

Godard/Rolling Stones

par François Bon

Un petit homme à complet cravate, aux cheveux sages et dégarnis, leur a envoyé quelques mois plus tôt une lettre, leur demandant s'il serait possible, pour un film, de les enregistrer en train de répéter, de travailler.

C'est une idée qu'ils n'auraient pas eue eux-mêmes, et que n'ont pas eue les Beatles.

Mais une idée dangereuse, et bien indiscreète. Anita Pallenberg, qui a travaillé avec Schlöndorff, qui connaît Pasolini, est peut-être celle qui leur a conseillé d'accepter. D'ailleurs, à ce moment-là, ils ne savent pas à quoi ressemble (certainement pas à eux-mêmes) Jean-Luc Godard. Comme on est méfiant, on se dit que l'argent permet de vérifier le sérieux des intentions. On propose à Godard de lui faire payer un contrat bien senti de dix-huit mille livres (ou cinquante mille dollars), pour bien marquer les rôles, incluant une avance non remboursable. Et le contrat signé avec Godard spécifie – c'est la première fois dans les écritures officielles de la Rolling Stones Ltd –, que la non-disponibilité éventuelle de Brian Jones ne peut pas remettre en cause l'accord signé. Godard n'y aurait certainement pas pensé, les avocats des Stones, si. Les Stones ont bouclé leur disque, ils ont du temps, ont envie de prestige. Godard a tourné avec Brigitte Bardot, c'est sa meilleure carte de visite, sans doute pour eux la seule qui vaille (l'image de Bardot nue sur le canapé, Piccoli en chapeau relaçant ses chaussures, dans *Le Mépris*, c'est très Stones, non ?). C'est le 4 juin que les électriciens, preneurs de son et les deux caméras, avec Godard lui-même, investissent le vieux studio Olympic. Les Rolling Stones ont amorcé leur longue et meilleure phase créative : ils ne sont pas en peine de satisfaire à la demande du petit homme en cravate. Ils sont d'accord aussi sur le principe de travail : Godard avance sans script ni scénario, le film s'ébauche

à mesure qu'il conquiert sa matière, c'est la façon dont Richards fait travailler tout le monde en studio. Le contexte aussi s'y prête : la mort de Martin Luther King bouleverse encore d'un vent violent tout le monde anglophone, comme un trait d'union avec l'assassinat, cinq ans plus tôt à peine, de Kennedy (...I shouted out, who killed the Kennedy's ?, [...] it was you and me), et la France gronde encore de la rage qui l'a dévastée, l'érigeant en modèle

pour les voisins londoniens. Est-ce Marianne ou Anita qui ont fourni aux Stones le goût de l'esotérisme ? Le premier titre de travail convenu avec Godard est *The Devil Is My Name*. Mais il y a ce roman de Boulgakov qui vient d'être traduit, *The Master and Margarita*, dont l'incipit est justement ce *Permit me to introduce myself* qui deviendra chez les Stones le *Please allow me to introduce myself*, qu'en trente ans ils n'arriveront pas à user. [...]

One + One est monté comme une fresque, où la construction par empilement des prises successives des Stones donne seule la linéarité nécessaire pour que les séquences intercalées paraissent un récit : Anne Wiazemski peint sur les murs de Londres des graffitis, on déclame dans une immense casse automobile surplombant la Tamise les versets prophétiques de Martin Luther King. Ou bien Anne Wiazemski répond par oui ou par non à des questions qu'elle détourne : le star system se moque de lui-même. Conflit : alors que Godard monte son film séquence par séquence, ses producteurs construisent hors de sa volonté un film de deux heures où les Stones répètent en continu, où le caractère lentement obsessionnel de *Sympathy for the Devil* suffit à emporter l'hypnose du huis clos. Ce film, uniquement sur les Stones et sans les séquences Wiazemski, sera projeté une seule fois, Godard faisant immédiatement procès pour l'interdire.

Extrait de *Rolling Stones, une biographie* Fayard, 2002.



One plus One, de Jean-Luc Godard, Projections: samedi 28, TNM-La Criée, Grande Salle, 21h30 mardi 1er, UGC Capitole, 14h00.

