

09.07.06

FIDMARSEILLE

JOURNAL / DAILY

ENTRETIEN AVEC

Florence Lazar et Raphaël Grisey

à propos de *PRVI DEO*
Première mondiale

Comment est né le projet de *PRVI DEO* ?

Le projet est né de notre rencontre en 2003. Florence Lazar avait auparavant réalisé des vidéos dans le contexte de l'ex-Yougoslavie qu'elle connaissait bien. Suite à des discussions avec une amie anthropologue, nous avons pris connaissance du début imminent du procès Ovcara, premier procès pour crime de guerre en Serbie dans la nouvelle cour pour crime de guerre de Belgrade et du procès des "trois de Vukovar" à La Haye, au TPIY, quasi simultanément. Nous avons alors décidé de faire une vidéo autour des questions de justice d'après-guerre en ex-Yougoslavie sans savoir quelle forme allait prendre le film. Nous savions que ce procès serait d'une certaine façon expérimental et révélerait à la fois le niveau d'indépendance de la justice et la véritable volonté politique et médiatique de traiter de ces crimes de guerre commis au nom de la Serbie. Le procès a permis d'établir une partie des faits et a donné un cadre, une médiation entre deux pays, deux nationalismes qui s'affrontent sur l'interprétation et la véracité de ces faits. Nous nous sommes servis de ce cadre pour réaliser notre film.

Quelles étaient vos intentions ?

L'intention de départ n'était pas de rendre compte directement du déroulement du procès mais de le donner à voir comme un instrument de remémoration et comme un processus lent d'établissement des faits. Vukovar et Belgrade sont deux lieux où la réalité et la représentation

de la guerre ont été différentes, incompatibles et restent non réconciliées.

Dans une scène de discussion entre les familles des victimes, un homme semble gêné par les propos qui pourraient être tenus devant la caméra. Quelles étaient les conditions de tournage avec ces familles ? Nous avons réuni les familles ; nous voulions mettre en place un espace de parole où elles pourraient évoquer entre elles le procès et leurs observations. Cette scène a été tournée peu de temps après notre rencontre avec les familles de l'association Vukovarske Majke qui se déplaçait de Croatie pour suivre le procès. Elle a été filmée dans un hall d'hôtel de Belgrade au début du procès. La gêne occasionnée par cet homme vient tout d'abord du lieu où ces propos sont énoncés : en Serbie, dans un hall d'hôtel où n'importe qui était susceptible d'entendre la conversation. Cette scène indique toute la violence latente, encore palpable dans la région. Ensuite il y avait des conflits entre les familles des victimes sur la désignation des responsables. Mme Mara insiste sur la responsabilité de leur voisin Serbe. "Pas eux" (sous-entendus les Serbes de Serbie), mais "les nôtres" (c'est-à-dire les Serbes de Croatie).

Ces séquences alternent avec des travellings dans une voiture roulant de nuit à Vukovar, où une femme évoque les lieux et traces des massacres. Comment avez-vous pensé la construction du film ?

Tout d'abord, le film est parcouru par une voix solitaire. À Vukovar, dans l'espace intime d'une voiture roulant de nuit à travers la ville natale, la voix hors champ de la conductrice nous montre des traces invisibles au premier regard dans le paysage. Seule la voix de la conductrice porte l'imaginaire et le réel de cette guerre. C'est à cet endroit que se construit peu à peu la structure du film.

À partir de la restitution d'histoires personnelles et fragmentaires se découvre la macro histoire du démantèlement de la Yougoslavie. Le film traduit à travers différents registres narratifs ces processus lents, en cours dans la région. Le film propose un parcours mental, où les représentations de la guerre sont évoquées à partir de ceux qui ont perdu leurs proches. Les apparitions sommaires du tribunal, les discussions dans ses couloirs confèrent à l'événement une actualité. L'absence d'archive permet de redonner aux différents registres de parole toute leur puissance d'évocation et d'inscrire la permanence de l'événement dans l'inconscient collectif.

Pourquoi avoir choisi de laisser le déroulement du procès des criminels de guerre hors-champ ?

Le procès a été filmé par le tribunal. Ce matériel sert comme fond d'archive au tribunal. Matériellement, c'était impossible. Il était interdit de le filmer. Nous nous sommes servis de cette contrainte pour construire notre film.

Comment *PRVI DEO* a-t-il été produit ?

Une partie du film a été autoproduit, nous avons eu une allocation de recherche à l'étranger (le Fiacre), Playfilm ainsi que le Fresnoy nous ont permis de faire la post-production.

Propos recueillis par Olivier Pierre

SÉANCE AUJOURD'HUI
DIMANCHE À 11H15,
SALLE 2.

DIMANCHE

La chronique de

Fulvia Carnevale



De nens, qui a ouvert au CRDP, hier matin, la rétrospective consacrée à Joaquin Jordà, nous amène au cœur des contradictions les plus inquiétantes du capitalisme contemporain. Les rapports de pouvoir passent à travers le corps, disait Foucault, et il y a beaucoup de Foucault dans ce document visuel sur la démolition d'un quartier et la destruction préalable de ses habitants. Car l'affaire de pédophilie racontée ici est mise en rapport avec la disqualification morale de la communauté toute entière du Barrio Chino de Barcelone. Tout le long du film, la justice met sa main gantée entre les gens. Elle démêle les affects, les intentions, elle trie les moindres gestes pour séparer le licite de l'illicite. Mais ce n'est pas tout : dans ces interrogatoires interminables, filmés par une caméra mouvante et justement indiscrète, il est question de morale. Et donc, de manière on ne peut plus foucauldienne, le confesseur s'y fond et s'y confond avec le juge : "combien de fois ?", "avez-vous éprouvé du plaisir ?", "avez-vous désiré le rapport sexuel complet ?". Aussi, nous voilà comme dans le château de Kafka dans ce couloir où K. attend le fonctionnaire qui pourrait le sortir de ses ambages, puis termine dans son lit, entre le sommeil et la veille, entre la réalité et le cauchemar. Les hommes de loi dans leurs toges s'endorment à force d'écouter ces histoires d'enfants. On les voit s'assoupir derrière leur pile de dossiers pendant que les accusés nous conduisent par leurs récits dans leur salle de bain, dans leur pauvre salon où ils regardent, solitaires, des cassettes pornographiques, dans des foyers où la table est si dégarnie que la mère doit descendre faire le trottoir. Au final, le Barrio Chino sort de ce film comme une Atlantide magnifique, où la vie en commun, les affects et la solidarité rendaient l'horreur de la pauvreté supportable. Mais le partage, on le voit, ne va pas sans risques, et les enfants sont bien, comme le dit Schérer, la propriété privée des leurs parents et de l'Etat. Pas étonnant que le film n'ait pas été montré par les chaînes qui en ont pourtant fait l'achat : il connecte l'économie libidinale à la circulation monétaire d'une manière très adroite, sans complaisance ni démagogie.

Barcelone encore, éventrée, ses pauvres expropriés et déportés, dans *The Lottery of the Sea* d'Allan Sekula. Beaucoup de voyages dans ce troisième long métrage du photographe, toujours dans des villes portuaires, et on s'occupe de bien des problèmes à la fois. On assiste à la marée noire du bateau le Prestige, dont l'histoire est un véritable film dans le film. On voit les crabes et les calmars peiner à mourir, étouffés par l'or noir. On voit aussi les bénévoles, d'abord en plan rapproché, nettoyer les plages à la main ou avec des moyens de fortune, ce qui nous rassure, mais lorsque le cadre s'élargit et montre l'étendue de la catastrophe, on est pris de vertige. Ceux et celles qui penseront retrouver ici la méthode du photographe Sekula seront surpris. L'image et le montage sont délibérément artisanales, la trame protéiforme, écho de la complexité des questions qu'elle aborde.

Avec le *Resonating Surfaces* de Manon de Boer, nous sommes à Sao Paulo. Mais plus qu'au travers des images de cette mégapole, toujours prises d'en haut, en lieu sûr et loin de sa foule, on prend conscience de la singularité brésilienne dans un long plan. Muets à l'image, un père avec son fils adolescent dans l'intimité d'effusions discrètes propre à cette latitude. Loquace, mais en off, Suely Rolnik, l'héroïne du film, met des mots sur nos impressions d'étrangers. Toujours désynchronisée, elle parle du Brésil comme d'un lieu de colonisation et donc de trauma. Elle parle de corps résilients qui vivent une existence plus intense qu'ailleurs, vie de liberté par-delà les inégalités criantes. C'est la France des années soixante-dix qui revient dans ce Brésil surexposé et blanchi jusqu'à la disparition. Deleuze, Guattari, l'amour libre, la construction de soi, les drogues, le bonheur collectif perdu, on ne sait pourquoi. Mais on n'apprendra pas davantage sur les causes de ce déclin. Le véritable protagoniste de *Resonating Surfaces*, on l'entend, c'est le son, le cri dans sa force vitale, celui de Marie dans *Wayzek*, dont Suely Rolnik oublie, dans un lapsus, qu'elle a été tuée à cause de son infidélité... Cette psychanalyste libertaire fait preuve d'un don rare : elle sait tracer nettement la frontière entre les « expérimentalistes » de la vie communautaire autant que des perceptions, désarmées et fragiles, d'un côté, et les camarades de la lutte armée, de l'autre, « aussi bourgeois dans leur quotidien que ceux qu'ils voulaient combattre. » Et cela, sans prendre parti. « Je les aimais beaucoup, tous, c'étaient des copains ».

Stop making sense, projeté à 22h 30 dans une magnifique copie 35 millimètres, clôture la journée. Les applaudissements du public de l'Auditorium, ravi par la performance des Talking Heads, m'a désorienté à plusieurs reprises - sans compter les ombres des têtes du public du concert, qui se mélangeaient à l'écran avec celles des spectateurs marseillais. Mais David Byrne, lui, court sur place - et ne reste rien d'autre qu'une image sonore au palais du Pharo.



MODIFICATIONS DU PROGRAMME D' AUJOURD'HUI

SÉANCES SUPPLÉMENTAIRES

Auditorium
13h30 : **PARAÏSO** de Felipe Guerrero
21h : **LA-BAS** de Chantal Akerman, en présence du jury international
HOLLYWOOD ACTOR SOJIN KAMINAYA de Nobuhiro Suwa est reprogrammé le 10 à 18h30 en Salle 1

CHANGEMENTS

Salle 2
11h15 : **PRVI DEO** de R. Grisey
20h00 : **LE FUGITIF OU LES VÉRITÉS D'HASSAN** de Jean-Daniel Lafond

ANNULATIONS

CRDP
La séance de 20h30, **MONES COM LA BECKY** de J. Jordà et celles de 22h30, **LES DORMEURS** de L. Beltrame et **ÉLEGIE DE LA TRAVERSÉE** d' A. Sokourov sont annulées.

ENTRETIEN AVEC

Outi Saarikoski

JURY NATIONAL



Can you sum up your career so far ?

TV career of 21 years, assistant producer to YLE TV2 Documentaries since 1990, Editor to YLE Teema Atelee since 2000, Commissioning Editor to YLE Co-Productions at the moment.

Can you explain the goals and methods of the YLE Teema Atelee ? How much latitude is given to experimental, innovative forms ?

Atelee is a meeting place for creativity and the craft of filmmaking. It is a weekly open end strand for tentative documentary films that deal with art. The subject or art form is not all-important, but the manner of dealing with it is. The films are not heavily dependant on voiceover narration, unless the voiceover has some literary qualities of its own.

According to which principles do you chose films in the forums?

The projects picked up at any forums have to be produced by wellknown companies and directors, who are able to produce the classics of our times.

What is the situation of documentary film in Finland?

Finland is often called as Heaven of documentaries; there are several prime-time doc strands in YLE. Even the commercial channels show every now and then big documentary like the new Bob Dylan or Michael Moore films. Doc funding in Finland is on healthy basis: we have two main funding sources, AVEK and FFF besides YLE, that provide reasonable funding for a good number of new projects.

What do you expect from a documentary film?

I expect a documentary film to provide an opportunity for empathy and understanding because then they allow us to see into another world, a world that we should trust to be real. Understanding is an active process that usually demands time. No other form of factual television offers time to this end and in this amount than documentary film.

ENTRETIEN AVEC

Clarisse Hahn

JURY INTERNATIONAL



Tell us about yourself.

I was born in Paris in 1973 and haven't travelled much since. I studied Art History at the Sorbonne, then got a degree from the Beaux-Arts in Paris. I come from a contemporary art background. My work was first shown in galleries, museums and art centres, then gradually moved to venues more specifically linked to film and documentary work. I've made a number of films, including Karima (98 minutes, 2002), which was shown at the FIDMarseille in 2003. It's about a woman of Algerian descent, Karima, who introduces us to her family and friends, and takes us to the sadomasochist sessions where she dominates. Hôpital (37 minutes, 1999) is a journey into the both chaotic and well-ordered world of a geriatrics ward. Ovidie (116 minutes, 2000) explores the private, everyday life of a young woman who works as an actress in pornography. My latest film, Les Protestants (85 minutes, 2005) takes a look at the members of a middle-class protestant family. I also do photography and art installations.

What is your take on the current documentary scene, and the way it relates to contemporary art?

I think contemporary art and cinema have been intermingling for some time now, and the lines are becoming increasingly blurred. At least when it comes to the films themselves. There are still many differences in terms of production, exposition and the ways in which people gather to view the works. But things are evolving in those areas, too. In September, I showed my film Les Protestants at the Jousse Entreprise Gallery, which represents me in Paris. Many of my friends predicted that people would never stay until the end of the film. They said gallery goers are in a strolling mode, they're accustomed to moving through exhibitions, they don't want to sit still for 85 minutes in a gallery. As it turned out, about half of the people arrived at the beginning and stayed until the end. The other half arrived in the middle of the screening and sampled 10, 20 or 30 minutes of the film. As artists, we should seek to modify the relationship between spectators and the exposition, not conform to their habits. Then it's down to them to decide if they want to play along or not. More and more places that exhibit art are equipping themselves with proper screening rooms. People always used to ask me how I defined my work. Did it belong to the art world or the world of documentary cinema? Was it better suited to museums or to television? I didn't think it was important to define it. When Anri Sala showed his film Intervista at the Musée d'Art Moderne in Paris in 2000, it was one of the first times a French museum had ever shown a documentary, exposing it like a work of art. From that point on, the correlation between art and documentary filmmaking having been validated by the institution, the question stopped coming up so often.

How do you see your role as jury member for the FIDMarseille?

This is the first time I've been on a jury like this one. I can't wait to see the films, and I'm curious to find out what kind of discus-

sions they will provoke with the other members of the jury.

Quel est votre parcours ?

Je suis née à Paris en 1973 et ai assez peu voyagé depuis. J'ai étudié l'histoire de l'art à la Sorbonne, puis j'ai obtenu le diplôme de l'école des Beaux-Arts de Paris. Je viens donc plutôt du champ de l'art contemporain. Mon travail a d'abord été montré dans des galeries, des musées, des centres d'art, puis petit à petit dans des lieux plus spécifiquement liés au film et au documentaire. J'ai réalisé plusieurs films, dont Karima (98 minutes, 2002), qui a été montré au FID en 2003. Il s'agit d'une jeune femme d'origine algérienne, Karima, qui nous conduisait dans sa famille, parmi ses amis et dans les séances sadomasochistes où elle dominait. Hôpital (37 minutes, 1999) est une incursion dans le monde à la fois chaotique et bien réglé d'un service de gériatrie. Ovidie (116 minutes, 2000) relate la vie intime et quotidienne d'une jeune femme, actrice X. Mon dernier film, Les Protestants (85 minutes, 2005) se penche sur les membres d'une famille protestante bourgeoise. J'ai aussi un travail d'installation et de photo.

Quel est votre sentiment sur le paysage documentaire aujourd'hui et ses passerelles avec l'art contemporain ?

Je pense que le champ de l'art et celui du cinéma se croisent depuis un certain temps, et que les limites entre ces deux champs deviennent de plus en plus floues. En ce qui concerne les films eux-mêmes, du moins. Les différences se trouvent encore beaucoup dans les modes de production, d'exposition, et aussi dans la manière dont le public a l'habitude de se rassembler autour des œuvres. Mais ce sont des choses qui sont, elles aussi, en train d'évoluer. En septembre, j'ai montré mon film Les Protestants à la galerie Jousse entreprise, qui est la galerie qui me représente à Paris. Plusieurs de mes amis m'ont prédit que les gens ne resteraient jamais toute la durée du film, parce que le public des galeries était dans un rapport de promeneur, qu'il avait l'habitude de passer rapidement dans les expos, et qu'il ne supporterait pas de rester 85 minutes assis dans une galerie. Finalement, la moitié des spectateurs arrivait au début de la projection et restait jusqu'à la fin. L'autre moitié arrivait au milieu de la séance et picorait 10, 20 ou 30 minutes de film. En tant qu'artiste, on est là pour modifier le rapport des spectateurs aux expositions, et non se plier à leurs habitudes. Aux spectateurs de voir s'ils veulent jouer le jeu ou non. Et puis, il y a de plus en plus de lieux d'exposition qui s'équipent d'une vraie salle de projection. Pendant longtemps, on m'a posé de manière récurrente la question de la place de mon travail. Appartenait-il au champ de l'art ou à celui du documentaire ? Avait-il plus sa place dans un musée qu'à la télé ? Je ne pensais pas qu'il soit fondamental de se définir de cette manière. Lorsque Anri Sala a montré son film Intervista au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, en 2000, c'était sans doute l'une des premières fois qu'un musée français montrait un documentaire exposé comme une œuvre d'art. L'hybridation entre le champ de l'art et celui du documentaire avait été validée par l'institution, cette question s'est alors beaucoup moins posée.

Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury au FID Marseille ?

C'est la première fois que je participe à un jury comme celui-ci. Je suis impatiente de découvrir les films, curieuse de voir ce qui va se dégager des discussions avec les autres membres du jury.

How do you consider your work as a member of the jury at the FID ?

It is for me an honour and privilege to work as a member in a jury.

Pouvez-vous résumer votre carrière ?

21 ans à la télévision, assistante de production pour YLE TV2 Documentaires depuis 1990, responsable de programmation du YLE Teema Atelee et responsable des achats et des commandes.

Quelles sont les missions du YLE Teema Atelee ?

Atelee est un lieu de rencontre de la créativité et du talent en matière de cinéma. C'est une plage hebdomadaire ouverte aux documentaires inventifs consacrés à l'art. L'important n'est pas le sujet ou la forme d'art, mais la manière de l'aborder. Les films font un recours limité à la voix off narrative, sauf si la voix off possède des qualités littéraires.

Vous participez à des forums documentaires dans le monde entier ? Quels films y défendez-vous ?

Dans tout forum, les projets choisis doivent être présentés par des producteurs et des réalisateurs réputés, capables de produire les classiques de notre temps.

Quelle est la situation du documentaire en Finlande ?

On appelle souvent la Finlande le Paradis des documentaires. Il y a plusieurs plages de prime time pour le documentaire sur YLE. Même les chaînes commerciales montrent de temps en temps des gros documentaires comme le Scorsese sur Bob Dylan ou les films de Michael Moore. Le financement du documentaire en Finlande fonctionne sur des bases saines : en plus de YLE, avons deux principales sources de financement, AVEK et FFF, qui attribuent des montants raisonnables à bon nombre de projets.

Qu'attendez-vous d'un documentaire ?

Qu'il offre une possibilité d'empathie et de compréhension, parce qu'alors, le film nous permet d'observer un autre monde, un monde en réalité duquel nous devons croire. LA compréhension est un processus actif qui en général demande du temps. Le documentaire est la seule forme télévisuelle à consacrer autant de temps à cette mission.

Comment abordez-vous votre rôle de membre du jury ?

C'est pour moi un honneur et un privilège.

Propos recueillis et traduits par Cyril Neyrat

ENTRETIEN AVEC

Aurélien Gerbault

à propos de TOUT REFLEURIT

Première mondiale - Premier film - Prix son



Pourquoi ce portrait de Pedro Costa, cinéaste ?

Il s'agit d'abord de rencontres. Rencontre d'abord avec le cinéma de Pedro Costa lors de la sortie de Ossos en 1998 et de Dans La chambre de Vanda. Progressivement, j'ai été intrigué par ce que je découvrais de son cinéma et de ses interviews. Sa façon d'envisager le tournage, les idées avancées : "Ne jamais être plus fort que ce qui se trouve devant la caméra." J'ai eu envie de connaître l'homme. Nous avons fait connaissance en France au moment de la sortie de *Dù gît votre sourire enfoui* ? Ensuite à Lisbonne, pour les repérages du film, il y a environ trois ans. Cette rencontre m'a poussé à passer à l'acte. J'avais le sentiment qu'il fallait parler de Pedro et de son cinéma, cela me semblait important de faire connaître sa démarche et d'essayer d'en faire un film.

Le film est réalisé pendant le tournage de En avant, jeunesse !, son dernier film. Voulez-vous aussi faire "un document" sur Pedro Costa, comme il l'évoque à propos de son documentaire sur Jean-Marie Straub et Danielle Huillet ?

Non, je ne pense pas qu'il s'agisse vraiment d'un « document » au sens où Costa l'entend pour *Dù gît votre sourire enfoui* ? J'ai essayé de capter le plus simplement possible son quotidien, à travers ses journées de tournage. La difficulté était plutôt d'être là sans trop déranger, sans perturber ce travail si fragile. Nous étions seulement deux : Frédéric Serve, à l'image, et moi-même à la prise de son et à la réalisation, et Pedro Costa et son équipe ont été très généreux avec nous. Sans doute autant que les Straub l'ont été avec lui, mais il n'y avait pas de préméditation de ma part d'imiter son travail avec eux. Je savais quelques petites choses concernant la composition de ses journées de travail sur Vanda... ou sur *Dù gît...* Mais *En avant, jeunesse !* est un autre film et Costa réinvente à chaque fois sa façon de travailler. C'était donc très instructif, car il y avait des éléments que je retrouvais et d'autres qui me surprenaient, et qu'il fallait intégrer à mon propre film.

Comment avez-vous construit ce portrait ?

Au départ, je ne voulais pas du tout aller sur le tournage de son film. Je ne voulais pas que cela fasse penser à un *making of*. J'avais envie de le filmer avant et après chaque journée de tournage de manière à capter ses confidences sur le film en devenir, le cheminement de sa pensée, qu'il décide de nous lire des

Propos recueillis par Olivier Pierre

extraits des *Carnets* de Yasujiro Ozu, etc. Mais ça, c'est le dossier écrit pour soi ou pour les commissions. Faire le film, c'est autre chose. Et c'est justement cette confrontation entre ce que l'on a pensé ou écrit pendant longtemps et le réel qui est intéressante. On arrive à quelque chose de différent qui, d'une certaine manière, est plus juste. Finalement, ce qui m'a poussé à le suivre sur son tournage, c'est que j'avais l'impression de filmer un artisan au travail. Filmer le travail, ses petits rituels, j'aime bien cela et je trouve cela juste en ce qui le concerne, car c'est un très grand travailleur. Il n'y a qu'une frontière très floue, très ténue entre sa vie privée et son travail.

Comment avez-vous choisi au montage les extraits de films de Pedro Costa ?

Anne Souriau, la monteuse, et moi, nous y avons beaucoup réfléchi. La difficulté était de trouver des extraits qui devaient illustrer le plus justement possible les films en veillant à ne pas les enfermer dans le caricatural. Mais surtout, ils devaient s'intégrer le plus naturellement possible dans l'architecture du montage de *Tout refléurait* tout en amenant des personnages tels que Nuno, Vanda ou Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

Les plans de Pedro Costa dans le bus fonctionnent-ils comme un écho de sa méthode de travail, qu'il évoque dans une séquence : prendre le bus pour se rendre quotidiennement sur le lieu de tournage et improviser selon les rencontres ?

Oui et non. Oui, pour ce qui est de l'idée de quotidienneté du trajet en transport en commun. Même s'il ne filme pas, Pedro se rend presque tous les jours à Fontainhas ou à Boba, le nouveau quartier. Comme il dit dans le film : "Être là tous les jours de l'année...". Si vous voulez, il s'agit d'une sorte d'écho, de résonance à sa méthode de travail. Il est vrai que nous aussi, nous allons tous les jours retrouver Costa et sa bande... Et non, parce que pour *En avant, jeunesse !*, très peu de choses ont été laissées au hasard et qu'en dehors de quelques rares cas, il n'y a eu guère de place pour l'improvisation.

Les lieux sont importants dans son cinéma, comme en témoigne cette séquence où il essaie de situer la chambre de Vanda dans les ruines du bidonville de Fontainhas.

Oui, c'est une des mes séquences préférées parce que c'est un très beau moment, et aussi parce qu'elle recoupe des préoccupations qui nous sont communes. Pedro Costa accorde une importance au lieu dans son cinéma, mais il n'a pas la nostalgie du quartier de Fontainhas. Face à la démolition, les personnes qui peuplaient les lieux ont été relogées ailleurs, mais restent présentes dans ses films, et c'est cela, je crois, le plus important. Pour ma part, j'aime le côté archéologique de ce moment. On a l'impression de voir revivre les ruelles et la chambre de Vanda à travers les ruines et la déambulation de Pedro. J'aime cette façon dont il leur fait reprendre vie.

Vous filmez aussi le cinéaste au montage, ou à l'écoute, dans des séquences qui révèlent son attention particulière au choix des prises.

Oui, j'espère que l'on ressent sa grande difficulté à choisir. En fait, il faut savoir que Pedro fait une grande quantité de prises pour chaque plan, tout est très maîtrisé tant pour l'image que pour le son ou le jeu. Il ne laisse rien passer. S'il y a cent prises pour un plan-séquence de sept ou huit minutes, il va procéder à plusieurs sélections et cela va prendre du temps. Il dit d'ailleurs dans le film que c'est très difficile de finir. Je crois qu'il doit y avoir quelque chose comme trois cents heures de rushes pour son film.

Comment avez-vous travaillé le son du film ?

Je voulais quelque chose d'assez simple. Ma principale préoccupation pour le son était de capter les éventuelles confidences de Costa. Cependant, réaliser et de prendre le son conjointement était un élément important de mon dispositif. C'est difficile à expliquer, mais cela m'a permis de pouvoir me mettre en retrait, comme si le fait de me focaliser quand je le souhaitais sur la prise de son me permettait de laisser une plus grande autonomie à Pedro face à la caméra. Il y a évidemment eu un travail conséquent de montage son et de mixage. Je suis très sensible au son et au travail de post-production qui l'accompagne.

Pourquoi ce titre ?

Il y a deux raisons. La principale est que j'aimais que le cinéma de Pedro ne meure pas avec la démolition du quartier de Fontainhas, mais qu'il refléurisse un peu plus loin. Du moins, c'était mon impression durant mes repérages. Et ensuite, j'admire Bresson, et il se trouve que c'est aussi la fin d'une citation de lui.

Propos recueillis par Olivier Pierre

AGORA LE 9 À 21H, LE 10 À 18H
SÉANCES : DIMANCHE 9 À 19H30, AUDITORIUM
LUNDI 10 À 16H30, SALLE 1
MARDI 11 À 18H, SALLE 2

ENTRETIEN AVEC

Amir Muhammad

à propos de *THE LAST COMMUNIST*

Première française



How did the film come about?

It was a direct consequence of my previous documentary *The Year of Living Vicariously* (which screened at your festival last year). It included Indonesians recounting memories of the communist era. This made me curious about the Malaysian equivalent. At the same time, the memoirs of Chin Peng, the Malayan communist leader, had just been published. Reading it, I was struck by the small towns he grew up in, most of which I had never been to.

How did you work (writing, shooting, editing)?

It was a very small shoot, usually only 2 people involved. The cameraman Albert Hue had just done work for a glossy tourism programme on TV called "Cuti-Cuti Malaysia" (Malaysian Vacations) but I told him this had to look the exact opposite: Raw, handheld, cheap. A kind of anti-aesthetic, to provoke a response and encourage immediacy. We ended up with 55 hours which the editor Azharr Rudin had some fun with; we had worked together before on *The Year of Living Vicariously*. The texts were written simultaneously with the editing.

You chose a very heterogeneous form : direct documentary, musical sequences, text written on the image. As in your precedent films, the formal disposition is very strong and original. What's the purpose of this formal complexity?

The use of text fit the material because the factual data came from books including Chin Peng's. As for the overall form, it is somewhat of an anti-biography and anti-travelogue.

You chose to evoke the life of the Last Kommunist only through captions written on the image. Which particular relation between past and present did you wish to create?

I did not want archive footage because archive material has a comforting effect - i.e. "it's in black and white, people dress differently", therefore it has no direct bearing to the contemporary spectator. I am interested in history in the present tense. Many of the administrative decisions made in the time of Chin Peng have enormous consequences until today. The immediacy is what I wanted to capture.

What's the situation of documentary cinema in Malaysia ? What is your personal situation in the Malaysian cinema?

Malaysian cinema is the most exciting in the world because

there are so many stories we have not yet told. The last communist was supposed to be the first documentary to get a theatrical release in Malaysia but it got banned due to protests by some hysterical conservatives who had not even seen it. But in August I will be shooting the sequel.

Interviewed by Cyril Neyrat

La genèse du projet ?

C'est la conséquence directe de mon film précédent, montré l'an dernier au FIDMarseille, *The Year of Living Vicariously*. On y entendait des Indonésiens se remémorer l'époque du communisme. Ça m'a rendu curieux de l'équivalent de cette période en Malaisie. Au même moment venaient d'être publiés les *Mémoires* de Chin Peng, le leader communiste malais. A la lecture du livre, j'ai été frappé par les petites villes où il a grandi, que pour la plupart je n'avais jamais visité.

Comment s'est déroulé le travail : écriture, prise de vue et de montage ?

C'était une très petite équipe, pas plus de deux en général. L'opérateur Albert Hue venait juste de terminer une série touristique clingante pour la télé, "Cuti-Cuti Malaysia" (Vacances malaisiennes), mais je lui ai demandé de faire l'inverse. Il fallait que ça ait l'air brut, en caméra portée, pas cher. Une espèce de contre esthétique, de manière à faire réagir et à encourager l'immédiateté. On a abouti à 55 heures de rush, avec lesquelles le monteur Azharr Rudin s'est bien amusé - mais j'avais déjà travaillé avec lui sur le film précédent. Les textes ont été écrits au fur et à mesure du montage.

La forme finale est hybride : mélange de textes à l'écran, de documentaire direct, de séquences chantées. Déjà dans vos films précédents, l'accent était porté sur un dispositif formel original. Pourquoi ce choix ?

L'utilisation de textes convenait au sujet parce que les données factuelles provenaient de livres, y compris ceux de Chin Peng. Quant à la forme générale, c'est dans une certaine mesure, une anti-biographie et un anti-film de voyage. Concernant la musique, le documentaire en Malaisie trouve ses racines dans les courts-métrages pédagogiques réalisés par la Malaysian Film Unit, qui fonctionnait comme le relais propagandiste de l'Armée Britannique. Des chansons y étaient parfois intégrées, pour divertir le public payant ciblé. Nous avons composé nos propres chansons pour le film après avoir écouté des heures de chants patriotiques qui passent à la radio ou à la télé.

Vous avez choisi de n'évoquer la vie de Chin Peng qu'à travers des textes à l'écran sur des images au présent.

Je ne souhaitais pas d'extraits d'archive parce que l'archive a un effet rassurant. C'est du noir et blanc, les gens s'habillaient autrement avant, etc. Du coup, l'emprise sur le spectateur contemporain est atténuée. Je m'intéresse à l'histoire comme une tension au présent. Beaucoup de décisions administratives qui ont été prises à l'époque de Chin Peng continuent d'avoir une importance considérable encore aujourd'hui. C'est d'aujourd'hui dont je veux me saisir.

La situation du documentaire en Malaisie ? Et la vôtre dans ce contexte ?

Le cinéma malais est le plus prometteur au monde, puisqu'il nous reste encore tant d'histoires à raconter. *The Last Communist* aurait dû être le premier film documentaire à connaître une sortie salle en Malaisie, mais il a été interdit suite aux protestations de quelques conservateurs hystériques qui ne l'avaient même pas vu. Mais en août, je serai déjà en train de tourner la suite.

Propos recueillis par Cyril Neyrat.
Trad. JP Rehm

SÉANCE DIMANCHE 9 À 23H, SALLE 1

Valérie Jouve

à propos de

TIME IS WORKING AROUND ROTTERDAM

Première mondiale - Prix son



Quelle est l'origine de ce projet ?

La Fondation néerlandaise "Atelier HSL" a passé commande à des artistes des travaux sur le parcours du TGV à travers le territoire hollandais. Je suis allée visiter les sites avec Nelly

Voorhuis, directrice de la Fondation, et ce qui m'a le plus frappée a été d'imaginer une machine roulant à plus de 300km/h traverser ce paysage sans relief et très calme. J'ai projeté cette sorte de révolution temporelle, violente et subite, dans le désir de construire un film très "physique". La photographie n'était pas l'outil approprié pour rendre compte de ce bouleversement. J'ai donc choisi de proposer un film, mais je pensais que ce serait refusé pour des raisons essentiellement budgétaires. C'était sans compter la ténacité de Nelly qui a voulu soutenir le projet sans hésitation, elle-même, je l'ignorais, passionnée de cinéma qu'elle enseigne à l'Université.

Quelle relation entre *Time is working around Rotterdam* et votre précédent film *Grand Littoral* (2003) ?

Comme je l'expliquais, l'outil vient après l'idée, je pense que ma relation à la construction de la forme tient à ma culture personnelle et à l'approche que j'ai eu de ce que l'on appelle "le style documentaire" en photographie. C'est une esthétique qui s'affirme dans son besoin de traduire au plus juste la réalité ressentie. J'ai réalisé le film *Grand Littoral* pour aller au bout de la relation que j'entretenais depuis longtemps avec ce territoire. C'est une histoire de groupe, plus précisément, d'une communauté sur une colline : "j'ai mis longtemps avant de comprendre que le mot colline ne désigne pas un lieu mais un état, un savoir-vivre en commun", comme l'écrit Christine Breton dans le livre sur *Resonating Surfaces*. C'est aussi une histoire de décalage, un décalage salvateur, une histoire de résistance. *Time is working* est en fait, aussi, une longue histoire. Il y a cinq ou six ans, je voulais faire un livre, un montage qui devait s'appeler "le temps travaille", qui évoquait déjà cette histoire de juxtaposition de temps et surtout certaines inadéquations entre nature et culture, relayées dans notre rapport au temps ou aux temps. Mais je trouvais ce titre laborieux, "le temps-travail", et je n'ai pas achevé ce montage pour diverses raisons, je l'avais même seulement esquissé. Lorsque j'ai traversé la Hollande toute cette histoire est remontée et tellement plus juste, moins "égocentrique" ! Les deux, par contre, se rejoignent dans le travail sur le son, plus affirmé dans le deuxième film.

Le film joue sur différents espaces, différentes temporalités contiguës, pour inventer le portrait avant-gardiste d'une ville. *"Rotterdam, symphonie d'une grande ville"*, à l'image du film réalisé sur Berlin par Walter Ruttmann en 1927 ?

Le film de Walter Ruttmann m'a surtout accompagné dans la volonté de s'abstraire pour ne retenir que les mouvements. Sur le tournage, je voulais de façon méthodique, la plus méthodique permise, "échantillonner" des vitesses/sujets et des vitesses/caméra très différentes, qui me permettent de "tricoter" le plus librement possible le sens - celui que l'on ne peut que ressentir. C'est vraiment un film de montage, accidenté et rythmé. Le son est très important : je voulais que son et image évoluent ensemble mais sans qu'aucun ne soit assujéti à l'autre. Et c'est par le son que j'affirme mon besoin de penser notre relation au réel. Qui n'a jamais entendu, dans la ville, un son qui construit une petite musique ? Et bien, cette expérience de travailler une bande son (enregistrement du réel) jusqu'à l'amener au musical pur est majeure dans mon travail, dans ce que je défends. Sans compter que le vivre était très jouissif quoiqu'angoissant, car les pièges étaient nombreux. Je pense être restée sur le fil !

Time is working around Rotterdam est divisé en trois parties, comment avez-vous pensé sa structure ?

Tout le film est une préparation pour arriver à la troisième partie qui, à mes yeux, ne peut être juste que parce qu'il y a les deux premières. Je suis toujours soucieuse de bien me faire entendre. La première partie introduit la ville, ses murs, le décor est planté, comme une mise au point. La deuxième partie inscrit plus précisément les différents états de la matérialité du corps et me permet de préparer la troisième partie qui, elle, est mon envie d'un film-corps. C'est vraiment une tentative d'entraîner le film pour en faire une entité corporelle. Mais c'est un chemin, c'est mon deuxième film et toutes ces expériences ne sont pas finies !

La figure du travelling latéral revient souvent dans le film, avec de nombreuses ruptures entre les plans, dans la

vitesse notamment. Comment avez-vous travaillé le montage ?

Avec Fred Mainçon, le deuxième opérateur, on se doutait que ce film serait structurellement construit avec les travellings latéraux. On risquait aussi de tomber dans des effets de mouvements trop fabriqués. C'est également l'idée de traverser un territoire comme on peut le faire en train. On passe d'un lieu à l'autre, d'un coup. Ou dans les entrées de ville, on se retrouve subitement frappé par la proximité très grande d'un mur et la seconde suivante, un dégaîgé ouvre la vue vers une perspective lointaine. C'était donc une grammairie naturelle.

Comment avez-vous conçue la bande son ?

Nous avons repris avec Thomas les premières expériences sonores commencées avec *Grand Littoral* pour les creuser, les affiner. C'est comme une extension de mon travail photographique, des couches de plans se superposent pour se composer et dialoguer ensemble. Nous avons commencé ce travail avec, en tête, cette dimension musicale. Le montage se construisait lorsque Mael Coleiro, un jeune compositeur, a eu envie de participer. On lui donnait ou il choisissait des échantillons sonores sortis des rushes qu'il travaillait seul, et certains de ses sons sont venus nourrir la bande-son ponctuellement sur les deux premières parties. Mais ces sons participent surtout à l'introduction de la troisième partie. Et pour cette troisième partie, j'ai fait appel à Philippe Cam, un autre compositeur. Je lui ai montré des images, des bouts de montage, pour qu'il ait une idée de la nature du film sans qu'il puisse coller à des images. Ensuite, nous avons travaillé séparément tout en envoyant à l'autre ses propres recherches. Le montage fini, Philippe a composé la version finale de la musique. Il commence à intervenir dès les images sur le marché, comme par-dessous la bande son, et la musique arrive finalement à faire surface jusqu'à l'évacuer. C'est peut-être, pourtant, avec sa musique que la présence du train s'affirme dans le film.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

How did this project come into being?

The Dutch Foundation "Atelier ASL" commissioned works from various artists along the route the high-speed train takes through Holland. I went to visit the sites with Nelly Voorhuis, the Foundation's director, and what really struck me was the idea of a machine moving at over 300 kilometers an hour across this calm, flat region. I projected this brutal and sudden temporal revolution into the desire to build a very physical film. Photography was not the appropriate tool to depict this upheaval. So, I proposed a film but I thought the idea would be turned down, essentially for budgetary reasons. I underestimated Nelly's tenacity because she gave the project unstinting support. At the time, I didn't know that she was crazy about cinema and lectured in film studies.

What did you have in mind when you were making *Time Is Working Around Rotterdam*, compared to *Grand Littoral* (2003)?

Like I said, the tool comes after the idea and I think that my relationship to the construction of the form stems from my personal culture and the approach I had to what is called the "documentary style" in photography. It's an artistic conception that takes shape through its need to translate as clearly as possible a sense of reality. I made *Grand Littoral* to go as far as I could with the relationship I had developed over a long time with that area. It's the story of a group, or more specifically, of a community on a hill. "It took me a long time to understand that the word 'hill' does not designate a place but a state of being, being able to live together," as Christine Breton wrote in the book on *Grand Littoral*. It's also a story of difference, salutary difference, and a story of resistance. Actually, *Time Is Working* is also a long story? Five or six years ago, I wanted to do a book, a montage that was going to be called "le temps travaille" (time is working), which already raised the issue of a juxtaposition of time and, above all, certain discrepancies between nature and nurture, relayed by our relationship to time or the times. But I found the title, "le temps travail", heavy and I didn't finish the montage for various reasons. I never got beyond a draft, in fact. When I traveled across Holland, all that came back and was much more apposite, less "egocentric"! These two ideas, however, came together in the sound design, which is much more pronounced in the second film.

The film plays on different spaces and different, adjoining temporalities to invent an avant-garde portrait of a city. Rotterdam, symphony of

a great city, like Walter Ruttmann's film on Berlin in 1927?

Walter Ruttmann's film was relevant to me, above all, in the desire to step back to retain only the movements. During the shoot, I insisted methodically, in the most methodical way allowed, to "sample" very different subject-speeds and camera-speeds, which enable me to "knit" the meaning as freely as possible - a meaning that one can only feel. It truly is a film-montage with its undulations and rhythms. The sound is very important. I wanted sound and picture to evolve together but without one being subject to the other. And it is through the sound that I declare my need to consider our relationship to reality. Who has never heard, in the city, a sound that makes a kind of music? Well, the experience of working on a soundtrack (recording reality) until it becomes purely musical is a major part of my work, of what I believe in. Not to mention the fact that this experience was great fun although somewhat scary because there were so many traps. I think I stayed on the razor's edge!

Time Is Working Around Rotterdam is divided into three parts. How did you develop its structure?

The entire film prepares you for arrival at the third part, which, in my eyes, can only be spot-on because of the first two parts. I'm always careful to be clear in what I say. The first part introduces the city, its walls. It sets the stage, like establishing the state of affairs. The second part establishes more specifically the different states of materiality of the body and allows me to prepare for the third part, which expresses my desire for a film-body. Actually, it's an attempt to lead the film toward becoming a physical entity. But it's a long path. This is my second film and all these experiments are not finished!

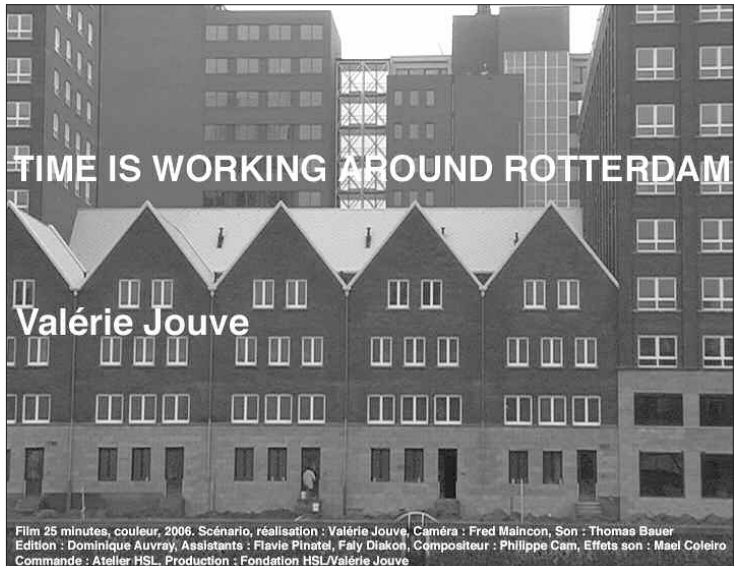
Your film often features sideways tracking shots with numerous breaks in the shots, especially in terms of speed. What was your approach in editing?

Fred Mainçon, the second cameraman, and I sensed that this film would be constructed structurally around sideways tracking shots. So there was the risk that we would lapse into movements that were too artificial. It's also the sense of traveling through a country like you do on a train. You flit suddenly from one place to the next. Then, entering the city, you find yourself suddenly noticing how very close a wall is, and the next second a gap offers a view into the distance. So, it was a natural kind of grammar.

How did you develop the soundtrack?

Thomas and I picked up where we had left off with the sound experiments in *Grand Littoral* to take them even further, to refine them. It's like an extension of my photography. Layers of shots one on top of the other to build and interact. From the outset, we had in mind this musical dimension. The montage moved forward when a young composer, Mael Coleiro, got involved. We gave him, or he chose, samples of sound taken from the rushes and he went off and worked on them. Some of these samples swell the soundtrack in the first two parts, but they participate more particularly in introducing the third part. And for the third part, I brought in another composer, Philippe Cam. I showed him some footage and parts of the edit so that he would have an idea of the nature of the film without being able to stick to the images. Then, we worked separately while sending each other what we had come up with. When we had finished editing, Philippe composed the final score. He comes in on shots of the market, under the soundtrack almost, and the music gradually comes to the surface until it is evacuated. Yet, it is perhaps through his music that we get a sense of the train's presence in the film.

Interviewed by Olivier Pierre
AGORA LE 9 À 12H, LE 10 À 13H15
SÉANCES :
DIMANCHE 9 À 11H, AUDITORIUM
LUNDI 10 À 12H15, SALLE 1



Film 25 minutes, couleur, 2006. Scénario, réalisation : Valérie Jouve. Caméra : Fred Mainçon. Son : Thomas Bauer. Edition : Dominique Auvray, Assistants : Flavie Pinatier, Faly Diakon, Compositeur : Philippe Cam, Effets son : Mael Coleiro. Commande : Atelier HSL. Production : Fondation HSL/Valérie Jouve

Entretien avec

Mateo Herrera

à propos de EL COMITÉ

Première internationale

Comment est né El Comité ?

Le projet fait partie d'une étude menée par la Faculté Latino-américaine de Sciences Sociales de Quito (FLACSO) dans les prisons de l'Équateur. Ils m'ont demandé si ça m'intéressait de réaliser un documentaire sur la vie quotidienne dans la prison de Quito El Penal García Moreno. Cette étude ethnographique globale comporte donc ce documentaire, des sondages et aussi des études dans les prisons de femmes. Nous avons profité de l'autorisation de faire entrer des caméras dans la prison pour faire des portraits des prisonniers. J'ai négocié avec les commanditaires de sorte que je sois la seule personne à décider et le seul responsable, et personne ne pouvait donner son avis sur mon travail de cinéaste. Il y avait trop de risques dans la prison pour qu'à la fin du travail, quelqu'un me fasse couper des images, etc... D'autre part, nos relations avec les autorités pénitentiaires se sont bien passées car nous avions une autorisation qui venait du ministère et personne ne nous a jamais posé le moindre problème, toutes les portes devaient être ouvertes pour nous.

Est-ce que faire ce film était lié à un engagement particulier ?

J'ai fait depuis 1998 une dizaine de courts-métrages et du montage. J'ai ensuite réalisé en 2002 mon premier long métrage de fiction *Alegria de una vez* suivi en 2004 d'un second long métrage *Jaque. El Comité* est mon premier long métrage documentaire. Au début, j'ai hésité, parce que la prison est un endroit qui me faisait très peur, je ne suis pas le genre journaliste de guerre. Puis, avec le producteur, nous sommes allés à la rencontre du comité de prisonniers qui nous a recus, et là je me suis rendu compte qu'il fallait que je fasse ce documentaire, qu'il y avait trop d'injustices et beaucoup d'histoires à raconter. Le documentaire expose mon point de vue personnel, je crois que les images disent plus que moi.

Quelles ont été les conditions de production ?

C'est la première expérience de FLACSO en tant que producteur de film documentaire. L'université avait le budget nécessaire pour produire un documentaire pendant trois mois. Mais j'ai été totalement happé par ce sujet, et j'ai finalement travaillé gratuitement pendant un an.

Votre film comporte trois parties assez distinctes. Avez-vous un plan ou un synopsis avant le début du tournage ?

Je ne savais rien sur la prison avant d'y pénétrer. Au départ notre objectif était la vie quotidienne à l'intérieur de la prison, connaître les règles du jeu, comment on fait pour survivre. Et tout le monde nous parlait de la mutinerie, qui fait partie de la quotidienneté, mutineries qui se produisent de temps en temps. Et je crois qu'on a attendu jusqu'à ce que ça arrive. Le film s'est donc élaboré au fur et à mesure, parce que chaque jour de tournage on découvrait quelque chose de nouveau. Et la structure finale du film, elle, s'est construite pendant le montage.

Comment avez-vous vécu la mutinerie ?

L'équipe de tournage était composée de trois personnes Jorge Nuñez (ethnologue de FLACSO et producteur du documentaire), François Laso (caméraman) et moi qui ai fait le son et qui ai dirigé. Ça a été très stressant pour nous, la plupart du temps, on essayait de suivre les événements, mais une émeute dans une prison peut mal tourner à tout moment et peut être très violente. Alors les quarante-huit heures de mutinerie nous ont semblé une éternité. Nous avons passé deux nuits mais j'ai n'ai pu seulement dormir que deux heures. Pendant ces heures, je crois que j'ai un peu senti ce qu'est la prison.

Est-ce que le film a pu être montré dans la prison ? au personnel pénitentiaire, aux détenus ?

Nous avons montré le film aux personnages principaux, principalement des détenus. Ils l'ont très bien reçu, très heureux que leur réalité soit dévoilée. Il y a eu un débat moral sur la séquence concernant la drogue mais ils ont compris que c'était important de connaître cet aspect là. Nous avons aussi donné une copie à la Direction Nationale de Réhabilitation Sociale [administration pénitentiaire] et là ils n'ont pas été très contents, mais ils ne pouvaient rien faire.

Je ne sais pas en quel sens, mais faire ce documentaire à la prison m'a marqué, et je crois que c'est l'expérience humaine la plus forte que j'ai vécue.



Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

SEANCE : DIMANCHE 9 À 11H45, SALLE 1

À l'occasion de la rétrospective de HARTMUT BITOMSKY, présent sur le festival, une note de présentation de son film *Isaac Babel* (1990).

Cavalerie rouge



Babel raconte des histoires qui ont pour cadre la campagne de la Première Armée de Cavalerie soviétique contre l'armée polonaise au cours de l'année 1920.

Ce sont des histoires courtes : "Certains sont plus courtes que la queue d'un moineau", disait Babel. Il avait étudié Maupassant. Chez Maupassant la nouvelle culmine toujours dans une "pointe", qui livre une connaissance, une sagesse. Pourtant, les nouvelles de Babel refusent les chutes et les dénouements. Sa matière, son sujet, ses personnages et son écriture refusent toute espèce de révélation.

"Nous sommes nés pour jouir du travail, de la lutte et de l'amour", ainsi Babel concevait-il la vie. Une vie que sa formule appréhende déjà comme un enchevêtrement insoluble. Quand l'accessoire et le secondaire sont sublimes, quand le grand est abject, le médiocre exceptionnel et stupéfiant, toute chose au monde est alors également vraie et réelle, et il n'y a plus désormais de révélations, plus de confessions ou professions de foi auxquelles se fier.

La vie très authentique de Matthieu Rodionytch Pavlitchenko s'achève sur ces mots : "Avec une balle, je vous dirai, on peut seulement se débarrasser d'un homme ; une balle, c'est lui faire grâce et pour soi, c'est une facilité dégoûtante, avec la balle on ne parvient pas jusqu'à l'âme pour voir où elle niche dans l'homme et comment elle apparaît. Mais moi, quand ça se trouve, je ne me ménage pas, moi, quand ça se trouve, je foule l'ennemi une heure durant, plus peut-être, l'envie me tient de connaître la vie et comment elle niche en nous". (*)

Les hommes sont faits pour le quotidien,

mais ils doivent accomplir des actes héroïques et commettre des crapuleries. Dans tout héros il y a aussi une lamentable crapule, et il est des incendiaires et des maraudeurs qui se révoltent et luttent vaillamment contre l'injustice dans le monde. "Où est la révolution, où est la contre-révolution ?" interroge plaintivement un vieillard philosophe. "Le soleil ne luit pas derrière des yeux clos", s'entend-il répondre. Le sang est versé par sentimentalisme, l'humanisme renferme en soi toutes les atrocités, et les pires horreurs ont un sens.

Babel sait qu'on ne peut établir ici de distinctions nettes. Il réduit l'histoire de la Cavalerie Rouge jusqu'à la ramener à l'échelle des hommes, où rien ne s'annule ni ne se réconcilie. La vie ne parle pas, c'est du charabia. Impossible à saisir, on ne peut que la déchiffrer. On peut la décrire, mais nulle description ne l'épuise.

"... la rue villageoise s'étendait devant nous, ronde et jaune comme un potiron, le soleil moribond rendait au ciel une âme rose." Babel nous donne à lire des comparaisons. "Une comparaison, dit-il, doit être aussi exacte qu'une règle de calcul et aussi naturelle que l'odeur de l'aneth." Il compare la révolte de l'humanité contre elle-même aux phénomènes atmosphériques, météorologiques et sidéraux, par nature éphémères.

"Un soleil orange roule dans le ciel comme une tête coupée." (*) C'est là une observation et une métaphore. Dans toute métaphore il y a une comparaison malheureuse. Peut-on comparer le ciel aux horreurs des hommes, peut-on comparer la littérature à l'histoire, la guerre à la poésie de la langue, l'homme au monde dans lequel il a échoué ? "La lune dansait à travers les nuages comme une brebis égarée", écrit Babel, et Maiakovski aimait cette métaphore.

D'un autre côté, Babel replonge la littérature dans la réalité. Crue, sanglante, comme tranchée dans le vif, ainsi nous apparaît-elle, bien que nous lisions ces histoires avec l'avant age du recul et que nous puissions nous défendre de certains doutes quant à la révolution russe.

On n'en continue pas moins d'éprouver, en les lisant, le sentiment d'être englouti par la réalité de cette littérature. Ce qui nous la rend d'autant plus proche, plus proche assurément que le présent. Oui, comparé aux histoires de Babel, notre présent nous apparaît comme une suite d'effets spéciaux maladroits, qui ne fonctionnent que parce que nous voulons bien être complices et croire à l'illusion.

Nous avons perdu l'authenticité.

L'authenticité est la source où puise la littérature que Babel nous donne à lire.

La révolution russe ne fut pas une mise en scène, un spectacle donné sur la scène de l'histoire, et l'on peut ni adapter ni filmer *Cavalerie Rouge*. On ne saurait filmer ces histoires sans les amputer de quelque chose d'essentiel : on se trouve dans la position du traducteur, qui veut rendre compréhensible une œuvre sans jamais la trahir, et ne peut finalement rendre clair et lisible que son propre travail. C'est pourquoi le film que nous avons réalisé se situe à équidistance du documentaire et du film de fiction.

Ce n'est pas un film sur *Cavalerie Rouge*.

C'est un film qui vient avant. Ce qui vient avant se nomme, en langage technique, préproduction ; ce qui vient avant, c'est le travail sur le film. On fait des essais. Le cinéma est à l'épreuve de la littérature, la littérature à l'épreuve du cinéma. L'image est encore à se construire que la phrase est déjà arrachée. Le sol n'est pas ferme sous les pieds, on se sent comme le passager qui ne sait à laquelle des deux rives demander le salut.

Babel s'est dépeint lui-même dans *Cavalerie Rouge* dans le personnage du correspondant de guerre Lioutov : l'intellectuel qui traverse la guerre avec ses inquiétudes et ses tourments, qui manque de courage et se fait humilier, mais qui observe et note tout ce qui se passe.

À travers Lioutov, Babel replonge l'écrivain dans la réalité. C'était là un défi lancé au pouvoir, la réalité coûta la vie à Babel. En 1939, il fut arrêté, emprisonné, torturé et condamné. En 1940, on le fusilla. Nul ne sait où il fut tué, ni où il est enterré.

Un film doit peser aussi lourd qu'une pierre et s'élever avec la légèreté d'une phrase musicale.

"La littérature, disait Babel, est la tombe du cœur humain."

Hartmut Bitomsky
(Traduction François Rey)

(*) *Cavalerie Rouge*, Traduction du Russe : Jacques Catteau, 1972, Collection Points, Editions du Seuil

ENTRETIEN AVEC

Marine Hugonnier

à propos de TRAVELLING AMAZONIA

Première mondiale - Prix son



On a pu voir en 2005 au Fid Territory I, II, III, tourné à l'occasion d'un séjour en Israël. Comment est né le projet de Travelling Amazonia, tourné au Brésil ?

Travelling Amazonia est le troisième volet d'une trilogie qui comprend Ariana, tourné en 2002 en Afghanistan et The Last Tour tourné en 2004 dans les Alpes suisses.

Ariana raconte l'histoire d'une équipe de tournage qui part visiter la vallée du Panshir au nord de l'Afghanistan. Le film montre en quoi l'histoire d'un paysage est partiellement déterminée par ses singularités. Comme l'équipe ne réussit pas à filmer la vallée à partir d'un point dominant sur les montagnes voisines du Hindu Kush, le film devient l'histoire d'un échec qui enclenche un processus de réflexion sur le "panorama" comme vue d'ensemble stratégique, comme mouvement de caméra cinématique, et sur ses origines comme loisir de masse d'avant le cinéma. The Last Tour prend pour point de départ les réglementations qui, de plus en plus, limitent notre accès à la nature et notre perception de celle-ci lorsque nous visitons les parcs nationaux. L'action de cette fiction se situe à la fin de l'Age du Spectacle, lorsque ces attractions pour touristes sont sur le point d'être totalement fermées au public. Le spectateur s'embarque pour une "dernière excursion", un vol en ballon au-dessus du célèbre Matterhorn, mont icône des Alpes suisses. Le troisième volet, Travelling Amazonia, a été tourné sur la transamazonienne, une autoroute qui traverse l'Amazonie sur plus de 10 000 kilomètres. Le film enregistre l'élaboration d'un plan travelling : il s'agit de tracer une ligne dont la linéarité même recrée la construction de la transamazonienne, projet conçu par la dictature militaire des années 1970. Au travers de la construction de ce travelling, qui renvoie à l'illusion inhérente à l'idéalisme inscrit dans le projet de route transamazonienne, le film interroge les processus et les idées pionnières qui prévalaient lors de cet ultime projet colonial réalisé à l'apogée des aspirations du Brésil à devenir "le pays de l'avenir". Ces films parlent avant tout du paysage que je vois comme une sorte de médiation culturelle, une construction sociale qui informe des conventions de représentation très précises. Les trois films constituent une trilogie qui interroge ces conventions et ces idéologies ainsi que les outils qui, comme le cinéma, ont contribué à les établir.

Cette trilogie est-elle le fruit d'un programme que vous aviez initialement construit ou s'est-elle élaborée au fil de vos tournages réussis ?

Après Ariana, c'est en tournant le deuxième film, The Last Tour, que le troisième volet Travelling Amazonia s'est imposé.



Vous parlez du paysage et des outils qui, comme le cinéma, contribuent à son élaboration. Ici, le paysage amazonien en devenir est le produit (inachevé) d'une utopie, celle de la dictature brésilienne. Quelle relation faites-vous entre utopie et paysage ?

La Transamazonienne est le produit d'une idéologie et non pas d'une utopie. Comme le disait Jean-Luc Godard, la bourgeoisie crée un monde à son image. Le paysage serait ainsi à l'image du monde. Le paysage s'oppose à la nature parce qu'elle y est maîtrisée. On peut lire dans l'histoire de la représentation du paysage et, d'ailleurs, dans le paysage lui-même, les idéaux qui ont présidé à l'appréhension de la nature. Et ce serait bien plus dans l'idée de nature que se nicheraient les utopies.

Est-ce que l'idée du travelling a présidé à l'élaboration du film ou au contraire est-elle arrivée en cours de tournage ?

C'était le cœur du film depuis le départ.

At FID 2005, you presented Territory I, II & III shot over the course of a trip to Israel. When did you get the idea for the Travelling Amazonia project, shot in Brazil?

Travelling Amazonia is the third part of a trilogy which comprises Ariana, shot in 2002 in Afghanistan and The Last Tour shot in 2004 in the Swiss Alps.

Ariana tells the story of a film crew that sets out to visit the Pansher Valley in northern Afghanistan. The film considers how the specificities of a landscape help to determine its history. As the crew is unable to film the valley from a vantage point in the surrounding Hindu Kush mountains, the film becomes the story of a failed project that prompts a process of reflection about the 'panorama' as a form of strategic overview, as a cinematic camera movement, and about its origins as pre-cinematic mass entertainment.

The Last Tour takes as its point of departure the laws that increasingly regulate our access to and perception of Nature in our visits to National parks. The action of this fictional film is set at the end of the Age of Spectacle, at a time when these tourist attractions are about to be completely closed to the public. The viewer embarks on a 'last tour', a hot-air balloon flight over the famous, iconic Matterhorn in the Swiss Alps.

The third part Travelling Amazonia was shot on the Transamazonian Highway, a 6000-mile swathe through Amazonia's vast expanse. The film records the making of a tracking shot, it centers on the attempt to draw a line whose linearity is to re-enact the building of the Transamazonia as a project carried out in the 1970s by the military dictatorship.

Through the making of this "travelling shoot" that recalls the illusions behind the idealism embedded in the Transamazonia project, the film addresses the processes and the pioneering ideas, that prevailed in this ultimate colonialist project realized during the heyday of Brazil's aspiration to become "the country of the future".

These films are mostly about landscape, which I see as a form of cultural mediation, a social construct that informs very precise conventions of representation. The three films form a trilogy which questions these conventions, these ideologies and the tools, like cinema, which have helped to establish them.

Was it your intention all along to make a trilogy or did the idea take shape while shooting the other films?

After Ariana. It was when I was shooting the second film, The Last Tour, that I saw the third film, Travelling Amazonia, as the obvious next step.

You talk of landscapes and tools, such as cinema, which contribute to its creation. In this film, the future landscape of Amazonia is the (incomplete) product of a utopian idea espoused by the military dictatorship in Brazil. What link is there, for you, between utopia and landscape?

The TransAmazonian Highway is the product of ideology not utopia. As Jean-Luc Godard once said, the bourgeoisie creates the world in its image. So, landscape would be in the image of the world. Landscape differs with nature in that it is controlled. One can discern in the history of the representation of landscape – and that of landscape itself, in fact – the ideals that prevailed in the apprehension of nature. Actually, utopian ideas are much more to be found in the conception of nature.

Did the tracking shot concept determine the structure of the film or did it emerge from the shoot? It was the heart of the film from the very beginning.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

AGORA LE 9 À 13H30
SÉANCE LE 9 À 12H15, AUDITORIUM

AUJOURD'HUI

JOAQUÏN JORDÀ

De nens à 14h30 à l'Auditorium
Mones com la becky à 20h30 au CRDP

écran parallèle LES SENTIERS

salle 2 du Pharo à 16h30

Regards libres,

de Romain Delange

While Darwin sleeps,

de Paul Bush

Der lauf der dinge

de P. Fischli et D. Weiss

Blister, en présence de la

réalisatrice Judith Bartolani

au cinéma Les Variétés

Return of the poet

de H Khachatryan, à 18h

Be with me

de Eric Khoo, à 20h30

Stop making sense

de J Demme, à 22h30

Buy-Self

Art Club, production et diffusion d'art contemporain, avec le FIDMarseille présentent l'installation de

Marc Boucherot

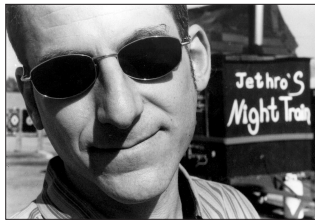
au Palais du Pharo
du 6 au 11 juillet de 22h00 à 2h00.

www.buy-self.com / Tél. 0491508122

Robert Gordon

à propos de WILLIAM EGGLESTON'S
STRANDED IN CANTON

Première française



How did you first find out about this material that William Eggleston shot in 1973?

"Stranded In Canton" was the stuff of legend in Memphis. As a journalist, I interviewed the musician and record producer Jim Dickinson around 1983, and he first told me about the footage; he's in several scenes. It was another ten or twelve years before I saw any of it, and that was when I was writing my first book, *It Came From Memphis*. William Eggleston is a character in that book, and I got to know him while working on it in the early 1990s. With "Canton," initially I was drawn to the characters. I was interested in the people who had been shaped by the Memphis experience—living in the American south, surrounded by a predominantly racist environment, but attuned to the nature of the region, its forces, and consequently, it's art.

Can you tell us how this film came to be?

When Bill was shooting this footage in 1973 and 1974, he was still two years from his notorious and acclaimed 1976 *Museum of Modern Art* show in New York. He had shown his work very little. He was, essentially, not an established artist but he was clearly an artist who had matured and embarked on fulfilling a vision. Bill has always had a keen interest in technology, and he was aware of the nascent portable video developments in 1969. He chose not to get the very first model of the Sony Porta Pak because of its limitations—the machine was not yet refined enough, but in 1973, a second model came out and Bill was satisfied that this could be a workable unit—with some modification. The camera came with a telephoto lens which he immediately took off and threw away, replacing it with a 16mm Bolex lens, a prime in the normal range that would allow him to work very close to his subjects and achieve great clarity and crispness. The closeness of range and the constant movement were part of his concept. The mono microphone was recording to quarter-inch tape and taking great sound. After some initial shooting, he purchased from a spy equipment company called I. E. T.—Impossible Electronic Techniques—a camera that could shoot with infra-red technology. He connected that to the Porta-Pak deck, and with the infra red, he could shoot in the complete darkness of nightclubs and nighttime, because the tape was recording heat more than light. This footage has a unique, magical glow to it. With this equipment, Bill did with videotape what he'd been doing with still photographs: he turned the camera on the world around him, seeing meaning where others saw the ordinary. That says a lot, too, about the way Bill sees.

Do you consider the film as some kind of a home movie, or as a portrait of a certain America?

People make the same mistake with "Stranded In Canton" that they do with Bill's still photographs: his stills are not "snapshots" and this video piece is not a home movie. Novelist Eudora Welty said that Bill's photographs "focus on the mundane world. But no subject is fuller of implications than the mundane world!" "Stranded In Canton," like Bill's photographs, makes something extraordinary from the ordinary. Art takes us to another world, transports us from the world we know to a world that is different, and "Stranded In Canton" certainly does that. It seduces us into Bill's world, then rocks us and shocks us. And when we leave this world, Bill's world, our ordinary world looks different. Bill's work makes us look at our own world in new ways.

Can you tell us about your cooperation with William Eggleston? How did you work together?

When I was working on "It Came From Memphis," I viewed the footage with Bill's son Winston, who is sort of the family's designated archivist. But after my book came out, around 1995, I approached Bill about editing it into a finished piece. Bill's business manager Caldecot Chubb, who also produced "Canton," had transferred about half of the footage to VHS sometime in the 1980s. Bill and I watched all the footage, and I made notes. And then I began to edit, just to play with the footage, work it, but I found that technology wasn't ready for us yet. We knew if we waited a bit longer, we'd be able to make proper and long-lasting digital transfers, and we were anticipating non-linear editing then, so that would make this gargantuan task go much easier. We put off the project, both of us went and did other things, and in 2002, I went back to Bill and Cotty and Winston, and everyone agreed that it was a good time to get started. Cotty located the tapes that had been missing for twenty or so years—we knew by the original numbering that half were missing. Then we had digital transfers made, Winston and I logged everything, then the editor John Olivio and I began to cut away

and assemble.

According to what principles or rules did you edit the film? How did you select the footage?

My abiding goal was to be true to Bill's vision. The raw material made evident Bill's aesthetic. And when he and I first spoke of an edit, he spoke of a feature length piece that could play in theaters. It had been his vision from the start. John Olivio and I spent a lot of time familiarizing ourselves with the footage, making sense of the individual elements and their collective meanings. They say a sculptor sees a vision in the piece of stone before he begins to cut; we did not see that vision, but we knew it saw us. We cut away what was obviously not part of the piece, trimmed pieces so that the handheld movement didn't overwhelm the viewer, and we worked toward divining the essence and importance of each scene. If you watch "Canton" and say that we did nothing, that these pieces are organic and we've just sequenced them, then our work has been very successful. Its invisibility is the proof of its existence and its success. When we began to show the work to others, those who had no real familiarity with Bill or Memphis consistently commented on the impenetrable nature of the material. Those who didn't know the background of the show wanted to know more, and finally I decided to use a minimum of voiceover from Bill to convey context, and to give a sense of perspective. To me, the show works on a variety of levels. As a cinematic experience, I think it is compelling. It is very visual—Bill's ideas about framing are unusual, dramatic, and artistic. The piece is a non-narrative, but it has a flow, and you come to know certain characters. There is a sense when it is done that you have moved from a start to a finish, come to understand—or at least appreciate—this unusual world, what is almost an alternative reality. As a fan of Bill's work, I get a kick out of riding on his eyeball, seeing how he searches out the shot, finds his next shot—looking through his eyes. Finally, I believe that "Stranded in Canton" is something of an autobiography of William Eggleston. He is not in the show, per se, but he is everywhere involved. It is as if the scenes create an outline at their center, a formed shadow, and that is William Eggleston.

Comment avez-vous entendu parler de ce que William Eggleston avait tourné en 1973 ?

Stranded in Canton était légendaire à Memphis. Comme journaliste, j'avais interviewé en 1983 Jim Dickinson, musicien et producteur de disque, et c'est lui qui m'en a parlé le premier, et il apparaît dans plusieurs scènes. Il m'a fallu attendre encore dix ou douze ans avant de voir quoique ce soit, ce qui s'est passé au moment où j'écrivais mon premier livre *Cela venait de Memphis*. William Eggleston est un personnage du livre, et j'ai fait sa connaissance à cette occasion dès le début des années 90. Ce qui m'a attiré au départ dans ce film, c'était les personnages. Des gens qui avaient été façonnés par le fait d'être de Memphis : vivre au Sud des Etats-Unis, dans un contexte essentiellement raciste, mais en accord avec la nature de cette région, ses forces, et aussi, son art.

Connaissez-vous la genèse de ces images ?

Quand William a tourné, en 1973, 1974, il était encore à deux ans de la fameuse rétrospective de 1976 qui l'a consacré comme photographe de renom au Musée d'Art Moderne de New York. Il avait encore peu montré son travail. Il était alors, non pas un artiste établi, mais un artiste qui avait vraiment mûri son engagement dans une vision complète. Il a toujours été un passionné de technique, et il a suivi le développement des les débuts de la vidéo domestique. Il a préféré ne pas se procurer le tout premier modèle de Sony Porta Pak, à cause de ses limitations. Cette caméra-là était encore sommaire. Mais en 1973, un second modèle est sorti, qui a paru lui convenir, moyennant quelques modifications. La caméra était équipée d'un télé-objectif qu'il a immédiatement retiré et jeté à la poubelle, pour le remplacer par une lentille Bolex 16 mm, qui lui permettait de travailler très proche de ses sujets, avec une grande définition et netteté. Très près et en mouvement permanent faisait partie de son projet. Le micro mono enregistrerait sur des bandes d'un quart de pouce et prenait un son incroyable. Après quelques premiers essais, il a acheté dans une boîte d'équipement pour espion, IET (Impossible Electronic Techniques), une caméra infrarouge. Il l'a branché sur la Porta Pak, il pouvait filmer dans l'obscurité des night-clubs, et la nuit, parce que la bande impressionnait plus la chaleur que la lumière. Ces bandes rayonnent de façon unique, magique. Équipé ainsi, William a fait avec la vidéo ce qu'il avait fait avec la photo : il a tourné l'objectif vers le monde autour de lui, découvrant du sens là où d'autres ne voient que l'ordinaire. Ça dévoile beaucoup de choses aussi, sur son regard.

Film de famille ou portrait d'une certaine Amérique ?

On fait la même erreur avec ce film qu'avec ses photographies. Ses images ne sont pas des clichés clic-clac, et cette vidéo n'est pas un home movie. L'écrivain Eudora Welty a dit que les images d'Eggleston « se concentrent sur le monde de tous les jours. Mais aucun sujet n'est plus riche de conséquences que le monde de tous les jours. » Ce film, comme ses photos, fait de l'ordinaire un extraordinaire. L'art nous transporte dans un autre univers, de celui qui nous est familier vers un tout autre, c'est l'opération même de Stranded. Ce film nous conduit dans l'univers de William, puis nous chahute et nous désarçonne. Et quand nous quittons cet univers, le sien, notre quotidien nous apparaît sous un nouveau jour.

Votre collaboration avec lui ? Comment avez-vous travaillé ensemble ?

Quand j'étais sur mon livre, j'ai vu les rushes avec Winston, son fils, qui est comme l'archiviste de la famille. Après la sortie de mon livre en 1995, j'ai suggéré à William de finaliser un montage. Son agent, Caldecot Chubb, qui a aussi produit Stranded, avait recopié la moitié des rushes sur VHS dans les années 80. Avec William, nous avons regardé le matériel, et j'ai pris des notes. Puis je me suis mis à monter, pour le plaisir de travailler cette matière, mais la technique n'était pas au point. On savait qu'en patientant un peu, on pourrait faire des transferts sur digital, plus fiables, plus durables, et comme nous avions prévu de ne pas faire un montage linéaire, une technique plus souple nous permettait de mener cette tâche gigantesque plus facilement. On a mis ce projet de côté, vaqué chacun à nos affaires et en 2002, j'ai repris contact et tout le monde a trouvé ce qu'il était le bon moment pour s'y remettre. On a fait les transferts, tout classé avec Winston, puis avec le monteur John Olivio, on s'est mis à la tâche.

Avez-vous des principes de montage, de sélection des plans ?

Mon but premier était de rester fidèle à la vision de William. Le matériel brut soulignait son esthétique. Et quand on a parlé de montage, il a émis le souhait d'une durée de long-métrage qui pourrait sortir en salle. Ça a été son idée depuis le début. John Olivio et moi avons passé beaucoup de temps à nous familiariser avec le matériel, à établir le sens des éléments subjectifs et leur signification collective. On dit qu'un sculpteur a la vision de sa forme avant d'entamer la pierre, nous n'avions pas cette vision, mais nous savions que cette forme nous voyait, nous. On a retiré des parties d'évidence hétérogènes, des moments de caméra portée très tremblés de sorte que le mouvement ne déborde pas trop le spectateur, et nous avons tâché de deviner l'essence et l'importance de chaque scène. Si, en voyant Stranded, on ne remarque pas ce travail, si on pense que ces morceaux sont organiques et qu'on a fait du bout à bout, alors on a réussi notre affaire. L'invisibilité est la preuve de son existence et de sa réussite. Quand on a commencé à montrer ce travail à des gens qui ne connaissent pas William ou Memphis, ils ont regretté l'opacité de cette matière. Ils voulaient en savoir plus sur le contexte, alors j'ai décidé d'ajouter un minimum de commentaire en off dit par William pour apporter quelques précisions et offrir un peu de perspective. Pour moi, le film marche sur plusieurs niveaux. Comme expérience de cinéma, je crois que c'est réussi. C'est très visuel. Les options de William sur le cadre sont inhabituelles, elles apportent du drame et de la beauté. Il n'y a pas de récit, mais un souffle qui permet d'approcher les personnages. On a l'impression à la fin d'avoir fait le tour de quelque chose, d'avoir saisi, ou au moins apprécié, cet univers singulier, qui est presque une réalité alternative. Comme fan du travail de William, je prends un plaisir fou à suivre sa pupille, à voir comment il cherche son plan, trouve le suivant, à voir à travers ses yeux. Je suis convaincu que Stranded est une façon d'autobiographie d'Eggleston. Il n'est jamais à l'image, mais implique partout. Comme si les scènes dessinaient en creux une ombre : Eggleston.

Propos recueillis par Cyril Neyrat
AGORA LE DIMANCHE 9 À 19H20, LE 10 À 15H15 (AU CRDP)
SÉANCES : DIMANCHE À 18H, AUDITORIUM
LUNDI 10 À 14H, CRDP
MARDI 11 À 14H45, SALLE 1



BE WITH ME, LA FICTION AVEC

LE DOCUMENTAIRE

Pour un cinéma subtil

à propos de BE WITH ME (Eric Khoo 2005)



Il faut plus d'une fois se pincer, à la découverte éblouie de *Be With Me*, tant Eric Khoo paraît combler les vœux formulés ici à longueur de tables rondes, d'articles, de notules... Autour de quelques solitudes, le troisième long métrage du singapourien conjugue mise en jeu des dernières technologies et retour au plus élémentaire du cinéma : rien d'autre que des arrangements d'image et de texte. Primitivisme high-tech, c'était déjà la formule suggérée il y a quelques mois par *The World*.

Quatre histoires s'enchaînent. Toutes ont trait à la hantise, mais une seule s'en remet au leurre d'un fantastique traditionnel : dans sa boutique, un vieil épicier s'imagine vivre encore en compagnie de sa femme, pourtant morte il y a peu des suites d'une longue maladie. Depuis sa cabine, un vigile obèse zoome sur la créature de ses rêves, avant de méditer l'incipit de la lettre qu'il voudrait lui adresser afin qu'elle prenne au moins connaissance de son existence. Deux ravissantes ados vivent une trop brève idylle faite de shopping et de séances en Shaw-Scope, de chats sur Internet, de smileys et de SMS. Une vieille femme sourde et aveugle confie le manuscrit de son auto-biographie à l'assistant social chargé de s'occuper d'elle.

Be With Me redéfinit tout. La surveillance était appareil idéologique d'état, elle devient déclaration d'amour. Sauf chez Jia Zhangke, on croyait les SMS tout juste bons à avertir plus ou moins mensongèrement d'un retard, Eric Khoo leur donne la place qui devait sans doute leur revenir dans la grande saga de la cruauté et du manque amoureux : tantôt bouteille à la mer, tantôt toile d'araignée. Opération peut-être moins neuve, l'ordinateur confirme qu'il est aussi bien écran pour la chambre que support d'écriture. D'ordinaire rustine adorée ou honnie du cinéma d'auteur en version originale, les sous-titres démissionnent de cette fonction canonique pour être promus procédé littéraire et graver ainsi, au bas de l'image d'un film de fiction, le récit d'une vie non seulement réelle mais mutilée, celle de la nommée Theresa Chan, sœur jumelle de la Fini Straubinger du merveilleux documentaire de Herzog programmé à Marseille, *Land of Silence and Darkness*.

Audaces souveraines, conquêtes si douces qu'il serait facile de succomber au charme du film sans prendre la mesure exacte de sa nouveauté. C'est pourquoi il peut être bon de s'accorder d'abord le détour d'un flash-back. Pendant deux décennies, le cinéma a connu une phase de "méta", c'est-à-dire de remise en cause outrée de ses moyens techniques au sein de dispositifs complexes d'exhibition et d'analyse. De Palma aussi bien que Stone dans les années 80, Ferrara aussi bien que Fincher dans les années 90 : le "méta" identifiait un moment, son label ne garantissait pas la lourdeur d'un film, encore moins sa grâce. L'essentiel résidait de toute façon ailleurs, dans la production en série de scénarios de machination propres à soumettre le cinéma au feu d'un questionnement moral. Les personnages étaient suspects d'être malins ou bien dupes, les spectateurs de jouir de la supercherie. Tous coupables. Exercice profitable, pénible quand même à la longue.

Au début des années 2000, le cinéma commence à tomber

la panoplie encombrante de sa machinerie pour amorcer une passe virtuelle ou domestique : c'est ce que le précédent numéro des *Cahiers* proposait de nommer "subtilisation". A quoi bon s'obstiner à montrer des caméras, des micros ou des écrans : ces derniers sont tellement entrés dans les mœurs que tout redoublement censé marquer leur omniprésence s'avère superflu, sinon grossier. *Last Days* vient d'en fournir la preuve éclatante, le cinéma se devine et se renifle à présent partout. Ses outils ne sont plus porteurs d'aucune malice, et leur ivresse elle-même est devenue fade. Peut-être aussi serait-il vain d'en poursuivre la critique : car cette fois il faudrait bel et bien incriminer le monde entier. Mieux vaut passer à autre chose, quitte à abandonner les fictions à rebondissements dont le "méta" était grand pourvoyeur.

Excitation narrative moindre mais légèreté accrue : *Be With Me* appartient à un stade encore postérieur à ce rééquilibrage transitoire. Le cinéma y rouvre en effet sa boîte à outils. Mais c'est qu'en quelques années ceux-ci ont fait l'objet de multiples dérivations privées – DV, mobiles, ordis... – et que leur signe s'en est trouvé définitivement renversé. Dès lors il redevient innocent de les mettre en scène dans le cadre de fictions individuelles. Subtilisation accomplie. Cinéma subtil, désormais : réappropriation positive et par n'importe qui de moyens trop longtemps galvaudés ou corrompus. Home-movie généralisé. Auto-biographie de tout le monde.

Chaque personnage peut en ce sens se revendiquer ici auteur du film collectif baptisé *Be With Me*. Très tôt, un court-circuit dans le montage détourne vers le vigile et la femme d'affaires un échange câlin de SMS entre les deux collégiennes, si bien que celles-ci paraissent faire cadeau aux deux autres d'une intimité qu'ils n'auront jamais : la technologie est parfois capable d'admirables largesses. De même, Theresa Chan se raconte en sous-titres, comme en direct depuis la table de montage : les pages d'ordinateur s'affichent plein écran, cadres à part entière ; et les SMS, toujours eux, s'inventent dans le découpage pour y glisser la respiration d'un intertitre.

L'autre aspect de ce partage égalitaire de la signature est une nouvelle autonomie du plan. Les relations interpersonnelles se jouent à distance, chacun se tenant confiné dans son cadre. Surtout, les modes de communication mobilisés ici suscitent moins des enchaînements du corps, de la voix ou de l'écrit sur l'image qu'ils ne les rebouclent ensemble dans un même espace ayant sa suffisance. Ligne de sous-titre ; pianotement gourde sur les touches du portable ; doigts de Theresa sur sa machine à écrire ; et par-dessus tout ces mots que l'assistant social – comme chez Herzog les amis de Fini – forme manuellement dans les paumes de celle-ci pour s'en faire comprendre : si tous souffrent d'être seuls, chaque plan paraît ne manquer de rien, rassemblant le toucher, le voir et le lire.

Ce dernier l'emporte peut-être : comme d'autres aujourd'hui, Khoo demande aux derniers gri-gri high-tech de le ramener au temps du muet, de sorte que l'expérience à laquelle il convie tient profondément de la lecture. Fait notable et matière à prévention, *Be With Me* ne comporte aucun dialogue au sens d'un champ / contre-champ de paroles. Et pourtant jamais il ne verse dans le mutisme si souvent vilipendé dans ces pages. C'est que le long passage sous-titré, où résonne en chaque spectateur la voix absente de Theresa, a valeur de modèle : partout se profile le spectre d'un texte, et partout s'hallucine le jeu délicat d'un mouvement des lèvres. Marmonnement encore, comme dans l'impénétrable *Last Days* ? Quiconque tendra l'oreille entendra en tout cas Theresa psalmodier pour elle-même les aphorismes d'amour qu'elle couche sur papier.

Même remarque quant au rôle joué par la Haute Définition numérique. Celle-ci, on commence à le savoir, annule la profondeur de champ et présente tout comme en vitrine d'un magasin ou sur l'écran d'un téléviseur vu à travers cette vitrine. Subtilité supplémentaire. La HD n'est en elle-même riche d'aucune

promesse, mais Eric Khoo l'utilise pour resserrer davantage encore les liens entre voir et lire. Lorsque l'épicier fait ses courses, un raccord sur un étal de légumes ou un carré de viande dans son plastique fait un effet de fiche-cuisine : y manquent juste le prix et la recette. Lorsque les deux copines courent les boutiques au son d'une comptine pop, c'est l'imaginaire du roman-photo qui colle alors à l'image : à chacun d'ajouter ses légendes à cette succession de vignettes. Les deux mêmes en boîte de nuit, ou le vigile montant sur sa mobylette : du plan large au plan rapproché et inversement, les nombreuses variations dans les valeurs de cadre font un infime bruissement de page qui se tourne ; silencieusement, elles signalent un changement de régime dans la narration, comme si l'auto-biographie était malgré tout ressaisie par intermittences dans la perspective plus vaste d'un récit à la troisième personne. Songez enfin à ce qu'il advient des fondus enchaînés avec la HD. En pellicule, le plan n°2 arrive par le devant de l'écran et vient dévorer le n°1 : éternel vampirisme de la projection. En numérique c'est le contraire : le n°2 se tient par avance sous le n°1 qui semble alors s'y dissoudre : pure substitution de surfaces, fichiers ouverts et fermés sur ordinateur.

C'est pour toutes ces raisons qu'on peut en effet se pincer : quatre-vingt dix minutes syndicales suffisent à Eric Khoo pour joindre fiction et documentaire, cinéma muet et auto-fiction, clip et littérature. Se pincer pour s'assurer qu'on ne rêve pas, mais précisément aussi pour ne pas se laisser tout à fait endormir. Bonne conscience plus ou moins truquée, l'ambiguïté des années méta était d'abord morale, on l'a dit. Celle des années subtiles serait plutôt affective. Une même condition traverse en effet ces quatre histoires, c'est la solitude, c'est la frustration d'une demande d'amour. (...) L'ère subtile ne pourra se limiter à rémunérer esthétiquement nos mélancolies et nos chagrins. Il faudra qu'elle s'invente à son tour une nécessité critique. Mais n'anticipons pas : puisque les armes du cinéma viennent à peine d'être redéposées à nos pieds, c'est à d'autres grands films, pourquoi pas frappés du même Khoo, qu'il appartiendra de les affûter en vue de combats futurs.

Emmanuel Burdeau, *Cahiers du cinéma* n°505, octobre 2005

écran parallèle

HARTMUT BITOMSKY

AUJOURD'HUI DIMANCHE 9

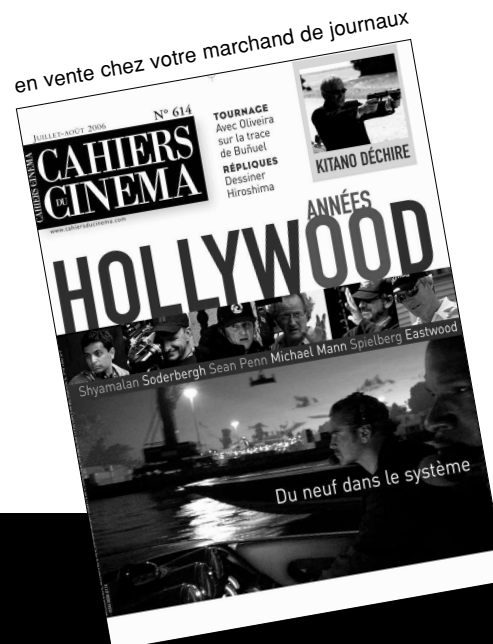
Auditorium à 9h45 : **Das Kino und der tod**,
CRDP à 11h15 : **Reichsautoahn**
Salle 2 à 17h45 : **Isaac Babel et Die UFA**



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

Fiesta du soir sur la terrasse du Pharo de 19h à 2h00 :

Jewelers live + Le Son de la Maison



Avec les Cahiers
aimer, penser le cinéma

EN VENTE SUR PLACE : CATALOGUES ET T.SHIRT

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carengo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Dominique Gibrai, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Michel Trégan, 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 Vally. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié