

**Cette 14<sup>e</sup> édition** du Festival International du Documentaire s'ouvre aujourd'hui 27 juin et se poursuivra jusqu'au 2 juillet 2003.

Elle manifeste d'une toujours plus grande ouverture sur le monde et les modes cinématographiques internationaux certes mais aussi de proximité.

Les images et les sons ramenés des cinq continents et de Marseille, nous donnerons à voir, pour la plupart, en première mondiale, les avancées de l'écriture cinématographique qui traduisent la multiplicité des regards.

Manifestation d'ouverture et d'échanges, c'est ce que nous avons voulu faire avec ce journal quotidien du Festival qui est là, bien sûr, pour vous informer mais surtout pour être un outil de convivialité, entre vous festivaliers et tous ceux qui en sont les animateurs, auteurs, réalisateurs, débatteurs, etc ...

Manifestation d'ouverture et d'échanges

aussi dans la signature d'une convention de partenariats avec l'Atelier de Production du Val de Loire qui intervient aujourd'hui 27 juin 2003 et sanctionne ainsi la volonté du Festival International du Documentaire de croiser ses compétences et de développer les coopérations interrégionales en faveur du cinéma documentaire.

Ce journal de voyages écrit à plusieurs mains, établira ainsi ce lien de référence qui manquait jusqu'alors.

*Michel Trégan, Président du FIDMarseille*

Le Villagio Coppola est un complexe immobilier construit à l'orée des années 60 près de Naples. Edifié en dépit de toute légalité grâce à la corruption active de l'administration, cet ensemble flamboyant à sa création, alors lieu de villégiature à la mode pour

la bourgeoisie napolitaine, a vu son déclin initié dans la pollution du littoral par des stations d'épuration mal gérées et accéléré au moment du tremblement de terre qui secoua la région au début des années 80. Le Villagio, dont nombre d'appartements étaient vacants,

fut alors réquisitionné pour reloger les sinistrés. Ainsi, loin des catégories moyennes et huppées, ces bâtiments hébergèrent des familles modestes et des petits délinquants venus des quartiers pauvres de Naples.

L'histoire du Villagio est bien entendu celle d'un certain capitalisme dévastateur qui se déploie au

...suite en page 2



# 27.06.03



**Un acteur n'apprend pas un texte comme on apprend un poème à l'école. Il**

**a envers ce texte une sorte d'intérêt primaire : car tel est pour lui le matériel de base ; il faut faire avec, et avec ce qu'il a dans la tête. Tout ça se connecte avec**



## Behind Me De et par Norbert Wiedmer

**B**runo Ganz est un des plus importants comédiens de langue allemande. Outre nombre de distinctions, il a reçu en 1996 le «Iffland Ring, prix décerné à vie à l'artiste de scène le plus éminent et le plus respectable du théâtre de langue allemande». Theodor Döring, Friedrich Haase, Albert Bassermann, Werner Krauss et Josef Meinrad ont été les prédécesseurs de Bruno Ganz.

Bien qu'il «préfère être caressé plutôt qu'être battu», les distinctions n'ont en rien changé son style de vie sans prétention. Bruno Ganz vit quasiment caché dans sa commune d'origine, au sommet d'un immeuble, avec vue sur la tombe de ses parents, à portée du bruit de l'aéroport de Zurich, et avec Venise comme point de fuite nostalgique.

Mais comment approche-t-on un grand ? Pendant les trois ans qu'a duré notre collaboration cinématographique, je voulais approcher Bruno Ganz, l'homme et le comédien acclamé, sans emphase ni ironie. Autant que possible, je voulais oublier ce que j'avais appris dans les journaux sur sa personne, car je suis bien conscient qu'il n'y a rien d'aussi tenace que les préjugés diffusés par la presse, vrais ou faux.

En aucun cas je ne voulais approcher Bruno Ganz de manière biographique. Au départ, j'étais intéressé par ce qui touchait à sa personne, en oubliant le point de vue ciné-

matographique. Son enfance, ses succès professionnels et ses revers personnels. Je ne voulais rien expliquer, rien me faire expliquer non plus, mais observer et montrer : Bruno Ganz, l'homme et le comédien, au travers d'images mobiles et, espérons-le, touchantes, au travers de fragments authentiques se réunissant pour former un portrait vivant, fragments liés entre eux par l'histoire du travail pour le rôle de Faust.

Qui n'aimerait pas être comédien dans le but de pouvoir échapper à la prison de son existence vaine et immobile, et de pouvoir s'épanouir dans la peau d'un amant, d'un héros ou d'un méchant, ou ne serait-ce que pour se retrouver au centre de toutes les attentions ? Mais on oublie de prendre en considération la somme d'efforts nécessaires pour arriver à être un autre que soi-même.

Le génie de Bruno Ganz en tant que comédien est défini ainsi par les critiques : «Lors de son interprétation, il joue également les difficultés qu'il a éprouvées lors de la création du personnage en question», ce qui suggère qu'il présente sur scène des personnages partiellement inachevés, ou encore «qu'il délivre en même temps, sous la forme d'une ombre scénique durable, la menace et la fragilité fondamentales présentes chez l'homme».

Le pivot et la charnière de mon film avec et sur Bruno Ganz étaient constitués par les répétitions de la version intégrale de l'Opus magnum Faust 1 et 2 de Goethe, sous la direction de Peter Stein, avec Bruno Ganz dans le rôle principal. Faust de Goethe est l'un des modèles les plus profonds pour un

comédien, il lui permet de rendre visible tout ce qui touche à l'être humain. C'est la tragédie d'un homme qui veut aller au bout de ses possibilités, et même au-delà. La pièce raconte son échec répété et les ravages qui en découlent, mais également ses nouveaux espoirs et, finalement, sa mort. Pendant plus de 60 ans, Goethe n'a jamais cessé de retoucher l'œuvre de Faust. Elle comprend 12 111 vers qui demanderaient 13 heures de lecture. Cette pièce monumentale n'a encore jamais été jouée par une troupe professionnelle dans sa forme intégrale, d'un seul jet dans le temps et dans l'espace. Aujourd'hui seulement, à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, nous sommes à même de reconnaître la richesse des suggestions contenues dans les textes de Goethe en vue de la réalisation théâtrale d'une pièce jadis décriée, considérée comme drame littéraire, poétique et philosophique. Nous disposons à présent des moyens techniques nécessaires pour la mise en œuvre de ces suggestions dans l'expérience théâtrale.

Bruno Ganz serait-il Faust ? Cette entreprise théâtrale est-elle une ambition faustienne émanant de lui tendant à se surpasser dans une transcendance théâtrale et peut-être aussi humaine ?

Bruno Ganz a dit à propos de Faust : «Celui qui joue Faust 1 et 2 a surmonté la vie, même s'il sait exactement que ce n'est pas le cas».

**certaines images précises qu'on a en tête. Et ça se connecte à nouveau plus tard, quand on commence à répéter et à retenir certaines situations spatiales sur scène, et à les recroiser avec le texte. Tout l'apprentissage se fait alors en même temps... On s'assoit à la table de la cuisine – j'ai besoin d'une chaise et d'une table. Je pose le livre, et je passe quatre heures à apprendre le texte. De bout en bout, jusqu'à ce que je le connaisse vraiment. Ce travail préparatoire est la chose la plus intérieure à notre métier. Sinon, on ne devient pas acteur. Mieux vaut renoncer.**

**Behind Me, film d'ouverture  
Projection vendredi 27, 21h00**

**Bruno Ganz**

Artiste suisse résidant en France depuis plusieurs années, formé d'abord au graphisme, Thomas Hirschhorn s'est très vite imposé comme une figure incontournable de la scène artistique internationale et participe désormais à toutes les manifestations d'envergure : Documenta, Biennale de Venise, etc. De très nombreuses expositions monographiques ont déjà consacré son travail en France, en Belgique, en Italie, en Espagne, en Suisse, en Angleterre, en Allemagne, en Israël et aux Etats-Unis. Il est également lauréat du prestigieux prix Marcel Duchamp qui lui a été décerné au Centre Georges Pompidou en 2001. Thomas Hirschhorn travaille avec des matériaux délibérément pauvres et domestiques : carton, scotch d'emballage et aluminium. Dans la tradition pop, mais revisitée par une esthétique dadaïste, il utilise également des images tirées de la presse écrite : publicités, photos de magazine, images de reportage, etc.

Les deux œuvres présentes sur les visuels de cette 14<sup>e</sup> édition du FID appartiennent à une série baptisée «Les plaintifs, les bêtes, les politiques» réalisée pour le Musée des Estampes de Genève. Collées sur un morceau de carton qui évoque ceux qu'emploient les SDF dans leur appel au secours, des images de l'actualité se trouvent grossièrement légendées au stylo. Dans les deux cas, les photographies ne montrent rien

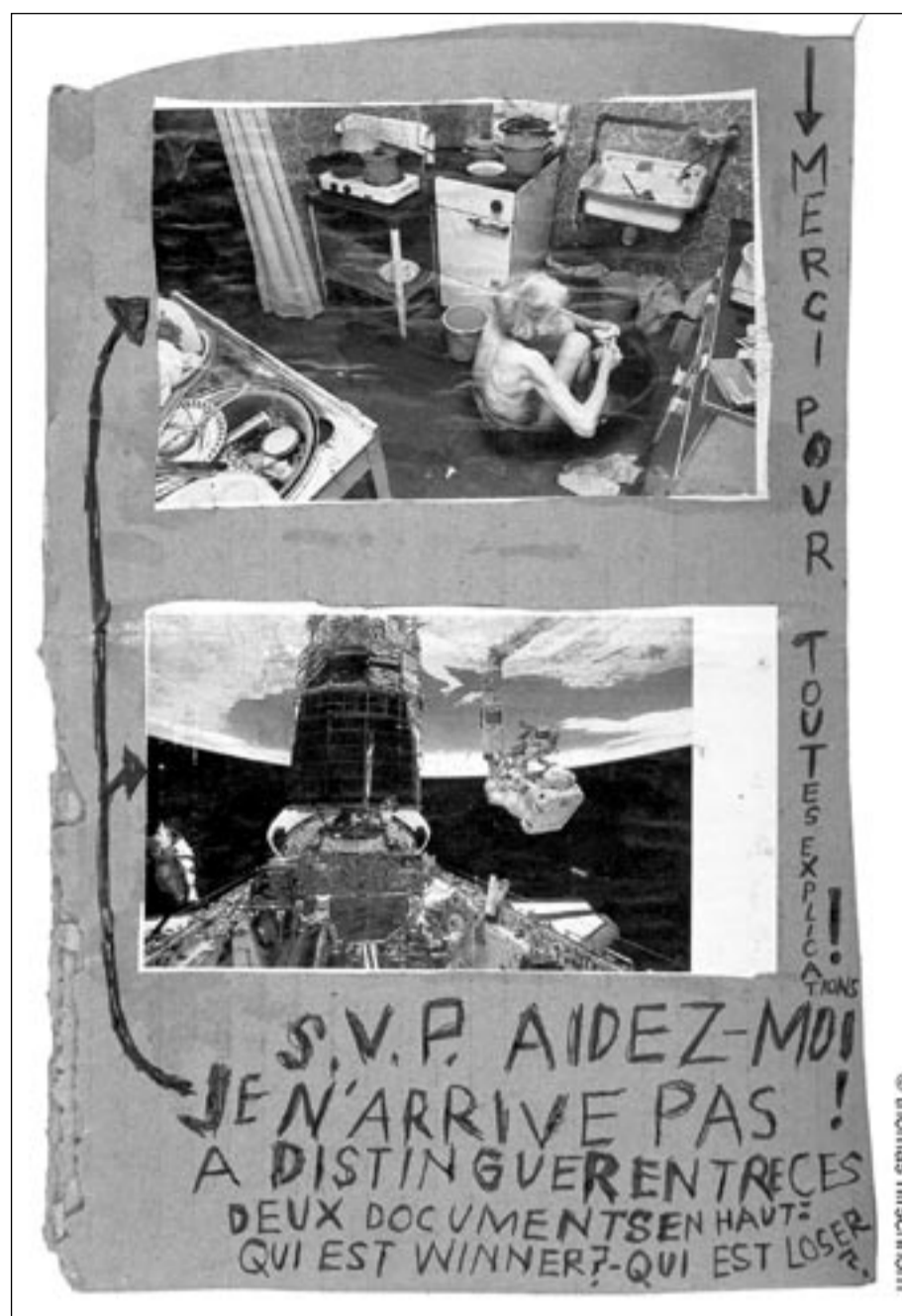
## Thomas Hirschhorn

qu'un reflet du monde dans l'énigme de ses disparités : la misère d'un côté, la conquête spatiale ou un dernier modèle automobile de l'autre. Le texte griffonné dans l'urgence n'offre aucun éclaircissement de ces images, à peine un commentaire, il est surtout la signature de l'artiste en forme de point d'interrogation : il questionne de façon très simple leur coexistence, manifeste son désarroi et appelle avant tout le spectateur à l'aide.

Si le FID a fait le choix de ces œuvres pour accompagner cette édition, c'est que les films qui y sont programmés empruntent une démarche comparable. L'art documentaire défendu par le FID n'esthétise ni la misère, ni le «réel», tout autant qu'il se refuse à en faire un fonds de commerce scabreux. Le choix ici : montrer les choses comme

elles se manifestent, mais les montrer sans surplomb, sans donner ni leçon, ni solution. Tout à l'inverse, ainsi que le pratique Thomas Hirschhorn, avec la modestie que requiert le trouble véritable, en appelant le spectateur à les découvrir et à instruire lui-même le procès, s'il y a lieu : à venir en aide au film, à soi-même, et, peut-être, à une meilleure et nécessaire compréhension de notre monde.

JPR



suite de la page 1

mépris de toute préservation du littoral. Par là, elle témoigne cruellement du complet dérèglement du système immobilier italien. Les constructions se sont poursuivies jusqu'en 1996, malgré la destruction annoncée dès les années 70. La disparition du Villagio ne fut effective qu'en 2002.

Tournée par Giovanni Piperno à partir de 2001, cette histoire s'est trouvée projetée au cœur de l'actualité internationale via certaine analogie avec les attentats de New York en septembre de la même année. Elle prit aussi une importance symbolique à travers la destruction d'un des emblèmes du capitalisme, dont l'immobilier concentre bien des rouages négatifs : corruption, délit d'initiés, malversations financières. Ainsi, le protagoniste principal, le dynamiteur Danilo Coppe, est apparu maintes fois à la télévision comme expert en destruction de bâtiments. Le rôle de la télévision dans la fabrication de la mémoire surgit régulièrement au sein du film. En particulier, le réalisateur lui-même se retrouve pris à témoin dans un reportage du journal télévisé, alors même qu'il était venu filmer la scène que les journalistes retransmettent. Semblablement, une séquence montre des habitantes du Villagio érigeant par solidarité une bannière américaine sur le toit de leur immeuble. Le pont symbolique alors tendu avec le 11 septembre assujettit l'affirmation de leur existence à la fabrication par les médias des images de la tragédie.

Le film navigue entre la mémoire individuelle des habitants – souvenirs, anecdotes, etc. – et la mémoire fantasmée à laquelle se raccrochent nostalgiquement les promoteurs du complexe, la famille Coppola, dont les images rosées et radieuses d'un documentaire promotionnel des années 60 offrent un saisissant

## L'Esplosione de Giovanni Piperno

contraste avec la grise réalité du Villagio d'aujourd'hui. De même, le film pointe chez Coppe la tentative paradoxale de constituer une collection d'objets sauvés in extremis des lieux qu'il s'appête à détruire, dans un double geste de quasi culpabilité et de légitimation (je ne détruis que ce qui doit l'être, je sauve le reste).

L'Esplosione se construit donc au sein d'un va-et-vient entre réel et fantasmé, perdu et sauvé. Et cette oscillation concerne également la fabrication du film lui-même, la sélection des scènes parmi la masse des rushes : ainsi, seul un court extrait d'une scène tournée dans l'acquapark voisin du Villagio est montré lors du générique de fin. Piperno souhaitait aussi que figurent dans le film les images d'un King-Kong géant de béton quelque peu délabré : il y voyait une figure exemple de ce qu'est désormais le Villagio. Croisés avec ceux, aériens, du complexe, ces plans auraient bien sûr convoqué chez le spectateur toute une mémoire cinématographique déjà réveillée par l'ambiance mafieuse et le nom éminemment hollywoodien des promoteurs. Faute d'espace, Piperno décida d'en faire figurer un simple détail dans le générique. Cette évocation fugitive de l'«autre cinéma» marque aussi discrètement la trace du premier projet du cinéaste, celui d'un

film de fiction se déroulant au Villagio, vite abandonné au profit de la fascinante mécanique du réel.

Stéphanie Nava

**L'Esplosione,**  
de Giovanni Piperno,  
Italie, 2003, 74'  
Compétition Internationale  
Petite Salle de la Criée  
vendredi 27 juin, 12h



Qua

**1** **Quel est votre parcours ?** Ma destinée artistique est le résultat d'une angoisse. Je ne voulais pas aller à «Talma», le lycée dans lequel je devais poursuivre mes études après le collège. J'ai failli «faire chinois» pour éviter mes camarades dont je ne supportais plus les lancinantes intrusions dans ma vie privée. Finalement, j'ai «fait Arts Plastiques», pour me sauver au lycée de Montgeron. Là, la rencontre déterminante de deux professeurs, Françoise Parfait et Anne-Marie Garat, m'a amené à définir l'origine de mon désir pour le cinéma. Par cinéma, je voudrais embrasser tout ce qui se projette, les formes, l'amour, les formes de l'amour, le cinéma lui-même. Ensuite, je suis allé à la fac à Saint Charles et plus tard au Fresnoy.

**2** **Vous avez réalisé plusieurs films dans les ateliers du Fresnoy. Ce cadre de production a-t-il été déterminant ?** J'ai réalisé un film au Fresnoy, C'est ici que je donne des baisers, qui faisait partie d'une installation-promenade dans le bâtiment, avec des projections vidéo, des photographies ; puis, l'année suivante, un spectacle de théâtre et de danse : C'est merveilleux. La «rencontre» avec le Fresnoy, car je pense

que c'en est une – la rencontre avec la belle utopie, généreuse et un peu dingue formulée par Alain Fleischer, dans ce bâtiment ouvert comme un théâtre à inventer, et en même temps fermé sur lui-même – est que, pour la première fois, j'ai eu la possibilité de réaliser ce qui était impossible ailleurs : le mélange. La définition du Fresnoy est l'interdisciplinarité. Derrière ce mot un peu galvaudé, il y a la croyance, c'est-à-dire la liberté, que la danse peut, doit inquiéter la fiction, que l'opéra peut s'inviter dans une installation, qu'il n'y a de frontière formelle que dans les limites de sa propre imagination.

**3** **Vos films sont à la croisée du documentaire, du film d'artiste, du film de danse et du mélodrame. Comment concevez-vous ces passages entre genres et formes ?** La réponse est peut-être moins dans le passage que dans la nécessité. Il ne s'agit pas pour moi de passer d'un genre à l'autre, mais bien d'utiliser ce qui, au moment où j'en ai besoin, sert le plan, mon désir. Peut-être cette nécessité est-elle le signe manifeste de mes limites. Ce que je ne sais pas dire ou faire dire par mes interprètes, eh bien, si nous le chantions ou le dansions ? C'est la version «ce que tu ne sais pas

faire, cultive le, c'est toi», pour citer Jean Cocteau en le transformant un peu. Je travaille sur la forme du sentiment et je cherche à rendre l'espace, le corps, la pensée, tout ce qui me touche par les formes les plus appropriées, les plus sensibles. Si ce qui me bouleverse, c'est un garçon qui embrasse son amie, est-ce du documentaire lorsque je le filme ? Si je fais traverser la ville de Barcelone par un danseur, à reculons, est-ce de la danse ?

**4** **Quelle importance a la danse dans votre travail ?** Erick Bullot parle d'«opéra intime»... La danse est peut-être une occasion pour déshabiller le corps de mes interprètes. Débarrassés de l'usage de la parole, je leur trouve une sensualité que je ne saurais pas, pudiquement, nommer ou réclamer. Le passage par la posture chorégraphique m'autorise le corps. J'ai été danseur, et je garde de ce travail la belle

promesse d'un échange qui passait par le contact. Un contact souvent désésexualisé,

## Ecran parallèle Camera Nova Questions à Arnold Pasquier

mais dont les rites inventaient, pour moi, un nouveau rapport à l'autre. J'ai «rencontré» en dansant des femmes qui sont devenues des amies chères, interprètes de mes films : Donata D'Urso, Marika Rizzi, même Guilaine Londez, qui est une actrice, je l'ai rencontrée dans un cours de danse.

Par «opéra intime», Erik Bullot nomme mon désir de toucher au merveilleux, au sublime, au grand tremblement du corps. L'opéra pour le scintillement et l'enchantement, pas la dorure et les petits rats, mais la convocation en un lieu – un film – d'un désir d'éblouissement qui pourrait passer par une chanson de Mina, un pont sur la mer qui se ferme, une main sur la joue...

**5** **Il semble, à l'image de cette chanson sentimentale italienne qui revient dans plusieurs de vos films, que vous ne traitez que d'un seul sujet, beau et inépuisé, que tous les films ne seraient que des variations sur un même thème.** Hanna Schygulla, avec laquelle j'ai fait un entretien pour mon Atelier de Création Radiophonique «Ca, c'est l'amour» m'a parlé du cinéma de Fassbinder comme d'un corps dont les films seraient les organes : ce film, la main, tel autre, le cœur... J'aime à penser mon travail comme une maison. Pas la petite maison dans la prairie, une grosse chose impossible, en tôle ondulée et en carton qui gondole sous l'orage, mais juste à la droite de la villa de Malaparte à Capri, et mes films, mes photographies, mes installations seraient des points de vue qu'offrirait cette maison sentimentale, à chaque fenêtre, oui, mon film inépuisable, l'amour.

La boucle représente une forme musicale, temporelle, spatiale, idéale dans vos films.

La boucle, c'est redire, tenir, ne pas laisser s'échapper la merveille, le corps, le sentiment. Redire sans cesse la minute bienheureuse. Tout sert pour s'arranger de l'irréversible et de la nostalgie.

Propos recueillis par Olivier Pierre

**Tous ont besoin d'amour [barcelona] (2003, 20') et Réalisations (2001/2, 30') d'Arnold Pasquier : écran parallèle Camera Nova, séance Chorégraphies. Projection unique : Petite Salle de la Criée, vendredi 27 juin, 19h30.**



nd les ombres du soir



**L**e CMCA a été heureux de présenter «Cuore Napolitano» de Paolo Santoni. Ce film a été sélectionné dans la catégorie «Mémoire» du Prix International de l'Audiovisuel Méditerranéen (PIDRM) qui a eu lieu à Syracuse en Sicile du 15 au 18 avril 2003. Ce Prix, organisé en collaboration avec la RAI (Italie), est l'une des activités annuelles du Centre

Les télévisions membres du réseau produisent ainsi des séries thématiques de documentaires, l'ensemble des numéros de ces séries pouvant être diffusé par chacune d'entre elles. Ces séries sont coordonnées par le CMCA qui organise à Marseille des ateliers de formation réunissant chaque année tous les réalisateurs de ces séries, et qui offrent l'occasion de rencontres et d'échange

entre professionnels du Nord et du Sud de la Méditerranée.

C'est pour répondre au même objectif que se tient chaque année le PIDRM qui, depuis

## Projection hier soir, au Centre culturel italien

Méditerranéen de Communication Audiovisuelle, association installée à Marseille depuis 1992, et qui regroupe des télévisions et des producteurs du Nord et du Sud de la Méditerranée, de l'Europe au Maghreb et au Proche-Orient.

Le CMCA a pour vocation de participer activement au renforcement de la spécificité du secteur audiovisuel méditerranéen, en favorisant la circulation des documentaires et en travaillant au sein du réseau de ses télévisions membres à l'amélioration de la qualité des programmes proposés.

presque 10 ans, permet de confronter des reportages et des documentaires concernant la Méditerranée et de mettre en relief la qualité et la diversité des documentaires portant sur la culture et les enjeux politiques et sociaux de l'espace euro-méditerranéen.



www.cmca-med.org  
96, la Canebière  
13001-Marseille.  
Tél.0033 491 42 03 02  
Fax.0033 491 42 01 83

Apparaissent aujourd'hui dans le ciel du documentaire nombre d'objets filmiques non identifiés. Ces objets, à mi-chemin du documentaire et de la fiction mais aussi du journal filmé, du film d'artiste, de l'essai filmé, échappent aux normes de la production courante, bénéficiant à cet égard de la légèreté de la vidéo numérique ; ils réussissent, ce faisant, à inventer

à celle-ci, au cours de laquelle seront évoquées les questions relatives à la diffusion de ces films, aura lieu en décembre 2003 lors du festival du film de Vendôme Images en région.

Erik Bullof

adjoint de l'APCVL ; Guillaume Esterlingot, conseiller artistique cinéma et responsable du fond d'aide à la post-production au Thécif ; François Barat, délégué général du GREC ; Frédéric Papon, responsable pédagogique au Studio National des Arts Contemporains, Le Fresnoy ; Nicolas Rey, responsable

## TABLE RONDE

# Le documentaire comme prototype cinématographique

Quel mode de production ? Quelle économie ?

Espace FMR / La Criée 10h à 18h30

de nouvelles formes en questionnant les places respectives de l'auteur et du spectateur. Sans doute leur liberté de ton, leur fraîcheur, leur pertinence sont-elles le fruit de leur souplesse de production.

Est-il possible, pour autant, d'imaginer des formes d'aide à la production de ces différents "prototypes" ? Aider à la production d'un "prototype" suppose que soit reconnu son principe d'incertitude, c'est-à-dire la part de hasard (le film naît de son filmage en l'absence fréquente de scénario) et d'échec (le film emporte avec lui la possibilité d'un beau ratage) qui conditionne ses possibilités d'existence. Une aide est-elle possible ? Existe-elle déjà ? Est-elle perfectible ? À quel niveau convient-il d'intervenir (écriture, filmage, post-production) pour développer la production d'objets singuliers ?

Telles sont quelques-unes des questions que cette journée du 27 juin se propose d'évoquer. Une seconde journée, en écho

Participeront à cette table ronde: Michel Trégan, Président du FIDMARSEILLE; Serge Caillet, Président de l'Atelier de Production Centre Val de Loire (APCVL) ; Erik Bullof, cinéaste, responsable de la collection Pointlignepan ; Gertjan Zuilhof, programmateur au Festival International du Film de Rotterdam, membre du Comité de sélection de la Fondation Hubert Bals ; Stéphane Bouquet, rédacteur aux Cahiers du Cinéma ; Jean-Pierre Rehm, directeur artistique du FID Marseille ; Eric Briat, directeur de l'Action Culturelle et Territoriale au Centre National de la Cinématographie (CNC); Thierry Lounas, directeur

de L'Abominable ; Valérie Jouve, artiste ; Jean-Pierre Mast, responsable de la bourse «Brouillon d'un rêve» à la SCAM (sous réserve)

Pascale Cassagnau, inspectrice à la Création, responsable du programme d'aide à la production Image en Mouvement à la Délégation aux Arts Plastiques ; Guillaume Esterlingot, conseiller artistique cinéma et responsable du fond d'aide à la post-production au Thécif ; Eric Mahé, producteur Stellair Productions et Membre de la Commission courts métrages au CNC ; Monique Barbaroux, directrice générale adjointe du CNC.

Projection au Théâtre National de Marseille La Criée (grande salle) vendredi 27 à 12h45 : *Juste avant l'orage*, Jean-Claude Rousseau (17 mn) inédit *Grand Littoral*, Valérie Jouve (20 mn), Compétition française



au générique de classiques hollywoodiens. Elle sert à appuyer la véracité requise par le genre du film réaliste. Dans le documentaire, c'est a priori inutile : cela va de soi. Mais les documentaires qui

texte fictionnel de Rotterdam, Marseille présente évidemment un autre cadre, où j'ai choisi de faire porter l'accent sur l'aspect fictif. J'ai présenté des films qui seraient tenus pour trop documentaires à Rotterdam, et trop fictionnels à Marseille.



comptent aujourd'hui et qui modifient le langage cinématographique ne tiennent plus cette évidence pour acquise. Au contraire, ils questionnent les fins et les moyens du documentaire lui-même.

Et ceci parce que c'est à la frontière des genres et des supports que se passe ce qu'il y a de plus innovant. Les films de ce programme, presque sans exception, sont très personnels et racontent des histoires qui traitent de sujets de société ou de questions plus graves de façon très indirecte. Les films courts, regroupés sous le titre «Before the War» (avant la guerre), montrent cet environnement glacé et répressif qui fait tellement partie de notre quotidien que l'on a tendance à le négliger. Les films courts de la partie «Forgetting the War» (oubliant la guerre) traitent de la façon dont des événements tragiques marquent de façon indélébile la vie et l'âme de ces victimes. Quelquefois non sans humour.

loppements technologiques rendent cela possible comme jamais auparavant.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

Première projection de [based upon] true stories : séance «Before the war», Petite Salle de la Criée, vendredi 27 juin, 17h30.

**1** **Pouvez-vous vous présenter et parler de votre rôle au Festival International de Film de Rotterdam?** Gertjan Zuilhof, né en 1955, je suis hollandais de la partie du pays au-dessus des grands fleuves. Aux Pays-Bas, cela vous désigne comme fortement marqué par la tradition protestante. D'un autre côté, je suis d'une génération très influencée par les Provos, ce mouvement post-dadaïste typiquement hollandais des années soixante. J'ai fait des études d'Histoire de l'art que j'ai terminées à Leiden, la ville que Rembrandt jeune a quittée pour Amsterdam. Depuis longtemps, je suis critique pour le mensuel de cinéma Skrien et pour le quotidien politique et culturel De Groene Amsterdammer. Depuis plus de dix ans, je travaille comme programmateur à l'IFFR, pour la sélection officielle ainsi que sur des programmes thématiques spéciaux. Je fais également partie du comité de sélection de la fondation Hubert Bals, une fondation qui apporte un soutien financier à des réalisateurs de pays en développement.

## Ecran parallèle [based upon] true stories Questions à Gertjan Zuilhof

**3** **Combien de films constituaient ce programme ?** Tout d'abord, je dois dire que n'y ont pas seulement été montrés des films ou des vidéos. L'idée au départ de ce programme consistait à montrer la création contemporaine qui utilise des images documentaires. C'est pourquoi, en collaboration avec Catherine David du Musée Witte de With de Rotterdam, ainsi que le FIDMarseille, comme vous savez, ont été montrées une quinzaine d'installations et une dizaine de sites web. Le programme de films était conséquent : vingt long-métrages et une quarantaine de films de moins d'une heure. Rotterdam présente un programme très important et certains films, sans ce projet précis, auraient été diffusés dans le programme principal de toute façon.

**4** **Comment avez-vous opéré le choix pour la partie montrée à Marseille ? Pouvez-vous faire des remarques sur les intitulés de vos chapitres ?** A la différence du con-

**2** **Quel était le projet du programme [based upon] true stories ? Comment l'avez-vous élaboré ? Pourquoi ce titre ?** L'IFFR est avant tout un festival de fiction. Ce cadre est important et permet d'expliquer la double signification du titre de mon écran. L'expression «based upon true story» (basé sur des faits authentiques) figure

### Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Michel Trégan  
Administrateurs : Laurent Carenzo, Gérald Collas, Henri Dumolié, Emmanuelle Ferrari, Solange Poulet, Dominique Wallon

### Journal FIDMarseille

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Rehm  
Rédaction : Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau, Stéphanie Nava, Olivier Pierre, Solange Poulet, Michel Trégan, Nicolas Wozniak  
Coordination et maquette : Charlotte Le Bos-Schneegans  
Graphisme : Jean-Pierre Léon  
Production : Barbara Panero  
Impression : Imprimerie Soulié