écran parallèle

28.06.03



du son à l'image

Peter Friedl/ Daniel Johnston

« **L**orsque j'étais enfant, probablement vers neuf ans, j'adorais frapper sur le piano, confectionnant des thèmes pour film d'horreur. Un peu plus âgé, je composai des chansons et les chantai à tue-tête en tondant le gazon, bien que personne ne puisse m'entendre à cause du bruit de la tondeuse ».

Né en 1961 dans une famille de chrétiens fondamentalistes à Sacramento en Californie, le plus jeune d'une fratrie de cinq, Daniel Johnston grandit en écoutant Bob Dylan, Queen, Neil Young, the Sex Pistols et tout spécialement les Beatles (« Quand j'avais dix-neuf ans, je voulais être un Beatle. J'ai été tellement déçu lorsque je me suis aperçu que je ne savais pas chanter! »). Adolescent, il commence à enregistrer des cassettes, puis, étudiant en art – de ces études est demeurée une production assidue de dessins, qui ornent les pochettes de ses albums – il passe le plus clair de son temps dans la cave de la maison familiale, à composer et à enregistrer.

« **My heart looked to art and I found the Beatles / Oh God, I was and am a true disciple on Rock'n' Roll** »

Ayant déménagé au Texas en 1983, d'abord à Houston puis à Austin, il devient une sorte de gloire locale. Alors qu'il distribue lui-même ses cassettes bricolées gratuitement, les magasins de disques commencent à en vendre des copies avec



grand succès. L'émission «cutting edge» consacrée à Austin sur MTV marque le début d'une reconnaissance plus large notamment auprès des groupes indépendants américains. The Dead Milkmen enregistrent certaines de ses chansons, et

des collaborations avec Jad Fair, Butthole Surfers, Wayne Kramer, certains membres de Sonic Youth voient le jour. Au printemps 92, il compose «Low Defined» pour une pièce du chorégraphe New Yorkais Bill T. Jones, qui sera présentée à

l'Opéra de Lyon.

L'art de Daniel Johnston est un blues blanc pour clavier Bontempi et voix éraillée d'enfant vieillard. Entre plainte et hurlement, il compose et chante des comptines où défilent Casper le gentil fantôme, King Kong, Dieu, les Beatles, des soucoupes volantes et l'amour. Depuis près de vingt ans, Daniel Johnston fait l'objet d'un véritable culte, pareil à ceux qui entourent des personnalités aussi singulières que le bluesman Robert Johnson ou encore le légendaire countryman Hank Williams. Son dernier album, *Fear Yourself*, est sorti au mois de mai.

Stéphanie Nava

Film qui n'est pas un film, puisque destiné en temps normal à être projeté sur un écran translucide suspendu et visible sur ses deux faces. Clip qui n'est pas un clip, puisque ce qu'il promet est ambigu. Un chanteur blanc texan échoué sur un banc avec sa voix pour seule séduction ? Le parc de Johannesburg célèbre pour la répression dont il fût le théâtre ? Le fameux et magnifique film de 1933 de Schoedsack, fable sur la différence sexuelle et les figures du colonialisme ? La comédie musicale de 1959 au titre éponyme retraçant l'existence d'Ezekiel «King Kong» Dhlamini, champion de boxe sud-africain au destin funeste ? Les jeux désordonnés de l'enfance, et le mime en leur centre ? La fin de l'apartheid ? L'horizon d'une nouvelle communauté ?, etc. Fidèle à l'ensemble de son travail, l'artiste autrichien Peter Friedl, ici comme ailleurs, joue avec les faits et leur inscription historique et géographique précise, c'est-à-dire d'abord avec les relais de leurs représentations. Placé au centre de deux panoramiques, foyer d'une double ellipse, ce qu'il nous montre reste pourtant fort simple : c'est le chant du cygne des certitudes, la fin d'une distribution assurée des places et des rôles.

J.-P. R

King Kong, de Peter Friedl, Allemagne, 2001, 5', écran «du son à l'image», Grande Salle, samedi 28 juin, 21h30.

Présent à la Documenta X Biennale en 1997, à la Biennale de Venise de 1999, montré récemment à l'IAC de Villeurbanne qui lui consacrait sa première monographie en France, Peter Friedl participait avec *King Kong* en janvier 2003 à l'exposition [based upon] *True Stories* cosignée avec Catherine David au Witte de With de Rotterdam.

Entretien avec Chantal Akerman

1 *Quels principes ont guidé la réalisation de Avec Sonia Wieder-Atherton ? Ce n'est pas un portrait classique puisque tout le film est organisé autour de l'interprétation musicale et laisse de côté aussi bien la vie extérieure que les phases de répétition.*

Je voulais surtout qu'on écoute la musique. En général, on filme deux secondes un instrument, deux secondes un autre, on remonte sur le manche, on s'attarde sur les doigts. Je voulais faire quelque chose qui ne distraie pas, mais au contraire concentre, dirige vers la musique.

2 *Le travail sur le cadre est très poussé: il ne cesse de cacher, de voiler des pans entiers de l'image pour mieux cerner les interprètes.* Oui, il s'agit d'un dispositif de cadre dans le cadre. Nous avons utilisé un décor à glissières qui pouvait bouger d'une œuvre à l'autre, en changeant simplement les lattes. Cela permettait de rétrécir, de diviser, d'agrandir l'espace, de rendre le cadre plus ou moins carré. J'utilise ces effets de cadre dans le cadre comme des porteurs de concentration. Il s'agit de limiter ce qui est visible afin d'orienter le regard vers la seule chose à regarder et écouter. Les mouvements de caméra vont dans le même sens que le travail sur le cadre. Pendant le premier morceau de musique, une prière juive, la caméra s'approche mais lentement et sans aller jusqu'au bout. Elle indique le mouvement du film qui est vraiment un mouvement de tension vers la musique. Toute la mise en scène voudrait être une construction de l'écoute.

3 *Aviez-vous des craintes particulières avant de commencer ?* Connaissant très bien Sonia, son investissement, j'étais presque un peu apeurée parce qu'il s'agissait vraiment de faire exister la musique. Ne pas tuer par des gaudrioles de cinéma cette intensité, cette intériorité. Je savais par exemple que Sonia met un temps fou à sortir d'un morceau de musique et à tomber à nouveau dans le réel, et je savais que je ne voulais pas manquer ce moment-là, et que pour cela il fallait être entièrement avec elle, entièrement dans la musique.

Propos recueillis par Stéphane Bouquet

«Sonia sait penser au-delà de son instrument et ne penser qu'à lui... Pour cette raison, Sonia n'est pas une musicienne. C'est une grande artiste. La musique a beaucoup de chance».

Pascal Dusapin, compositeur



Dominique Bagouet, la danse

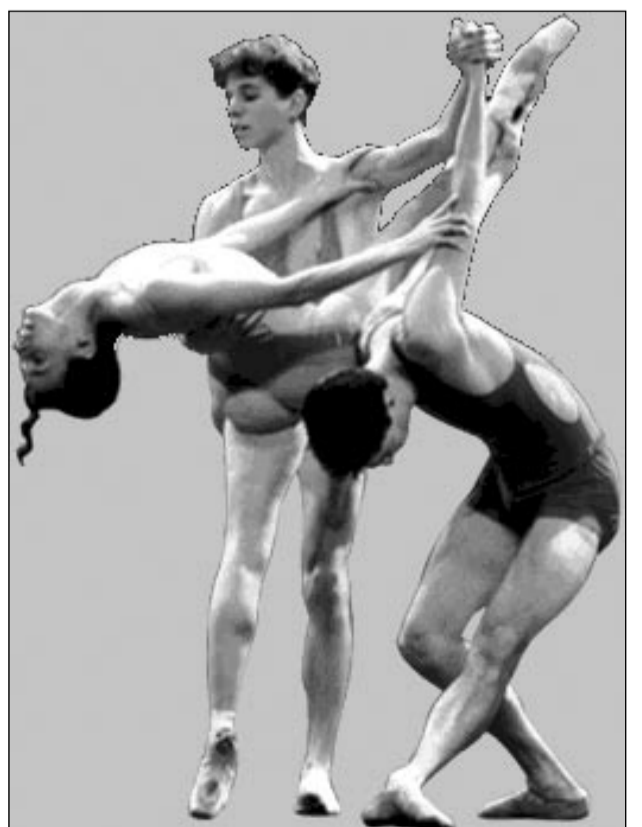
Des grandes figures de la «danse française des années 80» (comme on dit dans le milieu) Dominique Bagouet (1951-1992) est sans doute le représentant idéal. Plus et mieux que Jean-Claude Gallotta, que Daniel Larrieu, Odile Duboc ou Maguy Marin, tous chorégraphes de sa génération, il incarne le vif penchant de ces créateurs pour la danse écrite, voire très écrite. Ce surgissement visible de l'écriture marqua une étape importante dans la prise en considération par le public et les pouvoirs publics de l'existence de la danse contemporaine en France. Si le début de carrière de Dominique Bagouet fut relativement difficile, s'il dut mener d'abord une vraie vie de saltimbanque, des pièces comme *Assaï*, *Meublé sommairement*, ou *So schnell*, dernière création du chorégraphe alors qu'il se mourrait du sida, eurent un retentissement inédit. D'une certaine manière, Bagouet est un de ceux qui furent à l'origine de la naissance d'une danse d'auteur. Il faut dire que l'écriture Bagouet se laisse assez facilement identifier : grande élégance graphique, souci de la musicalité du mouvement, importance des articulations (poignets et chevilles notamment) et des extrémités

du corps dans l'élaboration des gestes, goût pour la construction quasi mathématique de l'espace et du temps chorégraphiques. Le mot «baroque» lui fut assez vite accolé parce que sa danse aimait à la fois l'élégance, la complexité, et même un raffinement qui frisait parfois le maniérisme. Mais le mot «baroque» ne peut pas suffire à qualifier un chorégraphe pour qui l'écriture fut aussi une façon de s'interroger sur la différence, par exemple sur la différence sexuelle. Qu'il s'acharne à écrire des partitions différentes pour filles et garçons, à une époque où la danse contemporaine visait plutôt à l'homogénéisation des corps, dit bien que les enjeux de l'écriture n'étaient pas pour lui uniquement formels. La mort prématurée de Bagouet a ouvert une autre question importante: celle de la mémoire et de la trace. Que faire de ses chorégraphies ? Faut-il les passer par pertes et profits puisque que la danse est un art de l'instant et de la présence? Faut-il au contraire les sauvegarder, les remonter, les faire vivre toujours, puis-

que la danse contemporaine est devenue, comme les autres arts, une suite de noms et de pratiques esthétiques individuelles ? L'existence des Carnets Bagouet, équipe composée d'anciens danseurs de la compagnie qui depuis dix ans s'essaient à faire durer l'art de Dominique Bagouet en remontant les spectacles, comme on le voit dans *Ribatz, Ribatz ou le grain du temps*, témoigne assez (et heureusement) que c'est la seconde hypothèse qui l'a emportée.

Stéphane Bouquet

***Ribatz, Ribatz ou le grain du temps*
de Marie-Hélène Rebois
France, 2002, 84'
Compétition Nationale
Petite Salle, samedi 28 juin, 20h45**



Entretien avec Sonia Wieder-Atherton

1 *Comment s'est passé le tournage ?* Cela s'est passé en plusieurs temps. Il y eut d'abord le choix du programme : réinventer un voyage musical de trente-cinq minutes, étudier les enchaînements d'un morceau à l'autre. C'est un travail que je fais à chaque récital, mais cette fois il y avait un autre paramètre à prendre en compte : l'élément visuel. Ensuite, un travail musical : comment on coupe les œuvres, à quel endroit, quel sens ça a. Une fois que cela fut décidé, et que le décor fut choisi, adapté pour chaque morceau, il restait à tourner. C'est filmé comme un concert en plans très longs, mais en même temps ce n'est pas un concert parce qu'il fallait refaire des prises, parfois s'interrompre. On sentait en jouant que l'atmosphère changeait selon la musique. Le tulle, le décor, la lumière évoluaient et, en fait, cela aidait mon jeu à rester très concentré, très intérieur. Cela a rendu l'intensité de cette intimité assez forte. Par exemple, le film commence par une prière juive, filmée comme si la personne n'osait pas s'approcher, ne voulait pas aller trop loin, regardait sans vouloir regarder. Cela donne quelque chose de très recueilli.

2 *Quel effet vous a fait la vision du film ?* J'ai reconnu la manière d'écouter de la musique de Chantal Akerman. Je la sens présente dans le film, une espèce de double mouvement : à la fois son émotion d'auditrice, sa volonté de ne pas interférer avec notre jeu, et parfois, au contraire, le désir inverse de venir, de toucher, mais sans jamais interrompre le flux de la musique.

Propos recueillis par Stéphane Bouquet



1 *Vous êtes allemand. Pourquoi avoir tourné en Hongrie ?* Ma mère est hongroise, j'ai des liens forts avec ce pays. Enfant, j'y ai passé beaucoup de temps. Je parle hongrois et j'y retourne souvent. C'est un endroit avec lequel j'ai toujours aussi eu un rapport de travail. J'y ai fait beaucoup de photographies, écrit des histoires, travaillé pour mes films...

Je voyageais là-bas, cherchant un sujet. Par hasard, je suis tombé sur le château, je suis simplement rentré. C'est le premier contact que j'ai eu avec les protagonistes de *The Sleepers*. C'était il y a deux ou trois ans. A l'époque, je n'avais pas vraiment l'idée d'un projet avec eux. Ensuite, je suis retourné les voir de temps à autre.

Puis est venue la décision de faire le film. Je suis resté plus longtemps, j'ai vécu deux ou trois mois à leurs côtés. A ce moment-là, je n'ai réalisé que des images en vidéo. J'ai récolté un matériau qui m'a permis de me rendre compte de la façon dont ils réagissaient à la présence de la caméra, de me faire une idée de ce que

2 *On sent une grande familiarité avec les protagonistes.* Oui, cela a aidé de tourner avec une équipe extrêmement restreinte puisque nous n'étions que deux, le preneur de son et moi à la caméra. Ça a été un long travail pour arriver à ce degré d'intimité, j'ai dû leur faire une grande confiance. Ils ont eu besoin de temps. Je continuai à tourner, jour après jour, pendant ces trois mois de repérages, et nous sommes progressivement devenus très proches. Entre la préparation et le tournage, je savais qu'il fallait laisser passer un laps de temps. Ça m'a permis de regarder ce premier matériau vidéo et d'écrire. Pour autant, je ne suis pas retourné les voir avec un script bouclé, sinon pour certaines scènes, certains points précis touchant à cette intimité à laquelle je voulais parvenir.

C'était en fait comme une histoire d'amour entre eux et moi. Il y a même eu des scènes de jalousie. Je suis parti une fois tourner avec l'homme : la femme est restée seule et s'est sentie mise à l'écart. Des petites trahisons ont souvent eu lieu dans ce petit groupe où nous étions tous si proches. Ils n'ont jamais vraiment compris ce que je



1 *Dans Grand littoral, le paysage est toujours habité, comme s'il ne pouvait y avoir de perception sans la présence de corps qui en soient la mesure.* On ne peut pas se projeter dans un paysage.

J'aurais pu traiter le sujet en me tournant vers le littoral, en magnifiant l'étendue. Mais j'avais peur de ça. Le paysage trouve sa logique par rapport aux gens qui le traversent. C'est un lieu qui a toujours existé pour être traversé, pour relier des quartiers.

2 *D'où la présence, en fond sonore, du bruit des automobiles ?* Oui, c'est la nature même du lieu : il a une histoire plus industrielle que naturelle. Pour la bande son, j'ai commencé à travailler avec un musicien, mais j'ai arrêté, car la musique dramatisait le film. Je me suis dit que le plus juste serait que je reste au plus près du lieu et de sa production sonore. Toutes les prises de son ont été réalisées à l'endroit même où l'on tournait. On n'a pas été plus loin.

Au début, je ne savais pas si j'enregistrerais du son ou pas. J'avais demandé à un étudiant qui fait des pièces sonores de glaner des sons. Après s'être promené, il a ramené un matériau assez dense mais très monocorde. J'en ai utilisé des petites parties, avec beaucoup d'éléments différents.

Il y a un effet de répétition, ou de rythme : parfois on entend des bruits dont on ignore si on se les fabrique ou s'ils proviennent du film. C'est tellement sourd qu'il y

The Sleepers Entretien avec Andreas Bolm

je pourrais entreprendre avec eux.

faisais là, mais en un sens il m'ont quand même fait confiance. Ils ont fait corps avec le film, ont inventé beaucoup de choses, avancé des propositions, comme la scène où la femme tue les guêpes sur la vitre : c'est une idée qui vient d'elle. Ce qu'ils ne savaient pas, c'est comment les scènes fonctionneraient ensemble. Je ne le savais pas moi-même. C'est au montage que ça s'est décidé.

3 *Le film paraît très prémédité.* C'est exact, mais ce n'est pas complètement volontaire. Je savais juste que je voulais arriver à une certaine dramatisation, avec comme idée première la conjugaison de la structure artistique avec la façon de raconter une histoire : y a-t-il une autre manière de donner une forme artistique au documentaire en général ? C'est ce que j'ai essayé d'interroger.

4 *Ont-ils vu le film ?* Oui, je leur ai montré. Ça a été fantastique. J'avais un peu peur, j'étais tellement proche d'eux, je ne savais pas ce qui se passerait, comment ils réagiraient. Ce que je montre touche tellement à la vérité de leur relation. Ils ont été submergés, au bord des larmes. D'une certaine manière, cette projection a été la plus belle pour moi, parce

Grand Littoral Entretien avec Valérie Jouve

a des moments où des petits bruits arrivent, d'autres où ils n'arrivent pas mais où on a l'impression de les entendre quand même. On se les invente en quelque sorte, comme une modulation du monocorde.

3 *Vous insistez sur le fait que les protagonistes sont des personnages et non des acteurs. Est-ce pour marquer le fait qu'ils ne sont pas des doublures mais qu'ils portent leur propre histoire ?* Tout à fait. Célèbres ou anonymes, il y a

des personnes qui ont la conscience d'accompagner le mouvement historique de la société. Il y a beaucoup plus de gens qu'on ne le croit qui font des choix qui ne sont pas gratuits, qui se placent dans des endroits qui font sens dans leur rapport à la société. J'appelle cela une posture.

4 *Dans votre travail photographique, il y a beaucoup de séries, et d'une image à l'autre se pose une question de durée : les images constituent comme un story board.*

Dans la pièce *les sorties de bureau*, c'est absolument ça. Elle est composée de vingt-quatre images : le rapport au cinéma y est donc délibéré, dans un jeu presque ironique par rapport à cette tension qui peut exister autour de la notion de durée entre les gens qui font de l'image en mouvement et ceux qui font de l'image fixe.

C'est une sorte de clin d'œil : quel est l'enjeu de quelqu'un qui veut mettre de la durée dans une image fixe ? Pour moi, la différence est simplement celle-ci : un cinéaste fait vingt-quatre images par seconde ; de mon côté, j'en fais une pour le temps que le spectateur choisira.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

Grand Littoral, de Valérie Jouve, France, 2003, 20'. Compétition Française. Première mondiale, premier film. Grande Salle, samedi 28 juin, 17h.

qu'évidemment ils connaissaient toutes les informations qui restent cachées. Ça a été une projection parfaite, sans questions après. Ils ont compris que ce que je montre fait véritablement partie de leur propre vie.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

The Sleepers, Andreas Bolm, Allemagne, 2003, 37'. Compétition Internationale, première mondiale, premier film. Grande Salle, samedi 28 juin, 17h

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président :
Michel Trégan
Administrateurs :
Laurent Carezzo
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, Nicolas Wozniak
Coordination et maquette :
Charlotte Le Bos-Schneegans
Graphisme :
Jean-Pierre Léon
Production :
Barbara Panero
Impression :
Imprimerie Soulié

Hans-Jürgen Syberberg

par Christian Longchamp

Prussien, orphelin prussien d'une terre et d'une culture sacrifiées. Celle du Grand Frédéric, de ses châteaux, de ses églises, de ses parcs et de Kleist, du fougueux Kleist. C'est ainsi que Syberberg n'a eu de cesse de se présenter, au risque de heurter. En Allemagne avant tout où l'on considéra, Adenauer le premier, qui s'aligna de la sorte sur l'opinion des Alliés et des Soviétiques, que la Prusse avait été le «mauvais génie» du Reich et que lui revenait ainsi une très large part de la responsabilité des horreurs des douze années nazies. La Prusse comme bouc émissaire. La faire payer en la détruisant. Longtemps, Syberberg s'est considéré comme un exilé de l'intérieur. Fils d'un propriétaire terrien qui écoutait la BBC clandestinement, qui ne supportait pas la brutalité des nazis et qui prenait des risques en accordant des faveurs aux prisonniers de guerre polonais, belges ou français qui travaillaient sur son domaine, Syberberg s'est souvent autorisé de son histoire intime, douloureuse, intacte de toute marque hitlérienne pour juger très sévèrement les bases sur lesquelles l'Allemagne nouvelle vit le jour. Depuis le début des années soixante-dix, il n'a cessé de mener bataille, par des interventions dans la presse, aujourd'hui sur son site internet www.syberberg.de, par la publication de livres de réflexion qui sont autant de pamphlets, pour revendiquer l'existence, au pays de la «société sans joie», d'une autre voie possible pour l'Allemagne actuelle. Une voie qui serait



fondée sur la revalorisation de sa culture, trahie par Hitler et volontairement rabaisée, selon lui, par des élites politiques, en grande majorité gagnées par un tropisme américain, qui instaurèrent une représentation du monde construite sur les seuls piliers de la technocratie et de l'économie. Un éloignement de la terre, le sentiment sacrifié sur l'autel de la consommation, la construction de la «démocratie de Bonn» sur la destruction à la fois de la Prusse et de l'imaginaire romantique : Syberberg n'a jamais pu l'admettre et moins encore le

pardonner. La grande erreur commise par les Allemands a été, selon lui, de ne jamais avoir eu le courage d'affronter les yeux dans les yeux le «phénomène Hitler» ; par peur, par opportunisme et par manque d'exigence. Conséquence : Hitler serait «revenu par la fenêtre» sous d'autres formes et aurait réduit ce pays – ce sont les mots de Syberberg – à la plus totale misère morale. Il eût fallu inventer un art du deuil et un nouveau rêve sur les décombres de

la guerre en accord avec le contrat qui lia jadis, au temps d'Hölderlin ou de Goethe, les Allemands à leur terre. Que dire des positions du cinéaste ? Extravagantes ? Séduisantes ? Pertinentes ? Quel que soit l'accueil que nous leur réservons, elles fondent une œuvre cinématographique unique, extrême, sans aucun compromis.

Extrait de l'Introduction *Syberberg / Paris / Nossendorf*, Editions Centre Pompidou, Yellow Now, 2003.

Deux films de Syberberg programmés dans les séances *D. comme Docu* : samedi 28 juin petite salle 16h30- lundi 30 juin grande salle, 9h30.

Romy, anatomie d'un visage

par Hans Jürgen Syberberg

Les objections formulées par Romy Schneider, et plus vivement encore par Harry Meyen, conduisirent à remanier la version initiale au point que le réalisateur retira sa signature. L'idée de départ était de raconter un jour de la vie de l'actrice, de la montrer seule dans les montagnes, quelque



part entre Paris et l'Allemagne. A cela devaient s'ajouter des montages de photographies et de matériel filmé accompagnant la musique qu'elle avait l'habitude d'écouter chez elle.

Les coupes, compléments et fondus qu'elle réclama furent réalisés avec des photographies de «Romy star», des extraits de films et des illustrations, le tout accompagné par de la musique d'ambiance et se concluant par des images de «Romy mère». Les coupures et ajouts altèrent l'écoulement serein d'idées complexes et devinrent – tragiquement – partie intégrante et symptomatique de son portrait tel qu'elle voulait le voir, au sein d'un film de l'auteur initial.

Ecran parallèle

D. comme Docu

Entretien avec Emmanuel Burdeau

1 *Votre parcours ?* Je suis critique de cinéma : membre du comité de rédaction des *Cahiers du Cinéma* depuis 1996 ; rédacteur en chef entre 2000 et 2002 du site internet de la revue, *cahiersducinema.com*, qui tirait parti des moyens d'Internet – hypertextes, sons, extraits de films... – pour expérimenter de nouveaux procédés critiques. C'était un beau moment, ainsi que la chance d'une première collaboration avec Jean-Pierre Rehm. Ensuite, mes articles ont été accueillis par plusieurs revues (cinéma, art, politique) : *Trafic*, *Cinéma*, *Vacarme*, *Trouble*, *Simulacres*...

2 *Cette année, vous êtes pensionnaire à la Villa Médicis...* Pensionnaire cinéma, oui, depuis octobre 2002 et jusqu'à novembre. C'est une nouvelle étape : l'écriture d'un livre sur Vincente Minnelli, à la fois monographie et proposition théorique et pratique faite à la critique ; analyse d'une œuvre et expérimentation de nouveaux outils. La collaboration avec le FID s'inscrit dans la même perspective. L'année dernière, l'écran parallèle "Séries Télé", dont j'étais responsable, présentait des films de France, d'Israël, d'Afrique du

Sud, du Burkina Faso. Il s'agissait à travers eux d'hasarder l'hypothèse que la télé est capable, à l'intérieur des contraintes de production qui sont les siennes, de fabriquer des objets singuliers et forts. Contre les éternelles lamentations à son endroit, il s'agissait de faire le pari d'un didactisme positif.

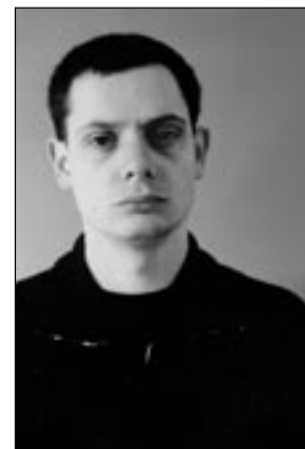


photo Valérie Mréjen

sur les formes du documentaire. C'est un autre pari : celui de l'opportunité d'une approche formaliste. Quelles sont ses grandes armes de cinéma ? Ses outils favoris ? Qu'a-t-il sous la main pour travailler ? Très tôt, il a semblé que cette programmation trouverait sa place dans une édition davantage tournée que la précédente vers la variété des expressions documentaires. Et, à nouveau, tout l'enthousiasme est venu de la possibilité de donner

à cet écran un horizon critique.

4 *Lequel ?* Dans le documentaire, ce sont encore les sujets qui dominent. Au moins de manière provisoire, cet écran voudrait renverser la perspective, mener une sorte d'enquête attentive et, disons, ludique, sur les outils qu'il manipule. Ce n'est pas tellement la vieille question : que peut le documentaire ? Mais plutôt celle qui vient avant : avec quoi le peut-il ? On connaît ses armes : voix *off*, archives, entretiens, etc. Mais elles sont trop rarement envisagées pour elles-mêmes. Les films qui composent cet écran sont d'une grande variété, ils couvrent un éventail qui va de *Romy, anatomie d'un visage*, un des premiers Syberberg, qui date des années 60, à un faux documentaire comme *Pas de feu sans fumée*, de Bram Van Paesschen, qui concourt dans la Compétition Premiers-; ou encore d'André S. Labarthe à l'artiste canadien Donigan Cumming, ou d'Israël au Brésil. Mais leur point commun à tous, c'est qu'ils donnent à l'une ou l'autre de ses armes un tranchant remarquable. Pour résumer, on peut dire que les choses se découpent en deux temps. Premier temps : casser l'idée toujours vive d'une transparence documentaire, comme si la forme ne pouvait y être qu'un habillage secondaire. Deuxième temps : évaluer la variété et l'efficacité des outils. Un premier moment démystificateur, un deuxième moment plus joyeux. C'est aussi un programme critique.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak