambiance militante, avec une structure militante, mais sans militants. (…) *Numax presenta* n’a pas une fin glorieuse. Au contraire, c’est une histoire qui passe de l’euphorie initiale à l’histoire d’une résignation. Au début, les travailleurs partaient d’un objectif : ils essayaient de maintenir le pouvoir ouvrier dans l’usine jusqu’à ce qu’une deuxième réflexion s’impose à la fin, qui dit : abandonnons ce simulacre de pouvoir et allons vers la vie.

***Numax presenta* montre réunion après réunion. Mais juste à la fin du film, pendant la fête de fermeture de l’usine, arrive le moment de plus grande lucidité.**
C’est le moment où les gens cessent de jouer le rôle d’occupants de l’usine auto-gestionnée. Avec le retour du loisir, revient aussi la capacité de penser individuellement. Ils arrêtent de penser en tant que collectif. À ce moment-là, ils abandonnent le rôle qu’ils ont joué pendant deux ans en tant qu’individus et pendant dix jours comme acteurs dans un film où tous se sont faits porte-parole d’une collectivité. Cette fête était la possibilité de préparer la voie vers un autre projet, et comme on dit : « qu’adviendra-t-il de tout cela ? ». J’ignorais combien de temps il fallait pour que ce futur prenne forme et ne soit pas simplement une espèce de continuation. Je pense qu’en 1986, 87 ou 88, lorsque je vivais à Madrid, j’avais déjà proposé à TVE la possibilité d’une deuxième partie de ce film. Il y avait un programme basé sur le docudrame qui s’appelait *Vivir cada día* (Vivre chaque jour). L’idée avait été acceptée, mais au fur et à mesure que le projet se concrétisait et ils m’ont posé des conditions. Pour finir, j’ai refusé et arrêté les discussions.

Il s’est passé juste 25 ans entre les deux films. C’est comme si le temps avait fait son travail. Il y a eu une révolution silencieuse, si l’on peut dire ainsi, pendant laquelle l’idée de travail en usine a changé.
Ils étaient une avant-garde dans le mouvement ouvrier. Par la suite ils ont continué à l’être, mais de façon plus discrète, moins consciente et plus individualisée. Une avant-garde dans la transformation de ce mouvement ouvrier jusqu’à sa disparition, jusqu’à arriver à créer autre chose qui n’a pas encore de nom et qui peut-être n’en a pas besoin.

En 1979 quand vous réalisez *Numax presenta*, vous étiez déjà un professionnel du cinéma ?
Je l’étais, mais j’avais aussi cessé de l’être. Ce film avait été très important parce que je ne faisais plus de cinéma. J’avais fait mon dernier film en Italie. Puis j’avais abandonné la pratique du cinéma pour m’intégrer —d’une façon que je ne saurais qualifier— dans la pratique révolutionnaire, la pratique du changement. Je m’y suis consacré pendant des années, même avec un certain scepticisme. Mais avec une obligation morale qui me disait que je devais être à cet endroit, moins par conviction que dans l’espoir que cette prise de position mènerait quelque part. Le fait que ça mène quelque part, que ça ne mène pas au triomphe, me disais-je, était son sens principal.

L’intention de reprendre *Numax*, était de revisiter la transition démocratique espagnole ?
Dans le projet original, une deuxième partie du tournage comportait des entretiens avec les protagonistes de la transition politique avec « p » majuscule. Heureusement ils n’ont pas accepté, raison pour laquelle je pense que la transition y est, non à partir de versions officielles, mais à travers le vécu de ceux qui avaient été les protagonistes de *Numax*.

Le premier *Numax* constitue un témoignage de la transition. Cela fait que nous voyons ce film avec un intérêt renouvelé parce qu’il montre les changements politiques à travers le langage de travailleurs avec une faible éducation politique.
Plus exactement, avec peu d’artifices politiques et avec une rhétorique qu’ils inventaient chaque jour, qui ne venait pas de la lecture d’un pamphlet ou d’une publication de parti. *Numax* est une histoire où ils entrent en contradiction avec les forces politiques conventionnelles de la transition, même en étant dans l’opposition.

Dans ces deux films, le projet politique est très lié au fait de poser un style de vie, d’accomplir une façon de vivre, et pas uniquement de poser une question de justice sociale.
Une partie de ces personnages vient d’Autonomie Ouvrière. Autonomie Ouvrière était aussi un projet de vie, de transformation politique et individuelle. C’était la richesse de ce mouvement. Beaucoup des personnages de *Numax presenta* ont un désir et l’expriment. C’est pourquoi c’était essentiel, dans une deuxième partie, d’expliciter ces mêmes désirs. J’avais peur que ce film soit extrêmement triste, une séquence d’échecs. Ils auraient pu faire ce qu’ils voulaient, mais après beaucoup de sacrifices. À mesure que je rencontrais les personnages, je réalisais que ce n’était pas comme ça. Au contraire. Même très discrets, ils ont atteint leurs objectifs. Ce ne sont pas des objectifs discrets! Ils sont discrets d’un point de vue économique, mais du point de vue vital, ces objectifs sont d’une opulence énorme.

Aussi bien *Numax presenta* que sa suite sont des films où vous faites l’économie d’un style en tant que cinéaste.
Il n’y a pas de style d’image. Le style est dans la narration. Je n’ai pas de style d’image et je n’ai jamais voulu en avoir, parce que je ne regarde pas à travers l’objectif. Je fais confiance à l’opérateur. Dans le cas de *Numax presenta*, l’opérateur était Jaume Perecaula. Dans le cas de *Veinte años no es nada* c’était Carles Gusi. Je ne suis pas derrière la caméra. En revanche, je participe à la construction de la situation, je la provoque. Je me préoccupe plutôt de la “mise en place” de la scène. Je suis de l’autre côté, j’organise la situation et puis je me place derrière. Si ce n’était pas indélicat, je pourrais aller boire un café et revenir lorsque tout est fini.

Septembre 2004, Agenda informative du MACBA.
Traduit par Jennyfer Gil-Schmitz

En couverture : Joaquìn Jordà

D.R.

Faute d’étiquettes, serait-ce l’essai le nom le plus approprié pour votre travail ?
L’essai est un terme pour sortir de l’embarras. Je ne sais pas s’il est utile de l’employer. C’est évident que le cinéma doit suivre les pas de la littérature. La littérature a été narrative pendant longtemps, elle a aussi été lyrique. À partir du XVIIIème, elle trouve une forme qui est l’essai inventé par Montaigne. L’essai est une réflexion qui ne prétend pas générer des normes et des règles mais créer des interrogations. Je pense que le cinéma devrait prendre cette voie : réfléchir sur la réalité qu’il a créée.

Vos films recréent des débats sociaux et ceux-là suggèrent une forme de participation qui n’existait pas auparavant.
Avant, le format du ciné-club invitait à la discussion après la projection. Aujourd’hui, je pense que la réflexion sur le film doit être incorporée au film même.

Quelle est votre approche du réalisme ?
Vouloir reconstruire la réalité est une erreur. Il s’agit d’exercer un regard dans lequel le temps doit avoir un poids fondamental. Il doit y avoir une intervention permanente, il faut chercher la surprise, mais on ne peut pas aller à la recherche de ce qu’on veut trouver. Si on peut parler d’un nouveau style, qui unit le documentaire classique et le film de fiction, celui-ci doit trouver le point dans lequel les événements se déroulent face à la caméra, et suivent leurs cours.

Qu’entendez vous par hasard ?
Le hasard fournit des quantités de mètres inutilisables qui se déploient face à vous. De temps en temps se produit le moment recherché, le moment que l’on s’approprie.

Quelle est votre relation au scénario ?
Je suis scénariste, et en tant que tel, je connais les faiblesses du scénario. Le scénario n’est qu’un autre moyen de censure. Ça l’a été pendant les années où il y avait une censure administrative, ça continue à l’être maintenant avec la censure économique. Si on se passe du scénario, on échappe à ce système de contrôle.

Quelles sont vos références ?
Il me semble que les derniers films de Claude Chabrol sont justes parce qu’ils présentent un cinéma de remake avec une réflexion intégrée dans le film. D’autre part, un classique comme Douglas Sirk, un spartakiste allemand infiltré à Hollywood, me fascine par sa capacité de suggérer des conflits idéologiques à travers des recours purement formels. Il y a un cinéma qui fonctionne par analogie historique, qui évoque à travers le passé ce qui se passe maintenant. Et un autre cinéma qui entre dans ce qui se passe, et qui ignore quelle est sa propre fin.

Carles Guerra. Entretien avec Joaquim Jordà, “Essayer de reconstruire la vérité est une erreur” in *Cultura/s. La Vanguardia*. Barcelone, 23 Octobre 2002.
Traduit par Jennyfer Gil-Schmitz

Le mot de la présidente

Bienvenue au FID,

Nous sommes aujourd'hui réunis pour la 17ème édition du FIDMarseille, que je placerai sous le signe du respect. Respect de l'intelligence des auteurs et des spectateurs. Respect de la liberté de création et de programmation. Respect de l'indépendance de la démarche esthétique.
Vous ne venez pas ici pour recevoir une idéologie prémâchée, mais pour interroger vos certitudes. Vous ne venez pas ici pour entendre la bonne parole ou voir les images qui renforcent des présupposés, mais pour vous laisser surprendre.
Surprendre d'abord par la beauté du lieu : cette année, le FID est tourné à la fois vers la Ville et vers le large depuis le Palais du Pharo. De la même manière dont l'image de Jordi Colomer en affiche tisse un lien entre la représentation d'une ville et sa réalité, le FID est ancré dans Marseille et la regarde.
Cet aller-retour incessant du regard inspire aussi l'ouverture à la fiction d'une partie de la programmation, car le cinéma n'est pas un art de chapelles et de frontières, mais de transgression des identités et de métissage.
C'est aussi un art de la découverte. La plupart des films qui vous seront présentés cette semaine sont des inédits en France, des premières mondiales ou internationales. Le rôle du FID est de les faire connaître, par le biais notamment de la compétition. Nous initions enfin cette année une programmation spécifique destinée aux enfants et à leurs parents. Cela fait partie intégrante de notre mission citoyenne que notre envie de faire partager une passion commune pour le cinéma.
Grâce à ce travail exigeant, le FID a sa place parmi les plus importants festivals de cinéma au monde. La composition très riche des jurys, cette année encore, en témoigne. Le succès public et critique aussi. Malheureusement, Joaquin Jordà, qui devait nous honorer de sa présence à l'occasion de la retrospective que nous lui consacrons, vient de nous quitter. Nous adressons nos condoléances à sa famille. Les cinq films présentés constituent la première rétrospective de son œuvre documentaire.
A cet hommage, s'ajoutent deux autres rétrospectives, l'une consacrée à l'allemand Hartmut Bitomsky, l'autre au canadien Robert Morin. En 120 films, nous allons passer pendant ces six jours par plusieurs dizaines de pays. Autant d'histoires, autant de rencontres.

Bonnes projections, bons débats, bon Festival !

La Présidente, Aurélie Filippetti

The president's foreword

Welcome to the FID.

We're together here today for the 17th edition of the FIDMarseille, which I think puts a spotlight on respect. Respect for the intelligence of authors and audiences. Respect for creative freedom, and for the freedom to program creatively. Respect for independent esthetical approaches. You haven't come here for reheated ideologies, you've come to question your certitudes. You haven't come here to be preached to, or to view images that reinforce preconceived notions, you've come to be surprised.
And surprised you will be, first of all by the beauty of the setting. This year the FID gazes out at both the city and the sea from its vantage point in the Palais du Pharo. In the same way that Jordi Colomer's poster art creates a link between the way a city is represented and its reality, the FID is anchored in Marseille, and looks at her.
This incessant cross-gaze has also inspired us to add fiction to our program, for cinema is not an art of cliques and borders, but one of transgressing identities and cultural plurality. It's also an art of discovery. Most of the films you will see here this week are being screened for the first time in France, and many are international or world premieres. The FID's objective is to give them exposure, and for that, the competition plays a key role. This year we are also introducing a special selection of films for children and their parents. Our mission is to share our passion for cinema.
The FID's hard work and high standards have made it one of the most important film festivals in the world. Once again this year, the rich diversity of our jury members bears witness to our success. Not to mention critical acclaim and audience satisfaction.
One sad note. Joaquin Jorda, who was scheduled to honour us with his presence for a retrospective, has just passed away. We offer our deepest sympathy and condolences to his family. The five films that we show compose the first retrospective of his documentary work.
Two other retrospectives add to this tribute : one dedicated to Hartmut Bitomsky, from Germany, the other to the canadian filmmaker Robert Morin. Through 120 films, we will travel during these six days to several dozen countries. A multitude of stories, a multitude of encounters.
Enjoy the screenings and debates, and have a wonderful Festival!

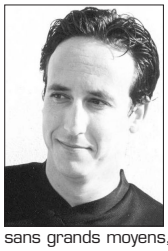
The President, Aurélie Filippetti

06.07.06
FIDMARSEILLE
JOURNAL / DAILY

VHS-KHALOUCHA

CÉRÉMONIE D'OUVERTURE -
Première internationale - Premier film

ENTRETIEN AVEC
Nejib Belkadhi



Comment est né le projet de ce film ?
En 1998, j'entends parler de l'histoire de ce peintre en bâtiment qui fait des films en V.H.S. à Sousse. Je faisais une émission hebdomadaire sur Canal+ Horizons à Tunis et on est parti faire un reportage de 10 minutes sur lui. Durant le tournage, on a découvert non seulement Khaloucha, personnage haut en couleur, attachant et passionné, mais aussi un quartier incroyablement riche de vie et d'histoires - le fantasme de tout réalisateur. On s'était fixé comme objectif de faire un film sur Khaloucha et son quartier, et c'est en 2003, date à laquelle il avait commencé à tourner *Tarzan des Arabes*, qu'on est parti filmer à Sousse, sans grands moyens, avec les fonds propres de notre société Propaganda Production.

V.H.S. est le portrait d'un cinéaste mais aussi d'une ville, Sousse, et de ses habitants. Comment avez-vous pensé le film au départ ?
Un film pareil comporte son lot de surprises et de risques aussi. On savait dès le départ qu'on allait suivre Khaloucha pendant le tournage, dans sa vie de tous les jours et surtout filmer les habitants du quartier dans leur environnement… Avant le tournage, je suis allé à plusieurs reprises dans le quartier afin de connaître l'ambiance et les gens. A partir de là, j'ai écrit un conducteur qui nous a servi de squelette pour la trame du film. Le plus délicat a été de suivre Khaloucha dans sa démarche amateur, d'y coller sans pour autant tomber dans l'amateurisme. C'était peut-être le défi le plus important de ce film : être dans le feu de l'action tout en restant soi-même, tout en gardant un regard extérieur et du recul sur les images. C'est surtout au niveau du montage que la trame s'est développée. On avait 70 heures de rushes et on a travaillé avec une espèce de séquenceur qui nous a permis de ventiler le film en "rubriques" qu'il fallait par la suite imbriquer les unes dans les autres. Le montage nous a pris une année entière.

Producteur, réalisateur et acteur principal de tous ses films, Moncef Khaloucha est un homme-orchestre du cinéma.
Khaloucha est surtout un personnage qui ne vit pas les choses à moitié. Il a une passion qui le dévore et le pousse vers l'avant. Il s'attribue le premier rôle, joue parfois ensemble le bon et le méchant, tout en ayant un contrôle absolu sur ses films. Il a en effet toutes les qualités et défauts des « grands », comme il s'amuse à appeler ses idoles : de la mégalomanie et beaucoup d'autosuffisance. Avec lui, la distance n'existe pas. Comme on le voit dans le film, Khaloucha peut aller jusqu'à utiliser son propre sang comme maquillage dans les scènes de meurtre.

Le cinéma de Khaloucha est un cinéma de divertissement qui crée ainsi du lien social, comme on le voit dans la séquence du visionnage de son film en Italie par les émigrés tunisiens.
La force des films de Khaloucha ne réside pas forcément dans leur valeur cinématographique intrinsèque mais plutôt dans les réactions qu'ils suscitent chez les gens : le rire, l'étonnement, l'admiration… Les films de Khaloucha véhiculent aussi une idée de continuité et elle trouve tout son sens quand la cassette du film est envoyée en Italie pour être visionnée par les immigrés, dont plusieurs ne peuvent pas rentrer au pays faute de papiers.
Le film devient alors un document qui raconte la vie du "bled" aux fils du "bled" à distance. Un moyen pour ces derniers de garder le lien avec les êtres chers, acteurs dans le film, et de partager des moments forts d'émotion et de rire avec la communauté.

V.H.S. montre le circuit complet de la réalisation d'un film, du casting au tournage jusqu'à la diffusion en salle et l'exploitation vidéo.
La logique de fabrication d'un film de Khaloucha suit exactement le même schéma qu'un film professionnel. Khaloucha fabrique ses films, se débrouille avec les décors, achète ses accessoires et choisit ses acteurs. Il monte ses images et commence le travail de promotion en faisant les affiches. Ensuite il fait le tour du quartier avec le vendeur à la criée du souk pour annoncer la projection du film dans le café du coin. Le film est "distribué à l'étranger" à travers les immigrés qui emmènent la cassette aux fils du quartier vivant en Italie.
Ce dispositif artisanal et l'engouement suscité par les films de Kalhoucha font réfléchir quant à la capacité du cinéma professionnel à trouver son public et au déclin du cinéma en Tunisie, où les salles ferment les unes après les autres.

V.H.S. présente également les problèmes sociaux, politiques et économiques de Sousse, et évoque dès le début du film la question de l'émigration des Tunisiens en Italie.
L'histoire de Khaloucha est indissociable de son environnement et de son quartier. L'itinéraire du personnage principal nous permet de dresser un état des lieux : un quartier populaire où la vie est dure, une jeunesse à la recherche d'accomplissement dans un environnement qui ne le permet pas. On ne peut pas raconter l'histoire de Khaloucha sans raconter la vie de ces gens.

Comment avez-vous travaillé le montage et la musique du film, qui font écho à Sousse et à la vitalité de ses habitants ?
Le montage nous a pris beaucoup de temps vu l'importance des rushes et la richesse de la matière. Le montage final s'est imposé de lui-même, on a travaillé sur une structure linéaire tout en faisant des allers-retours fréquents dans le récit. Ceci nous a permis d'avoir un film assez rythmé et nerveux, un peu à l'image du quartier : intense et dynamique.
La musique a été composée par un groupe tunisien qui s'appelle Neshez. Ils sont tombés amoureux du film et du personnage et nous ont rejoints quand peu de gens croyaient au film. Ils ont composé et enregistré la musique en trois jours dans un tout petit studio improvisé à Paris. A l'écoute de la première maquette, la musique s'est imposée à moi, chaque morceau collait à une image en particulier. C'était une relecture totale du film.

Propos recueillis par Olivier Pierre

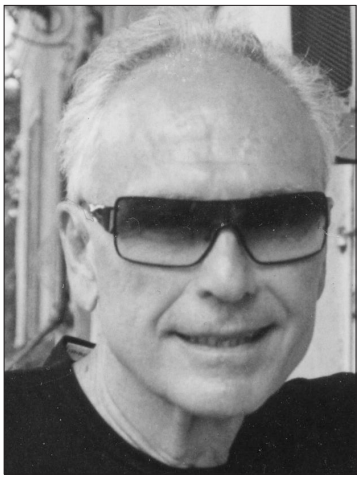
SÉANCES :
JEUDI 6 À 20H00 AUDITORIUM
SAMEDI 8 À 17H15, SALLE 2
LUNDI 10 À 11H, SALLE 2

ENTRETIENS AVEC LES 3 PRÉSIDENTS DES JURYS :

Gary Conklin, réalisateur américain, préside le jury de la compétition internationale. Jean-Claude Rousseau, cinéaste français, celui de la compétition française ; son dernier film, *La nuit sans étoiles*, sera projeté au FID. Kaye Mortley, productrice radio, préside le jury son.

Gary Conklin

PRÉSIDENT DU JURY INTERNATIONAL



Your life as documentary film-maker, in short ?
I have managed to make films about the people I have admired and always wanted to meet, as well as periods in twentieth century cultural life, I would have liked to live through.

How do you see your part as the president of the international jury ? What are your tastes and expectatives ?
It is a surprise and honor to be the president of the jury. I'll try my best to listen and to understand the viewpoints of the other members of the jury. I wish to discuss the films we see after every session.
My taste in documentary films is catholic, I like the classic cinema of Flaherty, the verity of Leacock, the ideas of Ophuls, the enthusiasms and curiosity of Reichenbach, and yes, the poetry of the one film I saw of Frederic Mitterand, Lettres de Somalie.
What I dislike in documentary is what I too often see in the USA, political and sociological journalism passing off as documentary film, and owing to the dominance of video, the absence of the formal aspects of the image. Then there is the film, made solely to advance the career of the film maker, on the current fashionable subject of the day. There is also the attitude that the more you film the better chance you will have of
making a good film. So few people think before they shoot. I hope these views will not make any american film maker believe I am opposed to everything coming from america,because I am not.
I forgot : one of the things that excite me most in both documentaries and fiction films are the moments when the film maker employs one or more images,sometimes accompanied by the sound track, to capture the essence of the scene and sometimes the whole film, as in Strangers on a train*, when the face of Robert Walker is the only face that does not turn at the tennis match, or in* Miller's crossing*, the series of shots of the little boy and dog precede the revelation of the dead body.*

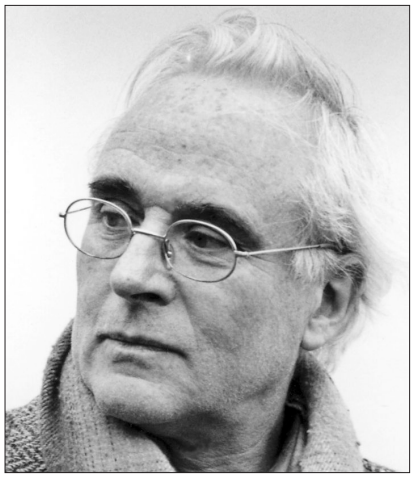
Votre parcours, en quelques mots ?
Je me suis débrouillé pour tourner des films sur des personnages que j'ai admirés et que j'avais depuis toujours le désir de rencontrer ; de la même façon que sur des moments de la vie culturelle du XXe siècle que j'aurais aimé traverser.

Comment envisagez-vous votre rôle de président de jury ? Votre regard sur le documentaire ?
C'est une surprise et un honneur que de présider le jury. Je ferai de mon mieux pour écouter et comprendre les opinions de mes collègues jurés. Je souhaite que l'on échange sur les films après chaque séance. Mes goûts en matière de documentaire sont plutôt orthodoxes. J'aime le classicisme de Flaherty, le vérisme de Leacock, les idées d'Ophüls, les enthousiasmes et la curiosité de Reichenbach, et, j'oubliais, la poésie du seul film que j'ai vu de Frédéric Mittérand, *Lettres de Somalie*. Ce que je n'aime pas se résume à ce que je vois trop souvent aux USA, à savoir du journalisme socio-politique qui se fait passer pour du cinéma documentaire, ou ce qui, à cause de la prédominance de la vidéo, néglige les aspects formels d'une image. Cela donne généralement un produit uniquement destiné à favoriser la carrière du cinéaste, dont le sujet est à la mode du jour. Il y a aussi cette attitude qui consiste à croire que plus on filme, plus grandes seront les chances d'obtenir un bon film. Trop peu de gens réfléchissent avant de tourner. J'espère que ces remarques ne conduiront pas un réalisateur américain à croire que je suis hostile à ce qui vient des Etats-Unis, ce n'est pas le cas. Encore une chose, ce qui m'exalte le plus au cinéma, documentaire et fiction mêlées, c'est lorsque le cinéaste use d'un plan ou de plusieurs, quelquefois soulignés par le son, pour ramasser l'essence de la séquence, voire du film entier. Comme dans *Strangers on a train*, par exemple, où le visage de Robert Walker est le seul à ne pas suivre le match de tennis, ou la série des plans du gamin et de son chien qui précèdent la découverte du cadavre dans *Millers' Crossing*.

Propos recueillis et traduits par JP Rehm.

Jean-Claude Rousseau

PRÉSIDENT DU JURY NATIONAL



Comment abordez-vous votre rôle de president du jury national?
Etre president du jury, c'est pour moi un renversement de situation. Je ne me suis jamais trouvé à Marseille que pour présenter des films. Juré, ce n'est pas une position très convenable pour qui fait des films. C'est pretendre à un savoir, alors que l'expérience me confirme plutôt, film après film, que je ne sais rien, que rien ne s'apprend, et que le film se faisant s'éprouve plus qu'il ne se raisonne. Aussi, dans quelle mesure suis-je en droit d'exprimer une opinion sur une sélection et de décider quel film mérite un prix plus que les autres? Je me suis posé la question et cependant j'ai accepté la proposition pour voir. Je vais voir. Ce que je verrai provoquera des humeurs, des émotions. De mon point de vue, ça ne peut d'abord être que ça: un enjouement ou du déplaisir. Avant de formuler une appréciation réfléchie, ma réaction au film sera sûrement plus instinctive que rationnelle.

Vos films se rangent difficilement sous l'étiquette "documentaire". Comment vous situez-vous par rapport à ce champ, ce terme ?
La distinction documentaire / fiction ne me semble pas pertinente car je ne partage pas l'idée qu'on se fait couramment du documentaire. Si le documentaire c'est montrer le réel, je dirai que l'image ne montre réellement qu'elle-même. Du réel, ce qu'on en voit par l'image n'est jamais qu'une représentation. La présence réelle n'est pas celle du motif, mais de l'image-même. Donc ce débat qui dure sur fiction / documentaire me semble un faux débat. La question est celle de l'image : qu'est-ce que l'image, et qu'est-ce qui peut se faire avec des images. Cette question subsiste autant pour le documentaire que pour la fiction. La conception dominante et commune à ces deux modes est celle d'une forme discursive qui relie les images pour dire quelque chose, qui les raccorde pour faire sens. Le cinéaste n'est plus alors à l'écoute de l'image qu'il captive, qu'il soumet à ce qu'il veut dire et qu'il a déjà en tête avant de faire la prise. Or, l'image n'a rien à dire et elle ne supporte pas d'être ainsi réduite. Elle s'efface. Je veux dire qu'il n'y a plus d'image, pensant à la différence qu'on peut faire en anglais entre "pictures" et "images", comme la rappelait Jean-Luc Godard lors d'une conférence de presse à Cannes. Il y a très souvent des pictures et rarement des images. Dans ce sens, on ne peut pas saisir l'image, la lier, la relier – faire des raccords. S'il y a saisissement, c'est l'image qui nous saisit et non l'inverse. On est alors du côté de la vision, avec toute l'ambiguïté du mot. Quand on a des visions, il n'y a plus de maîtrise, de volonté. On n'est plus dans la représentation. Alors le regard tient. Et il dure sans être temporel. Le temps face à une telle image n'est plus à compter.

Qu'advient-il du monde dans une telle image ?
Dans cette vision, il n'y a pas interprétation du réel. C'est la pleine réalité en même temps que son effacement par son insignifiance. C'est voir et ne pas voir en même temps. L'idée du documentaire comme fenêtre ouverte sur le monde me paraît absurde, autant que celle de l'image comme une loupe posée sur la réalité.

Quelle est la relation du cinéaste avec ces images ?
La mauvaise relation, c'est lorsque le cinéaste relie les images pour représenter ce qu'il a déjà imaginé. Or, le terme "imagination", je l'appliquerai plutôt à ce qui survient après avoir été saisi par l'image. Il y a imagination seulement après que soit apparue l'image. Aussi, les prises de vue ne peuvent pas être préméditées. L'image n'est pas pré-visible, on ne peut pas la voir avant qu'elle se présente. Et lorsqu'elle se présente, on perd la volonté. On n'est plus en état de dire, de montrer et de démontrer. La réalité qu'offre alors l'image est une évidence indéchiffrable. On sait bien qu'on peut faire dire n'importe quoi à l'image, selon ce qui la précède et ce qui la suit. C'est grave cet abus de l'image depuis plus d'un siècle, qui laisse croire qu'on peut la prendre à témoin. Le choc des images. Le documentaire, par opposition à la fiction, est supposé être la réalité, mais la fiction n'est pas moins réelle que le documentaire. Une fiction sur Marie-Antoinette réalisée dans les années cinquante dira mieux la réalité de l'époque du tournage qu'un documentaire sur la même période. En revanche, aller voir un film qui s'appelle *Les Antiquités de Rome* pour visiter Rome et ses monuments antiques est illusoire : il n'y a pas d'autre moyen de voir les antiquités de Rome que d'aller à Rome. Tout ce qu'on peut voir, c'est la réalité du film.

Dans votre pratique, l'écriture ne tient aucune place ?
Je suis bien obligé d'écrire ce qu'il y a sur une bobine ou une cassette. L'écriture sert à cela, et à repérer les rapprochements qui se sont faits. Il y aura peut-être une liste des plans, des rapprochements qui tiennent. Mais il n'y a aucune écriture avant l'image, car il n'y a pas de projet. Il y a des prises qui s'imposent parce qu'un cadre se voit et on en garde une trace. Un film devient saisissant quand on a l'expérience de l 'effacement du réalisateur, qui laisse la place au réel. C'est la différence entre la pratique d'un art et l'écriture. L'écriture est affirmative, elle confirme son auteur, alors que la pratique artistique de l'image est le grand risque de l'abandon, de la disparition. C'est Cézanne : à chaque coup de pinceau je risque ma vie. Bresson l'a dit aussi.

Le débat pellicule / vidéo a-t-il un sens pour vous ?
Ce n'est pas essentiel, car ce qui compte c'est le cadre. Vidéo ou film permettent de la même manière de voir un cadre. La différence très importante se situe au niveau de la lumière. La lumière impressionne et seule le film argentique est impressionnable. C'est de la chimie. Les prises en numérique, c'est de l'algèbre. Or, la lumière ne se met pas en équation.

Votre histoire avec le FID ?
L'histoire débute le jour où on m'a engagé à montrer à Jean-Pierre Rehm mon premier film en vidéo numérique. C'était *Lettre à Roberto*, réalisé au festival de Turin et qui fut sélectionné pour la première édition du FID. L'année suivante, j'ai proposé un film tourné en Corée, *Juste avant l'orage,* qui a aussi été programmé. Puis *Faibles amusements*, en Compétition Française, et enfin *Comme une ombre légère* l'an dernier, en Compétition Internationale. Jean-Pierre Rehm a soutenu *Lettre à Roberto* en l'incluant dans diverses programmations. Ceux qui connaissent le film savent que le soutenir ainsi ne manquait pas d'audace.

Votre sentiment sur la situation du documentaire ?
L'idée courante, bien traditionnelle du documentaire, est qu'il s'agit de montrer la réalité et d'aller la chercher. Ça peut sembler vain car, encore une fois, l'image ne montre qu'elle-même. Sur vingt heures de rushes auxquels aboutit sa recherche, le réalisateur en retiendra une, en accord avec ce qu'il avait prévu avant même de faire une image. Ce qu'il réalise n'est dont que ce qu'il avait imaginé avant de faire le film. Aussi les documentaires sont très souvent fictionnels de part en part : il y a le commentaire, le ton de la voix, la musique, le montage des images qui répond à ce qu'avait déjà prévu le cinéaste. S'il avait fait le film avec des images virtuelles, ça aurait économisé les frais du voyage. Vingt heures de rushes, quand ce n'est pas cinquante, cela me semble absurde dans le domaine du documentaire. Si on s'en tient à la réalité, quelques prises suffisent. Garrel, par exemple, fait très peu de prises : il y a dans ses films bien plus de réalité que dans les films soi-disant "documentaires". On fait avec la matière qu'on a, si elle y consent.

Pour qu'il y ait du réel qui finalement se voit, il faut lui laisser la place. Il faut taire ses intentions. Il est grand temps de dénoncer la supercherie du cinéma "documentaire" totalement fictionnel, qui ne cherche qu'à produire des effets sur le spectateur. Le FID me semble y contribuer car sa programmation soulève annuellement la même question : qu'est-ce que ça veut dire "documentaire". Alors fiction, documentaire… La seule question me paraît être celle de l'image, mais elle est sans réponse. On l'a abordée au moment du grand schisme entre orthodoxes et catholiques. L'icône, chez les orthodoxes, c'est la présence-même. Et quand on voit ce qu'est devenue l'image chez les catholiques, on se dit que ces débats soi-disant byzantins méritent d'être tenus.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

What's your approach to your role as President of the Jury?
For me it's a complete role reversal. I only ever came to Marseille before to show my films. A filmmaker is not particularly suited to being a member of the jury, which involves claiming specific knowledge when experience has shown me, film after film, that I know nothing, that nothing can be learned and that a film is born out of a process of trial and error rather than reasoning. So, what right do I have to express an opinion on a selection of films and decide which one deserves a prize more than the others? That gave me pause but, nonetheless, I accepted just to see. I'm going to see. What I shall see will provoke a range of emotions. The way I see it, that's how it must be: a smile or a scowl. Before offering a considered opinion, my reaction to a film will certainly be more instinctive than rational.

Your films are hard to label "documentaries". Where do you stand in relation to the field and the term?
The distinction between documentary and fiction doesn't seem relevant to me because I don't share the idea that most people have of what constitutes a documentary. If a documentary means showing reality, I would say that the image only really shows itself. What we see through the image is no more than a representation of reality. The real presence is not that of the motif but of the image itself. So this long-standing debate about fiction versus documentary, to my mind, misses the point entirely. The question revolves around the image: what is an image and what can images be made to do? This is as relevant to fiction as it is to documentaries. The dominant idea, shared by both genres, is that of a discursive form that links images together to say something, connects them up to create meaning. So, filmmakers are no longer attentive to the image, which they simply capture and force to submit to what they want to say, and what they had in mind before beginning to shoot. But the image has nothing to say and can't bear to be limited that way. It stands aside. I mean that there is no more image, bearing in mind the distinction that exists in English between "pictures" and "images", as Jean-Luc Godard pointed out at a Cannes press conference. There are often "pictures" and very rarely "images". In this respect, it's impossible to capture an image, link it, bind it, or connect it up to others. If there is any capturing, it is the image that captures us and not the opposite. Then, we're on the side of vision, with all the ambiguity that word contains. When one has visions, there is no longer any control or resolve. You are no longer working in terms of representation. So it is what one sees that takes over. And it lasts without being timeless. Confronted with an image like that, time always runs out.

What happens to the world in the image you describe?
In that vision, there is no interpretation of reality. It's full-on reality at the same time as its obliteration through its insignificance. It's seeing and not seeing at the same time. The idea of the documentary as an open window on the world strikes me as absurd, as much as that of the image as a magnifying glass held over reality.

What relationship do filmmakers have with these images?
The wrong relationship is when filmmakers connect up the images to represent what they have already imagined. Whereas I would apply the word "imagination" to what happens after being captured by the image. There can only be imagination after the image has appeared. In that sense, shots cannot be premeditated. The image is not predictable. It's invisible until it shows itself. And when it does so, one loses resolve. One is no longer able to say, show or demonstrate. The reality that an image then throws up is an indecipherable fact. Everybody knows that an image can be made to say anything you want, depending on what comes before and after. This abuse of images for more than a century, allowing people to think that images can be called to witness, is a serious matter. Shock-and-awe pictures. The documentary, as opposed to fiction, is supposed to be reality, but fiction is no less real than a documentary. A film of fiction about Marie-Antoinette made in the 1950s will say more about the period when it was shot than a documentary about the same period. On the other hand, going to see a film called Roman Antiquities *before visiting Rome and its ancient monuments is illusory. There is no way of seeing roman antiquities other than by visiting Rome. The only thing one can see is the reality of the film.*

In the way you make films, does writing have any place?
I have no choice but to write what's on a reel or a tape. That's what writing is good for, and for spotting the comparisons that are made. There could be a list of shots, comparisons that are worthwhile. But there is no writing before the image, because there is no project. There are shots that become vital because you can see the framing and you need to note it down. A film becomes gripping when you experience the director stepping aside for reality. That's the difference between making art and writing. *Writing is affirmative. It confirms its author, whereas the art of the image is about the risk of abandonment or disappearance. It's Cézanne: with every brushstroke, I risk my life. Bresson said the same.*

Does the debate between film and video have any meaning for you?
It's not essential because what counts is the framing. Video and film enable you to see the framing in the same way. The important difference is in the lighting. Light exposes and only argentic film is exposable. It's a question of chemistry. Digital filming is a question of algebra. But light cannot be formulated as an equation.

And you and the FID?
It all began the day I was called upon to show Jean-Pierre Rehm my first film on digital video. It was Lettre à Roberto, *shot at the Turin Festival and selected for the first FID. The following year, I submitted a film shot in Korea,* Juste avant l'orage, *which was also selected. Then* Faibles amusements, *in the National Competition, and finally* Comme une ombre légère, *last year, in the International Competition. Jean-Pierre Rehm supported* Lettre à Roberto *by including it in various programs. Anybody who has seen the film will know that offering it such support showed no lack of audacity.*

What are your feelings about the current state of documentary filmmaking?
The standard, very traditional concept of the documentary is that it involves filming reality and seeking it out. That could seem vain because, once again, the image only shows itself. Out of the twenty hours of rushes that this quest leads to, the director will retain one hour, which concords with what they had planned before a single image was shot. And so, what comes out of it is what the director imagined before making the film. Thus, documentaries are often fictional all the way through. There's the voiceover, the tone of the voice, the music and the editing of images in accordance with what the director planned. If the film were entirely made up of CGI, it would have saved the expense of the journey. Twenty hours of rushes, or maybe even fifty hours, strikes me as absurd in the documentary field. If one sticks to reality, just a few takes are enough. Garrel, for example, shoots very few takes and his films are much closer to reality than so-called documentary films. You make do with what is there, if it agrees to it. If you want reality to peek through, you have to make room for it. You have to quell your intentions. It really is time to denounce the hoax of totally fictional documentary movies that seek merely to produce an effect on the audience. The FID makes an important contribution, to my mind, because every year its selections raise the same question: What does documentary mean?
So, fiction, documentary… The sole question as far as I can see is that of the image, but it has no answer. It was raised at the time of the great schism between Orthodox and Catholics. The icon, in the Orthodox church, is the presence itself. And when you see what the image has become in the Catholic church, you think that these supposedly trivial debates deserve to be held.

Kaye Mortley

PRÉSIDENTE DU JURY SON

Pouvez-vous résumer votre parcours jusqu'à aujourd'hui ?
Etudes de littérature à l'Université de Sydney, à l'Université de Melbourne, doctorat à Strasbourg. Commence à travailler à la radio en Australie (ABC). Travaille comme documentariste indépendante basée à Paris depuis 1981.

Vous enseignez le documentaire à l'Université de la Radio en Arles. Si vos étudiants devaient retenir deux ou trois idées ou principes, quels seraient-ils ?
Que la radio n'est pas une histoire d'image manquante, qu'elle est un mind-movie en projection permanente derrière les yeux. Que la syntaxe sonore est subtile, fuyante, pas codifiée. Que le son est souvenir.

Radio, cinéma, installations sonores : votre travail couvre plusieurs mediums et modes d'exposition du son. Quelles articulations, pratiques et théoriques, entre les trois ? Plus précisément : en quoi un documentaire radiophonique relève-t-il du cinéma, et vice-versa ?
Je n'ai jamais fait de cinéma : je suis très radio. Je ne suis pas du tout sûre qu'un documentaire radio relève de quoi que ce soit du cinéma… sauf qu'elle lui emprunte parfois son langage critique, n'en ayant pas un à elle. (La radio est en quelque sorte la parente pauvre du cinéma.) Le documentaire radio crée un espace, l'installation habite un espace, le cinéma fait voir un espace…

De nombreux cinéastes (Godard) et critiques de cinéma (Fargier récemment) ont insisté sur l'importance du modèle radiophonique dans le dispositif et l'esthétique du cinéma ? Qu'en pensez-vous ?
C'est peut-être vrai dans la mesure où, du moins à une certaine époque, la création radiophonique a connu une formidable liberté (et cela en partie grâce à sa légereté, peut-être même son invisibilité), capable d'engendrer des univers que l'on a toujours devinés, mais que l'on n'a jamais vus. Le son est aussi très lié à l'émotion, le "à jamais non-dit", indicible.Un espace où passent des anges.

Qu'attendez-vous du travail sonore dans un film documentaire ?
D'entendre un espace, peut-être parallèle à celui que je vois. Un espace d'où le discours n'est pas exclu…mais seulement un certain type de discours (je parle uniquement pour moi). J'attends aussi une certaine volupté sonore. Mais cela dépend de beaucoup de choses, le mot est peut-être mal choisi, et en tout cas la volupté peut être granuleuse et grinçante et rapeuse.

Comment abordez-vous votre rôle de président du jury son au FID ?
N'étant pas du monde de l'image, je dirais avec beaucoup de d'humilité et avec le plaisir énorme que l'on peut avoir devant une découverte.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Can you summarize your career so far?
Studied literature at Sydney and Melbourne Universities, then a thesis at Strasbourg. Began working on national radio in Australia (ABC). Have been working as in independent researcher based in Paris since 1981.
You teach documentary studies at Arles University of Radio. If your students had to remember just two or three main ideas or principles, what would they be?
That radio is not about the missing image, that it is a mind-movie constantly screening behind the eyes. That the syntax of sound is subtle, fleeting, not codified. That sound is memory.
Radio, cinema, sound installations… Your work spans several media and arenas of sound. What are the links, in practice and theory, between them? More specifically, how is a radio documentary relevant to cinema and vice-versa?
I've never worked in movies. I'm very much a radio person. I'm not at all sure that a radio documentary is relevant in any way to the cinema, except that it sometimes borrows its critical language, not having one of its own. (Radio is to some extent the poor relation of cinema.) Radio documentaries create a space. Installations inhabit a space. The cinema offers a view of a space.
Many filmmakers (Godard) and film critics (Fargier recently) have insisted on the importance of the radio model in the techniques and esthetics of the cinema? What do you think?
It could be true in the sense that, at a certain period at least, radio programs possessed a marvelous freedom (partly thanks to lightness of the medium or perhaps even invisibility), which was capable of creating worlds that one could discern but never see.
Sound is also strongly linked to emotion, the "forever unspoken", the indescribable. A space filled by silent moments.
What do you expect from the sound design of a documentary film?
To hear a space perhaps parallel to the one I see. A space from which discourse is not excluded… but only a certain type of discourse (I speak only for myself). I also expect to get a certain sensual pleasure from the sound. But that depends on a lot of things. Pleasure might not be quite the right word because it can also be grainy and grating and rough.
How do you approach your role as President of the Sound Jury at this year's FID?
Not being from the world of pictures, I would say with a lot of humility and the enormous pleasure that one can derive from a new discovery.

Vidéothèque

L'espace vidéothèque, équipé de 12 postes de visionnage, offre la possibilité de consulter 100 films. Les 30 films sélectionnés en compétition (internationale, nationale et premier), 28 films issus des écrans parallèles, 4 films des séances spéciales et 40 films supplémentaires dont la liste est consultable dans le catalogue du FIDMarseille.

Horaires d'ouverture : 10h à 21h. Accès réservé en priorité aux professionnels (diffuseurs, programmateurs, journalistes, réalisateurs et producteurs)

ENTRETIEN AVEC

Song Tian

à propos de TIAN LI

Première Internationale - Premier Film

Translation of this interview to be published in the 10.07 's issue

L'origine du film ? Pourquoi ce village en particulier ?
Le film fait partie du "Project villagers' Documentary Films", catégorie "jeune réalisateur", organisé par l'Union Européenne et le Ministre des Affaires Civiles de la Chine. Le directeur du projet est Mr. Wu Wenguang, documentariste chinois connu. J'ai découvert par hasard dans le journal ce concours de films documentaires. J'ai préparé un projet qui a été sélectionné. 2005 est une année d'élection dans ma région : l'élection du chef dans chaque village. J'ai fait des repérages dans plusieurs villages autour de Harbin, mais je n'ai pas trouvé de choses intéressantes à filmer. Tian Li est le dernier village où j'ai été. L'épicerie de Chen Guobin est située juste à l'entrée du village. J'ai été tout de suite attirée par une scène à laquelle j'ai assisté : les gens s'asseyaient sur une banquette dehors pour fumer et parler. Des villageois entraient et sortaient de l'épicerie. A l'intérieur, il y avait une table vide avec des cartes. Après avoir parlé avec Chen Guobin, j'ai fait mon choix.

Le cadre de Tian Li permet de traiter de la politique d'un pays, la Chine, à une échelle locale.
On peux voir ce qui se passe dans un village en Chine aujourd'hui, et connaître un peu la démocratie chinoise.

Quel est le contexte politique et quels sont les enjeux de ces élections à scrutin universel ?
Election démocratique, administration démocratique, décision démocratique et surveillance démocratique sont les quatres piliers du "Village self-governance", qui permet aux villageois d'exercer leurs droits et de régler eux-mêmes leurs problèmes. Je ne suis pas spécialiste en politique, ni en "Village self-governance". Je ne peux pas donner plus de réponses que ça. Ce que je peux faire, c'est montrer les gens auxquels je m'intéresse.

***Tian Li* décrit aussi la vie de ce village : le film ne s'arrête pas après le résultat des élections.**
L'élection est juste une partie de la vie du village, parmi d'autres évènements : la pollution de l'eau, la perte du mouton, ou bien une partie de mahjong. Le film se concentre sur la vie à "L'épicerie Tian Li", un endroit public où se retrouvent les villageois pour bavarder, boire, jouer, etc. J'aimais bien rester dans l'épicerie de Chen Guobin pour observer les villageois et pour écouter le récit de leur vie quotidienne.

Comment avez-vous travaillé avec les villageois pour obtenir une telle proximité ?
Le village choisi se trouve à environ 30 kilomètres de Harbin, où je suis née et où j'ai grandi. Il n'y n'a donc pas de problème de langue. J'ai vécu dans le village pendant un peu plus d'un mois, et j'allais chaque jour à l'épicerie de Chen Guobin. Les villageois étaient gentils avec moi. Au début, ils étaient curieux de la caméra, parfois ils se mettaient devant ou derrière moi en regardant ce que je filmais, et je leur montrais les images. Petit à petit, ils se sont habitués et on s'est fait confiance. La présence de la caméra poussait certains à parler. Etre une femme m'a aussi aidé à entrer dans leur vie.

Le politique passe essentiellement par l'enregistrement de la parole, surtout celle de Chen Guobin.
En fait, je ne m'intéresse pas au politique. Ce qui m'importe, ce n'est pas ce que Chen Guobin dit, mais plutôt ce qu'il pense et ce qu'il fait pendant le processus de l'élection. Chen Guobin n'est pas représentatif de tous les villageois de Chine, mais il en représente quand même une certaine partie. L'élection et son résultat ne sont pas importants, je m'intéresse plus aux gens comme lui. Je pense que Chen se sent parfois seul. Il a beaucoup de choses a dire et il a envie d'en parler, mais il a du mal. La caméra lui donne l'occasion de parler, de s'exprimer.

L'économie de ce film, produit, filmé et monté par vous, correspond-elle à une nécessité dans le paysage du cinéma chinois d'aujourd'hui ?
C'est le cas pour la plupart des documentatistes indépendants en Chine. D'abord, c'est une raison économique. Ensuite, la DV, permet de filmer ce qu'on veut, tout seul. L'arrivée de la DV nous a libérés. J'ai des amis qui n'ont jamais fait d'études de cinéma et qui font de bons films en DV. L'important n'est pas de travailler indépendamment ou avec une équipe, mais d'avoir des idées et des réflexions indépendantes.

Propos recueillis par Olivier Pierre

AGORA À 17H40
SÉANCES : JEUDI 6 À 16H, SALLE 1
SAMEDI 8 À 13H45, CRDP
LUNDI 10 À 10H, AUDITORIUM

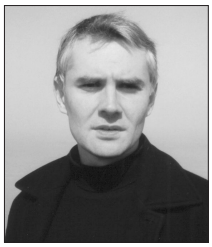
ENTRETIEN AVEC

Vladimir Léon

à propos de LE BRAHMANE DU KOMINTERN

Première mondiale - Prix son

Translation of this interview to be published in the 10.07 's issue



Quelle est la genèse du film ?
C'est un historien de Calcutta rencontré dans une soirée à Paris, Hari Vasudevan, qui le premier m'avait montré une photo de dirigeants soviétiques des années 20. Au milieu de Lénine, Gorki, Zinoviev, Boukharine, j'y découvrais la silhouette inconnue et intrigante d'un Indien les dépassant d'une tête : Manabendra Nath Roy.
Ma curiosité n'a fait que grandir à mesure que je découvrais qu'il n'y avait que très peu d'informations disponibles sur lui, et que les bribes que je pouvais trouver lui conféraient un rôle politique de premier plan, que ce soit dans le Mexique de 1916, la Russie révolutionnaire, en Chine durant la guerre civile, en Inde avant et après l'Indépendance… Je me suis dit qu'un tel silence, un tel oubli, méritaient sans doute un film.

Après *Nissim dit Max* (2003), un documentaire sur votre père, journaliste et militant communiste, ce film s'inscrit dans une continuité avec le portrait d'un homme, M. N. Roy, qui a traversé l'histoire du communisme au XXème siècle.
Tandis que je travaillais au *Brahmane*, j'avais très présent à l'esprit *Nissim dit Max*. Et inversement. Les deux films ont été concrètement envisagés au même moment. Simplement *Le Brahmane* a mis plus de temps à se faire, puisqu'il a été largement autoproduit et qu'il impliquait des voyages lointains, plus difficiles à mettre en place.
À côté de ce "film de chambre" qu'est *Nissim dit Max*, film familial aussi (et réalisé avec mon frère Pierre), j'avais envie d'un pendant plus voyageur, plus "aventurier", correspondant aussi à ce souffle épique et internationaliste qui est indissociable de l'histoire communiste.
Mais dans les deux films, cette histoire est vue à travers celle d'un homme et en intègre donc les fragilités, les incertitudes, les contradictions. Ainsi, j'ai l'impression qu'il est plus facile d'échapper aux schématismes idéologiques. Les histoires individuelles nourrissent l'histoire collective, mais en même temps la démentent sans cesse. Notamment, parce que chacune invente sa propre chronologie, a sa finalité propre, porte ses propres crises.

M. N. Roy apparaît comme un personnage fantôme, dont le souvenir semble presque effacé de la grande histoire, un personnage de roman, aventurier, révolutionnaire et philosophe.
À mesure que j'avançais dans ma recherche, que j'apprenais de plus en plus d'événements de la vie de M. N. Roy, j'avais l'impression qu'il m'échappait et que je n'en saurais finalement pas beaucoup plus que lorsque je l'avais la première fois découvert sur la photo prise à l'ouverture du IIe Congrès de l'Internationale communiste. Et c'est en tant que fantôme, en tant que personnage escamoté de l'histoire qu'il s'est avéré à sa plus juste place, permettant d'interroger un présent que son histoire me permettait de viser.

Le portrait de M. N. Roy est rendu essentiellement à travers la parole, les images d'archives sont rares, en privilégiant l'enregistrement des témoins et la lecture d'écrits.
Il y a une tension que manifeste toujours le témoignage. Un sujet nous parle en un temps donné, le temps du filmage, d'un autre temps, le temps du témoignage. C'est Ulysse ! Nous sommes ligotés au mat de notre présent et dans l'impossibilité de rejoindre les Sirènes du passé.C'est pourquoi je filme beaucoup les témoins dans leur environnement, en m'attardant sur les détails, parce que cela en dit finalement autant et parfois plus que le contenu même de cette parole instituée qu'est le témoignage (et qui est souvent plutôt re-dite que dite).
J'ai l'impression que la parole sur le passé a quelque chose d'impossible, mais c'est justement dans cette impossibilité même qu'elle finit par dire quelque chose d'authentique sur l'Histoire. J'aime filmer cette impossibilité : les silences, les non-dits, les anecdotes très parallèles. J'aime filmer le processus du témoignage, plus que le témoignage lui-même.

Comment avez-vous rencontré les nombreux intervenants qui apportent leur témoignage sur M. N. Roy ?
C'est comme tous les milieux restreints : on est peu nombreux, alors tout le monde finit par se connaître ! Il suffisait de tirer un fil, pour que cela entraîne beaucoup du monde. Par exemple, au Mexique, j'avais, un peu par hasard, tiré le fil Adolfo Gilly. Je savais que c'était un historien qui avait beaucoup travaillé sur le Mexique révolutionnaire. Finalement, lui ne connaissait rien sur M. N. Roy, mais il m'a aussitôt guidé vers Paco Ignacio Taibo II, vers Daniela Spenser, vers le PRD, etc. Ça a été pareil en Inde. C'est Sibnarayan Ray, biographe et ami de M. N. Roy qui m'a mis sur la trace d'un jeune historien canadien de Harvard, Kris Manjapra, qui, à son tour, m'a fait rencontrer Theodor Bergmann, l'un des derniers témoins vivants de l'Opposition communiste allemande des années 30 où il a connu M. N. Roy ! Il n'y a qu'à Moscou que ce type de chaîne « royiste » était quasiment impossible à espérer. Le passé communiste y est trop refoulé. Mais du coup, j'ai fini par me retrouver à une table ronde sur Khrouchtchev organisée à la Douma par le leader populiste Vladimir Jirinovski ! Ce qui, finalement, s'avérait intéressant sur l'état politique actuel de l'ancien pays des Soviets, en lequel Roy avait tellement cru.

Le film prend la forme d'une enquête historique, suivant chronologiquement la trajectoire de M. N. Roy à travers le monde, mais échappe aux limites du genre grâce à des décalages dans le commentaire et au travail sur le son et l'image.
C'est une chose que j'avais commencé à expérimenter dans *Atcha*, un film que nous avions réalisé en 1995 avec Arnold Pasquier - qui a assuré l'image et la prise de son des volets indien et allemand du *Brahmane*. Poser un commentaire sur des images, mais qui ne se trouve jamais exactement à la même distance de ce qui est vu. Tantôt il y colle tout à fait, tantôt il se désynchronise un peu, pouvant même raconter franchement autre chose que ce qui est montré. Ce décalage me semble particulièrement fécond lorsqu'il s'agit de filmer l'Histoire. Le son et l'image appartiennent à des temps distincts. Comme je le disais à propos de l'entretien filmé, son présent concret se cogne au passé convoqué par le récit, par le témoignage. Le commentaire off, enregistré après coup, instaure sa temporalité propre et peut intervenir en contrepoint de l'image, perturber sa chronologie, y insuffler un passé, déborder l'actualisation inhérente à la matière filmée. Tout comme la musique a sa ligne de durée autonome, mais qui vient croiser la ligne continue du film. Chostakovitch accompagne les parties mexicaine et russe. Il apporte aussi un contexte : la 1e et la 2e Symphonie qu'on entend ont été composées entre 1924 et 1927, durant le séjour de Roy à Moscou. Quant à l'*Appassionata*, elle s'est naturellement imposée pour la partie allemande et indienne, correspondant à la fois à ce moment de solitude philosophique de Roy (plus rien ici de symphonique !) et à ce contexte intellectuel allemand, post-hégélien qui a tellement structuré la pensée théorique de M. N. Roy. En plus, il paraît que Lénine adorait les sonates de Beethoven que lui interprétait sa maîtresse Inessa Armand. Cet éclatement de la matière sonore en foyers distincts, face à la plus grande linéarité de la bande image, me paraît un moyen d'accéder à une lecture non-chronologique, morcelée, multipolaire de l'Histoire. Celle-ci n'est pas un continuum, sauf peut-être dans les manuels scolaires, dont, de toute façon, Roy est absent !

Le film évoque aussi, en écho au récit de l'histoire du *Brahmane du Komintern*, l'état du monde actuel, post-utopique, menacé par les fanatismes et bien éloigné de l'humanisme rêvé par M. N. Roy.
Oui, c'est vrai. Un ami me disait un jour, alors que je lui racontais l'histoire de M. N. Roy, "mais c'est l'icône qui manque aux altermondialistes !". Et c'est sûr qu'il y a dans ses préoccupations politiques et philosophiques des éléments très contemporains. C'est comme s'il avait vécu intimement, douloureusement, et de façon très précoce, la crise des utopies du XXe siècle. Roy était devenu anti-stalinien dès la fin des années 20, farouchement anti-nazi dès le tout début des années 30 (alors que Moscou agitait encore la menace sociale-démocrate), défiant envers les nationalismes et la religion, même dans la lutte d'indépendance, puis défenseur, dans les années 40, d'une démocratie participative intégrale, d'une économie autogérée pour l'Inde… Toutes ses postures à contre-courant lui ont valu un isolement dont il a, je crois, beaucoup souffert. Et son échec politique renvoie à une problématique qui me paraît d'actualité, du moins pour la gauche. Quel horizon utopique réinventer qui parvienne à trouver un prolongement dans la pratique politique concrète ? À défaut de trouver une réponse à cette question, nous serons nécessairement aussitôt sous la menace des nationalismes et des fanatismes religieux que Roy a toute sa vie combattus.

Propos recueillis par Olivier Pierre

AGORA JEUDI 6 À 12H15
SÉANCES :
JEUDI 6 À 10H, AUDITORIUM
DIMANCHE 9 À 14H30, SALLE 1
MARDI 11 À 13H30, SALLE 2

Séance spéciale CMCA

Compañeros, de Catherine Ulmer

Durant la guerre civile espagnole, 35 000 volontaires vinrent du monde entier pour lutter contre les troupes de Franco, Mussolini et Hitler. En cet été 2003, quelques derniers survivants sont venus traverser de nouveau l'Ebre, ce fleuve qui a donné son nom à la plus sanglante bataille de la guerre civile, il y a 65 ans. Lucides et idéalistes, ils nous offrent un autre regard sur l'engagement politique et la vieillesse.

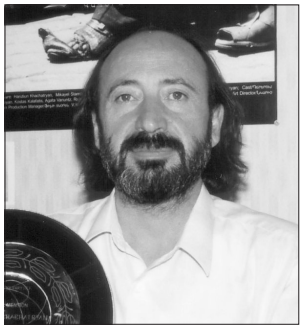
SÉANCE :
JEUDI 6 À 14H EN SALLE 1

CMCA

Créé en 1995, et basé à Marseille, le CMCA (Centre Méditerranéen de la Communication Audiovisuelle), regroupe des télévision des producteurs et des acteurs audiovisuels appartenant à l'aire culturelle méditerranéenne. Il se donne pour objectif permanent de participer au renforcement de la spécificité du secteur audiovisuel méditerranéen, notamment par une amélioration de la qualité des programmes proposés. Il encourage plus particulièrement la production et la circulation des documentaires, à travers la coordination de séries thématiques et l'organisation d'atelier de formation, ainsi que par la mise en ligne sur son site d'informations concernant plusieurs milliers de films traitant de la Méditerranée.
Il organise chaque année en Italie le Prix international du documentaire et du reportage méditerranéen, où sont décernés plusieurs prix récompensant les réalisateurs ou assurant une diffusion à leurs films.
Accessible sur le site du CMCA, « Méditerranée Audiovisuelle », la Lettre du CMCA destinée aux professionnels de l'audiovisuel, donne chaque mois de nombreuses informations concernant la production de programmes documentaires et de films et les festivals méditerranéens.

Harutyun Khachatryan

à propos de THE RETURN OF THE POET (POETI VERADARDZE)



I was born on a land where Jivani was born. We gave birth to our children, baptized them, celebrated our weddings and had funerals on the land of Jivani. Anyone in love, lost in dreams or trembling with fear, always sang Jivani's songs. And I always dreamed of shooting a film about Jivani, but at the same time was afraid to do that. It seemed impossible to me to shoot a film about him. Now, when I have shot that film, my fear has totally disappeared.

Je suis né sur la terre où est né le poète Jivani. Nous donnons naissance à nos enfants, nous les baptisons, nous célébrons leurs noces et menons nos funérailles dans le pays de Jivani. Quiconque est amoureux, perdu dans ses songes ou secoué par la peur, entonne les chansons écrites par Jivani. Cela fait longtemps que je rêve de faire un film sur Jivani, et cela fait aussi longtemps que cette idée me terrorise. Faire un film sur lui m'apparaissait impossible. A présent, une fois le film tourné, ma crainte s'est tout à fait évanouie.

Propos recueillis par Cyril Neyrat. Traduit par JP Rehm

SÉANCES :
JEUDI 6 À 17H45, AUDITORIUM
SAMEDI 8 À 9H45, AUDITORIUM
DIMANCHE 9 À 18H, LES VARIÉTÉS

2 questions à Fulvia Carnevale

Dès demain, le journal du FID propose dans le cadre du partenariat avec les *Cahiers du Cinéma*, une carte blanche à Fulvia Carnevale, pour une chronique quotidienne de "son" festival. Portrait et entretien.

1. Pouvez-vous vous présenter au public du FID ?
Je vais essayer. J'ai une formation philosophique qui s'est déroulée entre l'Italie et la France. Je suis venue à Paris en 97, initialement trois mois, pour recueillir du matériel pour ma recherche sur Foucault, visiter les ruines de Vincennes, voir la capitale européenne des mouvements sociaux. Et je ne suis plus jamais repartie.
La rencontre avec le mouvement des chômeurs de 98, ainsi que le début d'une expérience collective de vie, de lutte et d'écriture qui a duré pendant quatre ans, m'ont retenue ici. Ensuite un reflux de bien des choses m'a amené à enseigner la philosophie à l'Ecole des Beaux-Arts de Valenciennes où je travaille toujours. Et là, le contact rapproché avec le travail artistique de mes étudiants a radicalement changé mon approche du domaine visuel et progressivement, presque sans m'en rendre compte, je me suis mise à penser dans des formes qui n'étaient plus seulement écrites et bidimensionnelles.
Parmi tous ces changements, une constante : j'ai toujours essayé d'éviter de travailler seule. Je préfère la coopération avec ses imprévus, ses désastres et sa temporalité incompressible. C'est une préférence politique, bien sûr, pas une affaire de goût. Cela rend mon parcours paradoxal, mais je l'assume complètement. J'ai collaboré depuis 2001 avec Alejandra Riera sur son projet de Maquettes-sans-qualité qui a duré dix ans, et que j'ai rejoint en fin de course. C'est une pratique artistique délicate, complexe et généreuse, inédite encore en français, pour l'heure seule une version espagnole existe aux éditions de la Fondation Tapiès. Depuis 2005, je mène avec James Thornhill une aventure artistique sous le nom de Claire Fontaine, collectif à dimension variable, pour l'instant très réduit. Notre pratique est une manière de poser publiquement des problèmes qui nous torturent et que ni l'activisme, ni l'analyse philosophique, ne rendent supportables au quotidien. Par exemple : comment vivre en paix avec les contradictions de la propriété privée ? Comment éviter le moralisme à ce sujet, ou le cynisme ? Que peut-on dire ou montrer qui pose la question de l'usage et du partage sans que cela sonne comme une condamnation ou comme une leçon donnée ? Nous avons aussi des relations d'amitié et de coopération avec d'autres artistes qui nous aident à radicaliser notre travail.

2. Pourquoi êtes - vous ici ? Qu'attendez-vous de cette édition du FID ?
Je suis ravie d'avoir été invitée. Je suis déjà venue plusieurs fois comme spectatrice pour le plaisir de suivre cette manifestation. Le FID a une programmation atypique qui pose toujours la question du documentaire de manière problématique. On ne sait pas vraiment ce qu'on va voir, l'interrogation du format apparaît très clairement dans les choix de la programmation. Je trouve cela d'une honnêteté désarmante, que je ne rencontre pas souvent. Le documentaire est au centre d'un problème politique majeur avec lequel on ne peut plus refuser de se confronter. Personne aujourd'hui ne peut imaginer une histoire du XXIème siècle sans image. Et aussi, je suis persuadée avec Benjamin que l'histoire ne se décompose pas en histoires, mais en images. Ensuite, le contenu de vérité, la puissance et les critères de construction de ces images sont autant de lieux d'un conflit omniprésent qui nous constitue désormais en tant qu'êtres pensants, et même en tant que corps. La tâche qui m'a été impartie me plaît beaucoup aussi. La temporalité « surréelle » d'un festival permet de faire des rapprochements autrement impossibles entre documents et auteurs totalement éloignés. Les trous de mémoire, la récurrence des souvenirs-écrans, les accumulations de lumières et de sons des langues étrangères, tout cela produit un état de sensibilité intéressant, avec des pics et des affaissements inimaginables dans les moments ordinaires. J'attends donc d'être désorientée. De voir également comment se présente la programmation pour les enfants. Personnellement je trouve décisif le fait que le désir de raconter des histoires (vraies) avec des images se confronte à l'enfance.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

GRENOUILLE 88.8 fm MARSEILLE
grenouille888.org

Fiesta du soir sur la terrasse du Pharo de 19h à 2h00 :
Manudub live + DJ Seb Bromberger

LE FIDMARSEILLE EN DIRECT TOUS LES JOURS SUR RADIO GRENOUILLE 88.8 FM

écran parallèle

LES SENTIERS

Entretien avec **Nathalie Guimard et Vincent Tuset-Anrès**
Directeurs artistiques de Fotokino et Laterna Magica, Marseille.

Le FIDMarseille a souhaité vous inviter à programmer un écran parallèle tout-public, dans quel contexte ?
Fotokino propose depuis quelques années à Marseille des programmations, expositions, rencontres, ateliers dans les domaines du livre, du cinéma et des arts plastiques. Avec, comme fil conducteur, les questions relatives à l'enfance. Suite à la seconde édition de notre manifestation "Laterna magica" en décembre 2005, le FIDMarseille a souhaité nous proposer cet écran afin de répondre à un désir qui existait au Festival depuis plusieurs années : ouvrir la programmation aux plus jeunes, s'adresser aux enfants.

Quand on y regarde de près, ces films n'apparaissent pas précisément comme des films "pour enfants".
Parler de cinéma pour enfants est délicat. Dans notre travail de programmation, nous préférons parler de film "visible par un enfant" plutôt que de "film pour enfant". Cette formulation n'est pourtant pas très élégante, et même s'il existe d'excellents films qui s'adressent en priorité aux enfants, cette catégorie souffre de l'emprise de certains producteurs qui la macule, tout comme elle macule le cinéma d'animation. Si les œuvres sont de qualité, le plaisir reste identique, quel que soit l'âge. Même si les niveaux de lecture peuvent être différents. Avec des réalisateurs comme Hayao Miyazaki, par exemple, la distinction entre les films qui s'adresseraient aux enfants et les autres est dénuée de sens. Les critères d'appréciation sont exactement les mêmes. Et si l'imaginaire et la sensibilité de l'auteur, la poésie dégagée par le film restent des qualités que nous privilégions dans ces programmations, ce sont souvent ces mêmes qualités que nous apprécions dans toute œuvre de cinéma. En somme, un film visible par un enfant n'est pas forcément un film consensuel. Parce que le temps de l'enfance n'est pas un temps consensuel.

Cet écran est le premier volet d'une collaboration que le FIDMarseille et Fotokino imaginent pérenne. Qu'avez-vous privilégié pour cette première fois ?
Nous avons choisi de croiser les genres, sans contrainte particulière, si ce n'est celle de la langue. Pour les films en V.O., des dialogues rares, pour ne pas handicaper la compréhension. Se côtoieront ainsi des films d'artistes contemporains (Paul Bush, Fischli et Weiss, Bartolani et Caillol, Jean-Luc Vilmouth, Raphaëlle Paupert-Borne…), des films d'animation *La Rue, Taste the World*, et des films plus proches du documentaire. Tous portés par un regard d'auteur, singulier, chacun illustrant le sens d'un tel programme. En particulier, le rarissime *Toccata for Toy Trains* de Charles et Ray Eames, à la fois ludique et d'une grande application, réalisé par des créateurs qui assumaient pleinement la joie de s'adresser aussi aux enfants, dans le souci de prendre son plaisir au sérieux ("Take your pleasure seriously!"). Ou encore *Notes on the Circus* de Jonas Mekas, rangé dans les rayons parfois redoutés du cinéma expérimental, et dont la magie pourtant est propre à opérer chez tous. Bref, prétendre que la singularité est aussi (surtout?) affaire des plus jeunes.

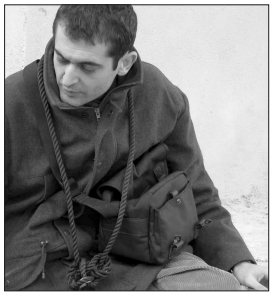
Six séances, vingt-trois films : comment s'est déroulée la sélection ?
Elle est issue de deux sources. D'une part, un premier choix a été opéré en collaboration avec le Festival qui nous a proposé des films candidats à la sélection officielle. Nous y retrouvons l'essentiel des films très récents de cet écran. D'autre part, nous avons pioché dans notre cinématographie mentale des films qui nous étaient chers, des œuvres inédites ou très rares à Marseille.

Les Sentiers. Pourquoi ce titre ?
En écho à l'ensemble de la proposition du FIDMarseille, il nous semblait juste de voir cet écran comme une immense topographie de vies, de faits et de sensations, d'environnements familiers ou étrangers, dans laquelle un enfant doit se frayer un chemin, le sentier de sa propre compréhension du monde. Tantôt balades, tantôt chemins escarpés, ces films proposeront à tous de porter sur le monde le regard de l'enfance. Et puis, c'est un discret hommage à Rimbaud qui écrivait à seize ans : "Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers…"

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

écran parallèle

ROBERT MORIN, FAIS LE TOI-MÊME !



Entretien avec **Edouard Monnet**

D'où vient votre intérêt pour Robert Morin ?
D'un malentendu. J'ai découvert son travail en 1996 avec *Yes Sir! Madame…* diffusé dans un festival d'art vidéo. Ce contexte, de même que la forme de l'autofilmage à laquelle il fait largement appel, pouvait prêter à confusion. J'ai ensuite pu voir une demi-douzaine de ses films à l'édition 1999 du festival Bandits-Mages (Bourges), et rencontrer Robert longuement. L'accès à un tel "panorama" a été une révélation, et les discussions que nous avons eues m'ont permis de recaler les choses, je veux dire par là, les positionner sur le terrain du cinéma et non celui de l'art contemporain.

Quelques mots du rapprochement avec le FID…
En tant que programmateur, j'ai des fantasmes. L'un d'eux consiste justement en l'organisation d'une rétrospective consacrée à l'œuvre vidéo de Robert Morin, la plus conséquente et la moins connue, en particulier en France. Il m'a semblé que Vidéochroniques, seule, n'était pas à même d'y parvenir sans alimenter le malentendu que je viens d'évoquer : ce travail se situe un peu en marge de notre objet et des possibles orientations éditoriales qu'il implique. Nous n'étions pas non plus en mesure de mettre en œuvre un dispositif adapté à cette œuvre, à sa durée, et de garantir une visibilité suffisante du travail. D'un autre côté, j'adore travailler sur les zones de perméabilité qui existent entre les disciplines artistiques, et les collaborations permettent précisément de le faire dans de bonnes conditions. Le FID m'est toujours apparu être le meilleur écrin pour présenter les films de Morin, en raison des conditions offertes par le festival, de leur contenu ancré sur le réel, et de leur forme qui s'appuie sur les procédés du documentaire. J'avais déjà sollicité Jean-Pierre Rehm à ce sujet, il y a trois ans ; l'idée a fait son chemin jusqu'à ce que l'opportunité se présente finalement cette année.

Pourquoi avoir confié la programmation à Fabrice Montal ?
Là encore, il s'agit d'abord de servir au mieux le travail. Je l'ai pris de plein fouet en 1999 et n'en suis toujours pas remis : je l'appréhende intuitivement mais il me manque la distance. Fabrice Montal est l'homme de la situation. Dès notre première rencontre, il y a sept ans, le cas Morin a alimenté une vraie complicité entre nous. Mais ses arguments sont supérieurs aux miens : il connaît l'œuvre sur le bout des doigts, est l'auteur de plusieurs textes critiques et a co-dirigé une publication qui lui est consacrée… Sa connaissance de la filmographie québécoise, du cinéma en général, et des diverses pratiques qui mettent l'image en mouvement sera précieuse au moment de présenter le travail au public.

Elle devrait aussi nous éclairer sur les va-et-vient de Robert Morin : entre vidéo et cinéma, fiction et documentaire…
Sur son statut de réalisateur, il n'y a aucune hésitation possible : il s'inscrit explicitement sur le terrain du cinéma. La vidéo, au départ, lui a tout simplement permis de faire des films. Les longs métrages qu'il a ensuite pu réaliser sur pellicule n'ont jamais remis en question l'usage des K7 et des camescopes. Au contraire, ces outils lui permettent d'échapper aux exigences de production et aux contraintes économiques inhérentes à l'industrie cinématographique ; ils lui apportent l'autonomie, la réactivité et la liberté nécessaires à la réalisation des films qu'il veut faire. La marginalité de la production répond ainsi aux marginalités qui intéressent Morin. Il est certains lieux qui ne se visitent pas, certaines intimités qui ne se pénètrent pas avec une armada d'équipements et une flopée de techniciens. La question du genre est plus complexe à aborder. L'attention portée par le réalisateur au processus de travail rend difficile le décryptage d'un protocole, qui semble se formuler à mesure que le film s'élabore. L'ambiguïté du genre en est le résultat, et non un parti pris stylistique. En même temps, l'instabilité, l'incertitude dans laquelle est maintenu le spectateur le rend, me semble-t-il, très réceptif aux questions que Morin soulève parfois violemment, sur les plans social et politique notamment. Il me revient une anecdote qui tend à prouver l'efficacité de sa méthode : Robert Morin a un jour reçu une invitation adressée au nom de Earl Tremblay (le personnage franco-anglophone qu'il joue dans *Yes Sir! Madame…*) pour intervenir dans une conférence traitant très sérieusement de la "schizophrénie canadienne". Il s'est rendu sur place, a joué le jeu quelque temps avant de finalement dévoiler la supercherie…

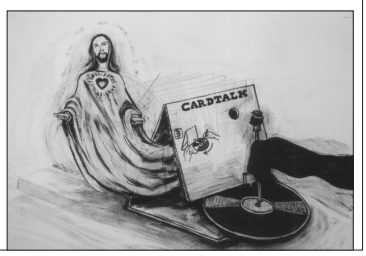
Propos recueillis par Nicolas Wozniak

en vente chez votre marchand de journaux

Avec les *Cahiers* aimer, penser le cinéma

DEMAIN VENDREDI 7 JUILLET À LA BMVR DE L'ALCAZAR :

LES SENTIERS, à 16h30 :



Portrait : la fleuriste 12' de Alain Cavalier
Malenkaya Katerina 24' de Ivan Golovnen
Taste the world 4' de Wendy Morris
Voisins 10' de Norman McLaren
Jyu - Go - Hun Okurendo 14' de Takeshi Kushida

EN VENTE SUR PLACE : CATALOGUES ET T.SHIRT

Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Président : Aurélie Filipetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Emmanuelle Ferrari, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat. Rédaction : Emmanuel Burdeau, Fulvia Carnevale, Nicolas Feodoroff, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Sionann O'Neil, Simon John.
Coordination et maquette : Caroline Brusset, assistée de Sabrina Valy. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

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

www.fidmarseille.org