

NOTE SUR L'EMPLOI DES FILMS VOLÉS

Sur la question des films volés, c'est-à-dire des fragments de films extérieurs transportés dans mes films – et notamment dans *La Société du Spectacle* – (j'envisage principalement ici les films qui interrompent et ponctuent, avec leur propres paroles, le texte du « commentaire », qui est celui du livre), il faut noter ceci :

On pouvait déjà lire dans « Mode d'emploi du détournement » (*Lèvres nues*, n° 8) : « Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés... s'emploierait à rendre un certain sublime. »

Le « détournement » n'était pas ennemi de l'art. Les ennemis de l'art ont été plutôt ceux qui n'ont pas voulu tenir compte des enseignements positifs de l'« art dégénéré ».

Dans le film *La Société du Spectacle*, les films (de fiction) détournés par moi ne sont pas pris comme illustrations critiques d'un art de la société spectaculaire, contrairement aux documentaires et actualités par exemple. Ces films de fiction volés, étant étrangers à mon film mais transportés là, sont chargés, quel qu'il ait pu être leur sens précédent, de représenter, au contraire, le renversement du « renversement artistique de la vie ».

Derrière le spectacle, il y avait la vie réelle qui a été déportée au delà de l'écran. J'ai prétendu « exproprier les expropriateurs ». *Johnny Guitar* évoque les réels souvenirs de l'amour, *Shanghai-Gesture* d'autres lieux aventureux, *Pour qui sonne le glas* la révolution vaincue. Le western *Rio Grande* veut évoquer toute action et réflexion historique. *Arkadin* vient pour évoquer d'abord la Pologne ; puis la vie juste. Le film russe, intégré dans le discours, est aussi en quelque manière rendu à la révolution. Le film américain sur la guerre de Sécession (sur Custer) veut évoquer toutes les luttes de classes du XIX^e siècle ; et même leur avenir.

Il y a un déplacement dans *In girum...*, qui tient à plusieurs importantes différences : j'ai tourné directement une partie des images, j'ai écrit directement le texte pour ce film, enfin le thème du film n'est pas le spectacle mais au contraire la vie réelle. Il reste que les films qui interrompent le discours viennent plutôt le soutenir positivement, même s'il y a une certaine dimension ironique (Lacenaire, le Diable, le fragment de Cocteau, ou l'anéantissement du régiment de Custer). *La Charge de la Brigade légère* veut « représenter », très lourdement et élogieusement, une dizaine d'années de l'action de l'I.S. !

Et bien entendu, l'emploi de la musique, tout aussi détournée que le reste, mais que même là chacun sentira comme son emploi normal, a toujours une intention positive, « lyrique », jamais distanciée.

31 mai 1989
G.D.

In girum imus nocte et consumimur igni

un film de **Guy Debord**

Le film de Guy Debord est un ajout au programme :
La Criée, Grande salle,
dimanche 3 à 13h

à propos de "What are we waiting for?"

Entretien avec

Hyun Kyung Kim



What are we waiting for ? est votre premier film. Comment est né le projet ?

Alors que j'étudiais aux États-Unis, une amie coréenne m'a rapporté l'histoire de Gwi-Ub Jung (deuxième partie du film), diffusée dans une émission télé sur la réunion des familles séparées par la guerre de Corée. Dans le contexte social coréen assez conservateur, où les femmes d'un certain âge ne doivent pas montrer leurs sentiments, elle était différente : elle laissait exploser sa jalousie envers la petite amie de son mari, comme une jeune mariée, alors qu'elle ne l'avait pas vu depuis plus de 50 ans. J'étais étonnée de la beauté de ses paroles, de la justesse avec laquelle elle décrivait la tristesse de son attente. Je me suis intéressée à elle, je voulais juste lui parler, de femme à femme. En lisant des articles à propos de ces familles séparées, j'ai été frappée d'apprendre que seules les femmes avaient attendu le retour de leur

conjoint. La plupart des hommes se sont remariés très vite. J'ai trouvé cela assez injuste et je me suis demandé comment ces épouses avaient pu survivre sans avoir aucune autre relation amoureuse, attendant quelqu'un pendant plus de 50 ans. Je voulais recueillir d'autres témoignages et j'ai choisi de rencontrer Soonae Lee (qui apparaît dans la première partie) après avoir lu des articles sur internet. Alors que l'histoire de Gwi-Ub avait été abondamment diffusée, je n'ai trouvé qu'un entrefilet sur la réunion de Soonae avec son mari. Entreprendre le voyage à sa rencontre a été une aventure.

Aucun portrait d'hommes ?

D'abord pour la simple raison que je suis moi-même une femme. Je comprenais mieux leurs sentiments. Je voulais aussi parler de la guerre du point de vue des femmes. Beaucoup de films donnent la parole aux hommes sur ce sujet, et très peu de l'autre côté. J'ai quand même pensé interviewer les maris de Soonae et Gwi-Ub, mais c'était impossible car ils sont en Corée du Nord et les Coréens du Sud n'ont pas le droit de visite. - Le film passe de questions politiques aux drames personnels et à l'autobiographie.

Comment cette oscillation est-elle apparue ?

Au départ mon intention n'était pas du tout d'aborder les questions politiques. Je m'intéressais aux histoires d'amour de ces vieilles femmes et j'avais prévu de me limiter à cela. Mais derrière leur tristesse il y avait toujours la guerre et je ne pouvais l'ignorer. Les Coréens disent qu'ils naissent avec une tristesse profonde, une sorte de rancune que nous nommons "Haan", qui, je pense, est due au fait que la Corée a toujours été prise en tenaille dans les luttes entre les grandes puissances. Peu de gens connaissent l'histoire coréenne, la guerre de Corée. Je voulais ainsi que le film se penche sur l'impact de ce conflit sur la vie des gens ordinaires, sur la manière dont il a ruiné des vies entières. Quant à la fin autobiographique, je la justifie de deux manières. D'abord, ces histoires de familles séparées ont été beaucoup diffusées à la télévision en Corée et j'ai voulu singulariser mon point de vue.

Ensuite, en voyant les deux portraits de femmes, mes professeurs et amis se sont demandés ce qui avait pu me pousser à faire ce film. J'ai toujours été touchée par les histoires de familles séparées, mais la motivation était aussi personnelle. Je vivais à l'époque une relation à distance qui se passait mal et me déprimait. Contre ma gêne première à apparaître à l'image, j'ai décidé d'être honnête avec moi-même et avec le film : j'ai ajouté la scène du mariage en ouverture et la troisième partie.

La vie de ces deux femmes a-t-elle changé depuis le tournage ?

Je suis allée leur rendre visite sept mois après les premiers entretiens. Soonae était égale à elle-même mais Gwi-Ub est devenue un peu sarcastique et se fait peu d'illusion quant à la possibilité de retrouver son mari avec la réunification. Aujourd'hui, les personnes séparées ont entre 60 et 90 ans. La plupart d'entre-elles ne sont pas en très bonne santé et la réunification est leur seul vœu, leur raison de vivre depuis si longtemps. Cependant, comme il est impossible de prévoir quand elle aura lieu et ce qui va se passer en Corée, la plupart des gens qui ont déjà revu leur famille au cours de ces réunions ont tendance à perdre espoir.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

FRAC Fond d'Art Contemporain de Provence Alpes Côte d'Azur et DISTRICT, galerie d'art contemporain

CARTE BLANCHE À CATHERINE DAVID. Curatrice, Catherine David présente :

Le travail du photographe iranien **Bahman Jalali**, qui exposera un diaporama de 300 diapositives datées de 1979 ;

La projection du film "**Pour un seul de mes deux yeux**" du cinéaste israélien **Avi Mograbi** qui sera projeté en soirée d'ouverture vendredi 1er juillet à 21 heures et samedi 2 juillet à 17h 45 (TNM La Criée, Grande salle). Cette projection sera suivie d'une rencontre avec le réalisateur.

La projection du film "**16 hours in Baghdad**" de **Tariq Hashim** le 2 juillet à 14h30 au Petit théâtre de La Criée.

Vernissage le 29 juin 2005 à 19h / Exposition ouverte du 30 juin au 9 juillet 2005 de 14h à 19h et sur rendez-vous

Exposition réalisée avec le concours de Vidéochroniques.

DISTRICT / 20 rue Saint Antoine 13002 Marseille / www.reddistrict.org / contact@reddistrict.org

2.07.05



2 questions à François Cusset

Dès demain, le journal du FID proposera dans le cadre du partenariat avec *Les Cahiers du Cinéma*, une carte blanche à François Cusset, philosophe, pour une chronique quotidienne de "son" festival. PORTRAIT et ENTRETIEN.

1. Vous êtes l'auteur de deux essais sur les transferts intellectuels France-Etats-Unis, *Queer Critics* (2002) et *French Theory* (2003). Quelle place tient l'Amérique dans votre travail ?

Avant d'être un champ de bataille politique et philosophique, c'est d'abord un théâtre personnel, un terreau d'expériences : j'ai vécu dix ans à New York, ce dont on ne se remet jamais vraiment... Avec *Queer Critics*, j'essayais de présenter les relectures "perverses" du canon littéraire français (de Lancelot à Proust) par la nouvelle pensée "queer" américaine. Un cas aussi décoiffant de politique du texte, puisque c'est ainsi qu'est envisagé là-bas tout acte de lecture, m'a incité à généraliser le propos et à raconter cette surprenante aventure de la *French Theory* : comment les textes de nos penseurs radicaux des années 1970, de Gilles Deleuze à Michel Foucault et Jacques Derrida, et leur réappropriation politique et littéraire aux Etats-Unis ont bouleversé tout le champ intellectuel américain, alimentant les études minoritaires, fécondant tout le débat sur l'identité culturelle, mais inspirant aussi la science-fiction, les arts plastiques ou les pionniers de l'Internet. Un transfert qui commence au tournant des années 1980, au moment même où ces auteurs étaient mis au rancart chez nous, sinon dénoncés comme avatars de mai 68 - jusqu'à ce qu'on les redécouvre enfin aujourd'hui en France sous un jour neuf, dans un contexte particulièrement intéressant.

2. Justement, quel rapport faites-vous entre ces questions, et ces auteurs, et l'univers du documentaire aujourd'hui - et qu'attendez-vous dès lors du FID 2005 ?

C'est un monde que je connais mal, mais qui m'attire beaucoup, affectivement autant qu'intellectuellement - peut-être parce que, vu de loin, et du point de vue de ce que mon travail essaie d'interroger, le documentaire me paraît faire écho aux thématiques les plus fortes de Foucault et Deleuze, je veux dire le documentaire comme politique du regard, pratique du document, esquive de la fiction, et genre par excellence de l'indéfini : c'est le cinéma non pas du réel (un réel pur de tout discours, de toute perception, est un concept suspect) mais de la singularité, me semble-t-il, celle du témoin et celle de ce qu'il fait surgir ; c'est aussi un cinéma du dessous des choses, du petit monde, des lignes ténues qui trament les grandes structures, comme s'il donnait toute sa puissance à cette notion capitale de micropolitique ; c'est encore, dans le meilleur des cas, un cinéma qui allie une démarche de contestation au refus du discours didactique, transitif, maître de son « objet », d'où cette belle formule que lui associait quelqu'un, je crois : « l'irréférence » ; enfin c'est un drôle de cinéma pour la place qu'y occupe l'auteur, tactique du retrait, stratégie de la desubjectivation, comme s'il réalisait l'objectif que se fixait Robert Bresson en tant que metteur en scène : « n'être moi-même qu'un instrument de précision ». Peut-être que je force les liens, mais je sens tout un vertige d'échos, de croisements entre ces pensées fortes et le monde en plein bouillonnement du documentaire... On va bien voir !

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

Yousry Nasrallah Jury international

Votre parcours ?

Ecole allemande au Caire (parce que mes parents étaient paresseux et que le jardin d'enfants de l'école allemande était juste en face de la maison, ce qui leur permettait de dormir plus longtemps). A l'âge de six ans, je vais avec mon père au cinéma pour la première fois (*Voyage au Centre de la Terre*) et je lui demande : qui fait ça ? Il me parle des réalisateurs et je sais que c'est ce que je veux devenir. Puis études de mathématiques et statistiques à l'Université du Caire pour prouver à mon père que je n'étais pas l'âne qu'il pensait que j'étais voyant mes notes moyennes en maths à l'école. A l'Université, je participe au mouvement d'étudiants (nous sommes en 1972) et finis de vouloir prouver quoi que ce soit à quiconque. Puis je passe quatre ans au Liban (1978-1982) où j'apprends la valeur de la survie et je travaille avec Omar Amiralay sur son documentaire *Le malheur des uns*. De retour au Caire, une voyante me dit que je travaillerai avec quelqu'un de très bien qui porte des grosses lunettes et qui a les oreilles décollées. Elle devait penser à un parent lointain qui était à l'époque ministre des affaires étrangères. Sauf que Youssef Chahine aussi porte des grosses lunettes et a les oreilles décollées. (Je ne sais toujours pas ce qu'est quelqu'un de « très bien ».), et c'est lui qui m'a proposé de travailler avec lui en tant qu'assistant sur *Adieu Bonaparte*. Puis j'ai tourné des fictions : *Vols d'Été*, *Mercedes*, *La Ville et La Porte du Soleil* et un documentaire : *A propos des garçons, des filles et du voile*.

Quelle est la situation du cinéma en Egypte aujourd'hui, et plus particulièrement du documentaire ?

Le documentaire est un cinéma profondément lié à la démocratie. À l'envie de découvrir le monde et d'en parler. En Egypte, on vit comme tout le monde... on peut faire ce qu'on veut, à condition de ne pas en parler.

Vous lisez les journaux, donc vous savez de quoi je parle. Très peu de documentaires passent à la télé. Aucun n'est passé dans les salles. Et les quelques documentaristes égyptiens (tels que la grande Atteyat El Abnoudi) sont des figures solitaires, héroïques. Des gens qui sans financements aucun, sans possibilité de montrer leurs films hors des circuits « ciné-club », persistent à se définir en tant que documentaristes... En tant que démocrates.

Quelle est votre conception du documentaire, et de son rapport à la fiction ? Qu'attendez-vous d'un film documentaire ?

Mon premier choc documentaire, c'était à Londres : le film de Fred Wiseman *Welfare*. Je ne pensais pas du tout que j'allais rester jusqu'au bout de la projection. J'y suis resté. Et je l'ai tout de suite revu. Puis j'ai vu Wiseman, à qui j'ai demandé, naïvement, pourquoi il ne faisait que des documentaires. Il m'a répondu qu'il se sentait comme quelqu'un qui cherchait dans les rues des bouts de fer, du bois, un peu de tout... qu'il ramassait tout ce matériau et essayait de lui donner une forme, en s'efforçant de ne pas cacher la nature initiale des éléments qu'il a trouvés.

Une question d'éthique, que tout cinéaste devrait se poser... quelque soit le film qu'il fait... documentaire ou fiction. Quand je fais une fiction, je me pose ce genre de questions. Bien caché derrière l'«histoire» que je raconte. Quand j'ai fait *A propos des garçons, des filles et du voile*, la question de comment donner forme à un rapport que j'ai eu avec les personnages que je filmais - laisser leur vécu s'exprimer sans essayer de mettre tout ça dans une forme préconçue- était centrale. Comment ne jamais les forcer à donner une « réponse » à ce qui est mystérieux ? Comment ne pas se vexer de leur envie de se « mettre-en-scène », puisqu'ils savent qu'ils sont filmés ? Comment monter tout ça en ne faisant pas dire, par le montage, des choses que les gens que j'ai filmés n'ont pas voulu dire ? Et avec tout ça, comment rester - en tant que cinéaste - singulier ? Ne pas s'écraser devant le réel ? Après cette expérience documentaire, je me suis retrouvé en train de me poser le même genre de questions en écrivant et en tournant des fictions.

Comment abordez-vous votre rôle de membre du jury à Marseille ?

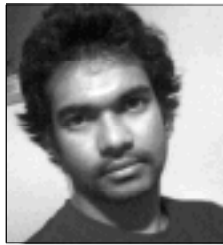
Mon rôle de jury à Marseille ? Après une bonne journée passée à voir des films (magnifiques, je l'espère), manger du très bon poisson, éventuellement, une excellente bouillabaisse. Puis essayer de défendre les films qui m'ont le plus surpris, qui m'ont donné à voir et à entendre et qui me donnent envie de tourner.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



Vimukthi Jayasundara Jury international

Votre parcours ?



Après mes études secondaires, je me suis lancé dans une activité d'écrivain et de critique tout en militant au sein de groupes politiques alternatifs au Sri Lanka. Des divergences d'ordre idéologique m'ont contraint à mettre un terme à mes activités militantes, et je suis entré dans le monde de la publicité à Colombo, au Sri Lanka. Mais quoi que je fasse, j'ai toujours porté en moi l'envie de faire des films pour exprimer des idées. C'est avec ce désir que j'ai intégré le Government Film Unit (GFU) en qualité d'artiste indépendant, et j'ai ainsi pu terminer mon premier film documentaire, *Land of Silence*, après deux années de dur labeur. Ce film a été projeté pour la première fois en compétition au FID en 2002. Par la suite, je me suis essayé au film d'art à l'Ecole d'Art du Fresnoy en France, de 2001 à 2003. Ce travail expérimental a débouché sur *Vide pour l'Amour*, un court-métrage qui explore les infinies capacités de l'image et du son à instiller des idées dans des atmosphères.

Vous venez de remporter la Caméra d'Or à Cannes. Que pensez-vous de ce festival ? Que signifie pour vous ce prix ? Aura-t-il une influence sur votre travail et votre carrière ?

Depuis 58 ans, le festival de Cannes est un lieu de rencontre pour de grands cinéastes. Il y a tant de grands artistes qui ont honoré Cannes de leur présence. Lors de la conférence de presse qui a suivi la remise du prix, je me suis senti tout petit dans le monde de la réalisation cinématographique, parce que l'attention des journalistes était ailleurs. En recevant la Caméra d'Or, j'ai senti combien on n'existe qu'en soi-même, et je compte m'en souvenir pour mes prochains films.

Quel est l'état des lieux du cinéma sri lankais, de nos jours, notamment en matière de documentaires ?

Il y a toujours eu un fort engouement pour la réalisation cinématographique au Sri Lanka. Le cinéma sri lankais a connu un âge d'or entre les années 60 et le début des années 70, malheureusement, ces films n'ayant jamais pu être distribués à l'étranger, il n'a jamais obtenu la reconnaissance à laquelle il avait droit. Mais il y a un renouveau, un groupe de réalisateurs qui a lancé une nouvelle vague de films qui ont retenu l'attention tant nationale qu'internationale. Cette nouvelle vague va gagner en poids dans le paysage cinématographique de l'Asie du Sud, car à travers elle il y a une remise en cause radicale de la société. Cependant, au Sri Lanka, le documentaire créatif, voire artistique, en est encore au stade embryonnaire. L'essentiel de la production documentaire se résume à des films de propagande réalisés par le gouvernement et quelques entités non gouvernementales. Aussi, la pénurie de lieux de projection et de moyens financiers décourage les jeunes réalisateurs de se tourner vers le documentaire. Mais de temps à autre, de jeunes cinéastes très malins arrivent à faire ce qu'ils veulent en utilisant le cadre existant.

Vous travaillez aussi bien dans le documentaire que dans la fiction, en vous situant souvent à cheval entre les deux genres. Pouvez-vous nous en parler ? Quelle est, ou quelle devrait être selon vous, la relation entre fiction et documentaire, dans votre travail et de manière générale ?

Personnellement, je ne vois pas une grande différence entre documentaire et fiction. La différence réside dans la manière dont on s'empare de la matière de base pour faire un film, qu'il s'agisse d'un documentaire ou de fiction. En tant que cinéaste, j'essaie de saisir la réalité telle qu'elle est, plutôt que de la changer.

Comment concevez-vous votre rôle de membre du jury au festival de Marseille ?

C'est comme un défi. C'est la première fois que je participe à un festival international de cinéma sans présenter l'une de mes œuvres. Je vais visionner des films aux côtés d'autres membres du jury. Mon avis ne me semble valable que pour mes propres créations, et là, en tant que membre d'un jury, je dois être à l'écoute du point de vue et des passions des autres.

Quels sont vos projets cinématographiques ?

Je suis en train d'écrire des textes, de rassembler des images et des sons. Je sens que quelque chose de très personnel, intimement lié à mon monde intérieur, est en train d'émerger de ce matériau que j'ai collecté. J'essaie de le vivre au jour le jour...

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Marta Gili Jury national

Votre parcours ? Quelles sont vos activités aujourd'hui ?

J'ai un diplôme de philosophie et d'éducation, spécialisation psychologie clinique. Mon intérêt pour les sujets comme la perception et la représentation m'ont amené à travailler, depuis 1985 dans le domaine de l'image, notamment la photographie. Depuis 1992, je suis Directrice du Département Photographie et Arts visuels à la Fundació "la Caixa" à Barcelone. Je m'occupe de la programmation des expositions et activités autour de la vidéo, du cinéma et de la photographie.

Quelle est votre conception du documentaire ?

Le documentaire, comme tout récit, est une construction, une élaboration à partir de la réalité. La fiction est aussi une fabrication, mais elle n'a pas besoin de la réalité pour exister. Fiction et documentaire sont deux façons de rendre compte de l'expérience de vie.

La situation du documentaire en Espagne aujourd'hui ?

Le cinéma documentaire en Espagne commence à connaître beaucoup de succès. La Universitat Pompeu Fabra de Barcelone est très reconnue pour son master en documentaire, dirigé par Jordi Balló. Le festival de cinéma documentaire de Malaga est aussi une très bonne référence ; et des réalisateurs comme Joaquim Jordà (*Mones com la Becky*), José Luis Guerin (*En construcció*), Carles Bosch (*Balseros*) ou Mercedes Alvarez (*El cielo gira*), pour donner quelques exemples, commencent à avoir une reconnaissance internationale.

Vous travaillez principalement dans le champ de l'art contemporain.

Les enjeux du documentaire rencontrent-ils ceux de l'art contemporain ? Percevez-vous une influence de l'art contemporain sur le documentaire ? Si oui, laquelle, et avez-vous des exemples ?

L'art aujourd'hui est en procès d'extension, le domaine de l'art ne fait plus de différences entre médiums : la photo, l'art-net, la peinture, l'installation, la vidéo, le cinéma, le livre d'artiste... les supports sont variés. Dans ce contexte, le cinéma documentaire est devenu un outil efficace pour évoquer les préoccupations sociales et politiques dont l'art contemporain se préoccupe depuis ces dernières années. L'ambiguïté, la subtilité, la révélation de l'invisible parmi le visible, le rapport entre la réalité et la fiction, la réalité comme métaphore d'une autre réalité, sont des éléments qui nourrissent l'art contemporain comme le cinéma documentaire.

Comment abordez-vous votre rôle de membre du jury ? Qu'attendez-vous des films que vous allez voir à Marseille ?

J'attends de devenir une spectatrice consciente : regarder, voir, découvrir, apprendre, connaître et m'émouvoir. C'est à ça que sert un festival.

Propos recueillis par Cyril Neyrat



Gérard Courant Jury national

Votre parcours ?



J'ai fait mes premiers essais cinématographiques en Super 8 mm dès 1970 lorsque j'étais encore élève à Dijon. C'est à cette époque que je suis devenu un cinéphile incorrigible en voyant tous les films qu'il était possible de voir à Dijon, puis en me déplaçant dans des festivals (Cannes, Valence, Digne, etc). De fil en aiguille, je me suis retrouvé responsable du ciné-club universitaire où j'ai pu programmer un grand nombre de films d'avant-garde (Arrieta, Garrel, Mekas, Warhol) et des œuvres (Akerman, Duras, Godard, Schroeter) qui n'arrivaient pas jusqu'à Dijon. En 1975, je décidai de sauter le pas et d'embrasser la carrière cinématographique. Je m'inscrivis en cinéma à la "fac de Vincennes" mais, très vite, je participai aux travaux du Collectif Jeune Cinéma et écrivis sur le cinéma (dans *Cinéma, Cinéma différent, Art press*, etc) de telle sorte que, faute de temps, je n'ai jamais suivi les cours de cinéma (mais, curieux, j'ai assisté à quelques-uns de ceux de Gilles Deleuze). Fin 1976, je réalisai un premier court métrage, *Marilyn, Guy Lux et les nonnes*, une "pochade" pour reprendre l'expression de Dominique Noguez, puis l'année suivante, un premier long métrage expérimental, très duchampien, qui reçut le prix spécial du jury à Belfort : *Urgent ou à quoi bon exécuter des projets puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante*. Le 7 février 1978, je me lançai dans une aventure cinématographique qui n'est toujours pas terminée : le tournage d'un film sans fin, *Cinématon*, qui est une anthologie de portraits filmés de personnalités du monde des arts. À ce jour, 2103 *Cinématons* ont été réalisés et l'ensemble dépasse les 150 heures ! Par la suite, j'ai créé d'autres séries de portraits cinématographiques (*Portrait de groupe, Couple, Lire, De ma chambre d'hôtel*, etc) qui sont au nombre d'une quinzaine (pour un total - *Cinématons* compris - de 3500 portraits filmés) et d'autres longs métrages qui ont été présentés aux Festivals de Cannes, Berlin ou Venise (*Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier...*, *Aditya, Cœur bleu, Les Aventures d'Eddie Turley* ou *24 Passions*, montré il y a un an au FID). Parallèlement à mes autres films, je tourne également depuis mes débuts cinématographiques un journal filmé intitulé *Les Carnets filmés* (dont chaque épisode recouvre environ une année et dure entre 1 heure et 2 heures).

En quoi consiste, pour vous, le documentaire ?

Lorsque je fais des films que l'on pourrait - apparemment - qualifier soit de "documentaire", soit de "fiction" ou soit d'"expérimental", les cinéastes de ces différents courants ne reconnaissent pas mon travail dans ces différents domaines d'expression respectifs. Les critiques, quant à eux, disent souvent que je suis un cinéaste inclassable. En fait, pendant toute ma vie de cinéaste, je me suis battu pour faire exploser les barrières. J'ai toujours pensé que les cinéastes les plus novateurs et les plus singuliers étaient ceux qui se situaient en dehors de toute classification. Comment répertorier Depardon, Godard, Kramer, Lehman, Mekas, Moretti, Moullet, Van der Keuken ? Sont-ils des cinéastes du "documentaire" ou de la "fiction" ? C'est du cinéma, voilà tout.

Comment jugez-vous la situation du documentaire en France ?

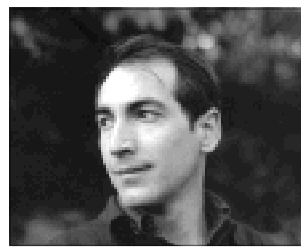
Si je m'en tiens à la non-définition que je viens de donner, la situation est excellente. Je ne connais pas d'autre cinématographie nationale qui peut se vanter de créer autant de films singuliers.

Comment concevez-vous votre rôle de juré ?

C'est un travail collectif. Un jury est comme une équipe de football. Si l'on est personnel, on se disperse et l'on risquera de passer à côté du film le plus intéressant. Si on est soudés et si on est capable de bien communiquer on devrait arriver à sortir le meilleur film. Il faut essayer de choisir sans a priori (esthétique, idéologique, cinématographique), sans règles pré-établies. Un film doit provoquer une émotion. Un film techniquement parfait pourra me laisser indifférent s'il est froid alors qu'un "petit" film fauché pourra m'emballer s'il dégage une émotion forte et vraie. J'ai envie d'être surpris par ce que je vois. En conclusion, je dirais qu'il faut être humble devant chaque film et surtout ne jamais se positionner en juge.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Entretien avec **Julien Selleron** à propos de "Made in china"



Pourquoi un portrait du cinéaste Jia Zhang-ke ?

J'ai rencontré la première fois Jia Zhang-Ke en 1997 pour la présentation en Belgique de son film *Xiao Wu, artisan picpocket*. Il était venu avec Yu Lik Wai, chef opérateur et coproducteur du film, un ami depuis nos études de cinéma. Puis j'ai rencontré Jia à l'occasion de chacun de ses films suivants. A chaque fois, j'étais frappé par le point de vue et la forme. Nous échangeons aussi longuement sur nos références communes, Bresson ou Antonioni, et l'état du cinéma en général. Alors qu'ils allaient démarrer la production de *The World*, je me suis dit que c'était le moment idéal pour rencontrer Jia et Lik Wai dans le cadre de leur travail. Puis nous sommes tombés d'accord pour faire un portrait de Jia. Au départ, c'est donc une histoire d'amitié.

La collection de Janine Bazin et André S. Labarthe, Cinéma, de notre temps, a-t-elle été une référence importante pour votre film ?

Pas vraiment, même si j'ai bien sûr en mémoire le portrait de Renoir ou plus récemment celui d'Abel Ferrara par Rafi Pitts. Je connaissais aussi *HHH* le portrait d'Hou Hsiao-hsien réalisé par Olivier Assayas ; que je trouve très beau, très juste dans son approche faite de proximité et de retrait. Mais je ne l'ai découvert qu'après avoir tourné. Et puis il ne s'agissait pas ici de faire seulement le portrait d'un cinéaste.

Made in China est là la fois le portrait d'un cinéaste chinois et d'une Chine en pleine mutation.

Le fil rouge était l'histoire de Jia, à travers laquelle je pouvais approcher celle de la Chine. Je voulais savoir aussi dans quelle mesure sa situation de cinéaste censuré, non reconnu par ses pairs, influençait directement ou indirectement son œuvre. La réalité fut à la fois plus simple et plus complexe. Plus simple parce qu'avec *The World*, il a obtenu pour la première fois l'autorisation de travailler. Plus complexe, parce que les bouleversements que vit la Chine aujourd'hui touchent en particulier la génération de Jia Zhang-Ke.

L'autorisation donnée par le Bureau du film de tourner et diffuser The World en Chine marque un tournant dans l'œuvre de Jia Zhang-Ke.

Et c'est une chance pour le film, que j'ai conçu comme un fragment arraché à une réalité, une époque données. J'ai rapporté ce que j'ai vécu avec les doutes, les supercheries et les espoirs de chacun des protagonistes. Pendant le montage, je connaissais l'issue, je savais que *The World* serait distribué. Mais je n'ai pas voulu en parler, pour garder au film sa qualité de fragment pris sur le vif.

Comment avez-vous choisi les rares extraits de films de Jia Zhang-ke utilisés ?

Certains extraits étaient déjà prévus avant le montage : j'avais mis en place pendant le tournage un dispositif où Jia me parlait de la fin de ses films. D'autres extraits se sont imposés naturellement, et je veillais à ce qu'ils entrent en résonance avec les sujets évoqués au cours du film. Il fallait qu'ils prennent un sens par leur lien avec les séquences précédente et suivante.

Vous utilisez souvent des travellings latéraux.

Ce film représente aussi pour moi un voyage à travers la Chine - une façon de retranscrire le monde qui s'ouvrait à moi. Pékin est de plus en plus livrée aux voitures et abandonnée par les vélos. Mais surtout pas une ville où l'on marche.

Comment votre film a-t-il été produit ?

Avec la complicité active de Manuel Poutte et de Yu Lik Wai, sans qui il n'existerait pas aujourd'hui, et en coproduction avec la Communauté Française de Belgique et le Centre Audiovisuel de Belgique. Mais, au bout du compte, avec très peu de moyens.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 24 juin 2005



CETTE ANNÉE

4 LIEUX DE

DIFFUSION DU FID :

Théâtre National de Marseille La Criée

DU 1^{ER} AU 6 JUILLET

30, Quai de Rive Neuve
13007 Marseille

Cinéma Le Miroir

DU 2 AU 5 JUILLET

Centre de La Vieille Charité
2, Rue de la Vieille Charité
13002 Marseille

Cinémathèque de Marseille / CRDP

DU 2 AU 6 JUILLET

31, Boulevard d'Athènes
13001 Marseille

Cinéma Les Variétés

LE 3 JUILLET

37, rue Vincent Scotto
13001 Marseille

Entretien avec

Michka Saäl

 à propos de "Prisonniers de Beckett"

Comment est né Prisonniers de Beckett ?

J'étais dans une fête, à Stockholm. Tout le monde parlait suédois et buvait de la bière, deux choses que je pratique mal. Tout le monde, sauf un homme qui a foncé dans le coin où je m'étais réfugiée en m'apostrophant d'un "who are you ?" emphatique. C'était Jan Jonson, et notre conversation dure toujours. Le film rassemble des matériaux hétérogènes.

Comment l'avez-vous construit ?

Depuis la recherche effectuée en Suède en voiture et à pied, seule avec Jan et un gros cahier, je savais que le film serait construit selon deux axes. Le premier, vertical, est le one-man-show de Jan, qui interprète sur scène tous les personnages de cette histoire vécue en 1985, de son point de vue d'homme engagé, comédien et comique formé à la commedia dell'arte et passionné de Beckett. Le second axe, horizontal, intègre des fragments de réel : les images filmées à l'époque par Josta Hagelback, mes rencontres au présent avec les principaux protagonistes.

Le film décrit à la fois une aventure théâtrale extraordinaire, la vie dans une prison et un fait divers. Le montage a dû être compliqué.

Oui, nous avons énormément de choses à monter. Avec l'idée des deux axes comme point de départ, ma monteuse et moi avons travaillé quinze semaines. Avec le souhait constant de respecter les personnes en cause, de préserver la magie et la folie douce qui habite Jan et son histoire, de faire durer le suspense (non pas pour lui-même, mais parce que pour moi, le film est ailleurs), et enfin de restituer l'esprit du théâtre de Beckett. La réalité des faits est finalement moins importante que son interprétation artistique. Parfois pendant le tournage, Jan s'arrêtait brusquement et me disait, paniqué : "Michka c'est terrible, je ne sais plus si ce que je viens de jouer là est arrivé dans cette prison avec ce prisonnier-là, ou ailleurs avec un autre." Je lui répondais toujours : "C'est pas grave, tout est vrai puisque tu l'as vécu, et puis tu es sur une scène de théâtre, tu recrées te vérité, c'est ce que tu joues et ce que tu sens en le jouant qui doit être vrai !". Certains moments du film sont donc plus "documentaires" que d'autres. Finalement, c'est ce glissement perpétuel entre réalité et fiction qui me passionnait le plus.

Le film peut être vu comme une mise en abyme de la pièce de Beckett En attendant Godot.

Beckett était encore vivant quand cette aventure a eu lieu, mais il ne prenait plus l'avion. Jan est venu le trouver à Paris, dévasté à l'idée de lui annoncer que la représentation de Göteborg avait été annulée. Après avoir ri aux éclats pendant un quart d'heure, Beckett a dit : "C'est ce qui est arrivé de mieux à ma pièce depuis que je l'ai écrite ! Ils en avaient assez d'attendre Godot !". Bien sûr, Jan n'a pas choisi Godot par hasard : c'est sans doute la pièce de Beckett (il dirait, "de tous les temps !") qui parle le mieux de la promiscuité dans le huis clos de l'existence, de l'extrême dénuement d'être qui ont tout perdu, sauf peut-être le langage. Mon désir premier était de rendre compte de la rencontre directe entre un texte, un univers théâtral, et ses interprètes dans la vraie vie. En voyant une vidéo des répétitions, Beckett a dit : "J'ai vu les racines de ma pièce !"

Pourquoi avoir mis en rapport Bob Dylan et Samuel Beckett ?

Ce sont deux ardents défenseurs des droits et des libertés de l'homme. Bob Dylan s'est beaucoup engagé pour les droits des prisonniers et contre la peine de mort. Toute sa vie, Beckett a payé de sa personne pour des causes politiques et humanitaires. Pour le spectacle de Jan comme pour mon film, Dylan a donné les droits de ses chansons sur lecture du projet et nous a soutenus avec intérêt. Et il n'a pas encore vu le film.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 23 juin 2005



Entretien avec **Frédéric Mainçon** à propos de "Pierre qui roule"

Le départ du projet ?

J'avais vu et adoré La Compagnie des Musiques à Ouïr à un concert. Je leur ai proposé de les suivre en ayant dans la tête *Step across the border* de Werner Penzel et Nicolas Humbert à propos du guitariste Fred Frith. Je voulais filmer ces musiciens pour essayer de jouer avec eux et montrer que leur musique s'inscrivait dans un art de vivre.

La structure du film joue sur la répétition de séquences musicales ?

Filmer la musique en soi n'a pour moi pas beaucoup d'intérêt. La musique de Denis Charolles emprunte autant au visuel qu'au sonore. C'est une sorte de carrefour. Elle se décline selon les lieux et les personnes qu'elle rencontre. Je crois que pour Denis Charolles, le résultat en musique importe moins que la rencontre en elle-même. C'est ça que j'ai cherché à filmer : la rencontre plutôt que la musique. Filmer la musique comme un échange, ce qui se passe dans les rapports : entre le musicien et son public, entre le père et le fils, entre les lieux, les textes et les sons ou entre les musiciens eux-mêmes. Filmer cette souplesse d'adaptation à ces différentes rencontres, sous-tendue par un désir généreux et despote de transmission.

Vous privilégiez le plan-séquence.

Formellement, je trouve que ce qui se prête le mieux à ce genre d'observation est le plan séquence, qui oblige le caméraman à adapter instantanément son cadre dans un rapport musical avec le sujet. Toute musique recrée au montage nous éloigne de l'improvisation et de "l'art du poisson dans l'eau". Cependant, mon projet au départ était de travailler davantage sur le contrepoint audiovisuel, une grammaire où les images et les sons s'éloignent d'un rapport synchrone. La difficulté, c'est que cette dissociation doit nous raconter quelque chose d'autre que la musique de Denis Charolles, déjà en soi très signifiante...

Le travail du son ?

Avec le son, j'aime bien la sincérité d'un aspect rugueux et brut, quand on sent les couches des différentes pistes, les coupures et les surimpressions, bref l'inverse du travail d'un technicien du son dont le travail va consister à effacer tout ça pour qu'on l'oublie et que l'objet devienne parfait et lisse. Le son de Denis Charolles affirme sa singularité vivante dans un monde de sons propres, dédiés au commerce. Comme le fait Pierre Charolles, le père de Denis, lorsqu'il nous chante ses morceaux de prédilection avec son grain de voix particulier. Le son, c'est mon prétexte majeur pour faire des images, c'est ce qui justifie la présence de la caméra à chaque séquence au long du film.

Le film est aussi politique dans son rapport à l'industrie musicale, dans cette façon d'envisager la musique comme une expérience, un art de dilettante et une performance.

Oui ! C'est toujours cette affaire de résister pour rester en mouvement, ne pas rester figé dans une industrie, mais de faire l'effort d'aller vers les gens pour leur proposer autre chose. Mais attention, Denis Charolles et la Compagnie des Musiques à Ouïr n'ont rien de dilettantes. Christophe Monniot, l'indissociable compagnon de Denis Charolles, et Rémi Scuito sont sortis avec tous les honneurs du Conservatoire. Ce sont de très grands musiciens qui travaillent leur désinvolture, en collaborant avec Michel Portal, Yvette Horner, Brigitte Fontaine, Eric Lareine, Bernard Lubat, Arthur H...

Comment le film a-t-il été produit ?

Au début, j'ai emprunté des caméras DV à droite et à gauche, des amis sont gentiment venus me donner de leur temps. Je n'arrivais pas à trouver de producteurs qui soient intéressés. Pas mal de temps a passé puis j'ai montré des images à Christophe Gougeon qui a tout de suite accroché. Il a trouvé un télédiffuseur qui est rentré en coproduction. On a obtenu une aide du Fonds pour la Création Musicale. Quand on a fini le film, la télé n'en a pas voulu. Du coup, il s'est fait avec très peu de moyens. À ce jour le télédiffuseur reste intéressé par le projet. On fera donc une deuxième version du film pour la télévision, formellement plus télédigeste, recentrée autour de la famille et du thème du handicap. C'est bien, comme ça, on pourra comparer les deux.

Propos recueillis par Olivier Pierre à Paris le 29 juin 2005.



Entretien avec Canaan Brumley à propos de "Ears, open. Eyeballs, click"

De quoi est né ce projet ?

Exclusivement de mon amour du cinéma.

Avez-vous rencontré des difficultés pour obtenir les autorisations de tournage auprès de l'administration militaire ? Des restrictions vous ont-elles été imposées ?

Le projet a été rejeté par les militaires pendant des mois jusqu'au jour où j'ai eu l'idée de rechercher le numéro de téléphone du commandant dans l'annuaire. J'ai discuté avec sa femme et lui ai expliqué les raisons de mon appel. Le jour suivant, les portes m'étaient grande ouvertes.

Par la suite, la seule forme de censure a été l'interdiction de toute nudité à l'image.

Comment avez-vous "sélectionné" les recrues qui deviennent les personnages principaux ?

Les protagonistes ont évolué de manière à permettre à l'environnement physique de devenir le personnage principal.

Certaines scènes de groupe semblent comme chorégraphiées. Comment en avez-vous planifié le tournage ?

Ce film a dans un premier temps pris une forme écrite, puis des storyboards ont été réalisés qui ont permis l'élaboration des longs travellings. Les militaires m'ont communiqué l'emploi du temps des entraînements, qui a fait office de plan de tournage et m'a donné des pistes pour préparer l'approche spécifique de chaque scène.

Votre film a une dimension narrative très forte. Quelle est votre relation à la fiction ?

Je pense que ce film est vraiment de l'hyper-fiction. Je crois en l'idée de Jean-Luc Godard selon laquelle le documentaire devrait être de la fiction et la fiction du documentaire. La majeure partie de mon film est un hommage au cinéma et aux réalisateurs qui m'ont influencé. Tu n'as pas parlé une fois de *La Règle du jeu* de Renoir comme d'un film qui demandait qu'on le regarde encore et encore pour vérifier si les choses allaient s'y dénouer de la même façon. Je voulais faire de même avec *Ears, Open. Eyeballs, Click*.

Propos recueillis par Stéphanie Nava

PENSER À VUE

Entretien avec Cyril Neyrat



L'idée de cet écran parallèle ?

L'an dernier, nous avons conçu avec Hervé Aubron un écran parallèle "Faits divers", dans le cadre d'un partenariat entre le FID et la revue *Vertigo*. Peu de temps après la mort de Jacques Derrida, Jean-Pierre Rehm m'a proposé de renouveler l'expérience cette année, autour de la question de la pensée à l'écran, de ses possibilités de manifestation dans le documentaire.

Peut-on filmer la pensée ?

Pas directement, car la pensée n'est pas un objet posé devant nous, mais un processus invisible. L'enjeu de cet écran est justement de parcourir le spectre des réponses du cinéma au défi de filmer la pensée, c'est-à-dire de montrer l'invisible. La multiplicité des réponses implique un écran diffracté, une joyeuse hétérogénéité des films proposés.

La composition de cette programmation ?

Le spectre est large, et balaye toutes les puissances du documentaire. Puissance d'archivage : Jacques Lacan parle, de Françoise Wolff, saisit l'acte de pensée du maître, sa mise en scène. Puissance d'invention formelle : *L'Homme Atlantique* de Duras, *Changer d'image*, de Godard, deux tentatives de pousser le cinéma vers ses limites. Puissance critique : le très rare *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, de René Vienet, détournement d'un film de kung-fu par l'ironie situationniste. Un autre souci est d'associer à chaque séance films classiques et propositions d'aujourd'hui. Parmi celles-ci, citons *November*, de Hito Steyerl, réflexion mélancolique sur le destin des images du combat politique, et *Still Life*, invitation urgente à penser notre rapport aux images du conflit israélo-palestinien.

Un événement à retenir ?

La projection du dernier film de Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, quasiment invisible depuis vingt ans. Un grand geste politique et poétique, sauvage et mélancolique. La quintessence du cinéma et une fête de la pensée.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

Le catalogue du festival contient un texte de présentation plus complet de cet écran parallèle, ainsi que des notes sur chacun des films.

Aujourd'hui à 9h30 au Grand théâtre de La Criée : "Le Monde vu", avec Gorard est là (Cori Shim), *As You See* (Harun Farocki) et *Still Life* (Cynthia Madansky)

CMCA entretien avec Jacques Bayle, président du Centre Méditerranéen de Communication Audiovisuelle (CMCA), qui présente *Pjesma ostaje ista* (La Chanson reste la même), un voyage au sein du patrimoine musical de Bosnie-Herzégovine.



Votre présence au FID est une manière de fêter les 15 ans du CMCA ?

Oui, notre ONG possède à présent, pour ses actions en rapport avec les télévisions étrangères, une visibilité plus

grande, moins confidentielle. Être cette année au FID fait partie de cette démarche. Mais c'est aussi une manière de présenter notre Prix international du reportage et du documentaire méditerranéen, remis en octobre 2005 à Syracuse, en partenariat avec la RAI. Nous avons reçu 250 documentaires ou reportages, et retenu 30.

Pourquoi avoir finalement choisi ce film bosniaque ?

Pjesma ostaje ista est comme un pointillé qui va d'un pays à l'autre. Cette musique qui circule représente le patrimoine méditerranéen que chacun s'approprie à sa façon. De plus, ce documentaire provient d'un pays, la Bosnie, qui n'est pas encore sorti de ses difficultés. Le mettre à l'affiche, c'est donner un coup de pouce à ceux qui ont réussi à le tourner. Enfin, la Méditerranée charrie beaucoup de tragédies. Nous avons reçu des films souvent très durs, et retenu *Pjesma ostaje ista* pour montrer que tout n'est pas noir.

Circulation et interprétation : des thèmes symboliques de votre action ?

C'est vrai, le CMCA n'est pas là pour produire à proprement parler, mais pour aider à faire naître des idées, à faire circuler des œuvres. D'ailleurs, un des gros problèmes auxquels nous sommes confrontés est d'arriver à trouver une structure et un financement qui permettent les traductions à l'antenne de tout ce qui est tourné en Méditerranée.

Propos recueillis par Pascal Jourdana le 28 juin 2005.

Pjesma ostaje ista : samedi 2 à 12h au CRDP.

Séance spéciale Paul Vecchiali

Projection de *Paul Vecchiali en diagonales*, documentaire d'Emmanuel Vernières, suivie d'une rencontre avec le réalisateur Paul Vecchiali, et Françoise Lebrun, actrice de nombre de ses films. Séance organisée avec le soutien du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, dont le vice-président, Alain Hayot, sera présent.



Dans le cadre du partenariat avec les *Cahiers du cinéma*, nous publions les réponses de Paul Vecchiali à un questionnaire adressé à des cinéastes français, paru dans le numéro 323 des *Cahiers* "Situation du cinéma français 1".

Comment avez-vous appris votre métier de cinéaste ? Quelle place accordez-vous au savoir-faire ?

J'ai appris mon métier en regardant des films, au Studio Parnasse auprès de Jean-Louis Cheray, dont on ne dira jamais assez l'importance pour les cinéastes que vous interrogez, et sans doute aussi pour ceux de la Nouvelle Vague. Le savoir-faire, c'est le garde-fou de l'impuissance... Formule ou pas, je m'en tiendrai là.

Avez-vous le sentiment qu'il faille se conformer à un modèle dans le cinéma français ?

Non, non, non et non. La culture française a toujours été le fait, en majorité, de quelques individualistes forcenés. Mais, il est vrai que critiques et distributeurs verraient d'un bon œil qu'il existe une « école » française. Êtes-vous l'auteur de vos films ? Réponse dans quelques décennies. Qui est l'auteur de quoi ? Vieux débat, allumé par les *Cahiers du cinéma* voici un quart de siècle. Si c'est des scénarii qu'il s'agit, alors oui, en tout ou partie, j'en suis l'auteur. Et je ne m'en félicite pas. Comment faire autrement ? Il faut de l'argent pour payer un scénariste.

Quelle est la part de la cinéphilie dans vos films ? Inconsciente et primordiale, puisqu'elle est primordiale dans ma vie. Avec quelle partie de l'héritage du cinéma français vous sentez-vous le plus en sympathie ? Le cœur dans les années 30, la tête dans la Nouvelle Vague. Y a-t-il des histoires que le cinéma français puisse raconter au reste du monde ? Sa souffrance (sous-France). Y a-t-il des sujets que vous vous interdisez de filmer ?

Non. Je m'interdis de filmer d'une certaine façon. Quel lien voyez-vous entre votre travail au cinéma et à la télévision ? Je cherche en ce moment à créer ce lien. Je n'ai guère eu le temps jusqu'ici. Par ailleurs, je ne voulais pas « forcer mon talent », comme, à mon avis, Godard l'a fait pour *Tour Détour*... Les acteurs ont-ils changé ? André Luguet disait dans une émission consacrée à Gaby Morlay : « Les acteurs français sont devenus de petits-bourgeois... timorés ». C'était hier, espérons-le. Oublions, en effet, ceux qui font semblant de ne pas jouer et vivent sur leur savoir-faire (voir plus-haut). Certains croient qu'une sobriété bon chic, bon genre sauvera leur image de marque. D'autres assoient leur « distanciation » sur le « naturel » avec des finales en l'air du style « demande à ta mèreueuh ». Des modes se sont créées sur la base de l'insolite ou du refus d'être-considéré-comme-un-objet.

Autant de fuites devant la responsabilité du métier. J'aime bien, quant à moi, que l'acteur reste lui-même, tel qu'il est plan par plan, imposant chaque fois au personnage les variations de son humeur et de sa sensibilité, le décapant ainsi de ce qui pourrait subsister de « convenu » à l'intérieur des situations, rétablissant l'authenticité instant par instant, fût-ce aux dépens de la cohérence initiale, à la recherche d'une cohérence nouvelle qui sera, au bout celle du film. J'aimerais bien que l'acteur redevienne le médium fondamental.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Paul Vecchiali en diagonales : Samedi 2 juillet, 17h45, Petit théâtre de La Criée.

BUY-SELF ART CLUB,

production et diffusion d'art contemporain

PROGRAMME DE VIDÉOS

Compétent dans sa branche, de OLIVIER BOSSON, 2004

Drive this way, de DENIS BRUN, 2005, 20'

V.N.P. (une brève histoire du temps), de MARCELL ESTERHAZY, 2004, 3'49'

Monotony, de ELISE FLORENTY, 2004, 7'12"

Till the morning comes, de FRÉDÉRIC LATHERRADE, 2004, 2'42"

Pas à pas, les arpenteurs, de SERGE LE SQUER, 2003, 25'

Ueno park, de MARYLÈNE NÉGRO, 2004, 108"

No limits for Frank, de REINIGUNGSGESELLSCHAFT, 2001, 17"

Le 4 juillet 2005, en plein air à partir de 22h

LE PETIT PAVILLON / 54, Corniche Kennedy 13007 Marseille

Contact et Réservation tel. 04.91.31.00.38 / 06.61.66.57.70

Le Conseil d'administration du FID Marseille Président : Michel Trégan. Administrateurs : Laurent Carezzo, François Clauss, Gérard Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Aurélie Filippetti, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Florence Lloret, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Dominique Wallon

Journal FID Marseille Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat. Rédaction : Emmanuel Burdeau, Sylvain Coumoul, François Cusset, Félix Dubois, Aurélie Filippetti, Pascal Jordana, Stéphanie Nava, Cyril Neyrat, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

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

Pour l'Amour du Cinéma

CAHIERS GINEMA

Essayez Les Cahiers du Cinéma

5 numéros pour seulement 15€

44% de réduction

BULLETIN D'ABONNEMENT

A retourner avec votre règlement aux : Cahiers du Cinéma - Service Abonnements - 60648 Chantilly cedex

OUI, je souhaite m'abonner aux Cahiers du Cinéma pour 5 numéros au tarif de 15€ au lieu de 27€ soit une réduction de 44%!

Je joins mon règlement : Chèque bancaire ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma Carte bancaire

Mes coordonnées : M. M. Mlle

Nom :

Prénom :

Adresse :

CP :

Ville :

e-mail :

Date de validité :

Signatures obligatoires :

Offre valable pour les nouveaux abonnés jusqu'au 31/03/2005. Tarif 2005 2006 et étranger, sans compter les 021 03 44 02 57 05. Conformément à la Loi Informatique et Liberté, vous disposez d'un droit d'accès et de modification aux informations nous concernant.