



16^{ÈME} FESTIVAL INTERNATIONAL DU
DOCUMENTAIRE

2
3
4
5
6
7
8
9

MARSEILLE / TNM LA CRIÉE / DU 1^{ER} AU 6 JUILLET 2005

www.fidmarseille.org

LE MENTEUR • CORNELLE / JEAN-LOUIS BENOIT • 29 SEPT - 8 OCT



FAUT PAS PAYER ! • DARIO FO / JACQUES NICET • 12 OCT - 15 OCT

VISAGE(S) D'HENRI TOMASI • HENRI TOMASI / FRANCK GÉTREAU • 19 OCT - 21 OCT

LA CITÉ RADIEUSE • FRÉDÉRIC FLAMAND / DOMINIQUE PERRAULT • 3 NOV - 6 NOV

FINISSE

RETOUR DE GUERRE SUR LE BILORA • RIZANTE / JEAN-LOUIS BENOIT • 15 NOV - 4 DÉC

LES BRIGANDS • FRIEDRICH SCHILLER / PAUL DESVEAUX • 17 NOV - 20 NOV

ANTOINE ET CLÉOPATRE • WILLIAM SHAKESPEARE / STUART SEIDE • 1^{er} DÉC - 3 DÉC

MAÎTRE PUNTILA ET SON VALET MATTI • BERTOLT BRECHT / DANIEL BENOIN • 8 DÉC - 10 DÉC

Théâtre National de Marseille › La CRIÉE

Saison 05›06

L'HOMME QUI DANSE • INTÉGRALE DE PHILIPPE CAUBÈRE • 10, 12, 14, 17, 19 ET 21 JANVIER

BARTLEBY • HERMAN MELVILLE / DAVID GERY • 18 JANV - 22 JANV

MOONLIGHT • HAROLD PINTER / STUART SEIDE • 26 JANV - 29 JANV

HANJO • YUKIO MISHIMA / JULIE BROCHEN • 8 FÉV - 10 FÉV

CRÉATION

LES CAPRICES DE MARIANNE • ALFRED DE MUSSET / JEAN-LOUIS BENOIT • 2 MARS - 24 MARS

LE SECRET DES NÉNUPHARS • GILLES FÉVRIER • 23 MARS - 25 MARS

LES ANTILOPES • HENNING MANKELL / JEAN-PIERRE VINCENT • 30 MARS - 8 AVRIL

CATALINA IN FINE • FABRICE MELQUIOT / VINCENT GETHALS • 5 AVRIL - 15 AVRIL

PŒUB • SERGE VALLETTI / MICHEL DIOY • 12 - 13 AVRIL

JEAN LA CHANCE • BERTOLT BRECHT / JEAN-CLAUDE FALL • 3 MAI - 6 MAI

DOMMAGE QU'ELLE SOIT UNE PUTAIN • JOHN FORD / YVES BEAUNESME • 10 MAI - 14 MAI

CRÉATION

BOBBY FISCHER VIT À PASADENA • LARS NORÉN / RENAUD MARIE LEBLANC • 17 MAI - 28 MAI



Théâtre National Marseille

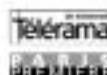
La CRIÉE

Direction Jean-Louis Benoit

FNAC / VIREM MÉSASTORE / ESPACE CULTURE
OFFICES DU TOURISME DE MARSEILLE ET DOM-EN-PROVENCE
www.fnac.com - www.theatrenormale.com - www.espaceculture.net
Partenaire - Proximité, solidarité

Réservations 04 91 54 70 54

www.theatre-lacriee.com



PARTENAIRES / PARTNERS & SPONSORS	005
ÉDITORIAUX / EDITORIALS	006
PRIX / PRIZES	028
JURYS / JURIES	031
jury de la compétition internationale / international competition jury	032
jury de la compétition française / french competition jury	038
jury son / soundtrack jury	044
jury GNCR et jury Marseille Espérance / GNCR jury and Marseille Espérance jury	048
SÉLECTION OFFICIELLE / OFFICIAL SELECTION	049
éditorial / editorial	050
compétition internationale / international competition	053
film d'ouverture / opening film	054
compétition française / french competition	093
ÉCRANS PARALLÈLES / PARALLEL SCREENS	109
jean-pierre gorin, trilogy / jean-pierre gorin, trilogy	111
rétrospective werner herzog / werner herzog retrospective	137
abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984) / abertura, cinema of opening (1965-1984)	151
penser à vue / thinking on sight	165
carte blanche au festival reflets / carte blanche to the reflets festival	183
fenêtre allemande, tübingen / tübingen's German showcase	189
PRIX SCAM / SCAM PRIZE	213
SÉANCES SPÉCIALES	217
TABLES RONDES / ROUND TABLES	223
FID AVEC / FID Marseille WITH	227
VIDÉOTHÈQUE / VIDEO LIBRARY	231
ÉQUIPE ARTISTIQUE / ARTISTIC TEAM	241
REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGEMENTS	245
C.A. / ÉQUIPE / FID Marseille management committee / FID Marseille	246
INDEX / INDEX	
index des films / index of films	247
index des réalisateurs / index filmmakers	248
index des producteurs / index of film producers	249



FIDMARSEILLE

remercie tous ses partenaires

Le Festival International du Documentaire de Marseille remercie chaleureusement ses partenaires.

FIDMarseille International Documentary Film Festival extends its warm thanks to its partners and sponsors.

Partenaires officiels

Official sponsors

La Ville de Marseille
Le Conseil Régional Provence-AlpesCôte d'Azur
La Direction Régionale des Affaires Culturelles - PACA
La Commission Européenne - Programme Media Plus
La Prociexp
Ministère des Affaires Étrangères
La Scam
La Sacem
Planète
Caisse d'Épargne

Partenaires associés

Associated partners & sponsors

Alphabetville
Association Cultures du Cœur
Ateliers de Production du Centre e Val de Loire (APCVL)
Buy-Self Art Club
Centre Méditerranéen de Communication
Audiovisuelle (CMCA)
Centre Social Belsunce
Centre Social Julien
C'est dans la vallée
Chocolaterie Puyricard
Cinéma Le Miroir
Cinéma Les Variétés
CRDP
Cinémathèque de Marseille
Cinemas du Sud
Citroën
Cercle Nautique Marseille Vieux-Port (CNTL)
ECM Friche la Belle de Mai
Espace Culture
Documentaires sur Grand Ecran
Festival de Marseille
Festival International du Film Francophone de Tübingen (Allemagne)
Festival Reflets
Festival Rossia d'Ekaterinbourg (Russie)
FNAC
Fond d'Art Contemporain de Provence-Alpes-Côte d'Azur - FRAC PACA
France 3 Méditerranée
France Telecom

Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales (GRIM)

Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR)
lfestival.fr

Images en bibliothèques
Infinity Festival d'Alba (Italie)
Institut Culturel de Tokyo

La Compagnie
La Pensée de Midi
Les Cahiers du Cinéma
Les Hivernales
L'Espace, Centre Culturel Français de Hanoï (Vietnam)

Libraires à Marseille
Montévidéo
Où, galerie d'art contemporain
Pernod

Peuples et Cultures à Marseille
Red District, galerie d'art contemporain
Rencontres Cinématographiques Sud-américaines
Revue Vertigo

Smp, galerie d'art contemporain
Sublimage
Sunny Side of The Doc
Théâtre National de Marseille - La Criée
VPS
Wanadoo

Partenaires médias

Media partners

Les Inrockuptibles
Le Technicien du Film
Marseille L'Hebdo
Revue Mouvement

Partenaires médias associés

Associated media partners

Coming Up
Ecran Total
Le journal César
Les Inrockuptibles
Libération
L'Humanité
Marseille L'Hebdo
Radio Grenouille
Revue Mouvement

A taste for the future

This is my tenth editorial, the last to be written by myself. However, it does not mark a radical break: I am simply handing on the stick to someone else.

These ten editorials have marked a long progression during which it was necessary to organise the festival's functioning and to ensure its independent approach. And now – with the help of partners that have shown their faith in me, and thanks to the colleagues on the FIDMarseille Management Committee, the renewed staff and team of contributors, and Jean-Pierre Rehm – we can feel pleased and satisfied to see the excellent international reputation that the Festival has now achieved.

We are also pleased to see our partnerships contributing to the increased dissemination of documentary films, such as those established with our friends in the Tübingen International Film Festival, Infinity Festival, the Piedmont Festival and future partnerships with the Tétouan International Festival of Mediterranean Film and many others.

This "taste for the future" that governs our approach and behaviour is not just a sentimental penchant of an optimistic dreamer, but an aid for a better comprehension of the future.

If we want to be "good promoters" of documentary film, we must give all those concerned the means to facilitate their understanding of this film form. When people are used to the imaginary narration, they are somewhat taken aback by the confrontation with reality. As Aurélie Filippetti wrote, "it is sometimes rather indecent to take refuge in the imaginary narration when the social world is calling us".

This comprehension is facilitated by putting in place a "Connaissance-Formation Permanente" service that will initially give all those concerned the possibility of viewing the many hundreds of films selected for the 16th FIDMarseille events, by making them available through an intranet system.

Thus, new possibilities are gradually opening up, allowing us to consider active collaboration with film schools and universities, particularly the universities of Aix-Marseille II and Tübingen. The potential mutual exchanges will give a new dynamic to the "documentary culture" that is so dear to me.

In writing these editorials throughout the years, I have had fulfilling, enriching encounters with members of the FIDMarseille staff and Management Committee, with partners and sponsors, filmmakers and many others.

In these troubled times full of ominous rumblings, these encounters have been like a haven for me, bringing (sometimes deep) friendship, learning, strong solidarity and fraternity.

Thank you.

“Le goût de l'Avenir”

Voilà un dixième édito, le dernier à ma signature qui marque non pas une rupture mais un passage de témoin.

Dix éditos qui ponctuent la longue marche, au cours de laquelle il aura fallu remettre en bon ordre de fonctionnement le festival et assurer une démarche d'indépendance, pour qu'aujourd'hui on puisse, grâce aux partenaires qui m'ont fait confiance, aux amis du Conseil d'administration aux équipes renouvelées et à Jean-Pierre Rehm, prendre quelques plaisirs et s'autoriser aux satisfactions de voir la qualité de la renommée internationale du Festival.

De voir aussi nos partenariats participer à l'élargissement de la diffusion du cinéma documentaire, tels ceux établis avec nos amis du Festival International du Film de Tübingen, d'Infinity Festival, festival du Piémont et ceux à venir avec le Festival International du cinéma Méditerranéen de Tétouan et de bien d'autres.

Ce “goût de l'avenir” qui gouverne notre comportement, nos conduites, ne constitue pas un simple penchant sentimental du rêveur optimiste mais une aide à mieux cerner le futur.

Dans le domaine qui nous préoccupe ici, et si nous voulons être de “bons promoteurs” du cinéma documentaire, mettons à la disposition de tous les intéressés les moyens qui leur permettront une appréhension facilitée de ce cinéma. Habitué au récit imaginaire, la confrontation au réel choque, surprend, et comme l'écrit Aurélie Filippetti “il y a parfois une certaine indécence à se réfugier dans le récit imaginaire, alors que le monde social nous appelle”.

Appréhension facilitée par la mise en place d'un secteur “Connaissance-Formation Permanente” qui dans une première étape partagera avec tous les intéressés la possibilité de visionner les quelques mille films sélectionnés des seize éditions du FIDMARSEILLE, accessibles par un système intranet.

Ainsi se met en place progressivement de nouvelles possibilités nous permettant d'envisager une collaboration active avec les universités, notamment celles de Aix-Marseille II, de Tübingen et avec les écoles de cinéma. Les échanges croisés possibles vont donner une dynamique nouvelle à la “culture documentaire” qui me tient à cœur.

Le temps de ces éditos a été un espace de rencontres pleines et riches, celles avec les membres de l'équipe et du Conseil d'Administration, celles avec les partenaires, celles avec les réalisateurs et de beaucoup autres.

Dans ces temps troublés et encombrés de signes et de rumeurs, ces rencontres ont été pour moi comme un îlot de sauvegarde, fait d'amitié quelquefois profondes, d'apprentissage, de forte solidarité et de fraternité.

Merci

JEAN-CLAUDE GAUDIN

Mayor of Marseille, Chair of Marseille Provence Métropole, Joint Urban Authority, Vice- Chair of the Senate

Ed

Editorials

Every year, the FIDMarseille International Documentary Film Festival increases its reputation, which has already been established among professionals, while its audience in the general public is widening. It has contributed to the renaissance of this film genre for many years. After being neglected for some time, the documentary is again attracting the interest of filmmakers who present their viewpoints – whether realist or romantic, accomplice or critical – of the multiple aspects of our society.

By promoting the dissemination of creative contemporary film, the FIDMarseille International Documentary Film Festival has played a major role in the return of documentaries to cinema and television screens. Furthermore, the strictness of its selection procedures ensures the quality of the submitted films, and particularly the prize-winning works.

Thus, through its prestigious position and the aims that it pursues, the FIDMarseille Festival contributes to the flourishing cultural activities of our city. At the same time, it helps to strengthen Marseille's film industry, which ranks second in France and is an additional asset for developing the city's influence and reputation in the world of the arts.

A chacune de ses éditions, le Festival International du Documentaire augmente sa notoriété, déjà bien établie auprès des professionnels, tandis que son audience auprès du grand public s'élargit. Il participe à la renaissance que ce genre cinématographique enregistre depuis plusieurs années. En effet, quelque temps délaissé, il suscite à nouveau l'intérêt des réalisateurs dont le regard, réaliste ou romantique, complice ou critique, se porte sur les multiples aspects de notre société.

En favorisant la diffusion de la création cinématographique contemporaine, le Festival International du Documentaire a pris une large part dans le retour du documentaire sur tous les écrans. De plus, la rigueur de ses sélections constitue pour les films retenus, et plus encore pour les œuvres primées, un label de qualité qui leur ouvre les portes d'une large diffusion.

Ainsi, par la place qu'il occupe et les objectifs qu'il poursuit, le Festival International du Documentaire participe au foisonnement des activités culturelles que notre ville propose. En même temps, il contribue à renforcer la filière cinématographique marseillaise, qui se situe au deuxième rang national, et représente un atout supplémentaire pour le rayonnement culturel de Marseille.

MICHEL VAUZELLE

Chair, Provence-Alpes-Côte d'Azur Regional Council

Ed

Editorials

The Regional Council of the Provence-Alpes-Côte d'Azur region is pleased to welcome the 16th FIDMarseille International Documentary Film Festival.

With its high quality programmes of films, FIDMarseille has become an essential event of this region. As an open window on the world, it invites us to perceive reality in all its complexity. In a society with a marked propensity for performances and events, it provides us with an unindulgent view of the world around us.

FIDMarseille International Documentary Film Festival has become a major milestone in the film world of the Provence-Alpes-Côte d'Azur region, playing a vital role in the region's artistic life. It is the link between the professionals and the general audience, and a place for discovering new talents.

The Regional Council has put in place a certain number of measures to enable the region's film industry to develop fully in all respects. In addition to the existing grant aid for short and medium-length films, it now provides a fund to support full-length films and a major allocation for documentaries. This backing is further complemented by efforts to educate schoolchildren in understanding the image and to provide an introduction to the various lines of work involved in the film industry.

The Regional Council welcomes the film professionals and the audience who will keep documentary alive in France.

La Région se réjouit d'accueillir la 16^e édition du festival international de documentaire de Marseille.

Par une programmation de grande qualité, le Festival international de Marseille est devenu une manifestation incontournable. Fenêtre sur le monde, il nous invite à saisir la réalité dans toute sa complexité. Dans une société prompte à la mise en scène et au spectacle, il nous offre un regard sans complaisance du monde qui nous entoure.

Devenu un point de repère du cinéma régional, le festival international de documentaire de Marseille joue un rôle indispensable dans la vie artistique de Provence-Alpes-Côte d'Azur. Il est le lien entre les professionnels et le grand public. Un lieu de découverte de nouveaux talents.

Attentive au devenir du cinéma de Provence-Alpes-Côte d'Azur, la Région a mis en place un certain nombre de mesures pour permettre au septième art, tout le septième art, de se développer pleinement. Au fonds d'aide aux courts et aux moyens métrages déjà existant, elle vient en effet d'ajouter un fonds de soutien au long métrage et un important volet documentaire. Cette aide est par ailleurs complétée par efforts en faveur de l'éducation à l'image des scolaires et pour la sensibilisation aux métiers du cinéma.

La Région Provence-Alpes-Côte d'Azur souhaite la bienvenue aux professionnels et au public qui font vivre le documentaire en France.

For a long time, documentary films were virtually shown only on television, and I am very pleased to see that they are now attracting audiences to cinemas and are being added to people's DVD collections. Documentary filmmakers have invented new narrations and new images, and they have varied the forms through which they convey their view of the world. Furthermore, their success has inspired major movements in styles, forms and techniques for film, broadcasting and audio-visual media. Nowadays, it is not always possible to classify works in precise categories, because genres are being transformed and are providing new perspectives, particularly on television, in the era of TNT. Every year, the FIDMarseille festival presents an eclectic programme of films that shows the rapidly growing diversity of approaches in documentary film. As every year, this 16th festival will be an opportunity not only for reflecting together, learning about the world and about creative work in film, but also for taking great pleasure in seeing all these works from all over the world. I again wish the organisers and participants every success in this festival, which has become a real standard-setting event.

Le documentaire n'a eu longtemps véritablement de place que sur le petit écran : je me réjouis qu'il séduise aujourd'hui les publics des salles de cinéma et qu'il vienne enrichir les collections de DVD. Les documentaristes ont su imaginer de nouvelles narrations, de nouvelles images, varier les formes par lesquelles ils transmettent leur regard sur le monde. Leur succès est d'ailleurs à l'origine de mouvements importants dans les écritures audiovisuelles : il n'est pas toujours possible aujourd'hui de classer les œuvres dans des catégories précises tant les genres se transforment et apportent, en particulier à la télévision, à l'heure de la TNT, de nouvelles perspectives. Le festival international du documentaire de Marseille propose chaque année une programmation éclectique, qui permet de prendre conscience de la diversité foisonnante des approches en matière de documentaire. Cette 16^e édition sera, comme chaque année, l'occasion non seulement de réfléchir ensemble, d'apprendre sur le monde et sur la création, mais aussi de prendre beaucoup de plaisir devant des œuvres venues du monde entier. Je souhaite aux organisateurs et aux participants de rencontrer à nouveau un vif succès pour ce festival qui est devenu une véritable manifestation de référence.

MONIQUE BARBAROUX

Deputy Director of the CNC (Centre National de la Cinématographie)

Ed

Editorials

The FIDMarseille International Documentary Film Festival is a fascinating showcase of documentary film output. The films are selected according to exacting standards, sharpening the critical eye and again ensuring that we will discover new talents as well as fascinating and disconcerting works.

The growing public attraction to this summer event on Marseille's old harbour reflects the creativity, daring and inventiveness of today's documentary films. The current renewed success of the documentary form in cinemas and on television is very much due to the commitment of pioneers such as the courageous founders of this International Documentary Film Festival.

CNC is strongly committed to the development of diversified works of high quality, and it supports not only the preparation and writing of new creative documentaries, but also their promotion and circulation, through backing for associations that work in these fields.

The FIDMarseille International Documentary Film Festival complements the measures put in place by the public powers to support documentary film. CNC is proud to be associated with this year's festival, together with Jean-Pierre Rehm and his team of "talent scouts". For it is also thanks to this event and its impact that we are made aware of the outstandingly rich variety of other cultures.

Le Festival international du documentaire est une vitrine passionnante de la production d'œuvres documentaires. La programmation exigeante de cette manifestation, qui aiguisé le regard critique, permettra une nouvelle fois la découverte de talents et d'œuvres passionnantes et déroutantes.

L'engouement du public qui attend ce rendez-vous estival autour du vieux port, atteste d'une production créative, douée d'audace et d'inventivité. Le succès renouvelé de la forme documentaire, dans les salles et à la télévision, tient pour beaucoup à l'engagement de pionniers tels les courageux inventeurs du Festival international du documentaire.

Très attaché au développement d'œuvres diversifiées et de qualité, le CNC soutient non seulement la préparation et l'écriture de documentaires de création, mais encore la promotion et la diffusion au travers de l'aide apportée à des associations agissant dans ces domaines.

Le Festival international du documentaire vient conforter les mécanismes de soutien des pouvoirs publics. Le CNC est donc fier de s'associer à cette nouvelle édition *autour de Jean-Pierre Rehm et de ses "têtes chercheuses"*. Car c'est aussi grâce à ce rendez-vous et à son retentissement que l'on prend conscience de l'exceptionnelle richesse des cultures de l'autre.

Marseille Espérance is enthusiastic to participate once again in the FIDMarseille International Documentary Film Festival.

This event will enable the Festival's guests to learn about an original organisation that is specific to Marseille: Marseille Espérance.

In this body founded fifteen years ago under the aegis of the town council, the city's seven major religious communities work daily to promote mutual knowledge and respect. This unique, symbolic group works tirelessly to develop an intercommunity dialogue.

Thus, for the 16th FIDMarseille festival, an interconfessional jury will award the Marseille Espérance Prize to a film in the international competition.

The award-winning film must underline the dialogue that is possible between communities and the values promoted by Marseille Espérance, such as respect, fraternity and solidarity, which establish harmony and friendly relations.

Marseille Espérance strives to improve cross-community relations by helping people to appreciate their mutual differences in a positive way, and to no longer see them as sources of conflict.

C'est avec enthousiasme que Marseille Espérance participera à nouveau au Festival International du Documentaire de Marseille.

Cette manifestation permettra aux invités du Festival de découvrir une structure originale et spécifiquement marseillaise "Marseille Espérance".

Nées il y a quinze ans maintenant sous l'égide de la municipalité, les sept grandes familles religieuses de la ville, œuvrent quotidiennement à la connaissance et au respect mutuels. Ce groupe symbolique et unique poursuit inlassablement le développement du dialogue intercommunautaire.

C'est ainsi que pour cette XVI^{ème} édition un jury interconfessionnel décernera le prix "Marseille Espérance" qui récompensera un film de la compétition internationale.

Ce film devra témoigner du dialogue possible entre les communautés et des valeurs de Marseille Espérance telles que le respect, la fraternité et la solidarité qui établissent concorde et convivialité.

Marseille Espérance souhaite frayer le chemin d'un "mieux vivre ensemble" en enrichissant les hommes de leurs différences qui ne doivent plus être considérées comme des sources d'affrontement.

Fleeting times of celebration and encounters, film and television festivals nevertheless play an extremely important role in the promotion of European films. These events screen a considerable number of audiovisual productions, acting as a near obligatory means of securing commercial success: without festivals thousands of films and videos would remain, buyer-less, on the shelves. The number of spectators now drawn to festivals – two million – ensures their real economic impact not to mention their cultural, social and educational role, creating increasing levels of direct and indirect employment across Europe.

It is evident that the MEDIA Programme of the European Commission support these events, endeavouring to improve the conditions for the distribution and promotion of European cinematographic work across Europe. To this end, it assists more than 100 festivals, benefiting from over € 2 million in financial aid. Each year, thanks to their actions and the Commission's support, around 10 000 audiovisual works, illustrating the richness and the diversity of European cinematographies, are screened. The entrance into the Programme, in May 2004, of ten new countries –Latvia, Estonia, Poland, Bulgaria, the Czech Republic, Slovakia, Slovenia, Lithuania, Malta and Cyprus, can only increase the fruits of this labour.

In addition, the Commission supports the networking of these festivals. In this area, the activities of the European Coordination of Films Festivals encourage co-operation between events, strengthening their impact in developing joint activities.

Bien que les festivals de cinéma et de télévision sont de brefs moments de célébration et de rencontre, ils jouent désormais un rôle extrêmement important dans la promotion des films européens. Un nombre considérable de productions audiovisuelles est projeté lors de ces événements, qui représentent un moyen quasi incontournable d'en assurer leur succès commercial : sans les festivals, des milliers de films et de vidéos resteraient sur les étagères sans acheteurs. Le nombre de spectateurs fréquentant aujourd'hui les festivals (deux millions) permet d'assurer l'impact économique réel de ce secteur et de renforcer leur rôle culturel, social et pédagogique : ainsi davantage d'emplois directs et indirects sont créés dans l'ensemble de l'Europe.

Le programme MEDIA de la Commission européenne soutient bien évidemment ces événements afin d'essayer d'améliorer les conditions de distribution et de promotion des œuvres cinématographiques européennes en Europe. Plus de 100 festivals sont ainsi soutenus pour une enveloppe globale de plus de 2 millions d'euros. Chaque année, grâce à leurs initiatives et à leur soutien, environ 10 000 œuvres audiovisuelles, illustrant la richesse et la diversité des cinémas européens, sont projetées. L'arrivée dans le Programme Media, en mai 2004, de dix nouveaux pays (Lettonie, Estonie, Pologne, Bulgarie, Tchéquie, Slovaquie, Slovénie, Lituanie, Malte et Chypre) ne peut que renforcer le fruit de cet effort.

Par ailleurs, la Commission soutient les réseaux mis en place entre ces festivals. Dans ce domaine, les activités de la Coordination Européenne des Festivals de Cinéma encouragent la coopération entre les événements en renforçant leur impact par la mise sur pied d'activités conjointes.

RICHARD BOIDIN

Director of Foreign Broadcasting, Ministry of Foreign Affairs

Ed

Editorials

For its 16th edition, FIDMarseille, faithful to its interest for new documentary styles and forms, presents a selection of unique films, most of which are previously unreleased, and which confirm (if ever confirmation was needed) the vitality of a rapidly expanding genre.

Deliberately located at the crossover of disciplines, with regular incursions into the visual arts, literature and philosophy, this festival examines the world and film with undeniable curiosity and real talent. Invention of new forms, richness and complementarity of the French and international competitions, views of obscure areas of world cinema, with, in 2005, two Parallel Screens on little-known aspects of German and Brazilian documentaries – these are the ingredients that ensure the success of this internationally recognised event.

The Ministry of Foreign Affairs is pleased to support FIDMarseille and to encourage the development of its work abroad, in association with the French cultural network that regularly presents its programmes of films.

Pour sa 16^{ème} édition, le FIDmarseille, fidèle à son intérêt pour les nouvelles écritures documentaires, présente une sélection de films singuliers, pour la plupart inédits, qui vient confirmer, s'il en était besoin, la vitalité d'un genre en pleine expansion.

Volontiers situé à la croisée des disciplines, avec des incursions régulières du côté des arts plastiques, de la littérature et de la philosophie, ce festival interroge le monde et le cinéma avec une indéniable curiosité et un véritable talent. Invention formelle, richesse et complémentarité des compétitions française et internationale, regards sur les zones d'ombre du cinéma mondial, avec, pour l'édition 2005, deux Écrans Parallèles sur les aspects méconnus du documentaire allemand et brésilien, tels sont les ingrédients qui fondent le succès de cette manifestation reconnue internationalement.

Le ministère des Affaires étrangères est heureux de soutenir le FIDmarseille et d'encourager le développement de ses actions à l'étranger, en partenariat avec le réseau culturel français qui accueille régulièrement ses programmations.

OLIVIER STROH

General Manager, discovery channels

Ed

Editorials

Planète, the reference in documentary film.

Curiosity and passion have always motivated Planète's choice of programmes, with are exclusively devoted to powerful true stories that make you discover the world while entertaining you: real-life stories, stories that are near to you, surprising or unusual, but also captivating tales straight from the distant corners of the world.

Planète is the reflection of a multifaceted world: the world of great civilisations recreated through splendid reconstructions, the world of history or of contemporary society with its major and minor dramas and its challenges, the world of animals and of adventure, and more...

All adventures, to fill you with wonder and move you.

Planète is committed to the creation of documentaries, and???????, for many years, has been a partner of the main festivals: and so this year, it is associated with the FIDMarseille International Documentary Film Festival, from 1 to 6 July, 2005.

PLANÈTE, le meilleur de la découverte.

Depuis toujours, curiosité et passion animent la programmation de PLANÈTE, une programmation exclusivement consacrée aux histoires vraies et fortes qui vous font découvrir le monde en vous divertissant : des histoires vécues, des histoires proches de vous, surprenantes ou insolites, mais aussi des récits captivants en provenance directe du bout du monde.

PLANÈTE est le reflet d'un monde aux multiples facettes : celui des grandes civilisations recréées à travers de splendides reconstitutions, celui de son histoire ou de sa société contemporaine avec ses drames, ses faits divers et ses enjeux, celui du monde animal et de l'aventure...

Toutes les aventures, pour vous émerveiller et vous émuvoir.

PLANÈTE s'inscrit dans la création documentaire, elle est depuis de longues années partenaire des plus grands festivals : ainsi cette année, elle accompagne le Festival International du Documentaire à Marseille du 1^{er} juillet au 6 juillet 2005.

BERNARD FAVIER

Chairperson of the GNCR (National Group of Experimental Cinemas)

Ed

Editorials

*For GNCR *, the documentary is often the occasion for events that are major moments of homage to the original principle of otherness and diversity. This was an original principle of film-making, and it is perpetuated more easily in the documentary. It continues to take us very near or very far in an intimate relationship between what happens on the screen and the audience in the cinema, in a "collective" viewing that is not necessarily collective because the audience's reactions to the confrontation with reality are so diverse. From this point of view, documentary film is certainly the most direct (if sometimes complex) way to initiate us simultaneously in the harmony and the chaos of the world.*

In their quest, experimental cinemas go along with all those who discover with satisfaction the emerging young talents in documentary cinema who ensure the renewal of our vision of the world by contributing to the future of contemporary film. At this 16th FIDMarseille event, there are again plenty of pleasant surprises, with young authors who have chosen to make their first films by depicting reality. No doubt, in a few months, curious audiences will go to our cinemas to see their new visions. For experimental cinemas, FIDMarseille perpetuates those magical moments where the world comes to us without intruding, with the simplicity of an Epiphany.

Pour le Groupement des Cinémas de Recherche, le documentaire est souvent l'occasion de rendez-vous qui sont de grands moments d'hommage au principe originel de l'altérité. Ce principe dans lequel le cinématographe s'origine, et qui se perpétue plus aisément dans le documentaire, continue à nous emporter très près ou très loin dans un rapport intime entre ce qui se passe sur l'écran et la salle de cinéma pour un "voir ensemble" incertain, tant la confrontation au réel est multiple. Vu sous cet angle, le cinéma documentaire est assurément le plus court chemin, complexe parfois, pour nous initier à l'harmonie du monde, et simultanément aussi à son chaos.

Dans leur quête, les Cinémas de Recherche cheminent avec tous ceux qui découvrent avec satisfaction les jeunes pousses qui se greffent sur le cinéma documentaire et assurent le renouvellement de notre vision du monde en participant au devenir du cinéma contemporain. Lors de cette 16^{ème} édition du FID, les bonnes surprises afflueront encore, avec de jeunes auteurs ayant choisi le réel comme premier appétit de cinéma. Parions que dans quelques mois ils croiseront dans nos salles des spectateurs curieux de leurs visions nouvelles. Le FID perpétue pour les Cinémas de Recherche un de ces instants magiques où le monde vient jusqu'à nous sans effraction, dans la simplicité d'une épiphanie.

Sacem has already been a partner of the FIDMarseille International Documentary Film Festival for three years. This support is shown clearly – one would almost say “visibly” – by awarding the Soundtrack prize for films presented in the FID competitions.

Sacem’s partnership in a prize for artistic sound creation is based on the reality of contemporary creation in film and broadcasting. In a context where digital technologies are widely used and sound and image processing tools are becoming similar, or even integrated together, the artistic contribution of music in creative film and broadcasting work goes well beyond just the original score of fiction films.

A long time ago, taped electroacoustic music already placed composers in a new situation, close to that of film directors. Now, digital technology has given both of them the possibility to use identical tools and to share the same vocabulary – without merging their grammars, however, for creators of sounds and of images cannot speak the same language.

Was this foreseeable? Is it even desirable? The question deserves to be asked, and the FID Soundtrack Prize contributes to it.

La Sacem est partenaire du Festival International du Documentaire de Marseille depuis 3 ans déjà. Ce soutien se manifeste de façon sensible – on aurait presque envie de dire “visible” – par la remise du prix Son, récompensant le travail de bande sonore sur les films en sélection au FID.

Ce partenariat de la Sacem sur un prix ouvert à la création sonore s’appuie sur une réalité de la création audiovisuelle contemporaine : dans un contexte de diffusion large des technologies numériques, et de rapprochement, voire d’intégration, des outils du son et de l’image, la contribution artistique de la musique à la création audiovisuelle va bien au-delà de la seule partition originale pour le film de fiction.

La musique électroacoustique fixée sur la bande avait déjà placé les compositeurs dans une situation nouvelle de proximité avec les réalisateurs. Le digital a donné aux uns et aux autres la possibilité d’utiliser des outils identiques et de partager un vocabulaire sans fusion des grammaires pour autant, de sorte qu’il est impossible, pour les créateurs de sons et les créateurs d’images, de parler un langage unique.

Cela était-il, du reste, envisageable ? Est-ce même souhaitable ? La question mérite d’être posée, et le Prix Son du FID y contribue.

Grand Prize

awarded by the International Competition Jury to one of the twenty films in the International Competition.

French Competition Prize

awarded by the French Competition Jury to one of the ten films in the French Competition.

First Film Prize

awarded by the French Competition Jury to a first film chosen from the films presented in the International Competition, the French Competition and the Ecrans Parallèles (Parallel Screens).

Soundtrack Prize

in cooperation with the GRIM music association, sponsored and granted by SACEM (the French body responsible for collecting and distributing music royalties), awarded by the Soundtrack Jury.

Two Georges de Beauregard Prizes

awarded to a film in the International Competition and a film in the French Competition.

GNCR* Prize

awarded to a film in the French Competition or to a first film in the form of assistance for its distribution in France: publication of a document and provision of incentives for showing the film in cinemas.

[* GNCR: French grouping of experimental cinemas]

Marseille Espérance Prize

awarded by the Marseille Espérance Jury to one of the films in the International Competition.

Le Grand Prix

attribué par le Jury de la Compétition Internationale à l'un des vingt films de la Compétition Internationale.

Le Prix de la Compétition Française

attribué par le jury de la Compétition Française à l'un des dix films de la Compétition Française

Le Prix Premier

attribué par le jury de la Compétition Française à un premier film présent dans la Compétition Internationale, la Compétition Française et les Ecrans Parallèles

Le Prix du Son

en association avec le Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales (GRIM) parrainé et doté par la Société des Auteurs Compositeurs Editeurs de Musique (SACEM), attribué par le Jury Son

Les deux Prix Georges de Beauregard

attribués à un film de la Compétition Internationale et à un film de la Compétition Française

Le Prix du Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR)

attribué à un film sous la forme d'un soutien pour sa distribution en France : édition d'un document et incitation à la programmation du film en salle.

Le Prix Marseille Espérance

attribué par le jury Marseille Espérance à l'un des films en Compétition Internationale



a b c d e f g h i v

JURYS

J

JURY DE LA COMPÉTITION INTERNATIONALE

JURY DE LA COMPÉTITION FRANÇAISE

JURY SON

JURY GNCR

JURY MARSEILLE ESPÉANCE

Jurys

International Competition Jury

French Competition Jury

Soundtrack Jury

GNCR Jury

Marseille Espérance Jury

F H L M

1

2

Eduardo Coutinho



Vimukthi Jayasundara



Catherine Poitevin



Simon Field



Yousry Nasrallah

jury de la compétition internationale / international competition jury
président / chair person

Le plus connu et le plus influent des documentaristes brésiliens actuels termine son huitième long métrage en plus de quarante ans de réalisation. Coutinho a commencé sa carrière dans la fiction, mais il est passé au documentaire après avoir travaillé pour l'émission de télévision documentaire Globo Reporter dans les années 1970. *Cabra Marcado para Morrer* (Un Homme à Abattre, 1984), un examen critique du passé du Brésil et de ses propres aspirations antérieures, est immédiatement devenu un classique du cinéma brésilien. Plus récemment, il a achevé des films tel que *Santo Forte* (1999), *Babylon* (2000) et *Edifício Master* (Master, un bâtiment à Copacabana, 2002). La base de la méthode de Coutinho et sa sensibilité dans l'écoute des gens ordinaires sont le résultat d'une intense réflexion sur sa profession, mûrie par la réalisation de plusieurs films en vidéo dans les années 80 et 90, dont *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (Santa Marta – deux semaines sur la colline, 1987) et *Boca de Lixo* (Les Éboueurs, 1992). En 1989, Coutinho a réalisé *Volta Redonda – Memorial da Greve* (Mémoire de la grève). Ce film préfigure son approche du syndicalisme dans *Les Métallos*.

En 2004, Coutinho a réalisé *Peões* (Les Métallos), un documentaire sur d'anciens ouvriers de l'industrie métallurgique à São Paulo qui ont participé aux grèves historiques de 1979 et de 1980, mais qui restent dans un relatif anonymat. Ils racontent leur histoire personnelle et leur participation aux luttes syndicales de la période.

Son prochain film, provisoirement intitulé "*La Fin et le Début*" et entièrement tourné dans le Nord-Est du Brésil, est en cours de montage.

The most renowned and influential documentary filmmaker in Brazil today completes his eighth feature-length film in over forty year of filmmaking. Coutinho started his career working in fiction, but switched to documentary after working for television documentary program Globo Reporter in the 1970s. "Twenty years later" (1984), his coming of terms with Brazil's past and his former aspirations, became an instant classic of Brazilian cinema. More recently, he completed films such as 'Santo Forte' (1999), 'Babylon' (2000) and 'Master, a Building in Copacabana' (2002). The foundation for Coutinho's method and his sensibility in listening to common people are the result of a laborious reflection of his profession honed in the making of various videos in the 1980s and 1990s. Among these are included 'Santa Marta: Duas Semanas no Morro' (1987) and 'The Scavengers' (1992). In 1989 Coutinho directed 'Volta Redonda – Memorial da Greve', that foreshadows his approach to the union movement in 'Metalworkers'.

In 2004, Coutinho directed "Metalworkers" (Peões), a documentary about former workers from São Paulo's metal industry who took part in the historic strikes of 1979 and 1980, but who remain in relative anonymity. They tell their personal stories and recount their participation in the union struggles of the same period.

His next film, 'The End and the Beginning' (provisional title), entirely shot in the Northeast of Brazil, is currently in editing.

SIMON FIELD

Producteur / Producer, UK

J

jury de la compétition internationale / international competition jury

Simon Field a été de nombreuses années critique indépendant, conférencier sur le cinéma et conservateur avant de devenir Directeur du Cinéma à l'*Institute of Contemporary Arts* de Londres en 1988. Pendant huit ans, il a assuré la programmation des deux salles de l'ICA et a dirigé sa compagnie de distribution *ICA Projects*. En 1996, il a été invité à prendre la direction du Festival International de Cinéma de Rotterdam, dont il a poursuivi l'effort de découverte de nouveaux réalisateurs et de nouvelles orientations cinématographiques en mettant l'accent sur le cinéma asiatique, le cinéma des pays en développement et les croisements entre le cinéma et les autres arts. Le festival a également été très impliqué dans le soutien à la production de films internationaux très divers au travers de son marché de coproduction Cinemart et du fonds Hubert Bals.

Il codirige actuellement la compagnie de production *Illuminations Films* à Londres, dont un des principaux projets est d'assurer la production des commandes destinées au festival anniversaire Mozart de Peter Sellars *New Crowned Hope* à Vienne en 2006.

Simon Field worked for many years as a free lance writer, lecturer on cinema and curator before becoming Director of Cinema at London's Institute of Contemporary Arts in 1988. For eight years he programmed the ICA's two cinemas and ran their film distribution company ICA Projects. In 1996 he was invited to become Director of the International Film Festival Rotterdam. There he continued to emphasise the festival's profiling of new directors and directions in cinema with an emphasis on Asian cinema, the cinema of developing countries and cross-overs between cinema and the other arts. The festival was also closely involved in supporting the production of a broad range of international films through its co-production market Cinemart and the work of its Hubert Bals Fund.

He is currently a co-director of the London production company Illuminations Films, one of whose major projects is executive producing the films commissioned for Peter Sellars' Mozart festival New Crowned Hope to be presented in Vienna in 2006.

jury de la compétition internationale / international competition jury

Vimukthi Jayasundara est né au Sri Lanka en 1977. Il étudie au Mahinda College à Galle (Sri Lanka) puis participe à plusieurs mouvements politiques et artistiques de jeunes. Il est alors auteur, scénariste et critique de cinéma, et réalise trois courts métrage avant même d'avoir 17 ans. En 1998, il laisse ses premiers amours et entre dans une agence de publicité internationale comme concepteur-rédacteur, mais trois ans plus tard, malgré ses succès professionnels dans la publicité, il choisit de revenir au cinéma. En 2001, il réalise un documentaire de 30 minutes qui expérimente le noir et blanc, *Land of Silence* (Le Pays du Silence), sur les victimes de la guerre civile. Ce film a été projeté pour la première fois au FID de Marseille en 2002 avant d'être à l'affiche de nombreux autres festivals.

En 2001, Vimukthi Jayasundara a reçu une bourse qui lui a permis de poursuivre des études de cinéma au Studio National d'Arts Contemporains Le Fresnoy, à Tourcoing.

Son court métrage *Vide pour l'amour*, sélectionné au *Festival de Cannes* en 2003, a été projeté dans plus d'une cinquantaine de festivals dans le monde entier, et a remporté plusieurs récompenses dont le prix du Meilleur Réalisateur au *Festival international de court métrages de Novo Mesto* (Slovénie) en 2003. Il a également été sélectionné par la *Cinéfondation* du Festival de Cannes pour participer à ses programmes de résidence, où il a écrit la première version de son premier long métrage *The Forsaken Land* (La terre abandonnée), coproduit par Arte France Cinéma. Le scénario de *The Forsaken Land* a été désigné comme Meilleur Projet CineMart au *Festival international de cinéma de Rotterdam* 2004 et a remporté la bourse de cinéma du Prince Claus. Le film a été présenté dans la série "Un certain regard" au *Festival de Cannes* en 2005 pour y être nommé lauréat de la Caméra d'Or.

Vimukthi Jayasundara was born in Sri Lanka in 1977. Completed his studies at Mahinda College, Galle (Sri Lanka). After leaving school he is was involved in different political and artistic youth movements. He then works as writer, film critic and scriptwriter. He has directed three short films before the age of 17. In 1998 he gave up his first love, the film and joined an international advertising agency as a Creative Copy Writer. Even after completing three successful years in advertising, he was unable to stay away from his desire to make films. In 2001 he directed a documentary experimenting in black and white film, the Land of Silence (30') about victims of civil war. The documentary was premiered at the FID Marseille 2002 and then selected for numerous other festivals.

In 2001 Vimukthi Jayasundara, obtained a scholarship to study cinema in France and he studied at Le Fresnoy, Studio National d'Art Contemporain.

His short film "Vide pour l'amour" was selected for the 2003 edition of the International Cannes Film Festival and was screened at over fifty festivals worldwide and won several prizes, including the prize for the Best Director at Novo Mesto International Short Film Festival- Slovnje 2003. Furthermore, he was selected by the 'Cinefondation' of the Cannes Film Festival to participate in their residency programme. There he wrote his first draft of 'The Forsaken Land', his first feature film, co-produced by Arte France Cinema. The script of 'The Forsaken Land' was selected as the best CineMart project in The 2004 International Film Festival Rotterdam, and awarded the Prince Claus Film Grant. The film was presented at "Un certain regard" during the International Film Festival of Cannes 2005 and received the "Caméra d'Or" award.

YOUSRY NASRALLAH

Réalisateur / Director, Égypte

J

jury de la compétition internationale / international competition jury

Né au Caire en 1952, Yousri Nasrallah suit des études supérieures d'économie et de sciences politiques, avant d'entrer à l'Institut de cinéma du Caire en 1973. En 1978, il part pour 4 ans à Beyrouth en pleine guerre civile. Journaliste, il décide de se consacrer entièrement au cinéma. En 1987, il écrit et réalise son premier film, *Vols d'été*, qui obtient de nombreux prix. Il a ensuite réalisé et co-réalisé plusieurs longs-métrages de fiction dont *Mercedes* (1993) et *La ville* (1999), ainsi que des courts-métrages et des documentaires, dont *À propos des garçons, des filles et du voile*. En 2001, il écrit le scénario de *La Porte du Soleil* avec Elias Khoury, adapté du roman de ce dernier.

Yousri Nasrallah was born in Cairo in 1952. He studied economics and politics at the university before entering the Institute of Cinema in Cairo in 1973. In 1978 he left Cairo and went to Beirut, for four years, then in the midst of a civil war. Originally a journalist, Yousri Nasrallah decided to devote himself entirely to the cinema. In 1987 he wrote and produced his first film, Vols d'été, which won many prizes. He then produced and coproduced several feature-length fiction films including Mercedes (1993) and La ville (1999), as well as short films and documentaries, including À propos des garçons, des filles et du voile. In 2001 he wrote the scenario of La Porte du Soleil with Elias Khoury, adapted from Khoury's novel.

Catherine Poitevin fait ses études à l'IDHEC. Depuis elle pratique le montage. Après une initiation auprès de Louis Malle, *L'Inde fantôme*, elle monte de nombreux films documentaires : *Ben Barka l'équation marocaine* de Simone Bitton ; *Une vie d'Arthur Rimbaud, Vie ou Théâtre – Charlotte Salomon* ; *Le Che, journal de Bolivie* de Richard Dindo ; *Il était une fois la Tchétchénie* de Nino Kirtaze, ainsi que *Ceux de Saint-Cyr* de Philippe Costantini. Elle monte aussi de nombreux documentaires sur la musique contemporaine. Ainsi que des films de fiction de Jean-Louis Comolli, René Allio, Robert Guédiguian, Férid Boughédir, Saad Chraïbi. Monteuse de *Mur* de Simone Bitton, qui reçu le Grand Prix du FID 2004. Elle a coréalisé avec Simone Bitton *Daney/Sanbar, conversation Nord/Sud*.

Catherine Poitevin studied at IDHEC (Paris). Since then, she has worked in film editing. After her initiation with Louis Malle on L'Inde fantôme, she edited several documentary films: Simone Bitton's Ben Barka l'équation marocaine; Richard Dindo's Une vie d'Arthur Rimbaud, Vie ou Théâtre - Charlotte Salomon; and Le Che, journal de Bolivie; Nino Kirtaze's Il était une fois la Tchétchénie, and Philippe Costantini's Ceux de Saint-Cyr. She has also edited several documentaries on contemporary music, as well as fiction films by Jean-Louis Comolli, René Allio, Robert Guédigian, Férid Boughédir and Saad Chraïbi. She edited Simone Bitton's Mur, which received the Grand Prix at FID 2004. She co-directed Daney/Sanbar, conversation Nord/Sud with Simone Bitton.

Jean-Pierre Gorin



Gérard Courant



Deimantas Narkevicius



Olivier Cadiot



Marta Gili

jury de la compétition française / french competition jury
président / chair person

Gorin est né le 17 avril 1943 à Paris dans une famille de juifs gauchistes, d'un père médecin réputé (et trotskiste), et d'une mère pourvue d'une intelligence remarquable et d'une énergie redoutable. À l'issue d'une adolescence agitée mais néanmoins studieuse, Gorin passe son bac philo en 1960 et s'inscrit à la Sorbonne. Il assiste aux séminaires de Louis Althusser (dont celui consacré à la définition de la théorie de l'appareil idéologique étatique), de Jacques Lacan et de Michel Foucault. Par ailleurs, de 1965 à 1968, Gorin collabore au journal *Le Monde* en tant que rédacteur, et prend part à la création de son supplément littéraire hebdomadaire, *Le Monde des livres*. Au cours de cette période, il écrit des douzaines d'articles qui viennent alimenter les débats politiques et esthétiques qui finiront par aboutir au soulèvement de mai 1968.

*Gorin was born on April 17, 1943 in Paris; his parents were Jewish leftists, his father a respected (and Trotskyite) doctor, his mother a woman of considerable intelligence and somewhat unpredictable energy. After a turbulent but studious adolescence, Gorin received his high school certificat in Philosophy in 1960, subsequently enrolling at the Sorbonne. Here he took part in the seminars of Louis Althusser (including the one defining the theory of the ideological state apparatus), Jacques Lacan, and Michel Foucault. In addition, from 1965 to 1968, Gorin was an editor at *Le Monde*, helping create its weekly literary supplement, *Le Monde des livres*. In this period, he wrote dozens of articles, contributing to the political and aesthetic debates that would lead eventually to the upheaval of May 1968.*

OLIVIER CADIOT

Ecrivain / Writer, France

J

jury de la compétition française / french competition jury

Olivier Cadiot est écrivain, il a publié récemment aux éditions P.O.L. *Retour définitif et durable de l'être aimé* et *Fairy queen*. Ces livres sont adaptés à la scène, au Festival d'Avignon en 2004 ou au Théâtre national de la Colline au printemps 2005. Il donne de nombreuses lectures publiques et des concerts. Il collabore avec des musiciens comme Rodolphe Burger, Benoît Delbecq et Pascal Dusapin. Avec Pierre Alferi, il a co-dirigé la Revue de Littérature Générale aux éditions P.O.L.

Olivier Cadiot is a writer. He has recently published Retour définitif et durable de l'être aimé and Fairy queen (published by Editions P.O.L.). These books were adapted for stage at the Avignon Festival in 2004 and the Théâtre National de la Colline in Spring 2005. He gives many public readings and concerts. He works with musicians such as Rodolphe Burger, Benoît Delbecq and Pascal Dusapin. With Pierre Alferi, he has co-directed the Revue de Littérature Générale (published by Editions P.O.L.).

Né le 4 décembre 1951 à Lyon (Rhône).

“Monté à Paris, il participe activement à la vie alors florissante du milieu du cinéma indépendant français. Dans son œuvre multiple entre le journal et la fiction (*Cœur bleu*, 1980 ; *Les Aventures d'Eddie Turley*, 1987), se détache à partir de 1978, une impressionnante série d'autoportraits assistés, en plans fixes de 3' 25", d'amis et de personnalités diverses. Dépassant les 2000 et flanqués de séries conjointes (*Portrait de groupe, Couple, Lire*), ces *Cinématons* font de lui un témoin sympathique de la vie cinématographique de cette fin de siècle” (Dictionnaire Larousse du cinéma).

Toutes ces séries sont en cours et l'ensemble dépasse aujourd'hui les 3400 portraits.

Gérard Courant est par ailleurs, l'auteur d'un journal filmé (*Les Carnets*), de plusieurs livres de cinéma et de poésie et ses films ont été primés dans de nombreux festivals.

Born 4 December 1951 in Lyon (France).

“Moved to Paris, played an active part in the world of the then flourishing French independent cinema. His multifaceted work includes a diary and fiction (Cœur bleu, 1980; Les Aventures d'Eddie Turley, 1987), and notably, from 1978, an impressive series of Cinématons, “assisted self-portraits” of various friends and personalities in static shots each lasting 3'25”. Continuing after 2000, in parallel with joint series (Portrait de groupe, Couple, Lire), these Cinématons make him a sympathetic witness of the film world at the end of the century.” (from Dictionnaire Larousse du cinéma).

All these series of films are still in progress, and they now contain a total of more than 3,400 self-portraits.

Gérard Courant is also the author of a filmed personal diary (Les Carnets) and several books on film and poetry, and his films have won awards in many festivals.

MARTA GILI

Curatrice, Espagne / Curator, Spain

J

jury de la compétition française / french competition jury

Marta Gili (Barcelone, 1957)

Licenciée en Psychologie et de Sciences de l'Éducation de l'Université de Barcelone, elle s'est intéressée à la photographie pour ses possibilités d'application en psychologie clinique. De 1983 à 1988, elle a fait partie du comité d'organisation du festival *Primavera Fotográfica* (Printemps de la photographie) à Barcelone. Depuis 1992, elle dirige le Département de Photographie et d'Arts Visuels de la Fondation *La Caixa*. De 1994 à 1997, elle a été membre du comité des acquisitions du Fonds National d'Art Contemporain du Ministère français de la Culture et de la communication. Elle a assuré la direction artistique des éditions 2002 et 2003 du festival "Printemps de Septembre" à Toulouse. Elle a été commissaire de diverses expositions individuelles d'artistes comme Helen Chadwick, Tracey Moffat, Miguel Rio Branco, Aernout Mik, Christer Stromholm, Richard Avedon, Gillian Wearing et Doug Aitken, et d'expositions thématiques dont *Imagen Frágil* (Image Fragile), *Cartógrafos y Aventureros* (Cartographes et Aventuriers) et *Ficciones Documentales* (Fictions Documentaires). Elle contribue à de nombreux catalogues, magazines et autres publications.

Marta Gili (Barcelona, 1957)

She earned a Bachelor's degree in Psychology and Educational Sciences from the University of Barcelona. Her interest in photography arose from its potential for application in Clinical Psychology. Between 1983 and 1988 she sat on the organising committee of the "Primavera Fotográfica" (Photographic Spring) festival in Barcelona. She has been the Head of the Photography and Visual Arts Department at "la Caixa" Foundation since 1992. Between 1994-1997 she was a member of the purchasing committee of the Fonds Nationale d'Art Contemporain of the French Ministry of Culture. She was in charge of the artistic direction for the 2002 and 2003 editions of the "Printemps de Septembre" (September Spring) festival in Toulouse. She has also curated individual exhibitions such as those of Helen Chadwick, Tracey Moffat, Miguel Rio Branco, Aernout Mik, Christer Stromholm, Richard Avedon, Gillian Wearing, Doug Aitken, etc., as well as thematic ones: Imagen Frágil (Fragile Image), Cartógrafos y Aventureros (Cartographers and Adventurers) and Ficciones Documentales (Documentary Fictions), among others. She is a contributor to numerous catalogues, magazines and publications.

Né en 1964 à Utena, en Lituanie. Il vit et travaille à Vilnius.

Narkevicius a débuté dans le cinéma au début des années 90. La caméra lui offrait la possibilité d'explorer différents récits en jouant avec le déroulement du temps. Il a trouvé dans le cinéma un médium parfait pour explorer à la fois le son et le langage visuel. Les disjonctions entre les mots et les images dans les films de Narkevicius rendent manifeste l'impossibilité de faire un documentaire objectif. Il évite les gros plans, qui sont un trait commun des documentaires contemporains servant à essayer de démontrer la véracité du témoignage de la personne interviewée. Les principaux protagonistes des histoires de Narkevicius sont souvent absents de l'écran ; ils sont remplacés par des objets, des dessins et d'autres substituts. Les films de Narkevicius exercent la pratique complexe de la mémoire et dressent le portrait d'une société contemporaine confrontée aux processus douloureux de l'histoire.

Born in 1964 Utena, Lithuania. Lives and works in Vilnius.

Narkevicius started using film during the early nineties.

The camera offered him the possibility of exploring different narratives, allowing him to play with the course of time. In film he found a perfect medium for exploring both sound and visual language. The discrepancies between words and images in Narkevicius's films make obvious the impossibility of an objective documentary. He eschews the close-ups that are a common feature of contemporary documentaries, used to demonstrate the veracity of an interviewee's testimony. The central characters of Narkevicius's narratives are often absent from the screen, replaced by objects, drawings and other surrogates. Narkevicius's films exercise the intricate practice of memory and portray a contemporary society confronted with the painful processes of history.

Olivier Renouf



Noel Akhoté



Peter Szendy

Noël Akchoté – De Paris à Vienne.

Noël Akchoté est né à Paris en 1968. Il joue de la guitare depuis l'âge de huit ans, et s'est surtout consacré au swing et au bebop jusqu'à la fin des années 80 : il vivait et jouait alors avec Barney Wilen, Chet Baker, Tal Farlow, Al Leavitt et René Urtreger. Dans les années 90, Noël Akchoté est passé au free jazz et à la musique expérimentale et improvisée, ce qui l'a souvent amené à New York, Zurich et Londres où il a joué avec Derek Bailey, Eugene Chadbourne, Fred Frith, Phil Minton, Lol Coxhill, Evan Parker, Tom Cora, Sam Rivers, Daunik Lazro, Blixa Bargeld et bien d'autres. Depuis le milieu des années 90, il est aussi producteur de la maison de disque *Rectangle* (qu'il dirige conjointement avec Quentin Rollet), et participe à des œuvres cinématographiques de Thierry Jousse et Claire Denis. Par ailleurs, Noël Akchoté joue et enregistre avec les musiciens d'avant-garde de Chicago David Grubbs, Philippe Katerine, Jim G. Thirlwell, David Sylvian, Otomo Yoshihide et Luc Ferrari et avec les experts en échantillonnage Stock, Hausen & Walkman. Il est responsable éditorial du magazine autrichien *Skug*. Noël Akchoté vit à Vienne. Son album *Sonny II* vient de sortir sur le label *Winter & Winter*.

Noël Akchoté – From Paris to Vienna.

Noël Akchoté was born in Paris, France in 1968. He started playing guitar at the age of eight, playing mostly swing and bebop until the late 80's. At that time he was living and playing with Barney Wilen, Chet Baker, Tal Farlow, Al Leavitt and René Urtreger. In the 90s Noël Akchoté switched to Free-Jazz, experimental and improvised music which took him often to New York, Zürich and London where he played with Derek Bailey, Eugene Chadbourne, Fred Frith, Phil Minton, Lol Coxhill, Evan Parker, Tom Cora, Sam Rivers, Daunik Lazro, Blixa Bargeld and many others. Since the mid-90s he also turned to producing records on his own with his remarkable label Rectangle (co-run by Quentin Rollet) as well as participating in film- and cinemaworks of Thierry Jousse and Claire Denis. Noël Akchoté is also playing and recording with Chicago-based avantgardist David Grubbs, Philippe Katerine, Jim G. Thirlwell, David Sylvian, Otomo Yoshihide and Luc Ferrari as well as the sampling wizards of Stock, Hausen & Walkman. He currently works as editor for the Austrian magazine Skug. Noël Akchoté lives in Vienna and just released his new recording Sonny II on Winter & Winter.

PETER SZENDY

Hongrie / Hungary

J

jury son / sound jury

Né en 1966, Peter Szendy est maître de conférences en esthétique à l'Université de Nanterre (Paris X). Il est également conseiller musicologique pour les programmes de la Cité de la Musique. Parmi ses dernières publications : *Écoute, une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy); *Membres fantômes. Des corps musiciens* (Minuit, 2002); *Les prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville* (Minuit, 2004); *Wonderland. La musique, recto verso* (avec Georges Aperghis, Bayard, 2004).

Born in 1966, Peter Szendy lectures in aesthetics at the University of Nanterre (Paris-X). He is also a musicology consultant for programmes at the Cité de la Musique. His recent publications include: Écoute, une histoire de nos oreilles (Minuit, 2001, preceded by Jean-Luc Nancy's Ascoltando); Membres fantômes. Des corps musiciens (Minuit, 2002); Les prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville (Minuit, 2004); Wonderland. La musique, recto verso (avec Georges Aperghis, Bayard, 2004).

Né en 1953 à Brest, il vit et travaille à Marseille et à Paris.

Psychologue de formation (DESS de psychologie clinique), Olivier Renouf a abordé la création sonore après avoir fréquenté la classe de composition en musique électro-acoustique du CNSM de Paris (1979-80). Il crée et réalise des travaux sonores auprès de metteurs en scène et de chorégraphes.

G. Appaix, le groupe Dunes, O. Duboc, P. Decina, A. Michard, B. Charmatz, E. Huyn, M. Monnier pour la chorégraphie. Et C. Schiaretti, S. Hureau, F.M. Pesenti, H. Colas, D. Janneteau pour le théâtre.

Il participe à la création d'installations multimedia avec le groupe Dunes et à des environnements sonores pour des expositions (MAOAA de Marseille, Le Hall de la Chanson à Paris).

Born in 1953 in Brest, lives and works in Marseille and Paris.

A qualified clinical psychologist, Olivier Renouf explored sound creation after attending the electro-acoustic music composition class at the CNSM in Paris (1979-80). He has created and produced sound works for choreographers – including G. Appaix, the Dunes group, O. Duboc, P. Decina, A. Michard, B. Charmatz, E. Huyn and M. Monnier – and for stage directors, including C. Schiaretti, S. Hureau, F.M. Pesenti, H. Colas and D Janneteau.

He has contributed to the creation of multi-media installations with the Dunes group and sound environments for exhibitions such as MAOAA (Marseille) and Le Hall de la Chanson (Paris).

Jury du prix GNCR / GNCR Jury

Le jury est constitué de trois membres / *The jury is composed of three members*

Vincent Thabourey

Coordinateur de l'association Cinémas du Sud, Marseille, France

Marianne Boussard

Espace Magnan, Nice, France

Geneviève Troussier

Le Café des Images, Hérouville-Saint-Clair, France

Jury du prix Marseille Espérance / Marseille Espérance Jury

Le jury est constitué de six membres représentant différentes communautés religieuses de Marseille

The jury is made up of six members, representing various religious communities.

Communauté Arménienne

Monsieur Edouard Sarxian

en alternance avec Madame Reine Cioulachtjian

Communauté Catholique

Madame Christine Fillette

Communauté Juive

Madame Evelyne Tordjman

Communauté Orthodoxe

Monsieur Constantin Castoris

Communauté Musulmane

Monsieur Salah Bariki

Communauté Protestante

Monsieur Alain Battut



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION INTERNATIONALE
COMPÉTITION FRANÇAISE

C

*Official Selection
International Competition
French Competition*

What do we want? Something new? Something old? No, yes. We are not fooled: we all know that they go hand in hand together as poor sales pitches for selling goods that are always already out of date, sold off cheaply and useless. So what do we want? Neither songbirds nor their frivolous chirping. We are tired of cosmetic illusions, exasperated by stopgap measures and numbed by the fraudulent alibis for our troubles. Fortunately – and yes, it is fortunate – the documentary cinema hits the target, as the cinema sometimes does. The thirty-four films presented in the competitions will prove it yet again this year. They reveal their countries of origin (almost twenty) and their many anxieties and sources of pride, guaranteeing the diversity that is so edifying. Twenty-two of the films will present their world or international premières at the festival. A remarkable thing is that almost half of them are first films. As a clear sign of the vitality of documentary filmmaking and also of our desire to be attentive to developments, these fifteen first films open the way to a promising future. We see the documentary within such an open perspective. It does not content itself with recording facts: it defines a horizon and patiently constructs its sightlines.

The six Parallel Screens have been devised with such a conviction:

- 1. A programme of little-known documentaries by the filmmaker Werner Herzog, inveterate dreamer of reality, presented in association with Cahiers du Cinéma by its chief editor, Emmanuel Burdeau.*
- 2. Jean-Pierre Gorin and his three American adventures, after recent retrospectives in Vienne and Belfort, to widen the view to the dimensions of doubt.*
- 3. Modern Brazil and its Abertura (opening), in four stories of political struggle put together by Jean-Claude Bernardet.*
- 4. Presenting thought in action before your eyes, to give it the texture of the visible, devised by Cyril Neyrat.*
- 5. A rapport with, as a double-check, Marseille's Reflets festival.*
- 6. A selection of previously unscreened German films, presented in association with the Tubingen International Francophone Film Festival – another, very recent collaboration which we are delighted to welcome because it promises to be a lasting relationship.*

So what does it all add up to? Multiple childhoods gathered together under the top hat of their uprightness, on the back of a stubborn donkey. Au hasard Balthazar. Listen to these childhoods. What do we hear?: the humming of solitary escapades, sorties and curves.

We salute all these films, their makers and their obstinate persistence in bearing witness, those who present them in their programmes, and you.

Jean-Pierre Rehm

Que souhaitons-nous ? Du neuf ? De l'ancien ? Non, oui. Pas dupes, tous nous savons que l'un et l'autre avancent par paire, pauvres arguments de vente de marchandises toujours déjà périmées, soldées, inutiles. Que voulons-nous alors ? Ni des rossignols, ni de leurs chansonnettes. Nous sommes fatigués des cache-misère, exaspérés des bouche-trous, hébétés des frauduleux alibis à nos troubles. Par chance, oui c'est une chance, le cinéma quelquefois, le cinéma documentaire, fait mouche. Pour le prouver cette année encore, trente quatre films en compétition. S'y dévoilent leurs pays de provenance, près d'une vingtaine, leurs inquiétudes, nombreuses, leurs fiertés de même, gages du divers qui est désormais notre richesse. Fait remarquable, sur ces films, dont vingt deux en première mondiale ou internationale, presque la moitié sont des premières œuvres. Signe de vigueur manifeste de la production documentaire d'une part, volonté de notre attention à ce qui arrive, de l'autre, ces quinze premiers films ouvrent l'espace de la promesse. Or c'est bien dans une telle ouverture que nous entendons le documentaire : il ne se contente pas de recueillir, il désigne un horizon, en bâtit patiemment les lignes de fuite.

C'est animé d'une telle conviction qu'ont été construits les écrans parallèles ensuite, au nombre de six. 1. D'un cinéaste, Werner Herzog, rêveur invétéré du réel, programme de ses documentaires si mal connus, proposé en partenariat avec les *Cahiers du Cinéma* par leur rédacteur en chef Emmanuel Burdeau. 2. Jean-Pierre Gorin et ses trois aventures américaines, après les rétrospectives à Vienne et Belfort récemment, pour élargir le regard aux dimensions du doute. 3. Le Brésil contemporain, son ouverture, son *Abertura*, en quatre récits de lutte politique composé par Jean-Claude Bernardet. 4. Agiter la pensée sous vos yeux, pour lui donner la peau du visible, dessiné par Cyril Neyrat. 5. Complicité avec, en deux coups de sonde, le festival Reflets de Marseille. 6. Complicité encore, toute nouvelle, et dont nous nous réjouissons car elle s'annonce pérenne, avec le Festival International de Film Francophone de Tübingen, pour une sélection d'inédits allemands.

Au total ? Enfances multiples réunies d'un coup sous le haut-de-forme de leur rectitude, à dos d'âne têtue. *Au hasard Balthazar*. Ecoutez-les, ces enfances. Qu'entend-on ? Vrombissement de courbes, de sorties, d'échappées en solitaire.

A tous ces films, à tous leurs réalisateurs et à leur obstination à témoigner, à leurs programmeurs, à vous, saluts.

Jean-Pierre Rehm



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION INTERNATIONALE

CI

*Official Selection
International Competition*

POUR UN SEUL DE MES DEUX YEUX

Avenge but one of my two eyes

CI

CÉRÉMONIE D'OUVERTURE / OPENING NIGHT

compétition internationale

En 1942, le récit historique de Massada a été choisi, enrichi et transformé en mythe fondateur de la nouvelle communauté juive d'Israël. On espérait ainsi qu'en s'identifiant aux héros de Massada, les nouveaux venus trouveraient un sens à leur histoire contemporaine tout en développant leur instinct de survie. Plus de 60 ans après la récupération du mythe, la véritable nature des héros de Massada, leur fanatisme et leur moralité douteuse sont à nouveau mis en lumière.

In 1942 the historical narrative of Massada was chosen, enriched and made into the founding myth of the new Jewish community of Israel. It was hoped that, by identifying themselves with the heroes of Massada, the newcomers would find a meaning in their contemporary history while at the same time developing their survival instinct. Over 60 years after the recycling of this myth, the true nature of the heroes of Massada, their fanaticism and dubious morality again come to light.

ISRAEL, FRANCE

2005

Couleur

vidéo

100'

Réalisation

Avi Mograbi

Version originale

Anglais, Hébreu, Arabe

Sous-titrage

Français

Image

Philippe Bellaïche

Son

Avi Mograbi

Montage

Dominique Vieillard

Avi Mograbi

Production

Les Films d'Ici

Distribution

Les films du losange

Daniela Elstner

Filmographie

Août (avant l'explosion),

2003 ; Happy Birthday

Mr. Mograbi, 1999 ;

Comment j'ai appris à

surmonter ma peur et à

aimer Ariel Sharon, 1997

COMME UNE OMBRE LÉGÈRE

Like a slight shadow

première mondiale

compétition internationale

CI

FRANCE

2005

Couleur

Mini DV

37'

Réalisation

Jean-Claude

Rousseau

Version originale

Français

Image, son,

montage,

production

Jean-Claude

Rousseau

Filmographie

Faibles

amusements, 2004 ;

Juste avant l'orage,

2003 ; Lettre à

Roberto, 2002 ;

La vallée close,

1998 ;

Les antiquités de

Rome, 1990 ; Keep

in touch, 1987.

Troisième et dernier volet d'un triptyque intitulé malicieusement *Trois fois rien*, hommage discret sans nul doute à Bresson, après *Faibles amusements et Contretemps*, ce film ne trahit rien des précédents, ni dans son récit, ni dans sa forme. À l'exception de quelques fondus qui font la surprise presque comique de cet épisode, les personnages, Jean-Claude Rousseau lui-même et son jeune ami, restent les mêmes. Identiques aussi les autres personnages, ils sont ceux, depuis longtemps de la filmographie du cinéaste. On les connaît : le temps, ou plutôt sa traduction dans l'attente amoureuse, le paysage ou plutôt son apparition sur l'écran de cinéma. Comme fait mine de s'en étonner la voix de Rousseau : "Ah, vous êtes là... Je croyais que vous étiez passé de l'autre côté!", son cinéma est resté du même côté.

After Faibles amusements and Contretemps, this is the third film in a triptych mischievously entitled Trois fois rien (Three time nothing), probably a discreet homage to Bresson. It remains faithful to the previous films, in both its storyline and its form. Apart from some fades that make up the almost comic surprise of this episode, the main characters are the same: Jean-Claude Rousseau himself and his young friend. The other "characters" are also the same ones that have figured in the director's films for a long time. We already know them: time (or rather its translation in the wait for love) and landscape (or rather its appearance on the cinema screen). As Rousseau's voice says with faked surprise: "Ah, there you are!... I thought you had gone over to the other side!", his cinema has stayed on the same side.

DER IRRATIONALE REST

The irrational remains / Les restes irrationnels

CI

première française / premier film

compétition internationale / prix son

Tout bascule lorsque l'ami de Suse, Matthias, s'enfuit de l'Allemagne de l'Est avec Susanne, la meilleure amie de Suse. C'est en 1987, ils viennent d'avoir vingt ans et leur vie à peine commencée est brusquement bouleversée. La fuite échoue, Matthias et Susanne sont arrêtés et Suse reste seule. Il faut attendre seize ans pour que tous les trois soient enfin disposés à se revoir. Ils retournent sur les lieux de leur passé. On voit Matthias et Susanne traverser à pied la forêt frontalière avec la Tchéquie, Susanne dans la cellule où elle a été détenue, et les trois reprendre chacun leur chemin, leur mémoire toujours aussi douloureuse vingt ans après.

Everything changes when Suse's boyfriend Matthias escapes the GDR with her best friend Susanne. The year is 1987, both just turned twenty and their life that was actually just beginning is brutally disrupted. The escape fails. Matthias and Susanne get arrested and Suse is left behind on her own. It's not until sixteen years later that the three of them are finally ready to see each other again. They return to the places of their past. The film shows how Matthias and Susanne walk through the frontier forest in Czechia. How Susanne stands in her former prison cell, how the three of them slowly retrieve their unequal lives and how painful the memory even after twenty years still is.

ALLEMAGNE

2004

Couleur

16 mm

95'

Réalisation

Thorsten Trimpop

Version originale

Allemand

Sous-titrage

Anglais

Image

Hanno Moritz Kunow

Son

Sebastian Kleinloh

Montage

Sarah J. Levin

Musique

Michael Jakumeit

Production

Credofilm GmbH

Filmographie

Die Boxerin, 2004 ;

Kombat 16, 2004 ;

Wir, 2003

EARS, OPEN. EYEBALLS, CLICK

Les oreilles, ouvrez. Les yeux, cliquez.

première internationale / premier film

compétition internationale

CI

USA

2004

Couleur

mini dv

95'

Réalisation

Canaan Brumley

Version originale

Anglais

Image

Canaan Brumley

Son

Brian Kellison

Montage

David Payne

Musique

John Stutzman

Production

Cinema Company C

La période d'entraînement des Marines avant leur incorporation définitive a été rendue célèbre par la première partie de *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick. Si le ton n'est pas ici celui du grotesque, le cadre est resté, par force, le même. Les acteurs y endossent le même uniforme, mettent en scène les mêmes gesticulations militaires et lancent ou subissent de semblables ordres hurlés. Sans commentaire, sans entretien, c'est-à-dire sans l'illusion d'un dehors, le film suit de l'intérieur, dans une très grande proximité, une douzaine de recrues au travers des épreuves qu'ils ont choisi d'endurer.

The Marines' training before final enlistment in the US Army was made famous by the first part of Stanley Kubrick's Full Metal Jacket. While the tone in this film is not grotesque, the context has necessarily remained the same. The characters wear the same uniform, stage the same military gesticulations and give or receive the same screamed orders. Without using commentary or interviews, i.e., with no illusion of an outside, the film follows a dozen recruits very closely from the inside, through the ordeals that they have chosen to endure.

EL PERRO NEGRO STORIES FROM THE SPANISH CIVIL WAR

Le Chien Noir - Histoires de la guerre civile Espagnole

CI

première française

compétition internationale / prix son

EL PERRO NEGRO – histoires de la guerre civile espagnole est un collage poétique de films personnels, de longs métrages et de citations. C'est un documentaire qui restitue l'ambiance de l'époque du conflit. Les films et les récits des protagonistes Joan Salvans i Pierra et Joan Ernesto Diaz Noriega nous présentent l'Espagne des années 30 et 40. Ernesto, un étudiant de la classe moyenne de Madrid, a survécu à la guerre. Joan, un industriel catalan, a été tué le sixième jour. Pourquoi ?

EL PERRO NEGRO – stories from the Spanish Civil War is a poetic collage of home movies, films and quotes. A documentary that gives an impression of the mood and time in which this conflict took place. Joan Salvans i Pierra and Joan Ernesto Diaz Noriega are the protagonists, their films and stories lead us through Spain in the thirties and forties of the last century. Ernesto, a middle class student from Madrid, survived the war. Joan, a Catalan industrialist, was killed six days after its outbreak. Why?

HOLLANDE

2005

Noir et blanc
8 mm / 9.5 mm /
16 mm / 35 mm
84'

Réalisation

Péter Forgács

Version originale

Anglais

Sous-titrage

Français

Image

Several Spanish

amateur filmmakers

Son

Tamás Zányi

Montage

Kati Juhász

Musique

Tibor Szemző

Production, distribution

Lumen Film

Filmographie

A Bibo Reader, 2002 ;
The Danube Exodus,
1998 ; The Maelstrom,
1997.

ESTAMIRA

compétition internationale

CI

BRÉSIL

2004

Couleur

35 mm

115'

Réalisation

Marcos Prado

Version originale

Portuguais

Sous-titrage

Français

Image

Marcos Prado

Son

Leandro Lima

Rodrigo Noronha

Montage

Tuco

Musique

Roberto Freitas

Décio Rocha

Production

Zazen Produções

Audiovisuais Ltda.

Filmographie

Bus 174, 2002 ;

Pantanal Cowboys,

2000 ; The charcoal

people, 1998.

ESTAMIRA raconte l'histoire d'une femme de 63 ans atteinte de schizophrénie. Estamira vit depuis 20 ans sur la décharge de Jardim Gramacho à Rio de Janeiro. Nous suivons son changement sur quatre ans de traitement médical. Ses enfants témoignent des difficultés de sa vie : son enfance perdue dans la misère du Brésil rural, les péripéties tourmentées de ses amours et de ses mariages, et ses frustrations. Estamira explique avec poésie, philosophie et éloquence qu'elle se consacre à la mission qui lui a été confiée : révéler la vérité et la reconquérir.

“ESTAMIRA” tells the story of a 63 year-old woman who suffers from schizophrenia. Estamira has lived and worked for the past 20 years at the waste disposal site of Jardim Gramacho in Rio de Janeiro. The film shows her life during four years of continuous medication; reveals her transformation and the effects the drugs had upon her. In her children’s statements, her arduous existence becomes exposed: her lost childhood in poor, rural Brazil, her tormented loves and marriages, and her frustrations. With a poetic, philosophical and eloquent discourse, Estamira lives for the mission that was set upon her: to reveal and to reclaim the truth.

FLOATING DUST

Poussières en suspension

CI

première française

compétition internationale

Floating est le nom donné à cette catégorie de citoyens chinois sans argent ni inscription géographique assurée. Poussières, ils dérivent et c'est cette dérive d'une petite communauté à laquelle on assiste ici. Seul ancrage pour eux, il est paradoxal, c'est le jeu de hasard : le mah-jong, mais aussi une loterie nationale. Les joueurs tentent d'en deviner les nombres gagnants en déchiffrant de supposés indices cachés dans le programme télévisé des *Téléubbies*. Image du quotidien en Chine, le film organise un univers fait de scènes domestiques et de ses drames continus.

Floating is the name given to this category of Chinese people who have no money and no place of fixed abode. They drift like dust, and this film shows the drifting of a little community. Paradoxically, the only constants for them are games of chance such as mah-jong, but also the national lottery. The gamblers try to guess the winning numbers by decoding the supposed clues hidden in the Teletubbies television programme. This image of everyday life in China presents a world of domestic scenes and its continuing dramas.

CHINE

2004

Couleur

Betacam SP

112'

Réalisation

Huang wenhai

Version originale

mandarin

Sous-titrage

Français

Image

Huang wenhai

Montage

Huang wenhai

et Si Tughadun

Production

Hot Wave

Documentary Film

Studio

Filmographie

In The Military Training

Camp, 2002.

IL FARE POLITICA

première mondiale

compétition internationale

CI

BELGIQUE

2005

Couleur

Vidéo

86'

Réalisation

Hugues Lepaige

Version originale

Français et italien

Sous-titrage

Français

Image

Michel Boulogne

Michel Rouserez

Son

Thierry Feret

Montage

France Duez

Musique

Guy Dusart

Production

Dérives

Filmographie

Jean Lacouture

ou la position

du biographe, 2000 ;

l'Objecteur, 1998 ;

O Belgio Moi, 1997

Fabiana, Carlo, Claudio et Vincenzo... Je les ai rencontrés en 1982 à Mercatale, leur village de Toscane, proche de Florence. Ils avaient entre 25 et 45 ans et étaient des militants heureux du Parti Communiste Italien, cet étrange parti qui a marqué l'histoire et qui pour eux était aussi une école et une famille. À travers la vie du village, le film retrace sur le "temps long" leur évolution politique et personnelle. Histoires humaines et politiques étalées sur un quart de siècle mais aussi questionnements pour le temps présent : que sont devenus les projets de changer le monde dans l'Italie de Berlusconi ? Plus universellement : que peut encore la politique ?

Fabiana, Carlo, Claudio and Vincenzo... I met them in 1982 in Mercatale, their Tuscan village near Florence. They were between 25 and 45 years old and were happy militants of the Italian Communist Party, this strange party that marked history and that was also a school and a family for them. Through the life of the village, the film tells the history over time of their political and personal development. Human and political stories spread over a quarter of a century but also raise questions for the present day. What has become of plans to change the world in Berlusconi's Italy? And a more universal question: what can still be done through politics?

IN WIRKLICHKEIT IST ALLES GANZ ANDERS. DER FILMEMACHER WILHELM GAUBE

Actually, everything is completely different / Aujourd'hui, tout est vraiment différent

CI

première internationale

compétition internationale

Le film *Actually, everything is completely different* ("en fait, tout est complètement différent") doit être parti de questions comme celles-ci : Comment faire le portrait de quelqu'un qui consacre ses efforts artistiques depuis plus de quarante ans à faire des portraits d'artistes ? Comment faire le portrait de quelqu'un qui s'est constamment efforcé de se rapprocher des gens dont il faisait le portrait, plutôt que de leur art ? Enfin, comment faire le portrait de quelqu'un qui, pendant plusieurs décennies, a non seulement caché ces portraits au public, mais est aussi lui-même le plus possible absent de ses films et dans les discussions publiques qu'ils ont suscitées ?

Joerg Burger

"The onset of the film, Actually, everything is completely different, must have begun with questions such as the following: how do you portray someone who, for more than forty years, has put their artistic effort into making portraits of artists? How do you portray someone who has persistently aimed at getting closer to those portrayed rather than their art? And, finally: how do you make a portrait of someone who, for decades, not only hid these portraits from the public, but also in his films made himself vanish as much as possible as well as in public discussion of the same?"

Joerg Burger

AUTRICHE

2004

Couleur

vidéo

51'

Réalisation

Joerg Burger

Version originale

Allemand

Sous-titrage

Anglais

Image, son, montage

Joerg Burger

Musique

Johann Plank

Production

Maya McKechney

Distribution

Sixpackfilm

Filmographie

Exploration, 2003 ;

Moscouv 2001 ; Dear

Fritz 1995

LA 15^e PIERRE

The 15th stone

première mondiale

compétition internationale

CI

PORTUGAL

2004/2005

Couleur

DV-Cam

73'

Réalisation

Rita Azevedo Gomes

Version originale

Portugais

Sous-titrage

Français

Image

Leonardo Simões

et Francisco Oliveira

Son

Olivier Blanc

Montage

Vítor Alves et Rita

Azevedo Gomes

Production

LX Fimes

Est-il besoin de présenter Manoel de Oliveira ? Cinéaste de grand renom, il incarne non seulement le renouveau du cinéma portugais, mais bien plus largement l'utopie maintenue du cinéma comme art. De grand âge, il continue d'enchaîner les tournages avec une régularité impressionnante, la liberté restant son sceau princier. Discret néanmoins, prudent à s'exprimer, l'homme dialogue ici avec une autre figure du cinéma portugais, Joao Bernard da Costa, directeur de la cinémathèque de Lisbonne depuis la chute de la dictature, et acteur à l'occasion, notamment chez Oliveira. Portrait du cinéaste par le biais d'une complicité et d'une conversation, comme le 17^e siècle en avait fait un art, Rita Azevedo Gomes recueille non seulement des propos, des sagesses, mais surtout des inclinations, des timbres de voix, des corps.

Is there any need to introduce Manoel de Oliveira? This renowned filmmaker embodies not only the renaissance of the Portuguese cinema, but also, more broadly, the enduring utopian view of the cinema as art. He films with impressive regularity, and always with the same freedom. Nevertheless, he is discreet and careful in expressing himself. Here, he is seen in conversation with another figure of Portuguese cinema, Joao Bernard da Costa, director of the Lisbon film library since the fall of the dictatorship, and occasionally an actor, including in Oliveira's films. In this portrait of the filmmaker through a rapport and a conversation – as in the 17th century art of conversation – Rita Azevedo Gomes records not only voiced ideas and words of wisdom, but also inclinations, timbres of voices and bodies.

MADE IN CHINA

Fabriqué en Chine

CI

premier film / première mondiale

compétition internationale

Pékin, automne 2004, Jia Zhang-ke tourne *The World*, son quatrième long métrage après le succès européens des précédents. Contraint à travailler dans la précarité d'un tournage sans autorisation officielle, le cinéaste ne pose pour autant ni en rebelle ni en martyr. Il allume un cierge et fait une brève prière pour inaugurer le tournage. Par ailleurs, il fait ce qu'il a à faire et s'en ouvre en toute assurance. Ce portrait d'un cinéaste chinois vivant déjà considéré comme un grand privilégie la nuance. Il n'en trace pas moins le portrait d'un pays où les artistes restent voués à la clandestinité, pays aussi en complet bouleversement économique et idéologique.

Beijing, Autumn 2004: Jia Zhang-ke is filming The World, his fourth full-length feature film after the European success of his previous films. He is forced to work in precarious conditions, shooting with no official permission, yet he does not pose as a rebel or a martyr. He lights a candle and says a brief prayer to start filming. Apart from that, he does what he has to do, with complete assurance. This portrait of a living Chinese filmmaker who is already considered as one of the greats is full of subtle nuances. It also presents the portrait of a country where artists are still obliged to work in secret.

BELGIQUE

2005

Couleur

Vidéo

65'

Réalisation

Julien Selleron

Version originale

Chinois

Sous-titrage

Français

Image

Julien Selleron

Son

Philippe Sellier

et Zhang Yang

Montage

Yannick Leroy

Musique

Cédric Pigot

Production

Lux Fugit Film

Distribution

F For Film

NOORD KOREA, EEN DAG UIT HET LEVEN

North Korea, A Day in the Life

Corée du Nord, un jour dans une vie

prix son / compétition internationale

CI

HOLLANDE

2004

Couleur

16 mm

48'

Réalisation

Pieter Fleury

Version originale

Anglais et coréen

Sous-titrage

Anglais

Image

Sander Snoep

Son

Mark Witte

Montage

Michiel Reichwein

Production

Golden Monkey

Enterprises

Distribution

Deckert Distribution

Filmographie

Ramses, 2002 ;

The Invisible Truth,

2000 ; Salvatore

Giuliano, 1999

Dans ce documentaire non narratif, la famille de Hong Sun Hui, ouvrière textile, nous guide à travers une journée ordinaire au pays du Leader Bien-aimé Kim Jong Il.

Les gens sont sans cesse abreuvés de propagande. Indifférents, ils font leur travail. À la maternelle, la fille de Hong apprend que "comme les fleurs ont besoin du soleil pour pousser, elle a besoin de l'amour du Grand Leader pour grandir". Le système d'endoctrinement, de contrôle et d'autocritique semble à la fois effrayant et ridicule.

Une issue inattendue est en vue : les cours d'anglais suivis par le frère de Hong semblent apporter une lueur d'espoir. Mais l'Internet n'est encore qu'un mot : il signifie réseau international...

In this narration-less documentary, the family of Hong Sun Hui, a female worker in a textile factory, is taking us through an ordinary day in the country of the Beloved Leader Kim Jong Il.

The people undergo an endless stream of propaganda. Unmoved they perform their duty. At the nursery school, Hong's daughter learns that 'flowers need the sun and she needs the love of the Great Leader to grow'. The system of indoctrination, control and self-criticism seems both frightening and ridiculous.

Although unexpected, an escape is underway: English lessons for Hong's brother seem to bring a spark of hope. But 'Internet' is still just a word: it means International Network!

première mondiale

compétition internationale

Après son portrait magnifique et atmosphérique du poète Arseny Tarkovsky, c'est encore vers le passé de la Russie que le réalisateur nous entraîne. Incorporant des personnages en costumes, les chorégraphiant discrètement dans le décor urbain d'aujourd'hui, Viacheslav Amirkhanian continue d'utiliser le paysage comme une matière évocatoire sur le fond de laquelle passé et présent poursuivent un dialogue.

After his magnificent atmospheric portrait of the poet Arseny Tarkovsky, the filmmaker again brings us back into Russia's past. Incorporating costumed characters, discreetly choreographing them in today's urban setting, Viacheslav Amirkhanian continues to use landscape as an evocative background against which past and present continue a dialogue.

RUSSIE

2004

Noir et blanc

35 mm

27'

Réalisation

Viacheslav

Amirkhanian

Version originale

Sans parole

Image

A.Dolgin

Son

A. Slavin

Montage

V. Amirkhanian

Musique

V. Amirkhanian

Production, distribution

CH.K.A.C.A.

Filmographie

Arseny Tarkovsky.

Malutka-zhizn', 2004 ;

In the middle of the

world, 1990

STORY OF A BEAUTIFUL COUNTRY

Histoire d'un pays magnifique

première française

compétition internationale

CI

AFRIQUE DU SUD/

CANADA

2004

Couleur

vidéo

73'

Réalisation

Khalo Matabane

Version originale

Anglais

Image

Matthys Mocke

Son

Président Kapa

Montage

Vuyani Sondlo

Musique

Carlo Mombelli, Markus

Wyatt

Production

Day zero film & Video

Distribution

Office National

du Film du Canada

Empruntant peut-être l'idée de son véhicule à Kiarostami, le film se déplace sur les routes de l'Afrique du Sud à l'intérieur d'un minibus. Il va à la rencontre de certains personnages, mais offre surtout le transport pendant de longs échanges avec ses interlocuteurs, tous interrogés sur leur sentiment national. Jouant avec astuce du cadre, de qui monte dans la voiture, qui reste au-dehors, qui est découpé voire divisé en deux par la vitre, qui en revanche est plein champ, pour à chaque reprise manifester sans les mots sa position de cinéaste-chauffeur de taxi, Khalo Matabane fait le bilan de son pays. Généreux, aigu, le film est un document complexe et plus qu'instructif.

Perhaps borrowing the idea of its vehicle from Kiarostami, the film travels along the roads of South Africa in a minibus. It meets certain characters, but above all provides transport during long conversations with its passengers, who are all asked about their national feeling. Khalo Matabane assesses the state of his country, playing cleverly with the frame – playing on who gets into the vehicle, who stays outside, who is split or divided in two by the window, and who is in full view – and always showing without words his position as filmmaker-cum-taxi driver. This generous, incisive film is a highly instructive complex document.

TERRITORY I, II, III

Territoire, I, II, III

CI

première mondiale

compétition internationale

Territoire I (Les mensonges blancs) examine la façon dont Tel Aviv veut se voir : comme une ville dotée d'un patrimoine architectural moderniste dans le style du Bauhaus, qu'on appelle la "Ville blanche". L'acceptation de cette image par l'UNESCO en 2003 révèle la façon dont un mythe peut entrer dans un système de croyances collectif.

Territoire II (L'endroit pour s'embrasser) a été filmé au cours d'une excursion en bus en Cisjordanie et observe la complexité de la géographie du conflit, reflétée dans l'architecture des colonies et celle des villes palestiniennes.

Territoire III (La maison Alkdereh à Ramallah) a été filmé au cours d'un parcours à pied du quartier où se trouve la maison Alkdereh à Ramallah en Palestine. Cette maison, construite en 1865, est une des plus anciennes de la ville.

Marine Hugonnier

"Territory I (White lies) looks at the way Tel Aviv wants to see itself, a modernist heritage city in the Bauhaus style, the so-called "White city". In 2003, UNESCO's acceptance of this image reveals the way an urban myth can enter a collective belief system.

Territory II (The kissing point) was filmed during a bus tour organised around the West Bank and observes the complexity of the geography of the conflict, reflected through the settler's and Palestinian town's architecture.

Territory III (Alkdereh House, Ramallah) was filmed during a walk through the Alkdereh district of Ramallah in Palestine. This house built in 1865 is one of the oldest in town."

Marine Hugonnier

UNITED KINGDOM

2004

Noir et blanc

16 mm

24'

Réalisation

Marine Hugonnier

Version originale

Anglais

Image

Marine Hugonnier,

Nadav Arowitz

Son

Cristian Manzutto

Montage

Helle Le Fevre

Production, distribution

MW projects,

London, UK

Filmographie

Ariana, 2002 ; Anna

Hanusova, 2001 ;

Impact, 2000

THE YEAR OF LIVING VICARIOUSLY

L'année d'une vie par procuration

première française

compétition internationale

CI

MALAISIE/INDONÉSIE

2005

Couleur
vidéo

63'

Réalisation

Amir Muhammad

Version originale

Indonésien

Sous-titrage

Anglais

Image

Rudolph Angelo

Ratulangi

Son

Amir Muhammad

Montage

Azharr Rudin

Production, distribution

Amir Muhammad

Filmographie

Tokyo magic hour, 2005 ;

The big Durian, 2003 ;

Lips to lips, 2000

Le réalisateur du singulier *The Big Durian*, où s'entremêlaient astucieusement fiction et documentaire, a choisi cette fois de radicaliser son geste : il coupe l'écran en deux. D'un côté du split-screen est filmé le tournage d'un long métrage indonésien intitulé *Gie*. Cette fiction retrace l'époque de turbulences politiques des années 60 dans ce pays. De l'autre côté, l'équipe de tournage et les figurants réagissent à l'événement politique qui fait leur actualité : la première élection présidentielle au scrutin universel de l'histoire de leur nation. Mettre le cinéma au cœur de la politique, ou l'inverse, c'est le pari d'un documentaire qui refuse d'enterrer la puissance du légendaire.

This time, the maker of the very original film The Big Durian – a clever mix of fiction and documentary – is more radical: he splits the screen in two. On one side of the split screen is a film of the making of an Indonesian full-length fiction film called Gie, which retraces the period of Indonesia's political turmoil in the 1960s. On the other side, the film crew and the extras react to a political event that is in the news headlines: the first democratic Presidential election in the history of their nation. Placing the cinema at the heart of politics, or vice versa: this is the challenge taken up by a documentary that refuses to bury the power of the legendary.

UNE FENÊTRE OUVERTE

An open window

CI

première mondiale

compétition internationale

Aminta Ngom est folle. Elle le sait, n'en a nulle honte. La souffrance qui la traverse, elle la promène quelquefois dans les rues de Dakar, elle l'endure entre les murs de la cour de sa maison familiale, elle la raconte devant la caméra. Derrière la caméra, mais à son tour aussi devant, Khady Sylla, la réalisatrice, filme la douleur. Leur douleur à chacune, non pas dans un partage illusoire, mais exposée, posée, bavard ou muet, côte à côte, comme les fragments de ce miroir brisé qu'on entrevoit et dont parle la réalisatrice. Portrait, autoportrait : de qui ? De la maladie, des errements urbains, de la folie, de deux femmes, d'une Afrique fantôme ? C'est sur ces questions que s'ouvre grand la fenêtre du film.

Aminta Ngom is mad. She knows it, and she is not at all ashamed of it. She sometimes carries her suffering through the streets of Dakar, she endures it between the courtyard walls of her family home, and she talks about it in front of the camera. Behind the camera, and sometimes also in front of it, the director Khady Sylla films distress: distress felt by both of them, not in an illusory sharing, but distress that is shown, contained, voiced or muted, side by side, like fragments of the broken mirror that we see, of which the filmmaker speaks. Portrait, self-portrait: of whom or what? Of illness, or urban wanderings, of madness, of two women, of a phantom Africa? This film openly addresses these questions.

SÉNÉGAL/FRANCE

2005

Couleur

Dv-Cam

52'

Réalisation

Khady Sylla

Version originale

Français et wolof

Sous-titrage

Français

Image

Charlie Van Damme

Son

Mbaye Samb,

Eric Münch

Montage

Amrita David

Production

Athénaïse (France)

& Guiss Guiss

Communication

(Sénégal)

Filmographie

Colobane Express,

2001 ; Les Bijoux, 1999

VERS MATHILDE

Towards Mathilde

première française

compétition internationale

CI

FRANCE

2004

Couleur
super 8 et 16 mm
84'

Réalisation

Claire Denis

Version originale

Français

Image

Agnès Godard

Hélène Louvart

Son

Brice Leboucq

Montage

Nelly Quettier

Musique

Erik M. et autres...

Production

Why Not Productions

Distribution

Celluloid dreams

Filmographie

Trouble every day, 2001;

Vendredi soir, 2003

“Ce film est une histoire de rencontre et d'échange, rencontre et fusion de deux arts, le cinéma et la danse. Et surtout de deux femmes, Claire Denis et Mathilde Monnier, qui dans leur commune façon d'appréhender le Corps, d'en magnifier ses mouvements et de le rendre au centre du monde, se ressemblent.

Ce film c'est une histoire de confiance. La confiance de Mathilde. Et le film a essayé d'attraper le travail en train de se faire, le mouvement de la pensée de Mathilde, la pensée de la danse, du corps, du groupe, c'est-à-dire de la mise en scène.”

Claire Denis

“This film is a story of encounter and exchange, the encounter and merging of two arts, cinema and dancing. And especially the encounter between two women, Claire Denis et Mathilde Monnier, who resemble one another in that they have the same way of comprehending the Body, magnifying its movements, and placing the Body at the centre of the world.

This film is a story of trust. Mathilde's trust. And the film sought to capture work as it was being performed, the movement of Mathilde's thought, the thought of dancing, the body, the group, in other words the staging.”

Claire Denis

WHAT ARE WE WAITING FOR?

Qu'attendons-nous ?

CI

premier film / première internationale

compétition internationale

Pendant la guerre de Corée, beaucoup de couples furent séparés par les événements, ne sachant plus si l'autre était vivant ou non. En 2000 commença une initiative de réunion des familles. La situation la plus tragique était celle d'épouses sud-coréennes qui avaient attendu plus de cinquante ans sans se remarier le retour de leur mari et qui en le retrouvant apprenaient qu'il avait fondé une autre famille en Corée du Nord. Pourquoi avaient-elles attendu si longtemps leur mari ? Que ressentaient-elles après avoir rencontré leur mari qui, lui, ne les avait pas attendues ? Ce film est une trilogie documentaire sur la guerre de Corée et les relations entre époux séparés, à travers le regard d'une femme isolée coréenne.

During the Korean War, there were many married couples divided by the chaotic state of war without knowing whether the other one was alive or dead. In 2000, a decision to reunite separated families was implemented. The most tragic thing was that South Korean wives who had been waiting for their husbands to return for more than 50 years without getting remarried met their husbands who ended up living in North Korea and having new families there. Why would they wait for their husbands for so long? What were their feelings like after meeting their husbands who didn't wait for them? This is a very trilogy documentary about the Korean War and the relationships viewed from a single Korean woman.

CORÉE

2005

Couleur

Vidéo

111'

Réalisation

Hyun kyung Kim

Version originale

Coréen

Sous-titrage

Anglais

Image

Hyun kyung Kim

Son

Craig Smith

Montage

Hyun kyung Kim

Musique

Chanda Dancy

Production

Hyun kyung Kim

Filmographie

Goldfish in me, 2003 ;

Toilet pig, 2002 ;

Reflection, 2002

WYSPA

Island / Île

premier film / première mondiale

compétition internationale / prix son

CI

POLOGNE

2004

Couleur

DV 16/9

49'

Réalisation

Tae-young Park

Version originale

Coréen

Sous-titrage

Anglais

Image

**Tae-young Park
et Du-hum Lee**

Son, montage

Tae-young Park

Production, distribution

**Polish National Film
School**

Au beau milieu d'une île minuscule en Corée appelée Jah Wol-Do, se trouve un asile pour personnes âgées qu'entretient une fondation chrétienne. Au beau milieu des vieillards, vit une jeune femme de 34 ans épileptique. Abandonnée là par sa famille, elle est aux soins du prêtre qui est préoccupé, lui, davantage, de la fuite de quelques chèvres noires ou de l'efficacité du symbole de la croix. Elle s'ennuie, se blesse, souhaite partir, ne le peut, se satisfait ou pas d'un casque. Cette étrange communauté entremêle petit à petit les trames d'un récit intermittent qui fait songer à du Faulkner.

Right in the middle of a tiny island in Korea called Jah Wol-Do is an asylum for elderly people run by a Christian foundation. A 34 year old epileptic woman lives among the old people. Abandoned there by her family, she is placed in the care of the priest, who is more concerned by the escape of some black goats or the effectiveness of the symbol of the cross. She is bored, hurts herself and wants to leave, but cannot, and she is not sure if she is satisfied with a helmet. This strange community gradually mixes the plots of an intermittent story that is reminiscent of Faulkner.

COMING
UP

AIX | MARSEILLE

Voir la ville
différemment

- MODE
- ART
- MUSIQUE
- ACTION
- FARNIENTE

5 euros chaque trimestre

En kiosque à Aix / Marseille / Toulon et dans les Relay des grandes villes françaises

A Paris **COMING UP** est disponible chez COLETTE / LIBRAIRIE DU PALAIS DE TOKYO
AGORA PRESS / ARTAZART / DRUGSTORE PUBLICIS / ETC...

www.comingup.net

La Scam ... aide les auteurs multimédia à écrire, concevoir et réaliser leurs projets

72 bourses Brouillon d'un rêve attribuées en 2004, dans tous les répertoires ...

soutient les festivals qui défendent et diffusent le documentaire

Fipa, Lussas, Le Réel, Le Mois du film documentaire, Documentaire sur Grand Ecran, Festival international de Marseille, Image et Science, les E-Magiciens, Traces

de Vies, Longueur d'ondes, Le Festival du Creusot, Le Salon des Refusés, Le Festival Némó, Les Rencontres documentaires de Périphérie ...

aide les auteurs à voyager avec leurs œuvres

Champ-Contrechamp, Etonnants Voyageurs, Doc'Ouest, Traces de Vies, Escales Documentaires, Festival d'Histoire de Pessac,

Résistances, le Figra, Les Rencontres Internationales de Paris, Les Rencontres de Brive, Vidéo Les Beaux jours, et dans toutes les médiathèques et salles animées par le Mois du Film Documentaire

... décerne des prix

Prix annuels de l'audiovisuel, de la radio, de l'écrit, des images fixes, Grand prix du festival du réel et prix du festival E-magiciens.

La société civile des auteurs multimedia rassemble

réalisateurs, auteurs d'entretiens et de commentaires, écrivains, journalistes, vidéastes, photographes et dessinateurs. La Scam

les représente auprès du législateur, des producteurs et des diffuseurs. Elle discute, collecte et répare

tit leur droits patrimoniaux, affirme leur droit moral et négocie leurs intérêts futurs. Contacts et informations sur **www.scam.fr**

Scam*



Estamira de Marcos Prado



Une fenêtre ouverte de Khady Sylla

Orzham de Viacheslav Amirhanian



Oliva Oliva de Peter Hoffmann

Noord Korea, en dag uit het leven de Pieter Fleury



Prisonniers de Beckett de Michka Saäl



El perro negro - stories from the Spanish civil war de Peter Forgacs



DDR de Anne Amzallag

By the ways (a journey with William Eggleston)



Der irrational rest de Thorsten Trimpop

Territory I, II, III de Marina Hugonnier



The year of living vicariously de Amir Muhammad

Made in China de Julien Selleron



In Wirklichkeit ist alles ganz anders. Der Filmmacher Wilhelm Gaube de Joerg Burger



Détour de Pierre Créton et Vincent Barré

Pierre qui roule de Frédéric Mainçon



Il fare politica de H. Lepaige

Dreyer pour mémoire-exercice documentaire de O. Derousseau





La lune ronde de Fernando Lopez

Rene O. de Thomas Bauer



Comme une ombre légère de Jean-Claude Rousseau
What are we waiting for? de Hyun Kyung Kim

La 15^{ème} pierre de Rita Azevedo Gomes
Vivre à Tazmamart de Davy Zylberfajn



Vers Mathilde de Claire Denis

Story of a beautiful country de Khalo Matabane



Ears, open, eyeballs, clicks de Canaan Brumley

Floating dust de Huang Wenhai

ENTENDRE LE FID...

**GRENOUILLE EN RÉSIDENCE AU FID 2005
À RETROUVER SUR LE 88.8 FM DU 1 AU 6 JUILLET**



Grenouille

**88.8FM | MARSEILLE
WWW.GRENOUILLE888.ORG**

SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION FRANÇAISE

CF

*Official Selection
French Competition*

b

c

d

e

BY THE WAYS (A JOURNEY WITH WILLIAM EGGLESTON)

Sur les chemins (un voyage avec William Eggleston)

CF

première mondiale / premier film

compétition française / prix son

"Traversée du Sud américain où vit le père de la photographie couleur, William Eggleston. Des personnages éclectiques. Une terre aride, où rien n'empêche cet homme d'attester depuis 40 ans des ruines qui prétendent y faire Histoire. Visionnaire ? Une étape italienne le révèle en personnage entre les fresques de Della Francesca et la Rome éteinte : un portrait en Sherlock Holmes. Le photographe, acteur, joue sur le fil d'une quelconque révélation, déjouée par un silence défiant toute idée de vérité. Ses vieux complices flottent également dans le monde présent avec une acceptation définitive de la réalité qui semble supplanter la dite réalité. CQFD : les photographies jonchent le sol du film."

Vincent Gérard & Cédric Laty

"A journey across the south of the USA, homeland of William Eggleston, the father of colour photography. Eclectic characters. An arid land, where, for forty years, nothing has prevented this man capturing the ruins that claim to make its history. A visionary? An Italian episode reveals a character between Della Francesca's frescoes and lifeless Rome: a portrait as Sherlock Holmes. The photographer, as an actor, plays on the knife-edge of some revelation foiled by a silence that defies any idea of truth. His old accomplices also float in the present world, finally accepting the reality that seems to supplant the said reality. Hence the photographs are scattered all over the floor of the film."

Vincent Gérard & Cédric Laty

FRANCE

2005

Couleur

16mm

100'

Réalisation

Vincent Gérard & Cédric Laty

Version originale

Anglais

Sous-titrage

Français

Image

Vincent Gérard

& Cédric Laty

Son

**Francis Bonfanti,
Severin Savriau et
Olivier Grandjean**

Montage

**Vincent Gérard
& Cédric Laty**

Musique

Cyril Jegou

Production

Lamplighter Films

Filmographie

CoCo Forever (Dir
Cédric Laty), 2005 ;

Le travail ne rend pas
libre (Dir Vincent

Gérard), 2003 ;

Une nuit rêvée par les
vivants (dir Vincent

Gérard), 2003

DDR

Désarmement, démobilisation, réintégration

premier film / première mondiale

compétition française

CF

FRANCE

2005

Couleur

vidéo

183'

Réalisation

Anne Amzallag

Version originale

Dari, pashtou, anglais

Sous-titrage

Français

Image, son

Anne Amzallag

Montage

Camille Lotteau et

Estelle Babut-Gay

Production

Anne Amzallag

Co-production

Capricci Films

et EMAEL

Désarmement, démobilisation, réintégration. DDR, c'est le nom du programme mandaté par les Nations Unies en 2004 en Afghanistan à l'issue des trente ans de conflits successifs dans cette région du monde. C'est l'application de ce programme, sur les lieux, que ce film ambitionne de relater dans ses différentes phases et dans la lenteur nécessaire de son effectuation. 100 000 soldats afghans sont touchés par cette mesure: déposer les armes, quitter l'armée, retourner à la vie civile. Réapprendre un métier pour des hommes dont la plupart n'ont connu que celui de la guerre, le film suit cela avec la précision de ce qui apparaît comme un rare document.

Disarmament, Demobilisation, Reintegration. DDR is the name of the programme set up by the United Nations in Afghanistan in 2004 after thirty years of successive conflicts in this part of the world. This film aims to relate the application of this programme, on the spot, in its different phases, at the obligatory slow pace. This measure affects 100,000 Afghan soldiers, most of whom have never known any other occupation but war. They are now laying down arms, leaving the army, returning to civilian life and learning a trade. The film observes this process with a precision that makes it a rare document.

DÉTOUR

Detour

CF

première mondiale

compétition française

Détour en deux parties. La première est une suite de plans fixes pris dans les paysages du Shetland. Une voix les accompagne, nous invitant à écouter divers textes d'auteurs. La seconde est une visite en automobile de l'île de Foula, guidé par un jeune garçon, punk et paysan, loquace et agile en dépit de son handicap. Après *Secteur 545*, qui cultivait déjà un goût simple pour la complexité, Pierre Creton, ici accompagné de l'artiste Vincent Barré, propose un film sur ce qu'on peut appeler un pays : son relief, ses souvenirs, ses récits, sa part invisible qui nous autorise la lévitation sur son sol. La fin l'indique : c'est l'hôte, une fois la visite finie, qui s'envole en avion, c'est l'invité, lui, qui reste à terre à filmer le départ.

*A detour in two parts. The first is a series of static shots in the Shetland landscapes. A voice accompanies them, inviting us to listen to pieces written by various authors. The second is a tour of the Isle of Foula in a car, guided by a young punk farm boy, who is talkative and agile despite his handicap. After *Secteur 545*, which had already cultivated a simple taste for complexity, Pierre Creton, accompanied here by the artist Vincent Barré, presents a film on what may be called a country: its topography, its memories, its tales, and its invisible aspect that enables us to levitate from its ground. The end shows this: once the visit is over, it is the host who flies off in a plane, and it is the guest who stays on the ground to film the departure.*

FRANCE

2005

Couleur

Mini dv

29'

Réalisation

Pierre Creton,

Vincent Barré

Version originale

Français puis anglais

Sous-titrage

Rien puis français

Image, son, montage

Pierre Creton

Production

Atlante productions

Filmographie

Secteur 545, 2004 ;

Une saison, 2002 ;

La vie après

la mort, 2002

DREYER POUR MÉMOIRE - EXERCICE DOCUMENTAIRE

première mondiale

prix son / compétition française

CF

FRANCE

2004

Couleur

Dv-Cam

59'

Réalisation

Olivier Drousseau,
assisté par Anne-Marie

Faux

Version originale

Français

Image

Kamel Belaid

Son

Anne Sabatelli

Montage

Benoit Prin et

Sébastien Descoins

Musique

Xavier Vandenberghe
et **Thierry Dupont**

Production

Association 1&1

Distribution

Heure exquise !

Filmographie

À notre tour d'y voir,

2003 ; Vacances ;

Prémises, 2003 ;

Bruit de fond, une place
sur la terre, 2002

"Il existe un lieu à Roubaix, la Cie de l'Oiseau Mouche qui accueille et forme des travailleurs/acteurs handicapés. Je veux dire déclarés et identifiés comme tels. Des amis. Qui travaillent. Trente cinq heures par semaine. Cette compagnie domiciliée au lieu dit "le Garage" produit avec ces acteurs des spectacles. Et en reçoit aussi. Ces acteurs sont les protagonistes du film. Il s'agissait pour nous d'envisager une trace en images et en sons d'un atelier commencé un an auparavant."

Olivier Drousseau

"There is a place in Roubaix, the Compagnie de l'Oiseau Mouche, which deals with and trains handicapped workers/actors. I mean people who are declared and identified as such. Friends. Who work. Thirty-five hours a week. This company based in the place known as "le Garage" produces shows with these actors. And it hosts some, too. These actors are the protagonists of the film. For us, it involved envisaging a trace in images and sound of a workshop that started a year previously."

Olivier Drousseau

LA LUNE RONDE

The round moon

CF

première mondiale / premier film

compétition française / prix son

"Je suis un enfant de l'exil, mes parents ont dû fuir la dictature militaire uruguayenne. Revisiter son passé n'est jamais une chose facile. Comment revisiter un passé dont la mémoire a disparu ? Mon passé est constitué de flashes, de courts instants d'images, d'émotions, parfois difficiles à vivre. De cette matière inconnue, non maîtrisable, démarre l'intention de réaliser un film, qui va devenir alors comme un double mouvement, celui de reconstituer un passé, et l'autre mouvement, est celui d'une échappée, inscrite à la fois dans le film et dans ma vie, échappée vers l'extérieur, vers la lumière."

Fernando Lopez

"I am a child of exile. My parents had to flee from the military dictatorship in Uruguay. It is never easy to revisit one's past. How could you revisit a past when the memory of that past has disappeared? My past is made up of flashes, brief instants of images, and emotions sometimes difficult to bear. From this unknown and uncontrollable matter springs the intention to make a film. This film was to become a twofold movement – first of all, a re-creation of a past, and secondly, an escape, contained both in the film and my life, an escape toward the outside, toward light."

Fernando Lopez

FRANCE

2004

Couleur

16 mm

52'

Réalisation

Fernando Lopez

Version originale

Français/ Espagnol

Sous-titrage

Français

Image

Fernando Lopez et

Viviane Perelmuter

Son

Fanny Lelong

Montage

Amrita David

Production

Cinedoc Films

OLIVA OLIVA

premier film

CF

FRANCE

2004

Couleur
super 8 et photos
argentiques

68'

Réalisation

Peter Hoffmann

Version originale

Français

Image, son, montage

Peter Hoffmann

Production

Zeugma Films

prix son / compétition française

Des apiculteurs de Salamanque dans le quotidien de leur travail, c'était l'objet initial du film, nous apprend la voix off du cinéaste. C'est désormais sur des photographies d'un périple hasardeux en Espagne que la voix nous parle. Elle nous livre les secrets sans mystère de ce compagnonnage aux côtés de ces saisonniers. Journal mélancolique, emprunt du désœuvrement d'un cinéaste frustré de son projet, avec Buñuel en mémoire, il décrit un paysage, les mœurs sans relief de ses habitants. Il fait surtout, tâche délicate, le compte-rendu d'une amitié.

The filmmaker's off-screen voice tells us that the original subject of this film was beekeepers in Salamanca at their everyday work. And now the voice talks about photographs of a hazardous journey in Spain. It reveals the secrets without mystery of this companionship with these seasonal workers. In a melancholic diary marked by the forced idleness of a frustrated filmmaker unable to realise his project, with Bunuel in mind, he describes a landscape and the dull lifestyle of the people who live in it. Above all, he accomplishes the difficult task of giving an account of a friendship.

PIERRE QUI ROULE

Rolling stone

CF

première mondiale / premier film

compétition française / prix son

Joyeuse, la musique? Rayonnants à coup sûr ici ses serveurs. Qui? Dennis Charolles, batteur et metteur en son du trio *La Compagnie des Musiques à Ouïr* avec les saxophonistes Christophe Monnot et Rémi Sciuto, collaborateurs de longue date des jazzmen français les plus inventifs (Portal, Lubat, Minvielle, Artur H.). Pierre Charolles aussi, son père, mélomane et musicien à sa manière, faisant feu de sa myopathie. Mais plutôt qu'un portrait de groupe ou que le traditionnel aperçu de l'artiste à l'ouvrage, c'est le fourmillement des sons, le rythme des improvisations, le jeu des chœurs qui sont le sujet de ce film et qui lui donnent son tempo heureusement chahuté.

Is music really joyful? Here, in any case, its practitioners are certainly scintillating. Who? Dennis Charolles, percussionist and sound manager of the La Compagnie des Musiques à Ouïr trio with the saxophonists Christophe Monnot and Rémi Sciuto, long time teammates of the most inventive French jazz men (Portal, Lubat, Minvielle, Artur H.). Pierre Charolles, Dennis' father, also a music lover and musician in his own way, ignored his myopathia. But rather than a group portrait or a traditional picture of the artist at work, it is the mass of sounds, the rhythm of improvisations, the interplay of choruses that are the subject of this film, and it is they that set its pleasantly playful tempo.

FRANCE

2005

Couleur

Mini DV

65'

Réalisation

Frédéric Mainçon

Version originale

Français

Image

Frédéric Mainçon et

Emile Dubuisson

Son

Sylvie Gasteau,

Benjamin Echzarreta

et Flavie Pinatel

Montage

Fabrice Rouaud

Musique

Denis Charolles et

Christophe Monnot

Production

ATOPIC

Filmographie

National, 2004

PRISONNIERS DE BECKETT

Beckett's prisoners

première mondiale

compétition française

CF

FRANCE

2005

Couleur

Beta Numérique

90'

Réalisation

Michka Saäl

Version originale

**Anglais, français,
suédois, espagnol**

Sous-titrage

Français

Image

Sylvestre Guidi

Son

Didier Pêcheur

Montage

Nadia Ben Rachid

Musique

Bob dylan

Production

ADR Productions

Distribution

Arte distribution

Filmographie

La position de
l'escargot, 1998 ;

L'arbre qui dort rêve à
ses racines, 1992 ;

Nulle part, la mer, 1990

Prisonniers de Beckett raconte une histoire vraie qui débute dans une prison de sécurité maximale, en Suède, où un jeune acteur, Jan Jonson, décide de mettre en scène "En attendant Godot", avec cinq prisonniers comme acteurs. Leur jeu se révèle d'une authenticité si unique que Beckett leur accorde les droits de sa pièce et suit l'entreprise depuis sa retraite parisienne. Le directeur de la prison lui-même et Jan Jonson obtiennent des autorités de laisser les cinq acteurs franchir les grilles et s'en aller jouer au-dehors, dans un vrai théâtre, à Göteborg. Permission extraordinaire qui sera suivie d'un événement non moins spectaculaire.

"Prisoners" by Beckett tells a true story that begins in a maximum security prison in Sweden, where a young actor, Jan Jonson, decides to stage "Waiting for Godot" with five prisoners as actors. Their acting turns out to be so uniquely authentic that Beckett grants them the rights to his play, and keeps track of this project from his home in Paris, where he has retired. The director of the prison himself and Jan Jonson persuade the authorities to allow the five actors to leave the prison and play onstage, in a real theater in Göteborg. This extraordinary leave is followed by a no less spectacular event.

RENE O.

CF

première mondiale

compétition française / prix son

D'abord, on le voit prendre la route, puis, longuement, rouler pour aller faire ses courses sur un hypermarché loin du centre ville. De retour à son restaurant, assis à une table, il se met à parler, face caméra. Il ? Rene Orduna. Ni héros, ni victime, Rene se fait seulement le témoin de sa propre existence durant les années 70-80 aux États-Unis. Période de nomadisme, géographique et amoureux dont les seuls repères étaient alors festifs, voilà ce qu'il évoque, sans regret ni nostalgie : l'hypothèse de la joie. Et le film lui taille la place pour cette parole, jouant des couleurs et des sons comme de coussins où dignement l'asseoir.

First of all, we see him setting out on the road, and then, in a long sequence, driving to do his shopping in a large supermarket far from the town centre. On returning to his restaurant, sitting at a table, he starts to talk, facing the camera. Who is he? Rene Orduna. Neither hero nor victim, Rene is merely the witness of his own existence in the 1970s and 1980s in the USA. During this period, he roamed from place to place and roamed in his love life, and the only milestones were festive. This what he recounts, with no regrets or nostalgia: the theory of happiness. And the film makes room for him to fit his words, playing with colours and sounds like cushions on which they are placed with dignity.

FRANCE

2005

Couleur

Mini DV

58'

Réalisation

Thomas Bauer

Version originale

Anglais-américain

Sous-titrage

Français

Image

Thomas Bauer

Son

Mikael Bar

Montage

Dominique Auvray,

Richard Squires

Production

Thomas Bauer, avec

l'aide David Clark

Filmographie

Hear Mud in Your

EYE, 2002 ;

VIVRE À TAZMAMART

Living in Tazmamart

premier film / première mondiale

compétition française

CF

FRANCE

2004

Couleur

mini DV

72'

Réalisation

Davy Zylberfajn

Version originale

Français

Sous-titrage

Anglais

Image

Jean-Jacques Mréjen

Georges Diane

Son

Yves Capus

Dimitri Haulet

Montage

Anita Perez

Production, distribution

Cauri Films

Pendant dix-huit ans, cinquante-huit hommes ont disparu. D'août 1973 à septembre 1991, ils ont vécu enfermés chacun dans une cellule sans lumière, sans visite et sans soin à Tazmamart. Dix-huit ans dans des conditions horribles et inhumaines. Leurs familles ne savaient alors plus s'ils étaient morts ou vivants. Dans le noir secret d'un pouvoir absolu, ces hommes – l'élite de l'armée marocaine et des proches du Palais royal – avaient été condamnés à une mort lente. Plus de la moitié d'entre eux ont quitté la vie dans de longues souffrances et furent enterrés dans la cour de Tazmamart. Les autres ont survécu.

Fifty-eight men disappeared for 18 years. From August 1973 to September 1991 each one of them remained imprisoned in a cell with no light, no visitors and no medical care in Tazmamart. Eighteen years under horrible and inhuman conditions. Their families no longer knew whether they were dead or alive. In the dark secrecy of absolute power, these men – the elite of the Moroccan army and men with ties to the Royal Palace – had been sentenced to a slow death. Over half of them died after long sufferings and were buried in the courtyard of Tazmamart. The others survived.

Billetterie
C.C.C
et
spectacles



Interfaces
tactile et
code à barres

Solution
itinérante



Point de vente
automatique

Ventes
annonces



SIMPLEMENT

EFFICACE

Solutions informatiques pour la gestion
et la vente de votre billetterie



MONNAIE SERVICES

6 Bis Rue Amiral Ganteaume - BP 27

13671 - AUBAGNE CEDEX

Tel. 04 42 700 800

Fax. 04 42 700 600

www.monnaie-services.com

courrier@monnaie-services.com

Barcelona » c/mallorca 325 2º 1º (08037) » tel:+34 935 323 803 » cell.: +34 647 919 229
Granada » c/elvira 13 2do C (18010) » tel/fax: +34 958 224 699 » cell.: +34 647 919 231



Sous tirage & Traduction
www.sublimages.com

Offert avec ce numéro, le premier carnet d'un cinéaste

Juin 2005

N° 602

**CAHIERS
DU
CINEMA**

www.cahiersducinema.com

THE WORLD de JIA ZHANG-KE

CANNES 2005



Avec les *Cahiers*,
aimer, penser le cinéma

1

ÉCRANS PARALLÈLES

EP

JEAN-PIERRE GORIN, TRILOGY

RÉTROSPECTIVE WERNER HERZOG

ABERTURA, LE CINÉMA DE L'OUVERTURE (1965-1984)

PENSER À VUE

CARTE BLANCHE AU FESTIVAL REFLETS

FENÊTRE ALLEMANDE, TÜBINGEN

Parallel Screens

Jean-Pierre Gorin, Trilogy

Werner Herzog Retrospective

Abertura, Cinema of "Opening" (1965-1984)

Thought at Sight

Carte blanche to the Reflets festival

German Slot, Tübingen

2

3

4

5

6

C'est au travers de ses diverses collaborations avec Jean-Luc Godard au sein du collectif Dziga Vertov que Jean-Pierre Gorin a tout d'abord acquis une renommée internationale. Une association qui lui valut de connaître la célébrité tout en restant dans l'ombre, les admirateurs des œuvres de "la période Vertov" étant prompts à en attribuer les mérites à Godard seul, passant Gorin sous silence ou le citant à peine ; quant à leurs détracteurs, ils démontrent la même promptitude, cette fois pour considérer Gorin comme un petit morveux pendu aux basques du maître, s'ingéniant à le fourvoyer. La controverse a eu pour effet de reléguer dans l'ombre le corpus, petit par le nombre de titres mais néanmoins considérable, que Gorin a produit depuis sa séparation d'avec Godard en 1973. Il est vrai que les circonstances ont contribué à l'oubli : il n'existe que trois longs métrages et deux ou trois films vidéo apparentés, ainsi qu'un certain nombre de projets avortés ou jamais réellement démarrés, échelonnés sur une longue période, distribués parcimonieusement et d'une humilité revendiquée.

Et pourtant, il se peut que ces films réalisés en solo soient aussi marquants que ceux faits en collaboration avec Godard. Là où s'atténuent provocation et traits extrêmes, les œuvres gagnent en séduction, complexité formelle et art de la nuance. Elles comptent au nombre des contributions au genre du cinéma d'art et d'essai les plus ingénieuses et potentiellement fertiles qui soient. Elles se caractérisent par une fidélité résolue à la spécificité locale, retranscrite avec tendresse et humour, et par un ton personnel et attachant qui eut été inconcevable lors de la période de production sous influence Vertov. Ces trois films (*Poto et Cabengo* (1978), *Routine Pleasures* (1986), et *My Crazy Life* (1991) méritent d'être plus amplement distribués et visionnés ; les vidéos (*Letter to Peter* ainsi qu'un enregistrement de l'opéra d'Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, toutes deux de 1992) ouvrent de nouvelles perspectives dont on espère que Gorin aura l'occasion de les explorer davantage.

Gorin est né le 17 avril 1943 à Paris dans une famille de Juifs gauchistes, d'un père médecin réputé (et trotskiste), et d'une mère pourvue d'une intelligence remarquable et d'une énergie redoutable. A l'issue d'une adolescence agitée mais néanmoins studieuse, Gorin passe son bac philo en 1960 et s'inscrit en Sorbonne. Il assiste aux séminaires de Louis Althusser (dont celui consacré à la définition de la théorie de l'appareil idéologique étatique), de Jacques Lacan et de Michel Foucault. Par ailleurs, de 1965 à 1968, Gorin collabore au journal *Le Monde* en tant que rédacteur, et prend part à la création de son supplément littéraire hebdomadaire, *Le Monde des livres*. Au cours de cette période, il écrit des douzaines d'articles qui viennent alimenter les débats politiques et esthétiques qui finiront par aboutir au soulèvement de mai 1968.

C'est en 1967 que Gorin rencontre Godard pour la première fois. A l'époque, Godard s'intéressait de plus en plus à la jeune génération, et par voie de conséquence, aux mouvements politiques radicaux, comme le laisse entrevoir *Masculin Féminin* (1966). En tant que l'un des

représentants les plus engagés et éloquents de la jeune nouvelle gauche française, Gorin constituait le lien parfait. Cinéphile depuis sa prime jeunesse, Gorin avait puisé dans la rigueur formelle et politique du *Nicht Versöhnt* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1965) une inspiration à faire lui-même des films. Gorin peu à peu se lia d'amitié avec Godard; son expérience directe, à la fois pratique et théorique, du nouvel activisme gauchiste fit de lui un conseiller précieux pour *La Chinoise* (1967); de même il assista au moins en partie au tournage du *Gai savoir* (1968).

Pendant la période de l'après-mai 1968, Godard décida de tourner le dos à l'industrie cinématographique conventionnelle pour se lancer dans la réalisation de films reflétant un nouvel engagement politique et développant une nouvelle approche, une façon de "réaliser des films politiquement", des films qui ne se contenteraient pas de répandre des idées de gauche dans un cadre esthétique classique et par-là même discrédité. La nécessité s'imposait de "repartir à zéro", comme l'avait annoncé *Le Gai savoir*, afin de "construire des images" à partir de rien et de "combattre la tyrannie de l'image sur le son".⁽¹⁾ Avec l'aide sporadique de plusieurs assistants ses cadets en âge, dont Gorin et Jean-Henri Roger, Godard accoucha d'*Un Film comme les autres* (1968), de *British Sounds* (1968) et de *Pravda* (1969), des films marqués par un dépouillement technique agressif et une connotation politique aiguë. C'est pour ces films que commença à apparaître la signature du "Collectif Dziga Vertov", nom choisi en hommage au maître alors oublié du cinéma soviétique, à son engagement politique radical et à sa mise à nu des fondements matériels et formels du cinéma et au nom de son travail de déconstruction de l'illusion cinématographique.

Bien que l'appellation Vertov soit apparemment une idée de Gorin, les premiers films dans cette veine sont essentiellement le fruit du travail de Godard lui-même. *Vent d'est* (1969), toutefois, marque un tournant. Godard était parti en Italie tourner un western en collaboration avec un certain nombre de figures de proue de la gauche, dont le réalisateur brésilien Glauber Rocha, Daniel Cohn-Bendit et l'acteur vedette de western spaghetti et communiste revendiqué, Gian Maria Volontè. Cette collaboration s'enlisant rapidement en raison de l'indiscipline généralisée, Godard appela Gorin à la rescousse, inaugurant du même coup une période de véritable co-création, qui devait comprendre *Luttes en Italie* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* (1972), et *Letter to Jane* (1972); *Ici et ailleurs* (1975) peut être perçu comme une postface à cette création en duo. Il est difficile d'y reconnaître la signature de l'un ou de l'autre, ce qui serait d'ailleurs contraire à l'intention des auteurs : Gorin évoque la ferveur créatrice née d'un "échange permanent d'idées" qui visait à une "transformation de l'approche" fondamentale, la répudiation du concept de film d'auteur que Godard avait contribué à élaborer.⁽²⁾

1. Cf James Monaco, *La Nouvelle Vague* (New York, Oxford University Press, 1976), 221. Le chapitre intitulé "Godard : Théorie et Pratique : La Période Dziga-Vertov" offre sans doute un aperçu général le plus clairvoyant encore à ce jour de cet ensemble de films.

2. Ces citations sont issues d'un entretien vidéo accordé par Gorin en 1987 à Melbourne; je ne connais pas l'identité de la personne ayant recueilli ces propos.

Quoi qu'il en soit, il semble qu'au moins *Luttes en Italie* et *Tout va bien* relèvent davantage de Gorin que de Godard, et quant aux autres films, la responsabilité semble avoir été partagée.⁽³⁾ Les deux cinéastes travaillaient ensemble quotidiennement, non seulement sur de gros projets, mais également sur des projets mineurs : "reportages", visibles quotidiennement à Paris, dont des interviews et des sketches (Juliet Berto, plongée dans une baignoire, expliquant la guerre du Vietnam), ainsi que des projets de films publicitaires – dont l'un au moins aboutit – destinés à servir de source de financement.

Bien que Gorin revendique toujours fièrement les films de la période Vertov, cette fierté est loin de s'attacher à leur pureté idéologique. En ce sens, ces films, comme il le dit à propos des militants de *La Chinoise*, sont frappés par une forme d'"esprit de sérieux crétin"⁽⁴⁾ hélas trop prémonitoire du puritanisme pontifiant qui devait affecter l'art militant ultérieur. Bien plus pérennes sont leur beauté formelle,⁽⁵⁾ leur audace, la primauté qui y est donnée à la bande-son plutôt qu'à l'image, leur exactitude en tant qu'instantanés, leur humour (patent au moins à partir de *Vladimir et Rosa* et pour la suite, bien que souvent passé inaperçu), et ce qu'on pourrait appeler leur éthique d'"artisanat proto-punk". La plupart de ces caractéristiques sont bien éloignées des discours théoriques et de la praxis qui sont censés retracer l'héritage premier de ces films, et dont Gorin se détache largement : pour lui, considérer ces films essentiellement pour leur message politique est sans intérêt, voire même à côté de la plaque. Il est vrai qu'il est difficile de croire que le contenu politique de *Vent d'est*, pour ne prendre que cet exemple, soit simplement ironique ou accessoire. Et l'arrogance des déclarations publiques de Gorin et de Godard à l'époque (cf. *Godard in America*, Ralph Thanhauser, 1970) a mal vieilli. Il demeure que les films de la période Vertov méritent vraiment d'être vus, et ce d'un regard neuf.

Il m'a fallu du temps pour me résoudre à revoir *Vent d'est* : pour mes premières tentatives de visionnage de ce film, j'avais eu droit à la énième copie vidéo d'une version américaine affublée d'un commentaire off consternant (dans lequel le nom du journal *L'Humanité* devenait "human-nite"). Etant donné la laideur et le brouillage du son et de l'image, il était fortement conseillé de se procurer une édition du scénario et de se référer aux fameux essais sur le film écrits par des auteurs tels que Peter Wollen, lequel semblait encenser ce film pour ce qu'il procurait de "déplaisir militant", selon la formule de Gilberto Perez, pour la dénonciation implacable de toutes valeurs esthétiques en tant que superstructures intolérablement perfides.⁽⁶⁾

3. Gorin a un jour déclaré, avec modestie : "Pour l'essentiel tout ce que j'ai fait vient du travail accompli précédemment par Jean-Luc ; c'est la raison pour laquelle certains de nos derniers films sont considérés comme éminemment godardiens, même si c'est moi qui les ai réalisés." Cité dans Monaco, 215.

4. Extrait de l'entretien de Melbourne.

5. Ce que Godard avait vigoureusement démenti : "Si *Vent d'est* rencontre quelque succès, c'est parce qu'il n'est pas beau du tout." Cité dans James Roy MacBean, "Godard et Rocha au Carrefour de *Vent d'Est*" dans *Film et Révolution* (Bloomington, Indiana University Press, 1975), 120.

6. Cf. Peter Wollen, "Godard et le Contre-Cinéma : *Vent d'est*", dans *Lectures et Écritures : Contre-Stratégies Sémiotiques* (London, New Left Books, 1982), 79-91. En ce qui concerne les remarques de Perez sur les films du Groupe Dziga-Vertov, voir "*The Material Ghost*" (Baltimore, Johns Hopkins, 1998), 362.

Cet acharnement, cette rigidité idéologique sont constitutifs de *Vent d'est*, mais n'en sont qu'un aspect : ce qui ressort en premier lieu de ce film, comme on peut le voir dans l'excellente version DVD japonaise, c'est cette dialectique sans fin entre idéologie verbale et beauté visuelle, dans laquelle chacune s'érige en critique de l'autre. Si la bande-son dénonce l'impérialiste américain (Griffith), la splendeur naturelle et luxuriante des scènes d'ouverture quasiment statiques fait penser à la dernière interview accordée par Griffith :

Ce qui manque au cinéma moderne, c'est la beauté ; la beauté du vent qui agite les branches des arbres, le mouvement tenu des rameaux en fleurs qui frémissent sous la brise. Cela, ils l'ont totalement oublié... Au risque de paraître arrogant, je suis convaincu que nous avons perdu la beauté.⁽⁷⁾

Vent d'est est un film d'une richesse exceptionnelle pour qui sait prendre le temps à la fois de regarder et d'écouter, en laissant de côté la rhétorique à laquelle il a donné lieu – en tant que prolongement et subversion du genre western, mettant au jour et questionnant ses idéologies implicites, en tant que document sur les possibilités et les dangers du projet révolutionnaire (ainsi, dans la séquence glaçante sur le terrorisme, vers la fin du film, lorsque des natures mortes pop extraites de *2 ou 3 Choses que je sais d'elle* [1966] se transforment en schémas de bombes artisanales), et pour ses rencontres complexes entre beauté formelle et contenu provocateur et rebelle.

Là où *Vent d'est* part dans tous les sens et se montre échevelé, *Luttes en Italie* marque par sa rigueur, sa discipline, voire même son élégance : Gorin en compare la structure à un jeu de cartes, dans lequel on procéderait par juxtaposition et substitution de panneaux plus ou moins statiques pour formuler une analyse althussérienne des idéologies qui sous-tendent l'existence d'un jeune militant italien. Par opposition, *Vladimir et Rosa*, une réflexion sur le procès des 8 de Chicago en tant que théâtre politique, est le film de la période Vertov le plus extravagant et décousu, proposant à foison matériaux, sketches et implications : tout en s'éparpillant dans tous les sens avec exubérance, il offre quelques-unes des méditations les plus significatives de Gorin et de Godard sur l'élaboration d'un nouveau langage cinématographique, présentées bien souvent sous l'aspect d'un comique désarmant.

Dependant à mon avis, les meilleurs films issus de cette collaboration sont les trois derniers : *Tout va bien*, *Letter to Jane*, et *Ici et ailleurs*.

Tout va bien est, pour des raisons évidentes, le plus "professionnel" des films de la période Vertov. Gorin et Godard souhaitaient travailler à nouveau sur un projet de plus grande envergure et plus "populaire". A cet effet, ils s'attachèrent les services de deux acteurs vedettes connus pour leur engagement à gauche, Yves Montand et Jane Fonda, imaginèrent un fil

7. Ezra Goodman, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood* (New York, Simon and Schuster, 1961), 11.

narratif et plantèrent le décor, les bureaux d'une entreprise de charcuterie industrielle lors d'un conflit social. Ces concessions une fois faites, Gorin et Godard s'amusent à les détourner habilement : durant la plus grande partie du film, les acteurs vedettes n'apparaissent que par intermittences, comme des figurants, le devant de la scène étant occupé par des acteurs quasi anonymes ; "l'histoire d'amour" des vedettes, une fois dessinée, s'ancre solidement dans le monde du travail (l'un réalisateur de films, l'autre journaliste) et par là-même dans les hypocrisies de la culture commerciale. Quand au décor, hommage au *Tombeur de ces dames* de Jerry Lewis (1961), c'est une coupe claire fonctionnant comme une variante à l'effet de distanciation prôné par Brecht. Ces stratégies aboutissent à un film dont la complexité formelle épouse un nouveau style de discours, Gorin et Godard laissant chacun de leurs protagonistes, patron, représentant syndical et gréviste gauchiste, s'exprimer de sa propre voix, nous laissant plus de liberté pour jauger leurs positions respectives. Mais cette liberté, bienvenue, est également révélatrice d'une perte de ferveur. Comme le fait observer Gorin, *Tout va bien* est un film de 1972, non de 1968, et la sensation de néant induite par le travelling final vient souligner le décalage des actions révolutionnaires dépeintes, le trépas de l'instant révolutionnaire.⁸⁾

Dernière salve de théorie militante radicale, *Letter to Jane* a été particulièrement démolie par la critique qui l'a considéré comme "insupportable" et manquant totalement d'humour.⁹⁾ Pour ma part, je trouve ce film à la fois drôle et révélateur. Il s'agit d'une méditation de cinquante minutes centrée sur une photographie de Jane Fonda prise au Vietnam. Gorin et Godard interviennent tour à tour pour commenter cette image qu'ils juxtaposent à d'autres photographies et ce faisant, réfléchissent à la fonction de Fonda et à la nature de cette image dans le cadre de la représentation par les médias occidentaux de la lutte du peuple vietnamien pour son indépendance. D'aucuns ont prétendu que les cinéastes s'y montrent injustes à l'égard de leur ancienne actrice et y font preuve de misogynie. Bien au contraire, ils prennent bien soin de distinguer la personne Jane Fonda du rôle social qui lui est assigné, et qu'ils critiquent. Par ailleurs, le ton extrêmement pédant de l'argumentaire (venant à distinguer, par exemple, des "Éléments d'Éléments" d'"Éléments Élémentaires"), tout en constituant certainement un effort sérieux d'argumentation logique, se moque de son propre absolutisme (bien que peu nombreux ont été ceux, qui, à l'instar de James Monaco, en ont perçu l'autodérision).¹⁰⁾ *Letter to Jane* demeure, pour reprendre les mots de Susan Sontag, "un modèle de cours sur la manière d'interpréter une photographie, quelle qu'elle soit, de déchiffrer la nature jamais innocente des choix de cadre, d'angle de vue et de point focal d'une photographie"¹¹⁾. En outre le film est riche d'observations pénétrantes et provocantes, notamment sur l'histoire du jeu

8. Pour une analyse approfondie de *Tout va bien*, cf David Bordwell et Kristin Thompson, "Les Films d'art et d'essai: une introduction" (Deuxième Edition) (New York, Knopf, 1986), 335-42.

9. Perez, 362 ; Jonathan Dawson, "Letter to Jane," *Senses of Cinema*, <<http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/c19eql/letter.html>>

10. Cf le débat très utile de Monaco dans *La Nouvelle Vague*, 245-50.

11. Susan Sontag, *De la photographie* (New York, Delta, 1977), 108.

d'acteur dans le cinéma, la gestuelle "matérielle" des comédiens du cinéma muet occultée par un style "réflexion profonde", que Gorin et Godard relie directement à l'inefficacité du libéralisme occidental.

Ici et ailleurs, achevé par le tandem Godard / Anne-Marie Miéville, est peut-être le plus complexe de tous ces films, une réflexion étourdissante sur la résistance palestinienne, sur la dimension politique du son et des images, et sur l'échec du radicalisme européen après 1968. Sur une commande de la Ligue Arabe en 1970 pour la réalisation d'un film qui devait s'appeler *Jusqu'à la victoire*, Gorin et Godard engrangent des images dans la Jordanie d'Al Fatah. La même année, la plupart des personnes qu'ils avaient filmées et qui les avaient reçus en hôtes ont trouvé la mort aux mains de l'armée jordanienne au cours du Septembre Noir, rendant du même coup le titre du film grotesquement dérisoire et modifiant totalement la signification des images prises. Plus tard, Godard, Gorin et Miéville ont fini par assembler ces images en les combinant à des critiques cinglantes des stratégies tant des révolutionnaires que des cinéastes, établissant ainsi un lien direct avec une gauche européenne qui préfère tourner son regard vers des luttes qui ne sont pas les siennes, et avec la nature coercitive et ubiquitaire de la communication de masse dans laquelle "des chaînes d'images asservissant d'autres images" finissent pas conditionner, voire constituer la conscience humaine. *Ici et ailleurs* est l'un des films politiques les plus forts qui soit, atteignant à une densité extraordinaire d'un point de vue formel, par sa succession de strates d'images, de sons et d'histoires, ainsi qu'une lucidité politique dont la pertinence s'impose encore à ce jour.

La période Vertov était très féconde et excitante, mais Gorin avait besoin de voler de ses propres ailes. Souffrant de rester en permanence dans l'ombre de Godard, et par ailleurs se sentant comme étouffé par les diktats politiques et théoriques, il souhaitait s'aventurer dans de nouveaux domaines. Dans un entretien avec Martin Walsh, Gorin désignait Russ Meyer comme étant son réalisateur américain préféré, et faisait observer : "Je n'essaye plus d'être brechtien. La seule idée d'essayer de penser à la façon d'un homme qui concevait sa pensée dans les années trente me semble, à présent, incroyablement rétrograde... Je ne suis même plus vraiment marxiste, ce qui me permet d'élargir un petit peu mon espace."⁽¹²⁾

Le premier film réalisé par Gorin en solo est perdu. Intitulé *L'Ailleurs immédiat*, il était quasiment terminé lorsque l'arrestation de la principale interprète féminine, pour une affaire de drogue, mit un frein brutal à sa production. Confrontés à des délais interminables, les producteurs décidèrent allègrement de faire fondre la pellicule pour en récupérer le contenu argentique. On ne peut que regretter amèrement cette destruction : d'une part, on se demande ce qu'il serait advenu de la carrière de Gorin si ce film avait pu être achevé et distribué ; d'autre part, il est probable qu'il s'agissait d'un travail fascinant. L'allusion faite à Georges Bataille dans

12. Martin Walsh, "Godard et Moi : Jean-Pierre Gorin Parle," dans *Take One* (Vol. 5 #1, 1976), 14-15.

le titre est un indice de la voie dans laquelle Gorin s'engageait. Selon lui, *L'Ailleurs* était exempt de compromission d'un point de vue sexuel et psychologique, ce qui avait amené Godard à surnommer ce film "l'Anti-Tango", par opposition au controversé mais néanmoins relativement bénin *Dernier Tango à Paris* de Bertolucci (1972). Gorin en personne y interprétait le principal protagoniste ; la description qu'il donne de certaines séquences du film, au cours desquelles il récite des extraits de *La Généalogie de la Morale* de Nietzsche tout en se faisant tatouer, ou se masturbe tout en se tenant accroché à l'extérieur d'une fenêtre d'un immeuble surplombant une rue de Paris, donne une vague idée du caractère extrême (et déjanté) du projet. Il coïncidait avec, et d'une certaine façon puisait sa source, dans la détérioration continue de l'esprit révolutionnaire de mai 1968. Gorin s'est déjà exprimé sur le caractère de plus en plus fragmenté et déréglé de la gauche militante et son désir de prendre ses distances par rapport à cette gauche. Peut-être que *L'Ailleurs immédiat* aurait constitué le pendant dionysiaque à la dissection froide et objective des années 60 opérée par Jean Eustache dans *La Maman et la putain* (1973).

Quoi qu'il en soit, après le non-aboutissement forcé de *L'Ailleurs*, Gorin décide de quitter l'Europe, et accepte en 1975 l'invitation de Manny Farber à rejoindre la faculté de l'Université de Californie à San Diego, où Gorin enseigne encore à ce jour. Gorin nourrit un lien d'amitié fort et durable avec Farber : pour reprendre l'expression de ce dernier, les deux hommes sont devenus « des cerveaux jumeaux ». Farber était depuis longtemps à la fois un artiste pictural reconnu et l'un des critiques cinématographiques américains les plus importants : il fut l'un des premiers fervents défenseurs de réalisateurs de films d'action tels que Mann, Fuller et Hawks ; plus récemment, il s'est fait également l'observateur subtil des productions de réalisateurs avant-gardistes tels que Snow, Straub et Huillet, Fassbinder et Godard. Le poste qu'occupe Gorin au sein de l'Université de Californie lui permet d'entretenir un dialogue prolifique tant avec Farber qu'avec l'épouse et collaboratrice de ce dernier, Patricia Patterson. Par ailleurs, la vie universitaire lui réserve des joies : ses conférences empreintes d'un panache tout personnel ont certainement marqué un certain nombre de jeunes générations d'étudiants en art et cinéma de l'université de Californie. On peut simplement regretter que cette vie universitaire ait mobilisé une énergie qui aurait pu être dévolue à la réalisation de films.

Mais la carrière universitaire de Gorin n'entamait pas ses ambitions en tant que réalisateur. Voulant une place à Hollywood, Gorin y a trouvé un travail sur *Apocalypse Now* (il faut dire que sa contribution à ce tournage légendairement dantesque s'est pour l'essentiel limitée à l'initiation de Frederic Forrest aux subtilités de la cuisine française). Et pourtant, Gorin ne désespérait pas d'obtenir le soutien de Francis Ford Coppola pour l'un de ses projets personnels. Il avait réussi non seulement à obtenir les droits sur un certain nombre d'œuvres de l'écrivain de science-fiction Philip K. Dick, mais en outre, il avait obtenu de ce dernier qu'il lui prépare un traitement très détaillé pour l'adaptation de son roman *Ubik*. Ni Coppola ni George Lucas n'ayant voulu, en fin de compte, appuyer le projet, Gorin vit avec amertume s'éteindre l'une

après l'autre les options qu'il avait prises sur ces œuvres et d'autres.

Si les ambitions hollywoodiennes de Gorin ont été déçues, il a heureusement eu l'occasion d'explorer l'univers du documentaire. Bientôt, grâce à un financement de la télévision ouest allemande, il commença le tournage du premier opus de ce qui allait devenir une trilogie consacrée au langage, à l'arrêt du développement et au déplacement culturel en Californie du Sud : *Poto et Cabengo*.

Poto aborde le thème des rapports des enfants au langage à travers le cas de deux jumelles de San Diego, Gracie et Ginny Kennedy, qui avaient apparemment inventé leur propre langage. En réalité, cette "langue" était une sorte de sabir mêlant des éléments d'Allemand et d'Anglais que les petites pouvaient entendre dans leur foyer, relativement isolé. Gorin explore son sujet dans toutes les directions possibles : la couverture médiatique dont les jumelles ont fait l'objet, qui oscille entre sensationnalisme inepte et parfaite inanité ; les avis officiels de pédopsychiatres et de linguistes ; les ambitions sociales des malheureux parents des jumelles, confrontés à la précarité matérielle. En outre, Gorin ne tombe pas dans les travers récurrents du film documentaire, la prétendue neutralité du reportage ou l'omniscience divine : plutôt, il entre lui-même dans l'histoire tel un enquêteur amateur, un Philip Marlowe burlesque, et son implication de plus en plus forte auprès des jumelles, en les initiant au monde, devient un fil supplémentaire dans le "récit pluriel" du film. De ce réseau complexe de déterminants, Gorin fait émerger beaucoup des attraits et des pressions d'un rêve américain insaisissable, de la nature sociale du langage, des héritages déplacés de l'émigration. Tout en laissant se dérouler ces vastes réflexions, Gorin ne perd jamais de vue ni l'humanité de ses sujets – jamais il n'est condescendant à l'égard des pitoyables parents – ni la complexité formelle du film, qui permute constamment et avec une infinie variété sons, texte écrit et images, en donnant souvent la primauté aux premiers, comme lors de la période Vertov. D'un point de vue formel et thématique, le film est un bijou de polyphonie, d'autant plus remarquable qu'il ne perd jamais de sa légèreté même lorsqu'il aborde des sujets profonds et tragiques.⁽¹³⁾

Si *Poto* s'intéresse aux enfants et au langage, *Routine Pleasures* fait de son enquête sur "les hommes et l'imagination" dans l'Amérique des années 80 "une épopée en format réduit", selon les mots de Gorin, un remake de *Seuls les Anges ont des ailes*.⁽¹⁴⁾ Gorin prend pour sujet principal un club de modélistes fanatiques de trains miniatures qui chaque semaine se retrouvent sur le champ de foire de Del Mar en Californie du Sud. Leur paysage en miniature préserve une Amérique perdue, peut-être illusoire, et leur obsession allie curieusement travail et enfance. Gorin entrelace ce sujet avec un autre thème, son ami et mentor Manny Farber. Farber n'y apparaît pas si ce n'est par photographies interposées, mais ses peintures, et ses

13. Voir aussi Vivian Sobchack, "16 Ways to Pronounce Potato: Authority and Authorship in *Poto and Cabengo*," *The Journal of Film and Video* (Numéro XXXVI, Automne 1984), 21-29.

14. Cf l'entretien de Melbourne.

jean-pierre gorin, trilogy

mots (et des obsessions telles que Jimmy Cagney) y sont bien présents. Là encore Gorin, endossant le rôle de l'enquêteur amusé, tresse ensemble tous ces fils avec une ingéniosité toute naturelle. Les récits s'entrecroisent tels les rails du circuit miniature, ou les lignes de force dans les peintures de Farber, suscitant des points de convergence et des résonances ; dans le même temps, Gorin brosse un portrait de l'identité américaine, de l'expérience américaine de la géographie et des vastes espaces, de la masculinité, de l'histoire, ou de la relation entre les notions de privé et de collectif. Tout comme *Poto*, *Routine Pleasures* est remarquable de légèreté et de grâce, bien que la polyphonie y soit encore plus complexe. Il faut également mentionner l'excellent travail de photographie réalisé par Babette Mangolte, riches de nuances aussi bien pour le noir et blanc que pour la couleur. *Routine Pleasures* a valu à Gorin le prix du Meilleur Documentaire Expérimental au Festival dei Popoli de Florence.

Les obligations professionnelles de Gorin en tant qu'enseignant expliquent là encore le long délai avant la réalisation de son film suivant. *My Crasy Life* (qui a recueilli le Prix Spécial du Jury au festival de Sundance en 1992) vient compléter la trilogie californienne par une exploration de la vie d'une bande de Samoans à Long Beach. Il s'agit là sans doute du plus ardu des films en solo de Gorin, qui intervient délibérément dans la réalité qu'il retrace, à la fois plus fréquemment mais de manière moins appuyée que dans les deux précédents opus, en renonçant à l'orientation donnée jusque là par le personnage classique de l'enquêteur. Plutôt à la manière de Jean Rouch pour *Moi, un noir* (1958), Gorin invite ses sujets à prendre une part active dans la représentation qu'il fait d'eux, d'une manière patente lorsqu'il s'agit à l'évidence de scènes jouées, mais également plus subtilement, comme pour ces monologues qui semblent spontanés mais en fait écrits à l'avance. Par ailleurs, Gorin élargit le champ de vision pour dépasser la seule relation à la vie quotidienne de Long Beach : plusieurs gangsters se rendent dans les îles Samoa en quête de leurs origines culturelles, rencontre tant de la parentèle que de l'imaginaire. Même la science-fiction fait irruption dans les ruminations de l'ordinateur équipant la voiture de patrouille d'un policier conciliant. Peut-être ces songeries viennent-elles se substituer au personnage Gorin manquant, en tout cas elles créent un effet perturbateur dans le ton du film. Malgré ces envolées, *My Crasy Life* résiste à toute facilité sensationnelle : pas de violence spectaculaire, pas plus que de romantisation ou de diabolisation de ses sujets. On ne peut qu'être frappé par la curieuse innocence des gangsters, l'oppressante normalité de leur existence, dont Gorin parvient à tirer une matière dont la complexité n'est perceptible dans toute son ampleur qu'après plusieurs visionnages.

Depuis *My Crasy Life*, Gorin s'est, comme il l'indique lui-même, "concentré sur la possibilité de repenser la trame narrative d'un film suivant des lignes structurelles musicales". La musicalité préoccupe Gorin depuis longtemps et de façons diverses : il suffit d'évoquer son choix subtil dans l'illustration musicale de ses films (Erroll Garner et Mozart interprété par Gould pour *Poto*, Conlon Nancarrow pour *Routine*, la musique élégante quoique intermittente de Joji Yuasa pour *My Crasy Life*), et plus fondamentalement, l'importance accordée à la bande-son, déjà

caractéristique des films de la période Vertov, les structures rythmiques et polyphoniques de ses opus en solo. *Letter to Peter* (1992), film vidéo long métrage consacré au *Saint François d'Assise* de Messiaen mis en scène par Peter Sellars au festival de Salzbourg, constitue une étude, prolongeant ces préoccupations et aboutissant à la synthèse. Pourtant, cette œuvre est moins riche que ses films, sans doute l'effet d'un certain énervement suscité par Sellars (évident à la façon dont certains de ses monologues sont passés en avance rapide, procédé justifié mais quelque peu brutal), il ne parvient pas à intégrer totalement ses observations, souvent intéressantes, sur le déroulement des répétitions dans la perspective plus vaste d'une réflexion sur la musique et l'acte de création. Plus satisfaisant à cet égard, même s'il est moins ambitieux, se révèle l'enregistrement par Gorin de la représentation réalisée pour la *Österreichischer Rundfunk*, qui rend la mise en scène de Sellars (discutable à mon avis) aussi efficace que faire se peut en matière de vidéo live.

Quoi qu'il en soit, ces deux incursions directes dans le monde de la musique ont stimulé l'intérêt de Gorin pour l'illustration musicale cinématographique. Parmi ses projets en cours, des bandes-sons comme élément constitutif premier, auxquelles viendront par la suite s'ajouter des images, inversant en cela les pratiques habituelles du cinéma. Gorin a également écrit des scripts et des récits ; en 2001 il a dirigé au Japon un atelier réunissant un certain nombre de jeunes artistes japonais. A cette occasion, en collaboration avec les étudiants et l'artiste vidéographe Ryuta Nakajima, il a enregistré des images pour un projet de vidéo "e-mail" en hommage à ses amis et aînés, Godard et Chris Marker. Au cours des derniers mois, Gorin a enfin commencé à mettre en forme les images recueillies ; on se réjouit à la pensée que les échanges d'idées et d'enthousiasme entre Gorin et la jeune génération, et l'intérêt croissant pour son travail à l'échelon international l'ont aidé à renouveler son énergie créatrice, et on ne peut qu'espérer que la production de Gorin se fera moins espacée.

Si Godard s'est façonné en tant que "l'image ultime de la fin de l'Europe" (comme l'écrivait Charles Olson à propos d'Ezra Pound), l'accomplissement de Gorin se situe à un niveau plus modeste. Chacun de ses films remâche des thèmes récurrents (l'enfance ou la nostalgie de l'enfance, le langage et l'exil) en s'attachant à la spécificité locale. Là où *Sans Soleil* (1982) ou *The Last Bolshevik* (1993) se développent majestueusement à partir de leurs sujets immédiats pour atteindre à l'illumination de l'Histoire, Gorin choisit de creuser son sillon dans la matière locale. Laisant derrière lui la rhétorique généralisante de la période Vertov, Gorin évite comme la peste "les grandes déclarations" ; bien au contraire, son travail se nourrit de l'attention aux petits détails, ceux qui signent l'originalité, qu'il scrute avec tendresse et curiosité. Il s'agit, pour reprendre les mots de Manny Farber, d'un "art de termite", "qui dévore ses propres limites", ne laissant "rien dans le chemin qu'il trace hormis les signes d'une activité vorace, industrielle et désordonnée".⁽¹⁵⁾ C'est cette humilité-même qui dans le travail de Gorin revêt une importance

15. Manny Farber, *Negative Space* (Edition enrichie) (New York, Da Capo, 1998), 135.

particulière, dans une époque dominée par le spectacle grandiose mais sans âme de Hollywood, et par le cynisme et la désincarnation de tant de ces films dits indépendants. Le caractère excentrique des films de Gorin renvoie mentalement aux films de certains de ses grands autres contemporains, tels que Abbas Kiarostami ou João Cesar Monteiro, dont la singularité offre un énorme éventail de possibilités et nous procure en abondance des plaisirs profonds.

Erik Ulman

Filmographie (en tant que réalisateur)

Vent d'est (1969, avec Jean-Luc Godard).
Luttes en Italie (1969, avec Jean-Luc Godard).
Vladimir et Rosa (1971, avec Jean-Luc Godard).
Tout va bien (1972, avec Jean-Luc Godard).
Letter to Jane (1972, avec Jean-Luc Godard).
Ici et ailleurs (1975, avec Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville).
Poto et Cabengo (1978).
Routine Pleasures (1986).
My Crasy Life (1991).
Letter to Peter (1992; vidéo).
St. François d'Assise (1992 ; vidéo de la mise en scène de l'opéra de Messiaen par Peter Sellars).

Bibliographie choisie

Je remercie tout particulièrement Jean-Pierre Gorin, pour les nombreux entretiens qu'il m'a accordés et toutes les informations et documents qu'il m'a fournis ; mes remerciements vont aussi à Michael Chaiken.

David Bordwell et Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction* (Second Edition). New York: Knopf, 1986.

Jonathan Dawson, "Letter to Jane." *Senses of Cinema* (Issue #19, March-April 2002), <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/cteq/letter.html>

Manny Farber, *Negative Space* (expanded edition) (New York: Da Capo, 1998).

- James Roy MacBean, *Film and Revolution* (Bloomington: Indiana University Press, 1975).
- Colin MacCabe, *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy* (New York: Farrar Straus and Giroux, 2004).
- James Monaco, *The New Wave* (New York: Oxford University Press, 1976).
- Michael Pekler, ed. *Viennale '04* (Wien: Viennale, 2004).
- Gilberto Perez, *The Material Ghost* (Baltimore: Johns Hopkins, 1998).
- Jörn Schafaff, "Routine Pleasures or All About Eve or A Point in the Landscape." In Jörn Schafaff and Barbara Steiner, *Jorge Pardo* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000), 45-60.
- Vivian Sobchack. "'16 Ways to Pronounce Potato': Authority and Authorship in *Poto and Cabengo*," *The Journal of Film and Video* (Issue XXXVI, Fall 1984).
- Susan Sontag, *On Photography* (New York: Delta, 1977).
- Martin Walsh, "Godard and Me: Jean-Pierre Gorin Talks," *Take One*, (Vol. 5 #1, 1976); later reprinted in *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* (London: BFI, 1981).
- Peter Wollen, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* (London: New Left Books, 1982).

jean-pierre gorin, trilogy

Jean-Pierre Gorin first achieved international attention through his collaborations with Jean-Luc Godard as the Dziga Vertov Group. This association brought him both celebrity and neglect: those who admire the films of the "Vertov period" often attribute their virtues to Godard with scant or no reference to Gorin; and many that dislike them often view Gorin as a punk who led the master astray while riding his coattails. This controversy tends to overshadow and ignore the small but impressive body of work that Gorin has produced since parting with Godard in 1973. It is true that, circumstances have made these films all too easy to overlook: there are only three features and a pair of related video works, along with a number of aborted or never-begun projects, made at intervals of years, distributed spottily, and of deliberate modesty.

These solo films, however, may well prove as important as the collaborations with Godard. What they lose in provocation and extremity they gain back in charm and in complexity of form and nuance: they stand among the most ingenious and potentially fertile contributions to the genre of "film essay." They are characterized by a resolute fidelity to the local, revealed with tenderness and humor, and are personal and engaging in ways unimaginable in the Vertov-period works. These three films – Poto and Cabengo (1978), Routine Pleasures (1986), and My Crazy Life (1991) – deserve to be much more widely seen and discussed; and the videos – Letter to Peter and a record of Olivier Messiaen's opera St. François d'Assise (both 1992) – open up new areas which one hopes Gorin will have the opportunity to explore further.

Gorin was born on April 17, 1943 in Paris; his parents were Jewish leftists, his father a respected (and Trotskyite) doctor, his mother a woman of considerable intelligence and somewhat unpredictable energy. After a turbulent but studious adolescence, Gorin received his baccalaureate in Philosophy in 1960, subsequently enrolling at the Sorbonne. Here he took part in the seminars of Louis Althusser (including the one defining the theory of the ideological state apparatus), Jacques Lacan, and Michel Foucault. In addition, from 1965 to 1968, Gorin was an editor at Le Monde, helping create its weekly literary supplement, Le Monde des livres. In this period, he wrote dozens of articles, contributing to the political and aesthetic debates that would lead eventually to the upheaval of May 1968.

Gorin first met Godard in 1967. At this time Godard was becoming increasingly interested in the younger generation and, by extension, in radical politics, as Masculin Féminin (1966) indicates. Gorin was a perfect contact, as one of the most articulate and engaged of France's young New Left. For his part Gorin had been a cinephile since his youth, and the formal and political rigor of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's Nicht Versöhnt (1965) had stimulated his desire to make films. Gorin came to befriend Godard: he advised Godard on La Chinoise (1967), as someone with first-hand practical and theoretical experience of emergent leftist militancy; and was present during at least some of the shooting of Le Gai savoir (1968).

In the aftermath of May 1968 Godard turned his back on the conventional film industry, to make films reflecting a new political commitment and developing a new practice, a way of "making films politically," not merely promulgating Leftist ideas within a traditional, and hence

discredited, aesthetic. The need was “to return to zero,” as Le Gai savoir had announced, to “build images” from scratch and to “combat the tyranny of image over sound.”¹ With the sporadic assistance of several younger apprentices, including Gorin and Jean-Henri Roger, Godard created *Un Film comme les autres* (1968), *British Sounds* (1968), and *Pravda* (1969), films of an aggressive technical leanness and political stridency. These films began to be signed by the “Dziga-Vertov Group,” a name chosen to pay homage to the then-neglected master of Soviet film, to his radical politics and his exposure of film’s material and formal foundations, his dismantling of cinematic illusion.

Although this name apparently originated with Gorin, the first “Vertov films” were fundamentally Godard’s own work. However, a turning point came with *Vent d’est* (1969). Godard went to Italy to film a Western in collaboration with a number of prominent Leftists, including Brazilian director Glauber Rocha, activist Daniel Cohn-Bendit, and spaghetti Western star/communist Gian Maria Volonte. This collaboration quickly stalled, due to general indiscipline; and Godard invited Gorin to help salvage the project. This effort inaugurated a period of truly joint authorship that would encompass *Lotte in Italia* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* (1972), and *Letter to Jane* (1972); *Ici et ailleurs* (1975) can be considered an appendix to this body of work. Parcelling out authorial responsibilities in these films is difficult, and, indeed, contrary to their intentions: Gorin has remarked that they arose from a “constant exchange of ideas” that aimed at a fundamental “transformation of practice,” a repudiation of the auteurism which Godard had helped formulate.² Be that as it may, it seems that at least *Lotte in Italia* and *Tout va bien* are, if anything, more Gorin’s than Godard’s, and that in the others creative responsibility was fairly equal.³ The two filmmakers were working together daily, not only on these larger films but on smaller projects: there were “news reports,” shown daily in Paris, which included interviews and skits (*Juliet Berto in a bathtub explaining the Vietnam War*); and also proposals for advertisements, at least one of which was actually filmed, as a source of money.

Although Gorin remains proud of the Vertov films, it is hardly for their ideological purity: to this extent, these films, as he once characterized the militants in *La Chinoise*, are marked by a “cretinistic seriousness,”⁴ all too premonitory of the pompous puritanism of much subsequent political art. More durable are their formal beauty,⁵ their daring, their emphasis on soundtrack over image, their accuracy as time capsules, their humor (evident at least from *Vladimir et Rosa* on, although often unremarked), and what could be called their proto-punk “do it yourself”

1. See James Monaco, *The New Wave* (New York: Oxford University Press, 1976), 221. Monaco’s chapter “Godard: Theory and Practice: The Dziga-Vertov Period” remains probably the most clear-sighted general accounting of this group of films.

2. These comments are from a video interview with Gorin conducted in Melbourne in 1987; I do not know the identity of the interviewer.

3. Gorin once modestly asserted, “Basically all I have done comes from Jean-Luc’s previous work; that’s why some of our last films are considered highly Godardian, even though I made them.” Quoted in Monaco, 215.

4. Melbourne interview.

5. Once vigorously denied: Godard: “if *Vent d’est* succeeds at all, it’s because it isn’t beautiful at all.” In James Roy MacBean, “Godard and Rocha at the Crossroads of Wind from the East,” in *Film and Revolution* (Bloomington: Indiana University Press, 1975), 120.

*ethos. Most of these features are far removed from the academic discourse and practice which have constituted the principal legacy of these films, and of which Gorin is largely dismissive: for Gorin, to read these films principally for their political message is uninteresting, even beside the point. To be sure, it is difficult to believe that the political content of *Vent d'est*, for example, is ironical or incidental; and the arrogance of Gorin and Godard's public persona at the time (see Ralph Thanhauser's *Godard in America* [1970]) has not aged well. Still, the Vertov films remain extremely rewarding, and deserve renewed attention.*

*It has taken me some time to see *Vent d'est* freshly: my initial encounters with the film were with nth-generation video dupes of an American version with an appalling voiceover (in which *L'Humanité* becomes "human-nite"). Given the ugliness and indecipherability of sound and image, one relied heavily both on the published script and on the famous essays on the film by such writers as Peter Wollen, which seemed to celebrate it for purveying what Gilberto Perez has called "militant unpleasure," an unrelenting negation of any aesthetic values as inadmissibly treacherous superstructure.⁶ This grimly ideological doggedness is part of *Vent d'est*, but only part: what is most crucial in the film, as can be seen in the lovely Japanese DVD release, is its unresolved dialectic between verbal ideology and visual beauty, in which each stands as a critique of the other. If the soundtrack denounces the American imperialist Griffith, the lush natural splendour of the almost static opening shots make one think of Griffith's last interview: *What the modern movie lacks is beauty – the beauty of moving wind in the trees, the little movement in a beautiful blowing on the blossoms in the trees. That they have forgotten entirely... In my arrogant belief, we have lost beauty.*⁷*

Vent d'est is an exceptionally rich film, if one takes the time both to see and hear, and to set aside the rhetoric surrounding it – as an extension and subversion of the Western, revealing and interrogating its implicit ideologies, as a document of the possibilities and dangers of the revolutionary project (as in the chilling sequence about terrorism near the end, in which Pop still-lifes descending from *2 ou 3 Choses que je sais d'elle* [1966] become diagrams of home-made explosives), and for the complex intersections of formal beauty with loaded and refractory content.

*Where *Vent d'est* is wide-ranging and heterogeneous, *Lotte in Italia* is tight, disciplined, even elegant: Gorin has described its structure as resembling a deck of cards, proceeding by juxtapositions and substitutions of more or less static panels to articulate an Althusserian analysis of the ideologies underpinning a young Italian militant's existence. By contrast, *Vladimir et Rosa*, a reflection on the Chicago 8 trial as political theater, is the wildest and most miscellaneous of the Vertov films, its reckless abundance of materials, skits, implications: it is scattershot, but exuberant, and includes some of Gorin and Godard's most significant meditations on the construction of a new cinematic language, cast, often enough, in disarmingly comic guise.*

6. See Peter Wollen, "Godard and Counter Cinema: *Vent d'est*," in *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* (London: New Left Books, 1982), 79-91. For Perez's dismissal of the "Dziga Vertov Group" films, see *The Material Ghost* (Baltimore: Johns Hopkins, 1998), 362.
7. Ezra Goodman, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood* (New York: Simon and Schuster, 1961), 11.

To my mind, however, the greatest films to emerge from the collaboration are the last three: *Tout va bien*, *Letter to Jane*, and *Ici et ailleurs*.

Tout va bien is, for obvious reasons, the most “professional” of the Vertov films. Gorin and Godard wanted to work again on a larger and more “popular” scale. To this end, they secured two stars from the Left, Yves Montand and Jane Fonda; devised a narrative; and built a set – a sausage factory headquarters during a strike. Having accepted these concessions, Gorin and Godard play with them cunningly: for much of the film the stars function as extras, while other “nonstars” assume center stage; the stars’ “love story,” once it emerges, fixes their romance solidly in the context of their jobs (as film director and journalist respectively), and thus within the hypocrisies of commercial culture; and the set, in tribute to Jerry Lewis’ *The Ladies’ Man* (1961), is a cutaway functioning as another Brechtian *Verfremdungseffekt*. Such strategies make a film whose formal complexity matches a new variety of discourse: Gorin and Godard here allow boss, unionist, and radical striker all to speak for themselves, giving us more freedom to weigh their respective positions. This freedom is welcome, though it also indicates a loss of fervor. As Gorin has said, *Tout va bien* is a film of 1972, not of 1968; and the bleakness of its concluding travelling shot underlines the inadequacy of the revolutionary actions that it depicts, the passing of the revolutionary moment.⁸

One last blast of hard militant theory, *Letter to Jane* has received especially bad press, as “insufferable” and humorless.⁹ I find it both funny and revelatory. The film is a fifty-minute meditation on a single photograph of Jane Fonda in Vietnam. Passing the narration between them, and juxtaposing Fonda’s image with other photographs, Gorin and Godard reflect on the function of Fonda and this image within the Western media’s representation of the Vietnamese struggle for self-determination. Some have claimed that the filmmakers are unfair and misogynist in their criticism of their erstwhile collaborator; on the contrary, they are repeatedly at pains to distinguish Fonda as person from the social role they criticize. Further, the excessively pedantic mode of argumentation (proceeding, for example, from “Elements of Elements” to “Elementary Elements”), while no doubt a serious attempt to argue logically, mocks its own absolutism (though few, such as James Monaco, seem to perceive the irony).¹⁰ *Letter to Jane* remains, in Susan Sontag’s words, “a model lesson on how to read any photograph, how to decipher the un-innocent nature of a photograph’s framing, angle, focus;”¹¹ in addition, it is full of provocative insights, especially into the history of film acting, and the eclipse of the silent actor’s “materialism” by a vacuous style of “heavy thinking,” which Gorin and Godard link directly to an ineffectual Western liberalism.

8. For a more detailed analysis of *Tout va bien*, see David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction (Second Edition)* (New York: Knopf, 1986), 335-42.

9. Perez, 362; Jonathan Dawson, “Letter to Jane,” *Senses of Cinema*, <<http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/cteq/letter.html>>

10. See Monaco’s very useful discussion in *The New Wave*, 245-50.

11. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Delta, 1977), 108.

Ici et ailleurs, completed by Godard and Anne-Marie Miéville, is perhaps the most complex of all of these works, a stunning reflection on the Palestinian resistance, on the political dimensions of sound and image, and on the failure of European radicalism after 1968. Commissioned by the Arab League in 1970 to make a film to be entitled *Jusqu'à la victoire*, Gorin and Godard shot footage in Jordan of *Al Fatah*. Later that year, most of the people they had filmed and whose guests they had been were killed by the Jordanian army in Black September, rendering the working title grotesquely irrelevant and utterly changing the significance of the footage. Eventually Godard, Gorin, and Miéville combined this material with trenchant critiques of the strategies of both the revolutionaries and the filmmakers, drawing from the latter a direct connection to a European Left more interested in struggles other than their own and to the coercive and ubiquitous nature of mass communications, in which "chains of images enslaving other images" come to condition and constitute human consciousness. *Ici et ailleurs* is one of the greatest of all political films, achieving an extraordinary formal density with its layered images, sounds, and histories, as well as a political lucidity that remains all too relevant today. The Vertov period had been intensely productive and exciting; but Gorin needed to strike out on his own. He was still very much in Godard's shadow; further, he felt stifled by politics and theory, and wanted to explore new areas. In an interview with Martin Walsh, Gorin identified his favorite American filmmaker as Russ Meyer and remarked: "I'm no longer trying to be a Brechtian. The very idea of trying to think through the lenses of a guy who was thinking in the thirties seems to me, now, extraordinarily backward.... I'm hardly even a Marxist anymore, so it opens my space a little."¹²

Gorin's first solo film is now lost. Entitled *L'Ailleurs immédiat*, it was largely complete when the drug arrest of its leading actress stalled production; faced with an indeterminate delay, the producers blithely melted the film down for its silver content. This destruction is intensely to be regretted: on one hand, one wonders how Gorin's career may have developed if the film had been completed and released; and, on the other, the film is likely to have been fascinating. The title's allusion to Georges Bataille indicates the direction Gorin was taking; according to him, *L'Ailleurs* was sexually and psychologically uncompromising, leading Godard to dub it, in contradistinction to Bertolucci's controversial but comparatively safe *Ultima Tango a Parigi* (1972), "the Anti-Tango." Gorin himself played the lead; his descriptions of some of the film's action, in which he recites passages from Nietzsche's *Genealogy of Morals* while getting tattooed, or masturbates while hanging outside an upper-story window on a Paris street, perhaps give some idea of the extremity (and zaniness) of the project. Coinciding with, and in some way motivating, this work was the continued deterioration of the revolutionary spirit of May 1968; Gorin has spoken of the increasingly fragmented and deranged nature of the militant Left, and of his desire to distance himself from it. Perhaps *L'Ailleurs immédiat* would

12. Martin Walsh, "Godard and Me: Jean-Pierre Gorin Talks," in *Take One* (Vol. 5 #1, 1976), 14-15.

have been the Dionysian counterpart to Jean Eustache's cold and objective dissection of the Sixties' aftermath in *La Maman et la putain* (1973).

In any case, after the forced incompletion of *L'Ailleurs*, Gorin left Europe, and, in 1975, accepted Manny Farber's invitation to join the faculty of the University of California at San Diego, where Gorin has remained to the present day. With Farber Gorin developed a strong and enduring friendship: in Farber's words, they became "twin brains." Farber had long been both an impressive painter as well as one of America's leading film critics: he was one of the first serious advocates of such "action directors" as Mann, Fuller, and Hawks; more recently, he had become an equally astute observer of such avant-gardists as Snow, Straub and Huillet, Fassbinder, and Godard. Gorin's appointment at UCSD involved him in a nourishing dialogue with both Farber and his wife and collaborator Patricia Patterson. In addition, Gorin enjoyed university life: certainly his brilliant and idiosyncratic lectures and mentoring have been indispensable to several generations of art and film students at UCSD. However, one regrets that academia has absorbed so much energy that could have been spent making films.

Gorin's directorial ambitions did not end with his teaching career. He wanted to break into Hollywood, and found work on *Apocalypse Now* (although his role in this legendarily chaotic project came to little more than instructing Frederic Forrest in the intricacies of French cuisine). Still, Gorin was hopeful that Francis Ford Coppola might support him in a project of his own. He had obtained the rights to a number of works by the science fiction writer Philip K. Dick; and, further, Dick had prepared for Gorin an extraordinarily detailed treatment of his novel *Ubik*. Neither Coppola nor George Lucas, however, would back the project, and Gorin had the bitter experience of watching his options lapse on this and other properties.

If Gorin was frustrated in Hollywood, he fortunately had the opportunity to explore documentary. Soon, funded by West German television, he began the first film of what would become a trilogy about language, arrested development, and cultural displacement in Southern California: *Poto and Cabengo*.

Poto approaches the theme of "children and language" through the case of two young San Diego twins, Gracie and Ginny Kennedy, who had apparently invented a private language. Actually, this language was a pidgin form of the German and English they heard in their relative isolation at home. Gorin traces this subject in every direction: the news coverage of the twins, which dwindles from inaccurate hype to nonexistence; the official opinions of child psychologists and linguists; the social ambitions of the twins' unhappy and financially precarious family. In addition, Gorin eschews those recurrent alternative presumptions of documentary film, of neutral reportage or of Godlike omniscience: rather, he enters the story himself as a decidedly inexperienced investigator, a comic Philip Marlowe; and his growing involvement with the twins, introducing them to the world, becomes another strand in the film's "plural narrative." From this complex network of forces, Gorin reveals much about the allure and pressures of an elusive American dream; about the social nature of language; about the displaced legacies of

emigration. And, while keeping these large subjects in play, Gorin never loses sight either of the humanity of his subjects – he does not condescend to the pathetic parents – or of the film’s formal complexity, which constantly varies its permutations of sound, written text, and image, often, as in the Vertov period, privileging the first. Formally and thematically, the film is a virtuoso piece of polyphony, all the more remarkable for never losing its lightness of touch, even as it grazes profundity and tragedy.¹³

If *Poto* was about children and language, *Routine Pleasures* makes of its investigation of “men and imagination” in 1980’s America “a small-scale epic,” in Gorin’s words, a remake of *Only Angels Have Wings*.¹⁴ Gorin’s principal subject is a group of model train enthusiasts who meet weekly at the Del Mar Fairgrounds in Southern California: their miniature landscapes preserve a lost, perhaps illusory America, and their obsession curiously entwines work and childhood. Gorin weaves this subject with another: his friend and mentor Manny Farber. Farber doesn’t appear, except in photographs; but his paintings and words (and such preoccupations as Jimmy Cagney) do; and Gorin, again assuming the persona of bemused investigator, shuttles between these strands with effortless ingenuity. The film’s intersecting narratives function like the crossing tracks of the train set, or the lines of force of Farber’s paintings, establishing nodes of resemblance and resonance; and all the while Gorin assesses American identity, its experience of geography and frontier, of masculinity, of history, of the relation of private and collective. Like *Poto*, *Routine Pleasures* is notable for its lightness and charm, although the polyphony here is if anything more intricate than in its predecessor. One should also mention Babette Mangolte’s excellent cinematography, marvelously nuanced both in black and white and in color. For *Routine Pleasures*, Gorin won the award for Best Experimental Documentary at the Festival dei Popoli in Florence.

Again, academic obligations were a principal reason for the delay before Gorin’s next film. *My Crazy Life* (which won the Special Jury Prize at Sundance in 1992) rounds off his California trilogy with an exploration of the life of a Samoan gang in Long Beach. This is perhaps the most difficult of Gorin’s solo films, deliberately intervening in the reality it documents more frequently and elusively than its predecessors, and forgoing the orientation hitherto provided by Gorin’s traditional persona of investigator. Rather as Jean Rouch had done in *Moi, un noir* (1958), Gorin invites his subjects to collaborate actively in his representation of them, most evidently in some obviously acted scenes, but more subtly as well, as in apparently spontaneous but actually scripted monologues. In addition, Gorin widens the scope from merely documenting daily life in Long Beach: several gangsters go to Samoa and encounter their cultural origins, both in family and in fantasy. Even science fiction intrudes in the ruminations of a computer in a

13. See also Vivian Sobchack, “16 Ways to Pronounce Potato: Authority and Authorship in *Poto* and *Cabengo*,” *The Journal of Film and Video* (Issue XXXVI, Fall 1984), 21-29.

14. Melbourne interview.

sympathetic cop's patrol car; these musings stand in, perhaps, for the missing Gorin character, but disrupt the film's tone. Despite such flights, My Crazy Life resists all sensationalism: there is no spectacular violence, nor any romanticizing or demonizing of its subjects. One is struck instead by the gangsters' curious innocence, and by the normative tedium of their existence, from which Gorin manages to invent a texture whose complexity only unfolds itself over repeated viewings.

Since My Crazy Life, Gorin has, as he has said, "focused on the possibility of rethinking film narrative along musical structural lines." Musicality has in various ways long been a concern of Gorin: one thinks of his intelligent choice of music in his films (Erroll Garner and Mozart played by Gould in Poto, Conlon Nancarrow in Routine, Joji Yuasa's intermittent but elegant score for My Crazy Life), but, more essentially, of the emphasis on the soundtrack already characteristic of the Vertov films, and of the rhythmic and polyphonic structures of his solo works. Letter to Peter (1992), a feature-length video built around Peter Sellars' staging of Messiaen's Saint François d'Assise in Salzburg, is a kind of etude extending and synthesizing these concerns. However, it is not as rich as his films: perhaps reflecting a certain impatience with Sellars (evidenced by welcome if somewhat rude fastforwards during some of his monologues), it doesn't completely integrate its often interesting views of the rehearsal process with its larger speculations on music and creation. More successful, if less ambitious, is Gorin's record of the performance, made for Österreichischer Rundfunk, which makes Sellars' staging (to my mind questionable) as effective as live video can register.

In any case, these two direct engagements with music itself have sharpened Gorin's interest in filmic musicality; and among his current projects are soundtracks built as a primary layer, to which images will be added later, reversing usual filmic practice. Gorin has also been writing filmscripts and stories; and in 2001 he directed a workshop in Japan with a number of young Japanese artists. Here, in collaboration with the students and with painter/videographer Ryuta Nakajima, he shot footage for a projected video "E-mail" tribute to his friends and elders Godard and Chris Marker. In the past months, Gorin has at last begun shaping this footage: one is glad that Gorin's exchange of ideas and enthusiasm with this younger generation, and the growing international interest in his work, have helped renew his own creative energy, and one hopes that the intermittent rhythm of Gorin's production will become more steady.

If Godard has fashioned himself into "the ultimate image of the end of Europe" (as Charles Olson once wrote of Ezra Pound), Gorin has done something more modest. Each of his films chews on recurrent themes – of childhood or nostalgia for childhood, of language and exile – with intensely local concentration. If Marker's Sans Soleil (1982) or The Last Bolshevik (1993) expand grandly from their immediate subjects to the illumination of History, Gorin's burrow instead into their locality. Since the generalizing rhetoric of the Vertov period, Gorin has allergically avoided "large statements": instead, his work is allied with, and tender and inquisitive toward, the small, the individualizing detail. It is, in Manny Farber's words, "termite

jean-pierre gorin, trilogy

art," "eating its own boundaries," leaving "nothing in its path other than the signs of eager, industrious, unkempt activity."¹⁵ In this very modesty, Gorin's work is perhaps of special importance in a time dominated by the soulless and grandiose spectacles of Hollywood, and by the cynicism and affectlessness of so much "independent" film. Instead, the eccentricity of Gorin's movies reminds me of those from certain other great contemporaries, like Abbas Kiarostami or João Cesar Monteiro, whose quirky particularity allows them extraordinary range and engenders deep and abundant pleasures.

Erik Ulman

Filmography as directeur

Vent d'est (1969; with Jean-Luc Godard).

Lotte in Italia (1969; with Jean-Luc Godard).

Vladimir et Rosa (1971; with Jean-Luc Godard).

Tout va bien (1972; with Jean-Luc Godard).

Letter to Jane (1972; with Jean-Luc Godard).

Ici et ailleurs (1975; with Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville).

Poto and Cabengo (1978).

Routine Pleasures (1986).

My Crazy Life (1991).

Letter to Peter (1992; video).

St. François d'Assise (1992; video of Peter Sellars' staging of Messiaen's opera).

Selected bibliography

I am very grateful to Jean-Pierre Gorin, for many conversations and much generosity with material and information; and to Michael Chaiken.

David Bordwell and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction (Second Edition)*. New York: Knopf, 1986.

Jonathan Dawson, "Letter to Jane." *Senses of Cinema (Issue #19, March-April 2002)*, <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/cteql/letter.html>

Manny Farber, *Negative Space (expanded edition) (New York: Da Capo, 1998)*.

James Roy MacBean, *Film and Revolution (Bloomington: Indiana University Press, 1975)*.

15. Manny Farber, *Negative Space (expanded edition) (New York: Da Capo, 1998)*, 135.

- Colin MacCabe, *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy* (New York: Farrar Straus and Giroux, 2004).
- James Monaco, *The New Wave* (New York: Oxford University Press, 1976).
- Michael Pekler, ed. *Viennale '04* (Wien: Viennale, 2004).
- Gilberto Perez, *The Material Ghost* (Baltimore: Johns Hopkins, 1998).
- Jörn Schafaff, "Routine Pleasures or All About Eve or A Point in the Landscape." In Jörn Schafaff and Barbara Steiner, Jorge Pardo (*Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000*), 45-60.
- Vivian Sobchack. "'16 Ways to Pronounce Potato': Authority and Authorship in Poto and Cabengo," *The Journal of Film and Video* (Issue XXXVI, Fall 1984).
- Susan Sontag, *On Photography* (New York: Delta, 1977).
- Martin Walsh, "Godard and Me: Jean-Pierre Gorin Talks," *Take One*, (Vol. 5 #1, 1976); later reprinted in *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* (London: BFI, 1981).
- Peter Wollen, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* (London: New Left Books, 1982).

POTO ET CABENGO

EP

ÉTATS-UNIS

1976

Couleur

35 mm

76'

jean-pierre gorin, trilogy

"*Poto et Cabengo*, ainsi se sont rebaptisées Gracie et Ginny, deux jumelles âgées de 6 ans, vivant à San Diego dans un lotissement de la Navy. Leur père est en effet un vétéran de l'armée de l'air. La mère, d'origine allemande, a appris l'anglais tandis que la grand-mère, qui a rejoint sa fille en Californie, en a à peine intégré les rudiments. Les deux enfants ont inventé leur propre langage, parfaitement ésotérique. "*Étrangères dans leur propre langue*", elle sont le déroutant miroir de la marginalité et de l'exil de Gorin.

Avec elles, celui-ci tient le fil qui l'égare dans le labyrinthe de l'espace mental américain. Petits cabris volutiles, Gracie (Poto) et Ginny (Cabengo) font d'abord l'objet d'une exploration ludique de la matière hétérogène du langage. Leur charabia est-il un précipité de la civilisation américaine ou bien un camp retranché au cœur même de la langue? Leur construction schizophrénique est-elle de l'ordre de la régression ou de l'invention?"

Mia Hansen-Love – *Les Cahiers du Cinéma*, février 2005

"Poto and Cabengo were the new names given to themselves by Gracie and Ginny, two twin 6 year-old girls who lived in a Navy housing estate in San Diego. Their father was an Air Force veteran. Their mother was born in Germany. She learned English, but their grandmother barely acquired the rudiments of the language after coming to live with her daughter in California. The two children invented their own esoteric language. As "foreigners in their own language", they were the disconcerting mirror of Gorin's exile and marginality.

With them, Gorin holds the thread that takes him wandering through the labyrinth of the American mind. These chatty little kids, Gracie (Poto) and Ginny (Cabengo) were first of all the subject of a playful exploration of the heterogeneous matter of language. Is their gibberish a precipitate of American civilisation, or is it a refuge at the very core of language? Is their schizophrenic construct a regression or an invention?"

Mia Hansen-Love – *Les Cahiers du Cinéma*, February 2005

Réalisation : Jean-Pierre Gorin. **Versión originale :** Anglais. **Sous-titrage :** Français.

Image : Les Blank. **Son :** Maureen Gosling. **Montage :** Greg Durbin. **Production :** Jean-Pierre Gorin productions.

jean-pierre gorin, trilogy

ÉTATS-UNIS

1986

Couleur

35 mm

85'

"Routine pleasures, je l'ai fait en rédaction contre le succès des jumelles. Poto et Cabengo a eu en effet beaucoup de succès aux Etats-Unis. (...) C'est un tel coup de casting, elles sont tellement étonnantes, et la mère, et le père, et la grand-mère, que j'aurais pu, à la limite, les filmer n'importe comment et avoir de l'impact. (...) Alors je me suis dit : il faut faire quelque chose d'un peu plus compliqué. Prendre un sujet sec comme un crouton de pain et le débusquer par le style. D'où cette idée d'avoir deux éléments qui n'ont aucune raison de se rencontrer et de poursuivre le film comme l'espace de leur croisement, moi au milieu, établissant les ponts.

Les deux éléments, ce sont donc Manny Farber et les "train people", les gens du train, ce groupe qui depuis vingt-cinq ans fait rouler les trains miniatures. Ce qui m'a intéressé, d'emblée, chez ces gens, c'est qu'ils formaient une métaphore polyvalente.

Il y a ce hangar, et dans ce hangar une autre boîte et dans cette boîte un paysage fantasmé qui est une espèce de représentation de l'Amérique à l'échelle d'une pièce d'un penny, qui donne l'occasion d'une méditation sur le paysage américain. Méditation presque obligatoire quand on vient d'Europe et qu'on s'aperçoit que la différence entre les Etats-Unis et un pays comme la France est essentiellement une différence d'échelle et d'axe. Un pays comme la France vit essentiellement sur un axe historique. Les Etats-Unis vivent essentiellement sur un axe géographique... Pour faire un *road movie*, je me suis dit qu'il fallait mettre la caméra sur dix centimètres de "road" et examiner ce qui se passe sur ces dix centimètres. C'est pourquoi j'ai fait un "train-movie" qui ne bouge pas, qui se passe dans un hangar, mais qui en même temps fait voyager mentalement."

Jean-Pierre Gorin, entretien avec Jean-Paul Fargier, Cahiers du Cinéma, octobre 1986.

"Routine pleasures: I wrote it against the success of the twins. For Poto and Cabengo was very successful in the USA. (...) It's such a great cast: they are so astonishing, and their mother, father and grandmother, too, that I could have virtually filmed them any old way and still make an impact. (...) So I said to myself: I have to do something a little more complicated: to take a subject as dry as a crust of bread and bring it out with style. So I had this idea of having two elements that have nothing in common, and to continue the film as their intersection, with me in the middle, making the links between them.

These two elements are Manny Farber and the “train people”, a group of people who have been running miniature trains for twenty-five years. What immediately interested me in these people was the fact that they formed a multi-purpose metaphor.

There is this shed, and in the shed another box, and in this box, a fantasy landscape that is a sort of representation of America on the scale of a penny coin, which provides an opportunity for meditating on the American landscape. This meditation is almost inevitable when you come from Europe and you see that the difference between the USA and a country such as France is essentially a difference of scale and of perspective. A country like France lives mainly according to a historical perspective. The USA lives mainly according to a geographical perspective... To make a road movie, I told myself that you had to put the camera on ten centimetres of road and examine what happens in these few centimetres. This is why I made a “train movie” that doesn’t move, that takes place in a shed, but which brings us on a mental journey at the same time.”

Jean-Pierre Gorin, interview with Jean-Paul Fargier, Cahiers du Cinéma, October 1986.

Réalisation : **Jean-Pierre Gorin**. Version originale : **Anglais**. Sous-titrage : **Français**.
Image : **Babette Mangolte**. Son : **Greg Federmack**. Montage : **J.-P. Gorin, Patrick Amos, Babette Mangolte**. Production : **Jean-Pierre Gorin productions**.

jean-pierre gorin, trilogy

FRANCE/
ANGLETERRE

1991

Couleur

35 mm

95'

"Comment vous est venu le désir de faire votre film sur les "gangsters", comme vous dites, *My crasy Life* ?

Qu'est-ce qu'ils disent ces gangsters ? Ils sont samoans ou mexicains, blacks ou cambodgiens, coréens ou vietnamiens, etc., donc ils ont besoin de s'affirmer comme tels. Arrivés aux États-Unis, ils ont eu besoin d'entrer, par exemple, dans un gang de samoans parce que les Mexicains leur créaient des problèmes (...). Donc en fait, on devient américain en étant gangster. Et les gangsters parlent un langage aussi impénétrable que les jumelles de *Poto et Cabengo*, aussi "mortel", c'est-à-dire menacé de mort, et menaçant de mort. Il y a cette dimension-là de tragédie. (...) Pour eux, il y a une mélodramatisation de leur vie dans un film comme *Boyz'n the Hood*, qu'ils comprennent mais qui ne leur correspond pas. Ils ont une position radicale, ils disent : "Tout discours que vous nous appliquez est un discours faux". Comment peut-on faire accepter à ces types qui ne se considèrent pas comme des victimes, un discours qui les montre comme tels ? Eux disent que la violence leur fait plaisir, et quand un criminel dit qu'il y a une jouissance du crime, qu'il n'est pas une victime parce que ça lui fait plaisir... La terreur est là. Et *My crasy life* est un film dangereux parce qu'il procure ce sentiment de malaise."

"What made you want to make your film on 'gangsters', as you say, *My crasy Life* ?

– *What do these gangsters say? They are Samoans or Mexicans, Blacks or Cambodians, Koreans or Vietnamese, and so on. So they need to assert themselves as such. On arriving in the USA, for example, they need to join a gang of Samoans because the Mexicans are causing them problems (...). So, in fact, they become American by being a gangster. And the gangsters speak a language as impenetrable as the twins in Poto and Cabengo, just as "deadly", that is, threatened by death, and threatening death. There is that dimension of tragedy. (...) For them, there is a melodramatised version of their lives in a film like Boyz'n the Hood, which they understand but does not correspond to them. They have a radical attitude, and they say: "Any discourse that you apply to us is a false discourse". With these guys who do not consider themselves as victims, how can you get them to agree to a discourse that shows them to be victims? They say they enjoy violence and, when a criminal says he gets a kick out of crime, he is not a victim, because he enjoys it... This is what is so terrible. And My crasy life is a dangerous film because it creates this feeling of uneasiness.*"

Réalisation : **Jean-Pierre Gorin**. Version originale : **Anglais**. Sous-titrage : **Français**. Image : **Babette Mangolte**. Montage : **Brad Thumin**. Musique : **Joji Yusa**. Production : **Allan Marks Production**.

En collaboration avec le Festival du Film de Belfort et la Cinémathèque Française.

Werner Herzog, pas à pas

Reprenant son souffle entre deux équipées, Werner Herzog a répondu début 2004 aux questions d'un journaliste pour les bonus de l'édition DVD de huit de ses fictions. Blouson d'aviateur à col fourrure, pointe sèche d'accent allemand sous l'anglais de rigueur, moustache désormais rasée afin de ne pas freiner la montée ou la chute, il survole l'ensemble de son parcours : "Je tombe sur des gens ou des incidents et j'en fais des documentaires. Ça a toujours été ainsi". La simplicité de ces mots n'est pas feinte : il y a bien chez le documentariste Herzog une sommation et peut-être une chance des sujets, une intuition pour pister l'exceptionnel secondée par l'élan infatigable d'en porter témoignage par le cinéma.

Des gens ? Des incidents ? Enfants gravement handicapés dans la RFA des années 70 (*Handicapped Future*, 1971). Walter Steiner, de son atelier de menuiserie aux cimes d'où il lance ses skis pour d'incroyables sauts (*La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*, 1973). Candidats yankees d'un concours de vente aux enchères de bétail (*How much woud would a woodchuck chuck*, 1976). Volcan de Guadeloupe dont l'éruption s'annonce à ce point imminente qu'il faut toute affaire cessante accourir avec deux caméramen, quitte à enterrer la pellicule pour les générations futures si d'aventure la catastrophe se déclençait en plein tournage (*La Soufrière*, 1977). Juliane Koepcke, unique rescapée d'un crash aérien survenu au Pérou en 1971 (*Wings of Hope*, 2001). Parmi la quarantaine de documentaires signés Herzog, cet écran parallèle conçu dans le cadre d'un partenariat entre les Cahiers et le FID Marseille en propose onze : chacun a l'humilité d'un salut ; chacun consent aux codes et à l'anonymat du reportage. Comble de réserve, *La Soufrière* affiche même le sous-titre "Bericht" – non pas "film", juste "rapport" ou "compte-rendu".

C'est qu'au cinéma il revient d'abord de montrer, d'accorder attention égale au grandiose et à ce qui d'ordinaire n'est pas vu ni entendu, par exemple Fini Straubinger, vieille femme aveugle et sourde dans les paumes de qui il faut, pour communiquer, former des mots avec les doigts (*The Land of Silence and Darkness*, 1971). Mais c'est aussi que montrer est une opération complexe emportant toute une riche chaîne. En montrant le cinéma redouble ; en redoublant il conserve ; en conservant il exorcise. Difficile de comprendre Herzog sans faire droit à cette dimension d'incantation magique. C'est elle qui, fin novembre 1974, le décida à entreprendre le trajet à pied de Munich à Paris afin d'empêcher, par le seul pouvoir conjurateur de la marche, la mort diagnostiquée prochaine de l'historienne du cinéma Lotte Eisner. La Eisnerin vivra dix ans de plus, de même qu'inexplicablement la Soufrière n'entrera pas cette fois en éruption.

Autre démonstration d'une mystique réputée de souche rhénane (Herzog est né Werner H. Stipetic à Munich, le 5 septembre 1942) : dans *Little Dieter needs to fly*, l'ex-pilote militaire Dieter Dengler retourne sur les lieux de sa captivité au Laos et mime pour W.H. les gestes de la torture puis ceux de son évasion. Thérapie par la répétition poursuivie dans *Wings of Hope*, où Juliane Koepcke retransverse trente ans après la jungle péruvienne. Même méthode encore

dans *Mon Meilleur ennemi* (1999) : Herzog n'y règle pas ses comptes avec Klaus Kinski, star de cinq longs-métrages tournés dans un climat d'apocalypse quotidiennement rejouée ; au contraire, il y réaffirme son amitié, et plus d'un raccord fait se succéder, à la même place et selon le même cadrage, le même regard, l'acteur aujourd'hui mort et le cinéaste toujours sauf. Puisse le cinéma être le vestige intact d'une très ancienne sorcellerie, puisse son rituel soulager les douleurs du passé tout en inventant le temps béni d'une fidélité pure, c'est le vœu qu'Herzog partage avec quelques autres, notamment Eustache. *Grizzly Man* (2005) : de dos, la tête dans les mains, W.H. écoute au casque les hurlements de Timothy Treadwell au moment où un ours s'apprête à le dévorer, puis chuchote à son interlocutrice, ex-fiancée de l'américain : ne gardez pas cette bande, détruisez-la, chassez ce démon hors de votre foyer. A la limite, les films sont des cryptes, ils ferment la porte et tournent la clé sur les secrets qu'ils recueillent. Dans *Sur le chemin des glaces* (Hachette 1979, rééd. POL 1988), l'impressionnant journal que le cinéaste a tiré de son voyage entre Munich et Paris, il est noté à la date du mardi 26 novembre : "Si jamais j'arrive un jour, je veux que personne ne sache ce qu'aura été cette marche".

De *Grizzly Man*, Herzog s'absente presque intégralement ; pour l'essentiel, le film est un montage des images faites par Treadwell lors de ses nombreuses expéditions. Off, W.H. se contente de louer le génie cinématographique de cet amoureux fou des ours d'Alaska : voyez, indique-t-il, comment cette prise se prolonge au-delà de sa durée raisonnable afin d'accueillir l'imprévu, l'entrée dans le champ d'un renard ami, tel coup de patte charmeur de la bête... Au fond, le retrait de Herzog n'est peut-être si grand que parce qu'il ne se laisse jamais absolument dépayser. SCG toujours, samedi 23 novembre : "Concentrer ma pensée sur moi m'a conduit à une découverte : le reste du monde rime". Traduction : partout le cinéma s'offre à faire ou déjà fait.

Une telle modestie semble alors l'exact symétrique de l'orgueil qui commande la plupart des fictions de W.H. Rappelons ce qu'il advint de cet Herzog-là : quelques films superbes, *Les nains aussi ont commencé petits* (1970), *Aguirre ou la colère de Dieu* (1972), *L'Enigme de Kaspar Hauser* (1974), *La Ballade de Bruno* (1977) en firent au cours des années 70 un super-auteur adoré de la critique et des festivals internationaux. Chantre des marginaux, cinéaste globe-trotteur, athlète du filmage toutes catégories. A l'époque, les *Cahiers* hésitaient déjà à le défendre, sceptiques face à pareil héroïsme. Puis les choses s'aggravèrent avec *Fitzcarraldo* (1982), emblème définitif d'un cinéma prisonnier du mythe de sa prouesse. Verdict de Daney : "Le tournage de *Fitzcarraldo* est "mieux" (ou pire, c'est selon) que le film. Le produit fini n'est que la bande-annonce de l'aventure du tournage".

A l'inverse, le privilège du documentaire est peut-être de vaincre cette malédiction. C'est l'autre face d'un art voué à l'enregistrement : non pas retourné sur l'arsenal de ses moyens au point d'en dresser l'inventaire fatalement balourd ; mais gommant l'empreinte de ceux-ci dans le mouvement qui le marie à ce qui est. Il y a deux raisons au moins à ce que le documentaire ne

soit pas entravé par la légende de son tournage : à la différence de la fiction, il adhère à lui sans la complication d'un détour narratif ; le danger qu'il capte ne lui appartient pas exclusivement, il l'accompagne au lieu de le créer de toutes pièces. Lorsqu'il escorte Reinhold Messner sur les sommets de l'Himalaya (*Dark Glow of the Mountains*, 1984), W.H. ne précise pas que la difficulté de son film est à peine moindre que celle de l'ascension elle-même : cela va de soi.

Ne pas croire pour autant qu'Herzog, dans l'œuvre de qui le pourcentage des fictions ne cesse de diminuer, aurait renoncé à ses propres exploits pour simplement tenir la chronique de ceux des autres. Si le documentaire s'épargne le spectaculaire de la volonté d'art et de puissance, c'est que son économie est assez souple pour en exaucer toutes les promesses sans s'étourdir de leur bruit et de leur fureur. Le congé apparemment donné à toute ambition de grandeur n'est que le congé donné à sa pompe. Entre le cinéma et le reste du monde, le documentaire trouve mille rimes : sans cesse le premier s'y réalise en disparaissant, sans cesse il y devient identique au second dans la convention passe-partout du reportage ou à la faveur de la discrète omniprésence d'une voix *off*, celle de W.H. lui-même, aussi bien signature d'auteur que commentaire strictement informatif de l'envoyé spécial sur les lieux de l'action. Foucault voyait dans la philosophie une manière de journalisme intégral. Pareil pour l'art ?

S'évanouir dans l'azur qu'on embrasse, tel est en tout cas le programme de l'envol cher au cinéaste. Mais le record n'est pas ce qui intéresse, pas davantage lui que son idole Walter Steiner : ce dernier saute en effet si loin que c'est au péril de sa vie et de celle de son public, de même que les commissaires-priseurs de *How much...* parlent si vite qu'on n'y comprend rien. L'exploit ne vise pas le titre, il vise sa propre exténuation. Dans le langage de l'alpiniste Messner : l'exploit est une dégénérescence. De là se comprend la vertu de baume du cinéma, de là aussi que W.H. ait filmé sans préférence des champions et des handicapés, des anges et des nains, Steiner et Bruno S. : une fois passés au-delà ou en-deça de toute homologation, le haut et le bas filent ensemble sur une ligne de parfaite équivalence. Cinquante ans après avoir perdu la vue, Frau Straubinger rêvait encore des sauts à ski aperçus dans son enfance.

What's the point of all this? Au lendemain de son triomphe, Herzog interroge Messner sur les motivations de la grimpe. Explication de l'alpiniste : dans l'effort, il lui arrive d'avoir l'impression d'écrire sur d'immenses visages de pierre, comme un professeur écrit à la craie sur son tableau ; seulement, ajoute-t-il, ces lignes-là ont la singularité d'être vécues et, même invisibles, de demeurer gravées dans la roche jusqu'à la fin des temps. *Could he not climb?* Bien sûr, grimper n'est pas tellement important. Marcher est beaucoup plus fort. D'une vallée himalayenne à l'autre, parmi forêts et déserts, marcher sans jamais s'arrêter ni regarder en arrière. Herzog, l'homme qui ne rêve jamais mais jure qu'il traverse en marchant des romans entiers, parfois des matches de foot, avoue alors le même fantasme : marcher sans but jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus rien à explorer. Marcher jusqu'à l'arrêt du monde ou de sa vie. La marche serait-elle donc une image du cinéma, une image enfin à bonne échelle du dessin

artistique ? Sans doute, dans la mesure où la succession des pas, s'enfonçant et s'effaçant, accomplit humblement l'insistance mais aussi l'oubli de l'écriture. *"J'ai marché, marché, marché, marché"* (samedi 7 décembre).

La grâce d'admirer ; la répétition qui sauve et supprime ; l'air qui vous porte comme un nouveau sol, plus léger que l'autre ; la solitude qui fabrique *"des intuitions dramatiques de l'avenir"* ; l'exploit ou la survie tels qu'ils abolissent leur performance et qu'alors la mort elle-même ne voudrait pas de vous, selon un verset de la "Révélation" cité deux fois : c'est à approcher de semblables extrémités qu'invite cet écran parallèle ; à connaître en somme la *vérité extatique*, formule par quoi W.H. aime à condenser la recherche qu'il conduit depuis quarante ans.

Jeudi 5 décembre, Herzog est à mi-chemin entre Munich et Paris, à mi-chemin entre ciel et terre, il reprend son souffle : *"Quel merveilleux signe au-devant et au-dessus de celui qui marche"*.

Emmanuel Burdeau (rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*)

Werner Herzog, step by step

In early 2004, catching his breath between two journeys of adventure, Werner Herzog replied to a journalist's questions for the bonus tracks of the DVD edition of eight of his fiction films. With his fur-collared pilot's jacket, his sharply-pointed German accent in English (the *de rigueur* language of the interview), and his moustache now shaven to avoid slowing his climb or fall, he looks back over his entire career: "I come across people or incidents, and I make documentaries about them. That's always the way it has been". The simplicity of these words is not feigned. In choosing his subjects, Herzog the documentary filmmaker is certainly impulsive and is maybe lucky, with an intuition for finding the exceptional, but he also demonstrates an untiring vigour for relating them in film.

People? Incidents? Seriously handicapped children in West Germany in the 1970s (*Handicapped Future*, 1971). Walter Steiner, from his woodworking workshop to the mountain tops from which he made incredible ski jumps (*The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner*, 1973). Yankee entrants in a livestock auctioning contest (*How much wood would a woodchuck chuck*, 1976). A volcano about to erupt in Guadeloupe, to where he dashes with two cameramen, running the risk of burying the film for future generations if ever the catastrophe broke out during filming (*La Soufrière*, 1977). Juliane Koepcke, the sole survivor of a plane crash in Peru in 1971 (*Wings of Hope*, 2001). This Parallel Screen devised by *Cahiers du Cinéma* in association with FIDMarseille presents eleven of the forty documentaries made by Herzog. Each of them has the humility of a salute; each of them consents to the codes and anonymity of the *reportage*. The height of modesty is that *La Soufrière* even bears the sub-title "Bericht" – not "film", just "report".

It is firstly the cinema's duty to show both the grandiose and things that are not usually seen or heard, and to give equal attention to them. For example, Fini Straubinger, a blind, deaf old woman, with whom one communicates by using fingers to form words in the palms of her hands (*The Land of Silence and Darkness*, 1971). But showing things is also a complex operation involving an intricate chain. By showing things, the cinema duplicates them; by duplicating, it conserves; and by conserving, it exorcises. It is difficult to understand Herzog without acknowledging this dimension of magical incantation. It was this aspect that decided him to walk from Munich to Paris, in late November 1974, in order to prevent the diagnosed imminent death of the film historian Lotte Eisner by the sole exorcising power of walking. Eisner was to live ten years longer, just as, inexplicably, La Soufrière did not erupt when Herzog went to film it.

There is another demonstration of a reputed mysticism from the Rhine (Herzog was born Werner H. Stipetic in Munich, 5 September 1942) in *Little Dieter needs to fly*. The former military pilot Dieter Dengler returns to the scenes of his captivity in Laos and mimes for Herzog the acts of torture and then of his escape. Therapy by repetition continues in *Wings of Hope*,

where, thirty years later, Juliane Koepcke crosses the Peruvian jungle again. There is the same method again in *Mein liebster Feind* [My Best Enemy] (1999), in which Herzog does not settle his score with Klaus Kinski, the star of five of his feature films made in an atmosphere of daily re-enacted apocalypse. On the contrary, in this film, he reaffirms his friendship. In more than one intercut continuity sequence, he presents the actor (who is now dead) and the director (who is still alive) in succession, showing them in the same place, with the same framing and from the same viewpoint. That cinema may be the intact remains of a very ancient witchcraft, that its ritual may relieve the sufferings of the past while inventing the idyllic time of pure fidelity: this is the wish that Herzog shares with a few others, such as Eustache. In *Grizzly Man* (2005), Herzog is seen from behind, his head in his hands, listening on headphones to the screams of Timothy Treadwell at the moment when a bear was about to devour him, then he whispers to the American's former fiancée: "Do not keep this tape, destroy it, chase this demon out of your home". At a stretch, the films are like crypts: they close the door and turn the key on the secrets that they contain. In *Sur le chemin des glaces* (Hachette 1979, republished by POL in 1988), the filmmaker's impressive diary of his journey from Munich to Paris, the entry dated Tuesday 26 November says: "If ever I arrive some day, I don't want anybody to know what this walk was".

Herzog is almost completely absent from the brilliant *Grizzly Man*. Most of the film is an edit of pictures taken by Treadwell on his many expeditions. Off-camera, Herzog is content to praise the filmic genius of this man who was crazy about the bears of Alaska. Look, he says, how this shot is prolonged beyond a reasonable length of time in order to witness the unexpected, a friendly fox entering the screen, a charming gesture by the bear, and so on. Fundamentally, perhaps Herzog stays so much in the background only because he never allows himself to be absolutely disoriented. In *Sur le chemin des glaces* again, on Saturday 23 November, he notes: "Concentrating my mind on myself led me to discover something: the rest of the world rhymes". In other words: cinema is ready to be made or is already made.

Such modesty then seems to be the exact matching opposite of the pride that governs most of Herzog's fictions. Note what this Herzog produced: some superb films, *Dwarves Started Small* (1970), *Aguirre, the Wrath of God* (1972), *The Enigma of Kaspar Hauser* (1974), and *The Ballad of Bruno Stroszek* (1977) made him a super-author of the 1970s adored by critics and international festivals. He was a eulogist of marginal people, a globetrotter filmmaker, and an athlete of filming. At the time, *Cahiers du Cinéma* was sceptical of such heroics and was already reluctant to support him. Then things deteriorated with *Fitzcarraldo* (1982), a definitive emblem of a cinema that became a prisoner of the myth of its own prowess. As Daney said: "The filming of *Fitzcarraldo* was 'better' (or worse, depending...) than the film. The finished product is nothing but the trailer for the adventure of the making of the film".

Conversely, the documentary's privilege is perhaps to overcome this curse. It is the other side of an art that is designed to record things – not an art which focuses on the means used to

create it, to the extent where it presents an inevitably heavy inventory of them, but which conceals all trace of them in the movement that bonds it to the reality represented. There are at least two reasons why the documentary is not hindered by the legend of its filming: as opposed to fiction, the documentary adheres to the filming without the complication of a narrative detour; and the danger that it depicts does not belong exclusively to itself, but goes hand-in-hand with it instead of creating it out of nothing. When he escorts Reinhold Messner on the summits of the Himalayas (*Dark Glow of the Mountains*, 1984), Herzog does not say that the difficulty of his film is barely less than the ascension itself: it goes without saying.

Still, one must not believe that Herzog – in whose work the proportion of fictions is constantly decreasing – would have renounced his own exploits to simply present a chronicle of other people's exploits. If the documentary dispenses with the spectacular aim to achieve art and power, this is because it is ordered with enough flexibility to fulfill all promises without being carried away by their noise and their fury. Its apparent avoidance of any ambition of grandeur is simply its avoidance of pomp. Between the cinema and the rest of the world, the documentary finds a thousand rhymes. The former incessantly realises itself by disappearing. It incessantly becomes identical to the second in the all-purpose convention of the *reportage* or in favour of the discreetly omnipresent off-screen voice, that of Herzog himself, which acts both as the author's signature and as a strictly informative commentary by the special correspondent on the scene of the events. Foucault saw in philosophy a form of integral journalism. Is it the same for art?

Disappearing into the blue sky and embracing it: this is the aim of flight that is so dear to the filmmaker. But he is not interested in records, no more than it interested his idol Walter Steiner, who jumped so far that he risked his own life and the life of the spectators, just as the livestock auctioneers in *How much...* talk so fast that they cannot be understood. The aim of the exploit is not to win the title, but to exhaust itself. In the words of the mountaineer Messner: the exploit is degenerate. This explains the cinema's healing quality, and also explains the fact that Herzog filmed champions and handicapped people, angels and dwarves, Steiner and Bruno S without having any preference for any of them. Once one has gone beyond or fallen short of any ratification, the top and bottom move together along a line of complete equivalence. Fifty years after losing her eyesight, Frau Straubinger still dreamed of the ski jumps that she saw as a child.

What's the point of all this? Just after his triumph, Herzog asks Messner about his motivations for climbing. The mountaineer explains: when he is in the act of climbing, he sometimes has the impression of writing on enormous stone faces, like a teacher writes with chalk on a blackboard. Except, he adds, that these lines have the singularity of being lived and, even though they are invisible, they remain engraved in the rock until the end of time. *Could he not climb?* Of course, climbing is not really very important. Walking is much greater: walking from one Himalayan valley to another, between forests and deserts, walking without ever stopping or

looking back. Herzog never dreams, but he swears that, in walking, he goes through entire novels, sometimes football matches. He then avows to having the same fantasy: to walk without any goal until there is nothing left for him to explore. To walk until the world or his life comes to an end. So, would walking be an image to match the cinema, an image at last suitably-scaled to match artistic design? Probably, in that, by making their mark and then disappearing, the succession of footsteps humbly accomplishes the insistence but also the oblivion of writing. "*I walked, walked, walked, walked*" (Saturday 7 December).

The grace to admire; the repetition that saves and eliminates; the air that carries you like another, lighter ground; the solitude that produces "*dramatic intuitions of the future*"; the exploit or survival such that they abolish their performance and death itself would not want you, according to a twice-quoted verse from "The Book of Revelations". This Parallel Screen invites us to approach similar extremes, to know, in short, the *ecstatic truth*, an expression that Herzog likes to use to sum up all his exploratory work of the last forty years.

On Thursday 5 December, Herzog is half-way between Munich and Paris, half-way between heaven and earth, and he catches his breath back: "*What a marvellous sign in front of and above he who walks*".

Emmanuel Burdeau (chief editor, *Cahiers du cinéma*)

HANDICAPED FUTURE

EP

ALLEMAGNE

1971

Couleur

16 mm

43'

rétrospective werner herzog

La vie quotidienne d'enfants handicapés dans la RFA des années 70 : leur avenir, constate Herzog, est lui-même terriblement handicapé. C'est pourquoi il les écoute et les accompagne dans leurs activités quotidiennes. Pour montrer qu'il n'y a nulle fatalité au cumul des handicaps physiques et sociaux, il se rend aussi aux Etats-Unis, où la situation paraît tout autre.

The everyday life of disabled children in West Germany in the 1970s: their future, observes Herzog, is itself terribly handicapped. This is why he listens to them and accompanies them in their daily activities. To show that physical disabilities do not inevitably entail social disabilities he also goes to the United States, where the situation seems quite different.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Allemand**. Sous-titrage : **Anglais**. Image : **Jörg Schmidt-Reitwein**. Montage : **Beate Mainka-Jellinghaus**. Production : **Werner Herzog Film production**.

LAND OF SILENCE AND DARKNESS

EP

ALLEMAGNE

1971

Couleur

16 mm

85'

rétrospective werner herzog

Fini Straubinger est aveugle et sourde depuis l'adolescence. Pour dialoguer avec elle, il faut former dans les paumes de sa main les signes d'un étrange langage tactile. Herzog filme son baptême de l'air, ses rencontres avec d'autres sourds et aveugles, observe le toucher qui l'attache au monde, écoute le récit de souvenirs et expériences.

Fini Straubinger has been deaf and blind since she was a teenager. To communicate with her you must form the signs of a strange tactile language on the palms of her hand. Herzog films her first flight, her meetings with other deaf and blind people. He observes the touch that links her to the world and listens to her when she tells of her memories and experiences.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Allemand**. Image : **Jörg Schmidt-Reitwein**. Montage : **Beate Mainka-Jellinghaus**. Production : **Werner Herzog Film production**.

DIE GROSSE EKSTASE DES BILDSCHITZER STEINER

The great ecstasy of woodcarver Steiner / La grande extase du sculpteur sur bois Steiner

EP

rétrospective werner herzog

ALLEMAGNE

1973

Couleur

16 mm

47'

Enfant, Werner Herzog voulait être sauteur à ski. Adulte, il consacre un film au menuisier et champion Walter Steiner, à l'extase qui s'empare de son visage au moment du saut. Dans son sport, Steiner est le meilleur. Seul problème : il est si doué que ses sauts le font atterrir hors des limites prévues et qu'il lui faut sans cesse négocier avec les organisateurs la mise en place de nouvelles mesures de sécurité.

When Werner Herzog was a child he wanted to be a ski jumper. As an adult he devoted a film to the woodcarver and champion Walter Steiner, to the ecstasy that beams from Steiner's face when he jumps. In his sport Steiner is the best. There is only one problem: he is so gifted that his jumps land him outside the limits planned for the event and he must constantly negotiate with organizers so that they take new safety measures.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Allemand**. Sous-titrage : **Anglais**. Image : **Jörg Schmidt-Reitwein**. Son : **Benedikt Kuby**. Production : **Werner Herzog Film produktion**.

HOW MUCH WOOD WOULD A WOODCHUCK CHUCK

EP

rétrospective werner herzog

ALLEMAGNE

1976

Couleur

16 mm

45'

Aux Etats-Unis est organisé un championnat du monde des commissaires-priseurs pour la vente de bétail. Herzog observe le défilé des bêtes et écoute le verbe les candidats : le vainqueur sera celui qui fera le plus vite monter les enchères. Ahurissant spectacle. *How much...* appartient à la veine américaine de l'œuvre documentaire d'Herzog : il y s'agit de filmer un exploit, mais aussi de prêter l'oreille à une étrange forme de poésie capitaliste.

A world championship of livestock auctioneers is held in United States. Herzog observed the parade of animals and listened to the words of the candidates. The one who brings up the prices fastest will be the winner. An astounding spectacle! How much... is one of Herzog's documentaries in which he gives us a glimpse of America. He not only films an amazing feat but also lends his ear to a strange form of capitalist poetry.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Allemand**. Sous-titrage : **Français**. Image : **Thomas Mauch**. Son : **Walter Saxer**. Production : **Werner Herzog Film produktion**.

STROSZEK – LA BALLADE DE BRUNO

EP

ALLEMAGNE

1976

Couleur

35 mm

108'

rétrospective werner herzog

En 1974, le vagabond Bruno S. était Kaspar Hauser. Ensemble, Herzog et lui devaient ensuite tourner l'adaptation du *Woyzeck* de Büchner: le rôle alla finalement à Kinski. A titre de réparation, le cinéaste écrivit en quelques semaines cette *Ballade de Bruno*, où "le Bruno", rejeté par tous à Berlin, s'en va pour le Wisconsin avec une prostituée et son vieux voisin. *La Ballade de Bruno* a doublement sa place dans cet écran: parce qu'elle est une des plus belles pièces d'une œuvre de fiction aujourd'hui trop souvent oubliée; et parce que l'inspiration documentaire y est cruciale.

In 1974 the vagabond Bruno S. was Kaspar Hauser. Herzog and Bruno S. were supposed to shoot the adaptation of Woyzeck of Büchner together, but the role was finally given to Klaus Kinski. As compensation, Herzog wrote this Ballade de Bruno in a few weeks. In this story "the Bruno" is rejected by everybody in Berlin and goes off to Wisconsin with a prostitute and his old neighbour. La Ballade de Bruno has a place here today for two reasons. First of all because it is one of the most beautiful pieces of fiction that is now too often forgotten, and secondly because the documentary inspiration played a crucial role in it.

Réalisation: **Werner Herzog**. Version originale: **Allemand**. Sous-titrage: **français**. Image: **Thomas Mauch et Ed Lachmann**. Son: **Haymo Heyder**. Musique: **Chet Atkins et Sonny Terry**. Montage: **Beate Mainka-Jellinghaus**. Production: **Werner Herzog Film production**. Distribution: **Goethe Institut**.

LA SOUFRIÈRE

EP

rétrospective werner herzog

ALLEMAGNE

1977

Couleur

16 mm

31'

Août 1976. On annonce que le volcan "La Soufrière" va entrer en éruption avec la puissance d'au moins cinq bombes atomiques. Herzog arrive en Guadeloupe, découvre une ville fantôme, à l'exception d'un vieil homme qui refuse de partir et se déclare prêt à affronter la mort, médite sur le sort fait là-bas aux populations noires, consulte les archives des précédentes éruptions, s'approche du volcan, patiente puis repart bredouille, incrédule : la catastrophe n'a pas eu lieu.

August 1976. It is announced that the volcano "La Soufrière" in Guadeloupe is going to erupt with the power of at least five atomic bombs. Herzog arrives in Guadeloupe, discovers a ghost town except for an old man who refuses to leave and who says he is ready to face death. Herzog reflects on the fate of the black populations of that island, consults the archives of previous eruptions, approaches the volcano, waits and then leaves empty-handed and incredulous. The disaster did not take place.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Allemand**. Image : **Jörg Schmidt-Reitwein**. Montage : **Beate Mainka-Jellinghaus**. Production : **Werner Herzog Film production**.

GASHERBRUM - DER LEUCHTENDE BERG

The dark glow of the mountains

EP

rétrospective werner herzog

ALLEMAGNE

1984

Couleur

16 mm

45'

En juin 1984, l'alpiniste Reinhold Messner entreprend avec un camarade l'ascension de deux des plus hauts sommets de l'Himalaya. Des préparations au repos d'après triomphe, Herzog les accompagne afin de répondre à cette question : que se passe-t-il dans la tête d'un alpiniste ? que veut-il ? quels sont ses paysages intérieurs ?

In June 1984 the mountaineer Reinhold Messner began climbing two of the highest summits of the Himalayas with a friend. Herzog accompanied them from their preparations to the rest after their triumph so as to answer a question: what goes on in the mind of a mountaineer? What is a mountaineer seeking? What are the landscapes inside of him?

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Anglais**. Image : **Rainer Klausmann**. Son : **Christine Ebenberger**. Montage : **Maximiliane Mainka**. Production : **Werner Herzog Film produktion**.

LITTLE DIETER NEEDS TO FLY

EP

ALLEMAGNE

1997

Couleur
Super 16 mm
80'

rétrospective werner herzog

Comme Herzog, Dieter Dengler est né en Allemagne. Comme lui, il est fasciné par l'aviation, le vol en général. Devenu pilote américain, Dengler fut fait prisonnier au Laos pendant la guerre du Vietnam. Pour Herzog, il raconte comment cet épisode continue de marquer les gestes élémentaires de sa vie, et surtout retourne là-bas pour mimer le détail de la torture puis celui de son extraordinaire évasion.

Like Herzog, Dieter Dengler was born in Germany. And like Herzog he is fascinated by aviation, flying in particular. Dengler became a pilot in the American Air Force and was captured in Laos during the Vietnam War. He tells Herzog how this episode continues to mark the elementary gestures of his life, and above all he returns to that experience in order to mime the details of his torture and then his extraordinary escape.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Anglais**. Image : **Peter Zeitlinger**. Son : **Ekkehart Baumung**. Montage : **Rainer Standke**. Production : **Werner Herzog Film production**.

MEIN LIEBSTER FEIND

Mon ennemi intime / My best fiend

ALLEMAGNE

1998/99

Couleur et
Noir et blanc
Super 16 mm
95'

rétrospective werner herzog

Klaus Kinski est mort en 1991. Cinq fois il joua pour Herzog, *Aguirre* (1972), *Fitzcarraldo* (1982), *Woyzeck* (1979), *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1979), *Cobra Verde* (1987) : chaque film fut une expérience si extrême que le cinéaste allemand doit encore aujourd'hui récuser l'accusation d'avoir dirigé l'acteur avec un fusil. En 1999, il revient sur cette association hors du commun : non pour opérer un quelconque partage des torts, plutôt pour dire son admiration intacte et combien il regrette le temps défunt de leur duo.

Klaus Kinski died in 1991. He played for Herzog in five films: Aguirre (1972), Fitzcarraldo (1982), Woyzeck (1979), Nosferatu, fantôme de la nuit (1979), Cobra Verde (1987). Each film was such an extreme experience that Herzog must still today deny the accusation that he directed Kinski with a rifle. In 1999 he spoke about the very special work they did together. He did not seek to portion out in some way the rights and wrongs, but rather to state his intact admiration for Kinski and to say how much he missed the days when they made up a team.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Allemand**. Sous-titrage : **Anglais, français et espagnol**. Image : **Peter Zeitlinger**. Son : **Eric Spitzer**. Montage : **Joe Bini**. Musique : **Popol Vuh**. Production : **Werner Herzog Filmproduktion**.

EP

JULIANES STURZ IN DEN DSCHUNGEL

Wings of hope

EP

rétrospective werner herzog

ALLEMAGNE

2000

Couleur
super 16 mm
70'

En 1971, un avion de quatre-vingt-douze passagers s'écrase dans la jungle péruvienne. Après dix jours, les recherches sont abandonnées. Au douzième jour apparaît une jeune femme de dix-sept ans, Juliane Koepcke, unique rescapée. Trente ans plus tard, Herzog conduit Koepcke sur les lieux de l'accident, l'interroge et refait avec elle son parcours à travers la jungle.

In 1971 an airplane with 84 passengers crashed in the jungle of Peru. Searches for the plane and its survivors were given up after 10 days. On the twelfth day a young 17-year-old woman, Juliane Koepcke, the only survivor, appeared. Thirty years later Herzog led Koepcke to the site of the accident, interviewed her, and together they relived her trek through the jungle.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Anglais**. Image : **Peter Zeitlinger**. Son : **Eric Spitzer**. Montage : **Joe Bini**. Production : **Werner Herzog Film produktion**.

GRIZZLI MAN

EP

rétrospective werner herzog

USA/CANADA

2005

Couleur
100'

L'américain Timothy Treadwell aimait les ours d'Alaska au point de militer pour leur préservation, de devenir leur ami et d'inlassablement les filmer. Personnage peut-être fou de chercheur allumé, figure en tout cas fabuleuse. En octobre 2003, Treadwell et son amie Amie Huguenard meurent dévorés par un ours. Aujourd'hui, Herzog revisite ses incroyables archives filmées, gagne l'Alaska et lui rend un superbe hommage.

Timothy Treadwell, an American, loved Alaska bears so much that he campaigned to preserve them, became their friend and tirelessly filmed them. Treadwell was perhaps rather like a nutty professor character. In any case, he was a fabulous figure. In October 2003 he and his girlfriend Amie Huguenard were killed, devoured by a bear. Today Herzog re-examines Treadwell's incredible film archives, goes to Alaska and pays Treadwell a superb homage.

Réalisation : **Werner Herzog**. Version originale : **Anglais**. Image : **Peter Zeitlinger**. Montage : **Joe Bini**. Producteur exécutif : **Dave Harding**.

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

“La dictature militaire au Brésil commence avec le coup d'État de 1964. En 1968, un “coup dans le coup” permet la promulgation de l'AI5, Acte Institutionnel n°5, qui ouvre la période la plus sinistre de la dictature. Dans la deuxième moitié des années 70, les militaires décident de procéder à une détente “lente, graduelle et sûre”, qui sera appelée *Ouverture*. En 1978, l'AI5 est aboli, en toute discrétion : selon le journaliste Paulo Markun, seul un journal en parla. Après la période du “miracle brésilien” qui, au début de la décennie, avait apporté le bien-être à la classe moyenne et permis la consolidation de la dictature, le pays subit alors une récession économique. En 1979, le Général João Figueiredo devient Président de la République et sa tâche sera d'amorcer le rétablissement de la démocratie. La même année, l'amnistie ouvre la voie au retour des exilés politiques et l'institution du multipartisme permet la réorganisation du Parlement.

En 1978, plusieurs grèves éclatent dans l'ABC, la région industrielle de São Paulo. Le mouvement des ouvriers métallurgistes s'amplifie avec les grèves de 1979 et 1980. Dès 1979, il commence à déborder le cadre de la métallurgie (paralyse totale des transports à São Paulo pendant un jour, 11 000 professeurs en grève à Brasília, etc...) ; il reçoit le soutien des hommes politiques de l'opposition, d'intellectuels, d'une grande partie de la classe moyenne et de certains secteurs de l'Église Catholique, et se transforme en un ample mouvement pour la démocratie. Les grèves de 1979-80 furent dirigées par Luis Inácio da Silva – Lula – le président du Syndicat des Métallurgistes de São Bernardo et Diadema, qui acquiert alors une dimension nationale. C'est pendant ces grèves que, sous la direction de Lula, fut conçu le PT, Parti des Travailleurs, fondé en février 1980.

Les conditions de vie misérables dans le Nord-Est du Brésil contraignirent la famille de Lula à émigrer en 1952 vers l'État de São Paulo et en 1956 elle s'installa dans la capitale de l'État. Lula suit une formation de mécanicien-tourneur qu'il termine en 1960 à l'âge de 18 ans. *“Je fus le premier enfant de la famille qui ait obtenu une qualification professionnelle. Être mécanicien-tourneur cela provoquait un sentiment de fierté”* se souvenait Lula dans les interviews qu'il donna au début des années 90. Quelles étaient les aspirations de ce jeune ouvrier qualifié ?

“Je voulais être un bon professionnel. C'était mon grand rêve. Je n'ai jamais pensé à organiser des grèves. Tout ce que je voulais, c'était ce que tout le monde veut : une vie tranquille, un salaire. Être leader syndical ne me passait pas par la tête. Je voulais me marier, former une famille, sans illusion. Avoir des enfants. Une maison à soi c'était utopique, quand on avait des enfants... J'avais ce rêve d'une maison à nous.” Après avoir travaillé dans différentes usines, Lula est engagé en 1966 à Villares, une grande entreprise. Il est alors un ouvrier apolitique.

“Quant à la vie que je mène ici à São Paulo, je suis content... J'ai la télévision, le frigo, et trois enfants que j'adore... Le dimanche, on sort avec ma femme et les enfants, on va dans une pizzeria, boire une bière, manger une pizza, on profite de ce que l'on appelle le plaisir de vivre.” Cette déclaration n'a pas été faite par Lula mais par un ouvrier qualifié, d'origine

nordestine, à Geraldo Sarno, le réalisateur de *Viramundo*. Lula et l'ouvrier du film expriment le même idéal.

En 1965, Sarno réalise un documentaire sur la classe ouvrière à São Paulo, en insistant sur le fait qu'elle est composée essentiellement de migrants venus du Nord-Est. La production du film, qui débute un an après le coup des militaires, fut un acte de courage de la part du réalisateur, du producteur Thomaz Farkas et de toute l'équipe. Sarno fut assisté par quelques-uns des principaux sociologues paulistes de l'époque, dont notamment Fernando Henrique Cardoso, qui deviendra plus tard Président de la République. La période 1965-66, marquée par le chômage et la misère, fut difficile pour les ouvriers. C'est ce que montre de façon éloquente le montage parallèle entre l'"ouvrier qualifié" qui s'accroche à son poste de travail, et l'"ouvrier non qualifié" qui vit de petits boulots sans stabilité professionnelle. Cette description de la classe ouvrière en arrive à une triste conclusion : sans organisation, sans références politiques, les ouvriers supportent de terribles conditions de travail et de vie ; ils ont tendance à adopter des pratiques religieuses, soit dans les centres de candombé (religion populaire d'origine africaine), soit dans les églises évangéliques, dont l'emprise commençait alors à s'affirmer et qui s'est par la suite amplifiée jusqu'à maintenant.

La séquence des religions est longue. Cela s'explique pour deux raisons principales. Tout d'abord, les intellectuels de gauche considéraient la religion comme "l'opium du peuple" ; plusieurs films de la première moitié des années 60 présentent la religion comme une forme d'"aliénation" (dans les années 70, les cinéastes remettront en question leur idéologie et soutiendront les religions populaires). D'autre part, Sarno n'est pas parvenu à réaliser la totalité de son projet, car, à cette époque de répression militaire et policière, il n'obtint pas l'autorisation de filmer dans un syndicat, ce qui laissa ainsi plus de place dans le film pour le développement de la thématique religieuse.

Cependant, les entretiens avec les deux ouvriers donnent quelques informations sur la situation syndicale. Le "qualifié" fait un discours délirant : selon lui, les syndicats sont au service de Cuba et de l'URSS ; alors que selon le "non qualifié" : *"ce que le syndicat peut résoudre, ce sont des problèmes de médicaments, de maladie, de logement... Mais, pour le reste, (le syndicat) oublie l'ouvrier."* Cela correspond à la description de la situation syndicale que Lula donne dans ses interviews des années 90 : pour convaincre les ouvriers de se syndicaliser, il fallait dire : *"Inscris-toi au syndicat, car le syndicat a des colonies de vacances, des dentistes, des médecins, etc..."*

On peut en conclure que *Viramundo* présente la classe ouvrière du point de vue de la sociologie pauliste au moment précis où Lula devient employé à Villares et à la veille de son entrée dans le syndicat. C'est notamment à cause des qualités dont il fait preuve dans les matchs de football que ses collègues syndicalisés et l'un de ses frères, qui est lié au Parti Communiste, poussent Lula à se syndicaliser, ce qu'il fait en 1968. Sans grande conviction : *"Je n'étais jamais allé à une assemblée syndicale."* Dès 1969 il fait partie de la direction. *"C'est*

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

exactement à ce moment-là que j'ai commencé à avoir un minimum de conscience politique, jusqu'alors, je n'en avais pas du tout." En 1975, il assume la présidence du Syndicat des Métallurgistes de São Bernardo et Diadema. La presse commence à parler du "nouveau syndicalisme".

La classe ouvrière, sujet que la dictature n'appréciait pas, a alors complètement disparu des écrans et ne réapparaîtra que 14 ans après *Viramundo*, en 1979. Roberto Gervitz et Sergio Segall suivent les élections de 1978 dans le syndicat des Métallurgistes de São Paulo ; *Braços cruzados, Máquinas paradas* (*Bras croisés, machines arrêtées*) est terminé l'année suivante. En 1979, Renato Tapajós et João Batista de Andrade filment la grève dans l'ABC, dirigée par Lula, et réalisent respectivement *Dia Nublado* (*Journée nuageuse*) et *Greve*. En 1981, Tapajós présente *Linha de montagem* (*Ligne de Montage*) qui reprend le matériel de *Dia Nublado*, montre la grève de 1980 dans l'ABC et inclut un entretien dans lequel Lula fait le point sur sa pensée politique. En 1984, Eduardo Coutinho termine *Cabra marcado para morrer*, (*Un homme à abattre*) qu'il avait commencé en 1964 et qui avait été interrompu par le Coup d'État. Ce sont les principaux documentaires de ce que nous pouvons appeler le *Cinéma de l'Ouverture*, qui comprend aussi quelques films de fiction : *A Queda* (*La Chute*, 1978) de Ruy Guerra, *O Homem que virou suco* (*L'homme transformé en jus*, 1980) de João Batista de Andrade, *Pra frente Brasil* (*En avant le Brésil*, 1982) de Roberto Farias, et *Eles não usam black tie* (*Ils ne portent pas de costards*, 1981) de Leon Hirszman. Celui-ci avait commencé en 1979 le documentaire *ABC da greve*, qu'il laissa inachevé et qui ne sera terminé qu'en 1990, après sa mort.

En 1978, il y eut plusieurs grèves dans l'ABC dont aucune ne fut filmée. Le 13 mars 1979, deux jours avant la prise de fonction du nouveau Président de la République, le Général Figueiredo, le syndicat des Métallurgistes de São Bernardo et Diadema décide la grève. Une assemblée réunissant 60 000 ouvriers est improvisée dans le stade de football de Vila Euclides, à São Bernardo. Lula fait un discours sous la pluie, debout sur deux tables instables, et sans sonorisation. Cette assemblée a été photographiée mais pas filmée, ce qui est assez significatif. Cela faisait déjà un moment que la presse s'intéressait à Lula et au syndicalisme dans l'ABC. En 1978, Lula donna une interview à *Vox Populi*, une émission importante de télévision et fit la couverture de la revue *Isto É*. Par rapport aux journalistes, les cinéastes furent plus lent à réagir ; ils ne commencèrent qu'à bouger à la nouvelle de l'assemblée dans le stade de Vila Euclides. Tapajós met dix jours à organiser la production et filme l'assemblée pendant laquelle les grévistes refusent le protocole, proposé par les patrons, qui prévoyait la reprise du travail et 45 jours de négociation. Le lendemain, le 23 mars, le Ministère du Travail intervient dans le syndicat dont il expulse la direction ; c'est ce jour-là qu'Andrade commence son tournage. C'est à Tapajós et Andrade que l'on doit les premières images cinématographiques de Lula.

L'intervention dans le syndicat provoqua une désarticulation des groupes dirigeants, qui

n'avaient pas d'expérience de grève en dehors de la structure syndicale. Le stade est interdit. Lula disparaît pendant 48 heures. À son retour, il fait un discours sur la place du Paço Municipal, qui sera par la suite interdite. L'Igreja Matriz (Église principale de São Bernardo) devient le lieu de réunion des métallurgistes. La poursuite de la grève devenue difficile, Lula propose d'accepter la trêve de 45 jours et d'interrompre à nouveau le travail au cas où les accords ne seraient pas satisfaisants. Les ouvriers n'approuvent que parce qu'ils ont confiance en Lula. Au bout des 45 jours et bien que la proposition patronale ne soit pas satisfaisante, Lula propose de ne pas reprendre la grève; les ouvriers acceptent à contrecoeur et lui accordent un "vote de confiance". Comme la poursuite du travail est assurée, le syndicat est rendu à sa direction, ce qui crée un problème : les ouvriers ont tendance à penser que Lula a fait un accord pour pouvoir reprendre le syndicat. Pour dissiper les doutes, la direction propose aux syndicalistes de se démettre de son mandat et suggère la réalisation de nouvelles élections. Dans un climat d'émotion intense, Lula et sa direction sont reconduits par acclamation. "*J'ai chialé de tout mon corps*" dira Lula.

La grève de 1980 a été mieux organisée, car une structure parallèle était prévue en cas de nouvelle intervention dans le syndicat. La grève est déclenchée le 14 avril. La répression est plus importante que l'année précédente : non seulement il y a une intervention dans le syndicat mais, de plus, Lula et les autres membres de la direction sont démis et arrêtés au bout de deux semaines de grève. Lula tombe sous le coup de la Loi de Sécurité Nationale, et est libéré peu après la fin de la grève qui aura duré 41 jours. En 1981, il est condamné par la Justice Militaire, mais, en 1982, le Tribunal Supérieur Militaire annule le procès. La même année il est candidat au poste de Gouverneur de l'État de São Paulo pour le Parti des Travailleurs. Il perd mais obtient plus d'un million de votes. De 1975 à 1982, son parcours aura conduit Lula du rejet total des structures politiques conventionnelles à l'acceptation de l'idée que les travailleurs ne pourraient pas mener à bien leur lutte s'ils ne s'engagent pas dans un parti.

En 1964, Eduardo Coutinho a commencé un film sur les Ligues Paysannes du Nord-Est, et leur lutte contre les *latifundistes* : *Cabra marcado para morrer*. Les Ligues étaient un mouvement paysan de grande importance, qui se développa totalement en marge de toute structure politico-partisane, ainsi qu'en marge de la syndicalisation rurale soutenue par le gouvernement de João Goulart, qui fut renversé en 1964. Il s'agissait d'une organisation populaire spontanée. Le projet de Coutinho était différent de tout ce qu'il se faisait en matière de cinéma au Brésil. Ce n'était pas un documentaire, mais une fiction dans laquelle les membres des Ligues interprèteraient leurs propres rôles dans des reconstitutions de scènes réelles. Le seul qui n'interprèterait pas son rôle serait João Pedro, leader dont l'assassinat serait le centre dramatique du film. Elisabeth Teixeira, sa veuve, qui assumait un rôle de leader après la mort de son mari, serait le personnage principal. Le coup d'État interrompit la production quelques jours après le début du tournage mais Coutinho parvint à cacher les bobines qui avaient été tournées.

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

Au début des années 80, Coutinho reprend son projet. Il part à la recherche des participants de *Cabra/64*, notamment d'Elisabeth, qui était passée à la clandestinité sous le nom de Marta. Pendant la production de *Cabra/84*, Elisabeth sort de la clandestinité et assume à nouveau son identité. Coutinho cherche également les nombreux fils et filles d'Elisabeth, qui s'étaient dispersés dans le pays après le coup d'état et qui avaient perdu le contact avec leur mère.

Un des aspects fondamentaux de *Cabra marcado para morrer* est la création d'un pont reliant la période d'avant le coup et celle du présent. Une partie de la société brésilienne a vécu le coup comme une rupture, il y avait un avant et un après avec, au milieu, un fossé. Et l'après tendait à éliminer l'avant qui se dissipait dans un passé oublié, une histoire de vaincus qui s'effaçait. Coutinho restitue cette histoire et la connecte à l'actualité qui s'enrichit par la liaison avec les ruines du passé.

Cet ensemble de films forme ce que nous pouvons appeler le *Cinéma de l'Ouverture*. Ils introduisent une discussion sur la période antérieure au Coup militaire et sur la dictature, abordent des thèmes interdits depuis 1964, et décrivent des mouvements qui préparent le retour de la société brésilienne à la démocratie."

Jean-Claude Bernardet, enseignant et critique de cinéma

The military dictatorship in Brazil started with the 1964 coup d'état. In 1968, a "coup within the coup" enabled the repressive law AI5 (Institutional Act No. 5) to be decreed, opening the darkest period of the dictatorship. In the second half of the 1970s, the military decided to allow "slow, gradual and secure" détente, which was to be called Abertura (Opening). In 1978, the AI5 was very discreetly abolished. According to the journalist Paulo Markun, only one newspaper mentioned it. After the period of the "Brazilian miracle" which, in the early 1970s, had brought well-being to the middle class and consolidated the dictatorship, the country was hit by economic recession. In 1979, General João Figueiredo became President of the Republic and started to restore democracy. In the same year, an amnesty opened the way for the return of political exiles, and the institution of multi-party politics enabled Parliament to be reorganised.

In 1978, several strikes broke out in ABC, the industrial area around Sao Paulo. The iron and steel workers' movement was amplified with strikes in 1979 and 1980. From 1979, the movement started to spread beyond the iron and steel industries (Sao Paulo's transport system was totally paralysed for a day, 11,000 teachers went on strike in Brasilia, and so on). It was supported by opposition politicians, intellectuals, a large part of the middle class and some parts of the Catholic Church, and it transformed into a broad movement for democracy.

The strikes in 1979-80 were led by Luis Inácio da Silva – known as Lula – the chairman of the Sao Bernardo and Diadema iron and steel workers' trade union, which then took on a national dimension. During these strikes, under Lula's direction, the PT (Workers' Party) was founded in February 1980.

The miserable living conditions in the North-East of Brazil forced Lula's family to move to the State of Sao Paulo in 1952 and, in 1956, it moved into the state capital. Lula finished training as a lathe operator mechanic in 1960 at the age of 18. "I was the first child in the family to obtain professional qualifications. I felt proud to be a lathe operator mechanic", Lula recalls in interviews in the early 1990s. What were the aspirations of this young qualified worker?

"I wanted to be a good professional. It was my greatest dream. I never thought of organising strikes. I only wanted what everybody else wanted: a quiet life, with a wage. I never had any idea of becoming a trade union leader. I wanted to marry and have a family, with no illusions. I wanted to have children. It was utopian to think of having your own house when you had children... I had this dream of having our own house." After working in different factories, Lula started a job in Villares, a large company, in 1966. At the time, he was an apolitical worker.

"As regards the life I have here in Sao Paulo, I'm happy... I have a television, a fridge, and three children that I adore... On Sundays, my wife and I go out with the children, we go to a pizzeria, drink a beer, eat pizza, and enjoy what's called the pleasure of life." This statement was not made by Lula, but by a qualified worker from the North-East region, talking to Geraldo Sarno, the director of Viramundo. Lula and the worker in the film express the same ideal.

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

In 1965, Sarno made a documentary on the working class in Sao Paulo, highlighting the fact that it is mainly composed of migrants from the North-East. Making the film, which started just days after the military coup, was a courageous act by the director, the producer Thomaz Farkas and the whole crew. Sarno was assisted by some of the principal Paulista sociologists of the time, notably Fernando Henrique Cardoso, who was to later become President of the Republic. The period 1965-66, marked by unemployment and poverty, was difficult for the workers. This is shown eloquently by the parallel montage of, on one hand, the "qualified worker" who holds on dearly to his job and, on the other hand, the "unskilled worker" who lives on small unstable jobs. This description of the working class reaches a sad conclusion: if they have no organisation or political frames of reference, workers put up with terrible working conditions and living conditions. They tend to turn to religion, either in centres of candomblé (a popular religion of African origin) or in evangelical churches, whose influence started to affirm itself at the time and has continued to grow until the present day.

The sequence on religions is long, for two main reasons.

Firstly, left-wing intellectuals considered religion to be "the opium of the people". Several films in the early 1960s present religion as a form of "alienation" (later, in the 1970s, filmmakers questioned their own ideology and supported popular religions). Secondly, Sarno did not manage to complete his project, because, in this period of military and police repression, he did not obtain the permission to film in a trade union, which left more room in the film for developing the religious theme.

However, the interviews with the two workers provide some information on the trade union situation. The "qualified worker" made a frenzied statement: according to him, the trade unions were working for Cuba and the USSR; while, according to the "unskilled worker": "what the trade union can resolve are problems of medication, illness, housing... But, as regards everything else, it (the trade union) forgets the worker." This corresponds to the description of the trade union situation that Lula gives in his 1990s interviews: to persuade workers to join the unions, one had to say: "Join the trade union, because the trade union has holiday camps, dentists, doctors, etc..."

One may conclude that Viramundo presents the working class from the viewpoint of Paulista sociology at the precise time when Lula became an employee in Villares, just before he joined the trade union. It was notably because of the qualities he showed in football matches that his trade unionist colleagues and one of his brothers, who was linked to the Communist Party, encouraged Lula to join the trade union, which he did in 1968, but with no great conviction: "I had never been to a trade union assembly." From 1969, he became one of the leaders. "It was exactly at that time that I started to have a minimum amount of political consciousness; up until then, I had none at all." In 1975, he became chairman of the Sao Bernardo and Diadema Iron & Steel Workers' Trade Union. The press started to talk of "new trade unionism".

The working class was a subject that the dictatorship did not appreciate. It completely disappeared from screens, and only reappeared 14 years after Viramundo, in 1979. Roberto Gervitz and Sergio Segall followed the 1978 elections in the Sao Paulo iron & steel workers' trade union; *Braços cruzados, Máquinas paradas* (Arms folded, machines stopped) was finished in the following year. In 1979, Renato Tapajós and João Batista de Andrade filmed the strike in ABC led by Lula, and made respectively *Dia Nublado* (Cloudy Day) and *Greve* (Strike). In 1981, Tapajós presented *Linha de montagem* (Assembly line) which re-uses the material of *Dia Nublado*, shows the 1980 strike in ABC, and includes an interview in which Lula sums up his own political thinking. In 1984, Eduardo Coutinho finished *Cabra marcado para morrer* (A man to be killed), which he had started in 1964 and had been interrupted by the coup d'état. These are the main documentaries of what we may call the "Cinema of Opening", which also included some fiction films: Ruy Guerra's *A Queda* (The Fall, 1978), João Batista de Andrade's *O Homem que virou suco* (The man turned into juice, 1980), Roberto Farias's *Pra frente Brasil* (Forward, Brazil, 1982), and Leon Hirszman's *Eles não usam black tie* (They don't wear black ties, 1981). In 1979, Hirszman had started the documentary *ABC da greve* (ABC of strike), which he left unfinished and was not finished until 1990, after his death.

In 1978, there were several strikes in ABC, of which none was filmed. On 13 March 1979, two days before the new President of the Republic, General Figueiredo, entered office, the Sao Bernardo and Diadema iron and steel workers' trade union decided to go on strike. An improvised assembly of 60,000 workers was called in the Vila Euclides football stadium in Sao Bernardo. Lula made a speech in the rain, standing on two shaky tables, with no public address sound system. This assembly was photographed but not filmed, which is quite significant. The Press had already been interested in Lula and in trade unionism in ABC for some time. In 1978, Lula gave an interview to *Vox Populi*, an important television programme, and he was on the cover of the review *Isto É*. Filmmakers were slower to react than journalists. They did not start moving on hearing the news of the assembly in the Vila Euclides football stadium. Tapajós took ten days to organise the production and filmed the assembly during which the strikers rejected the agreement proposed by the bosses, which stipulated the return to work and 45 days of negotiation. On the next day, 23 March, the Ministry of Labour intervened in the trade union and expelled its leaders. This was the day when Andrade started filming. Tapajós and Andrade provided the first film pictures of Lula.

The intervention in the trade union disrupted the groups of union leaders, who had not had any experience of strikes outside the trade union structure. They were forbidden access to the stadium. Lula disappeared for 48 hours. On his return, he made a speech on the Paço Municipal square, which was later forbidden. *Igreja Matriz* (Sao Bernardo's main church) became the meeting-place for the iron and steel workers. It became difficult to continue the strike. Lula proposed to accept the 45 day "truce" and to stop work again if the agreements were not satisfactory. The workers only approved because they had faith in Lula. After 45 days,

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

although the employers' proposal was not satisfactory, Lula proposed to not resume the strike. The workers agreed reluctantly and gave him a "vote of confidence". Since they had returned to work, the trade union was handed back to its leaders, which created a problem: the workers tended to believe that Lula had come to an agreement in order to be able to take over the trade union again. To dispel any doubt, the union leaders proposed to the union members to remove him from office and suggested that new elections should be held. In a highly-charged atmosphere, Lula and his union leaders were re-elected by acclamation. "I sobbed with my whole body", said Lula later.

The 1980 strike was better organised, since a parallel structure had been provided in case the authorities would again intervene in the trade union. The strike was started on 14 April. There was greater repression than in the previous year. Not only was there intervention in the trade union, but also Lula and the other union leaders were removed from office and arrested after two weeks of strike. Lula was detained under the National Security Law, and was freed a little after the end of the strike, which lasted 41 days. In 1981, he was sentenced by the Military Courts, but, in 1982, the Higher Military Tribunal annulled the trial. That same year, he stood as the Workers' Party's candidate for Governor of the State of Sao Paulo. He lost, but he obtained more than a million votes. From 1975 to 1982, Lula's experience led him from the total rejection of conventional political structures to the acceptance of the idea that workers could not successfully carry out their struggle if they were not involved in a party.

*In 1964, Eduardo Coutinho started to make a film on the Peasant Leagues in Brazil's North-East and their struggle against the latifundistes: *Cabra marcado para morrer*. The Leagues were a large-scale movement of small farmers that developed entirely outside any partisan political structure, and also outside of the rural trade unionism supported by João Goulart's government which was overthrown in 1964. It was a spontaneous grass roots organisation. Coutinho's project was different from anything in film in Brazil. It was not a documentary, but a fiction in which members of the Leagues played their own roles in re-enactments of real-life scenes. The only one who did not play his own role was João Pedro, a leader whose assassination was to be the dramatic centre of the film. Elisabeth Teixeira, his widow, who played the role of a leader after the death of her husband, was to be the principal character. The production was interrupted by the coup d'état a few days after filming started, but Coutinho managed to hide the reels that had been filmed.*

*In the early 1980s, Coutinho resumed work on his project. He went to look for participants in *Cabra/64*, including Elisabeth, who had gone underground under the name of Marta. During the making of *Cabra/84*, Elisabeth came out of hiding and took on her real identity again. Coutinho also looked for Elisabeth's many sons and daughters, who had been scattered throughout the country after the coup and who had lost contact with their mother.*

*One of the fundamental aspects of *Cabra marcado para morrer* is the creation of a bridge linking the pre-coup period to the present. A section of Brazilian society had experienced the*

coups as a breaking point. For them, there was a before and an after, with a gap in the middle. And the "after" tended to eliminate the "before", which dissipated in a forgotten past, in an obliterated story of defeated people. Coutinho reconstructs this story and connects it to present-day reality that is enriched by the link with the ruins of the past.

This series of films forms what we may call the "Cinema of Opening". They introduce a discussion of the period prior to the military coup and of the dictatorship, addressing topics that have been forbidden since 1964, and they describe movements that paved the way for Brazilian society's return to democracy.

Jean-Claude Bernardet

CABRA MARCADO PARA MORRER

(A Man Marked for Death)

BRÉSIL

1964-84

Couleur

16 mm

119'

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

EP

La relation d'Eduardo Coutinho avec son film d'une part, et d'autre part avec Elisabeth, ses enfants et les paysans qui ont participé au tournage de 1964, est une des meilleures représentations de "l'intellectuel organique" dans le cinéma brésilien. Dans les années 60, plusieurs cinéastes ont lu Gramsci, publié en portugais par la maison d'édition *Civilização Brasileira*. Mais ce n'est que dans les années 80 que "l'intellectuel organique" a été l'objet d'interprétations cinématographiques cohérentes. Le lien que le film établit entre la période qui précède le Coup d'État militaire et l'actualité des années 80 met en évidence la trajectoire temporelle du film. Mais le temps est aussi manifeste dans la diversité des supports et des processus du tournage.

The relationship of Eduardo Coutinho to his film on the one hand and on the other to Elisabeth, her children and the peasants who contributed to its shooting in 1964 is one of the best representations of the "organic intellectual" in Brazilian cinema. In the 1960s several filmmakers read Gramsci, published by Civilização Brasileira. But it was only in the 1980s that the "organic intellectual" became the object of consistent interpretations in the cinema. The link that this film establishes between the period before the military coup d'état and the events of the 1980s shows the development of the film in time. But time is also manifest in the variety of settings and shooting processes.

Réalisation : **Eduardo Coutinho**. Version originale : **Portuguais**. Sous-titrage : **Français**. Image : **Fernando Duarte** (1964), **Edgar Moura** (1984). Son : **Jorge Saldanha**. Montage : **Eduardo Escorel**. Production : **Mapa Filmes et E.Coutinho produções cinematograficas**.

GRÈVE
(Strike)

BRÉSIL

1979

Couleur

16 mm

37'

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

EP

Dans *Greve*, qui montre la grève de 1979 et tourné dans les mêmes circonstances que *Dia Nublado*, Andrade adopte un point de vue différent de celui de Tapajos. En insistant sur le désespoir provoqué chez les ouvriers par l'absence de Lula après l'intervention du Ministère dans le syndicat, Andrade révèle sa proximité avec le Parti Communiste. Le PC avait tendance à considérer ces grèves comme spontanées, dépourvues de structure partisane, et avait du mal à envisager la formation du nouveau parti : le Parti des Travailleurs.

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

In Greve, which shows the strike of 1979 and which was shot under the same circumstances as Dia Nublado, Andrade adopts a point of view different from that of Tapajos. By highlighting the despair caused among the workers by the absence of Lula after the intervention of the Ministry in the trade union, Andrade reveals his proximity to the Communist Party. The CP tended to consider these strikes as spontaneous, devoid of any partisan structure, and had trouble contemplating the formation of the new party, the Workers' Party.

Réalisation : **Joao Batista de Andrade**. Version originale : **Portuguais**. Image : **Aloysio Raulino et Adilson Ruiz**. Son : **R. Quinto**. Montage : **Renaldo Valpato**. Production : **Joao Batista de Andrade**. Distribution : **Raiz Production**.

LINHA DE MONTAGEM (Assembly Line)

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

Avec la réalisation de *Linha de montagem*, Tapajós, qui venait de la lutte armée et avait fait cinq ans de prison, procède à une révision du militantisme de gauche. Il s'agit d'une autocritique, qui se manifeste dans le film par la défense des positions du Syndicat des Métallurgistes de São Bernardo, présidé par Lula, leader des grèves de 1979-80.

Ce film et d'autres du même réalisateur représentent un cas rarissime au Brésil de production cinématographique par un syndicat ouvrier.

With Linha de montagem, Tapajós, a veteran of armed struggle who spent five years in prison, undertakes a revision of left-wing activism. Linha de montagem adopts a stance of self-criticism, which manifests itself in the film in the defense of the positions taken by the Metal Workers' Union of São Bernardo, headed by Lula, the leader of the strikes of 1979-80.

Linha de montagem and other films by the same producer represent an extremely rare case in Brazil – cinematographic production by a workers' trade union.

Réalisation : **Renato Tapajós**. Version originale : **Portuguais**. Image : **Zetas Malzoni**. Montage : **Roberto Gervitz**. Musique : **Chico Buarque de Holanda**. Production : **Tapiri cinematografica**

BRÉSIL
1981
Couleur
16 mm
90'

VIRAMUNDO

BRÉSIL

1965

Noir et blanc

16mm

40'

abertura, le cinéma de l'ouverture (1965-1984)

EP

En 1963, Thomaz Farkas projette la réalisation d'un film sur la réforme agraire, qui serait coordonné par Fernando Birri, cinéaste argentin exilé au Brésil. Le Coup militaire de 1964 fait avorter le projet et Farkas se concentre sur la production d'une série de quatre moyens-métrages, dont le titre générique est "*Brasil Verdade*" (Brésil Vérité) et dont fait partie *Viramundo*. Le Nagra fut introduit au Brésil, par le Suédois Arne Sucksdorff, en 1962, quand le cinéma direct commença à faire ses premiers pas. *Viramundo* est probablement le premier documentaire brésilien basé sur des interviews avec un son direct de bonne qualité. Il faisait entendre un portugais parlé, avec une diversité d'accents, de vocabulaires et de constructions, jusqu'alors absente des écrans, sur lesquels ne passait que la norme cultivée des dialogues de films de fiction et des commentaires de documentaires. Cette technique sera très vite adoptée par la télévision. *Viramundo* représente le "modèle sociologique" par excellence dans le cinéma brésilien. Il utilise relativement peu la voix off, et l'analyse de la classe ouvrière pauliste est développée par l'enchaînement de situations et l'articulation des interviews. Les personnes interrogées ne sont pas campées en tant que personnes mais en tant que représentants de catégories comme "l'ouvrier du bâtiment", "l'ouvrier qualifié" ou "l'ouvrier non qualifié" dans l'industrie. En raison des restrictions imposées par la censure, le film a peu circulé à l'époque, mais, dans le milieu professionnel, il a eu une importance fondamentale pour la discussion des voies du cinéma documentaire, au Brésil, dans les années 60.

In 1963 Thomaz Farkas planned to make a film about the land reform in Brazil. The film was to be coordinated by Fernando Birri, an Argentinian moviemaker exiled in Brazil. The 1964 military coup put an end to the plan and Farkas focused on the production of a series of four medium-length films with the generic title of "Brasil Verdade" (Brazil Truth). Viramundo is part of this series. La Nagra was introduced in Brazil by the Swede Arne Sucksdorff in 1962 when direct cinema was at a fledgling stage. Viramundo is probably the first Brazilian documentary based on interviews with good quality direct sound. In these interviews we hear spoken Portuguese with the variety of accents, vocabularies, and constructions which had never been heard on the screen. Up until then Brazilian films contained only the cultured standard dialogue of fiction films and comments in documentaries. This technique was soon adopted by television. Viramundo represents the exemplary "sociological model" in Brazilian cinema. It uses relatively little voice over, and the analysis of the San Paolo working-class is developed through consecutive situations and the juxtaposition of interviews. The persons interviewed are not portrayed as individuals but as representatives of categories like "construction worker", "skilled worker", or "unskilled worker" in industry. Due to the restrictions imposed by censors, Viramundo did not circulate very much at the time, but it played a fundamental role in professional circles in discussions about paths for documentary cinema in Brazil in the 1960s.

Réalisation : **Géraldo Sarno**. Version originale : **Portuguais**. Sous-titre : **Français**. Image : **Thomas Farkas et Armando Barreto**. Son : **Sergio Muniz, Ed Pallerio, Maurice Capovilla et Wladimir Herzog**. Montage : **Sylvio Rinoldi**. Musique : **Caetono Veloso**. Production : **Thomas Farkas**. Distribution : **MNHN, Françoise Foucoult**.

Commencer par voir. Commencer par Godard, lui savoir gré de son obstination à répéter, de film en film, que le cinéma est fait pour penser, sinon à quoi bon... *Godard est là* pour nous le dire, les yeux dans les yeux : premier temps, regarder, deuxième temps, projeter, premier, deuxième et troisième temps, penser. Le monde est un miroitement de signes qu'il appartient au cinéaste de relever, de montrer, de monter pour mettre en branle la pensée. Farocki partage avec Godard cette idée que la vérité d'une époque, d'une société, s'exprime davantage au travers de ses "manifestations discrètes de surface que dans les discours qu'elle tient sur elle-même" (Kracauer). *Wie man sieht* : comme on le voit, le tracé des autoroutes par les nazis détermine l'espace de l'Allemagne contemporaine, le mouvement des métiers à tisser préfigure l'essor des machines à calculer. La méthode de Farocki repose sur une dialectique de la confiance et de la méfiance : l'image est un symptôme formel porteur de sens, mais ce sens n'apparaît qu'à condition de tisser les images entre elles et avec les mots. A cette logique de l'articulation des signes, Cynthia Madansky oppose dans *Still life* une accumulation des preuves. Autre enchaînement de la vue et de la pensée : vous voyez, vous n'en pouvez plus de voir les images du désastre ; et bien réagissez, ces natures mortes vous regardent, vous engagent à penser.

"Je vois". En français comme en anglais, ça veut dire aussi : "je comprends." *Das Gelb ohne Zebra* emploie à première vue le même mode d'articulation des formes visibles du monde. Pourtant, le narrateur avoue ne pas voir. L'enchaînement des signes que la ville donne d'elle-même n'éclaire pas, mais opacifie, oppose à une pensée affolée la butée d'un écran saturé. Si les signes restent muets, autant ne rien montrer que la venue de la parole dans un corps pensant. Le documentaire s'est acquitté de cette tâche en archivant la parole des grands figures du siècle passé. Avec Jacques Derrida a disparu l'un des derniers représentants d'une génération exceptionnelle, à laquelle cet écran veut rendre hommage en deux temps. Premier temps, *Jacques Lacan parle* et la pensée naît, s'anime devant nos yeux, accueille l'accident, se rassemble et repart. Deuxième temps, et c'est un événement : une série de captations inédites de la parole de Derrida, réalisées par Safaa Fathy et assemblées par elle à l'occasion de cette programmation. Nudité du dispositif, puissance propre au cinéma : au-delà du contenu, c'est l'acte même, le geste de la pensée qu'archive la pellicule.

On l'aura compris, il ne peut s'agir ici de "filmer la pensée". Car on ne filme pas l'invisible, au mieux essaie-t-on de le rendre visible. La pensée ne s'offre pas sous la forme d'un objet saisissable, elle surgit, événement, ou se déploie, processus. Penser à vue, c'est construire un piège, imaginer un dispositif qui garde une trace de son passage, cristallise l'invisible en une forme sensible. Dix-huit films, autant de cristaux, de réponses singulières au même impossible défi : voir la pensée.

Tendre un piège, ce peut être choisir un lieu, un abri pour la pensée en mouvement. Mouvement centripète dans *Aïkido* : la répétition des gestes observés par la fenêtre transforme le cadre en boîte noire où s'inversent les valeurs : du vide au plein, des gestes concrets au processus abstrait. Mouvement centrifuge de *L'Homme Atlantique* : le salon, au bord de la mer, comme point de départ d'un voyage océanique vers l'infilmable. Mise à l'épreuve de l'écriture par Duras, la caméra avoue ses limites, l'image bat en retraite face à la pensée : non-lieu, écran noir. De cet admirable geste d'humilité, l'écrivain saura récompenser le cinéma : le film existe, tel quel, et le noir figure aussi bien l'impuissance à penser l'extrême que toutes les images en puissance. *L'Homme atlantique*, c'est le cinéma en guerre contre lui-même et, dans l'adversité, la conquête de nouveaux horizons.

Penser à vue, tirer sur tout ce qui bouge, faire feu de tout bois. *La dialectique peut-elle casser des briques ? Kung-fu mental ?* Penser avec les poings. Le désopilant détournement de Vienet fait retour dans le mélancolique *November*. Images aujourd'hui désarmées, car toujours-déjà-détournées par la machine audiovisuelle mondiale. L'amie révolutionnaire est morte et les images circulent, inoffensives dans le froid de l'époque. Dans *L'Allemagne en automne*, Fassbinder faisait le constat d'une même fatigue, d'une même sclérose de la pensée politique. De ce champ de ruines, Hito Steyerl voudrait sauver les gestes de la révolte par l'énergie d'un montage-guérilla : comme si, une dernière fois, on pouvait recharger les signes, et peut-être, en retrouver l'usage.

Voir les ruines de la pensée : de l'université dissidente, le bois n'a pas gardé de trace (*Vent de Vincennes*). L'héritage demeure, disséminé, transmis par la parole des philosophes Jacques Rancière, Alain Badiou, des critiques Jean Narboni ou Jean-Paul Fargier. Mais un bouquet de vents ne fait pas une tempête. Foyer éteint, rêves refroidis. Comment continuer, aujourd'hui, à secouer l'image par la pensée ? Comme hier, en modifiant les distances figées du réel. Avec *Credits*, Philippe Parreno a choisi de creuser l'écart, d'introduire du jeu entre image et paysage. Aussi bétonnés qu'ils paraissent, tous deux sont des constructions, résultat d'une série d'actions et de décisions. Conclusion : d'autres actions, d'autres décisions sont possibles. Ecarter, rapprocher. Le philosophe Edward Saïd, récemment disparu, a passé sa vie à penser les conditions d'un rapprochement entre Israéliens et Palestiniens, contre les Etats-nations et les murs de séparation (*Selves and others*).

Penser à vue, sans réfléchir ni prendre le temps d'ajuster. Le titre de cet écran dit aussi une urgence, la nécessité pour le cinéma d'une grande vitesse de réaction face aux changements du monde. Pour sans cesse, et Godard aura aussi le dernier mot, *changer d'image*.

Cyril Neyrat, enseignant et critique de cinéma

Start by seeing. Start with Godard, be grateful to him for his obstinacy in repeating, from one film to the next, that the cinema is made for thinking, otherwise what is the use?... In Godard est là, Godard is there to tell us, looking us straight in the eyes: the first time, to look; the second time, to project; the first, second and third time, to think. The world is a mirroring of signs and symbols that the filmmaker must note, show and edit in order to provoke thought. Farocki shares Godard's idea that the truth of an era or a society is expressed more through its "discreet surface manifestations than in the discourse that it produces about itself"(Kracauer). Wie man sieht: as we see it, the Nazis' system of motorways determines the physical space of contemporary Germany, and the movement of weaving looms prefigures the development of calculating machines. The Farocki method is based on a dialectic of trust and distrust: the image is a formal symptom that has meaning, but this meaning is only evident if we weave images with other images and with words. In Still life, Cynthia Madansky opposes an accumulation of evidence against this rationale of the articulation of signs. Another linking of sight and thought: you see images of disaster and you cannot stand seeing them any more; so, react, because these still lives are looking at you, making you think.

"I see". In both French and English, this also means "I understand". At first sight, Das Gelb ohne Zebra applies the same mode of articulation of the world's visible forms. However, the narrator admits that he does not see. The linking of signs that the town gives of itself does not clarify matters, but rather makes them less clear, and it stops a panic-stricken thought against a saturated screen. If the signs remain silent, one might as well show nothing but the coming of speech in a thinking body. The documentary has accomplished this task by archiving the spoken words of major figures of the past century. With the death of Jacques Derrida, we lost one of the last representatives of an outstanding generation to which this Parallel Screen pays homage in two stages. The first stage: Jacques Lacan parle (Jacques Lacan speaks) and thought is born, comes to life before our eyes, takes in the accident, pulls itself together and leaves again. The second stage is a major event: a series of previously unreleased shots of Derrida speaking, captured on film by Safaa Fathy and assembled by her for this programme of films. The bareness of the device, the power proper to film: above and beyond the actual content, it is the very act of thinking that is recorded on film.

Of course, this cannot really consist in "filming thought". For one does not film the invisible. At best, one tries to make it visible. Thought does not present itself in the form of a perceptible object: it arises (as an event) or unfolds (as a process). Thinking on sight or seeing thought amounts to constructing a trap, imagining a device that keeps a trace of its passage and crystallises the invisible in a sensible form. Eighteen films, crystals, singular responses to the same impossible challenge: to see thought.

Setting a trap may consist in choosing a place, a shelter for thought in movement. Centripetal movement in Aikido: the repetition of gestures observed through the window transforms the frame into a black box where values are reversed: from the empty to the full, from concrete actions to the abstract process. Centrifugal movement in *L'Homme Atlantique* (Atlantic Man): the lounge beside the sea, as the departure point for an ocean voyage towards the unfilmable. Writing is put to the test by Duras, as the camera admits its limitations and the image beats a retreat from thought: it is a non-event, with a black screen. Through this admirable gesture of humility, the writer rewards cinema: the film exists, as such, and the blackness represents the inability to think of the extreme and also the potential images on the verge of becoming images. *L'Homme atlantique* is cinema at war with itself and, in the face of adversity, the conquest of new horizons. Thinking on sight, shooting everything that moves, opportunistically making use of everything available. *La dialectique peut-elle casser des briques?* (Can dialectics break bricks?). *Mental Kung Fu?* Thinking with the fists. Vienet's hilarious distortion returns in the melancholic November. The images are now disarmed, because they are always-already-distorted by the world broadcasting machine. Our revolutionary friend is dead and images of him are disseminated, now inoffensive in the coldness of the era. In *L'Allemagne en automne* (Germany in Autumn), Fassbinder recorded the same fatigue, the same sclerosis of political thought. From this field of ruins, Hito Steyerl wants to save the gestures and actions of revolt through the energy of a guerrilla montage: as if, for one last time, we could recharge the signs and perhaps find a use for them again.

To see the ruins of thought: the woodland of Vincennes has not kept any trace of the dissident university of the same name (in *Vent de Vincennes* / Vincennes wind). The heritage remains, disseminated, handed down through the words of the philosophers Jacques Rancière and Alain Badiou, and the critics Jean Narboni and Jean-Paul Fargier. But a few gusts of wind do not make a storm. A lifeless home, cold dreams. Today, how can one continue to shake the image by thought? As before, modifying the fixed distances of reality. With *Credits*, Philippe Parreno chose to widen the gap and to introduce play between image and landscape. No matter how concreted they may appear, both are constructions, the result of a series of actions and decisions. Conclusion: other actions and other decisions are possible. Moving apart, coming closer together. The late philosopher Edward Saïd spent his whole life thinking of the conditions for a rapprochement between Israelis and Palestinians, against the Nation-States and the separating walls (Selves and others).

Thinking on sight, without stopping to reflect or to take the time to adjust. The title of this parallel screen also conveys the urgent need for cinema to react very rapidly to changes in the world – as Godard says, to incessantly “changer d'image” – change the picture.

Cyril Neyrat

BELGIQUE

2004

Couleur
Mini-DV
45'

penser à vue

Ici, l'image: la caméra scrute lentement des panoramas urbains modernes, prélève des détails, s'approche et s'éloigne des gratte-ciels et des appartements. Là-bas, le son: une voix off féminine confie son expérience personnelle de l'histoire mondiale récente (11 septembre, guerre en Irak), récit fictif élaboré à partir des impressions glanées par le réalisateur au cours d'un voyage au Proche-Orient. *AM/PM* joue des distances, physiques et mentales, qui séparent une conscience occidentale du conflit israëlo-palestinien. Renvoyant dos-à-dos reportage et confession intime, Herman Hasselberghs tente une autre approche de l'actualité, par le lent dépli d'une fiction de la pensée.

Here is the image: the camera slowly studies modern urban panoramas, notes details, approaches and moves away from skyscrapers and apartments. There is sound: a woman's off-screen voice relates her personal experience of recent world history (September 11, the Iraq War), a fictional account based on impressions gleaned by the filmmaker during a trip to the Middle East. AM/PM plays on physical and mental distances that separate a western consciousness from the Israel-Palestine conflict. Opposing reportage and intimate confession, Herman Hasselberghs attempts another approach to current affairs through the slow unfolding of a fiction of thought.

Réalisation: **Herman Asselberghs**. Version originale: **Anglais**. Image: **Els Opsomer**. Son: **Boris Debackere**. Montage: **Nicholas Karaktzanis**. Musique: **David Shea**. Production: **Square Asbl**. Distribution: **Argos**.

AÏKIDO

FRANCE

2004

Couleur
Vidéo
12'

penser à vue

Un court d'Aïkido s'achève dans l'immeuble d'en face. L'emboîtement des fenêtres quadrille le champ de vision d'une opération silencieuse. Rangement des tapis, départ des élèves: l'espace se vide, le mouvement se raréfie, l'anecdote se mue, au fil des minutes, en un processus abstrait de disparition.

penser à vue

An aikido class comes to an end in the building opposite. The window openings frame the field of view of a silent operation. Mats are put away, and the pupils leave: the space empties, there is less and less movement, and the anecdote transforms, as the minutes pass, in an abstract process of disappearance.

Réalisation : **Gilles Balmet**. Version originale : **Sans dialogue**. Image, montage : **Gilles Balmet**. Production : **Gilles Balmet**.

Filmographie : Ecole Dauphinoise, 2003 ; Earthquake, 2001 ; Coming out #1, 2000.

AS YOU SEE

Tel qu'on le voit

penser à vue

Depuis quarante ans, l'œuvre de Harun Farocki procède de la même ambition : celle de penser l'histoire de la civilisation industrielle et post-industrielle à partir de ses formes visibles. Toutes les catégories d'images sont convoquées dans *Tel qu'on le voit* : photographies de ponts, d'armes, de routes, fragments de documentaires, de journaux télévisés... Le montage les tisse ensemble, les met en rapport avec le commentaire en voix off. Signes rapprochés, répétés, relancés dans de nouveaux agencements, forcés à exprimer leur pluralité de sens latents. Farocki "pense avec les mains", comme dirait Godard, et révolutionne l'histoire des techniques en manifestant l'inconscient visuel du monde occidental.

For forty years, Harun Farocki's work has been driven by the same ambition: to reflect on the history of industrial and post-industrial civilisation on the basis of its visible forms. All categories of images are used in Tel qu'on le voit: photographs of bridges, weapons, roads, fragments of documentaries, television news, and so on. In editing, they are woven together, related to the off-screen commentary. Similar, repeated signs and symbols, rearranged, forced to express their plurality of hidden meanings. Farocki "thinks with the hands", as Godard would say, and he revolutionises the history of techniques by manifesting the visual unconscious of the western world.

Réalisation : **Harun Farocki**. Version originale : **Allemand**. Sous-titrage : **Français**. Image : **Ingo Kratisch, Ronnie Tanner**. Son : **Manfred Blank, Klauss Klingler**. Montage : **Rosa Mercedes**. Production : **Harun Farocki Filmproduktion**.

Filmographie : Gegen Musik (Counter Music), 2004 ; Nicht ohne Risiko (Nothing Ventured), 2004 ; Augemaschine III (Eye / Machine III), 2003.

ALLEMAGNE

1986

Couleur et

Noir et blanc

16mm

72'

CHANGER D'IMAGE

EP

FRANCE

1982

Couleur

35 mm

9,30'

penser à vue

1981 : à l'occasion de l'arrivée de la gauche au pouvoir, la télévision française commande à Godard un film sur le thème du changement. Comme *Lettre à Freddy Buache*, ce film est né de l'impossibilité de répondre à la commande. Car le lieu d'apparition du changement n'est pas l'image mais l'écart entre les images. Changer d'image, c'est d'abord changer le rapport du documentaire et de la fiction. Ce que démontre Godard, seul face à l'écran blanc, en composant le battement de deux plans : fable du cinéaste ligoté, frappé et humilié par le pouvoir, travelling délié à la surface d'un visible quelconque.

1981: on the occasion of the victory of the Left in the French elections, a French television network commissioned Godard to make a film about the theme of change. Just as Lettre à Freddy Buache, this film was born of the impossibility to meet this order. Indeed, the place where change appears is not the image but the discrepancy between the images. Changing an image means first of all changing the relationship between the documentary film and fiction. Godard, alone in front of a blank screen, composes the gap between two planes: the fable of the moviemaker muzzled, beaten and humiliated by those in power, and a nimble travelling shot on a random visible surface.

Réalisation : **Jean-Luc Godard**. Version originale : **Français**. Sous-titrage : **Français**.
Production : **Ina**.

CRÉDITS

FRANCE

1999

Couleur

35mm

6'

penser à vue

Un paysage urbain de la fin des années soixante-dix : une barre d'immeuble, un terrain vague, un arbre auquel les enfants ont accroché des sacs plastique multicolores. Sur la bande-son, Angus Young, guitariste d'AC/DC, improvise un riff. Le titre complet du film est plus long : il regroupe les noms de tous ceux qui ont participé à l'élaboration du paysage et du film : l'équipe technique, un ancien ministre, les habitants qui ont témoigné. Titre-générique pour un paysage artificiel, idée-image d'un réel construit. Le cinéma creuse des intervalles dans le donné pour y faire circuler la pensée.

EP

penser à vue

An urban landscape at the end of the 1970s. A block of apartments, a vacant building site, a tree on which children have hung multicoloured plastic bags. On the soundtrack, Angus Young, AC/DC's guitarist, improvises a riff. The film's complete title is longer: it includes all the names of those who took part in making the landscape and the film: the technical film crew, a former minister, the local people who spoke. A title of credits for an artificial landscape, an idea-image of a constructed reality. Film creates gaps in the given material in order to fill it with thought.

Réalisation : **Philippe Parreno**. Version originale : **sans dialogue**. Sous-titrage : **sans dialogue**. Production : **Anna Sanders Films**.

DAS GELB OHNE ZEBRA

Le jaune sans zèbre / The Yellow Without Zebra

penser à vue

La ville s'exhibe sous toutes ses coutures : rues, immeubles, quais de métro. Mouvements ou immobilité, chaos et lignes géométriques, les formes s'opposent et se répètent, semblent penser toutes seules. Paysage connu, rendu plus lisible encore par la netteté des cadrages et du montage. Pourtant, le familier reste étrange. Trop près, englués dans la matière urbaine, nous voyons sans comprendre, incapables de nommer le trouble qui nous hante.

The town appears in all its facets: streets, buildings, métro platforms, etc. Movements or immobility, chaos and geometric lines: forms oppose one another and repeat themselves, and appear to think all by themselves. A familiar landscape, made even more legible by the sharpness of the framing and editing. However, the familiar remains strange. Too close, bogged down in urban matter, we see without understanding, incapable of naming the malaise that haunts us.

Réalisation : **Thomas Fuerhapter**. Version originale : **Allemand**. Sous-titrage : **Anglais**. Image : **Luise Schreuer, Monika Preischl, Thomas Fuerhapter**. Son : **Christoph Keintzel**. Montage : **Thomas Fuerhapter**. Musique : **Kronos Quartet, Tnt Jackson**. Production : **Thomas Fuerhapter**. Distribution : **Sixpackfilm**

Filmographie : Bless my homeland forever, 2001 ; Western:film, 1997.

AUTRICHE

2004

Couleur

Béta SP

24'

DE TOUT CŒUR / NOM À LA MER

EP

FRANCE

penser à vue

2005

Couleur

DV

70'

De tout cœur, montage de Safaa Fathy, 2005

Pendant les dernières années de la vie de Jacques Derrida, Safaa Fathy a filmé les interventions publiques du philosophe. Trois de ces captations inédites ont été rassemblées par elle pour le FID. *De tout cœur* parle de vie et de mort, de l'autre et de l'amitié. Empêché de se rendre à l'invitation du Parlement des écrivains, Derrida envoie à Strasbourg une "lettre ouverte à la Palestine" : face à la caméra, il lit un collage de textes, extraits de livres et de correspondance. Second fragment, une prise de position sur la question du clonage, unique dans la carrière de Derrida, prononcée à la librairie Kléber de Strasbourg. Enfin, à l'occasion d'une conversation filmée dans une université parisienne, Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy déconstruisent ensemble et en public l'imaginaire du cœur. Trois traces d'une parole vivante, trois exercices de pensée à vue.

2004

Couleur

DV

28'

Nom à la mer, Safaa Fathy, 2004.

Dans la ville de Nijar, en Espagne, la *balsa* Isabel Esteva est un lieu à ciel ouvert où sont recueillies les eaux pour l'irrigation des terres. Safaa Fathy a filmé les reflets du ciel sur la surface liquide, à raison d'une seconde toutes les demi-heures, du matin au soir de chaque jour. Le temps passe, s'imprime dans les plans fixes. La voix de Jacques Derrida lit un poème écrit par Safaa Fathy, traduit de l'arabe par Zeinad Zaza et le philosophe. Entre le son et l'image, l'intérieur et l'extérieur, le film invite au voyage dans l'épaisseur du temps.

De tout cœur, editing by Safaa Fathy, 2005 – During Jacques Derrida's last years, Safaa Fathy filmed the philosopher's public lectures. Safaa Fathy put together three of these original lectures in a film for the FID Marseille festival. "De tout cœur" speaks of life and death, the Other and friendship. Derrida was unable to accept the invitation to attend the Writers' Parliament in Strasbourg, so he sent an "open letter to Palestine". Facing the camera, he reads a collage of texts, excerpts from books and correspondence. The second fragment shows the statement on cloning made by Derrida, unique in his career, presented at the Kléber bookstore in Strasbourg. Lastly, on the occasion of a conversation filmed in a Paris University, Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy deconstruct together and in public the imagination of the heart. These are three records of living words, three exercises in thinking on sight.

penser à vue

Nom à la mer, Safaa Fathy, 2004 – *In the city of Nijar in Spain, the balsa of Isabel Esteva is a place in the open air where waters are collected to irrigate the land. Safaa Fathy filmed the reflections of the sky on the liquid surface at the pace of one second every half-hour, from morning to evening every day. Time passes and leaves its mark on fixed shots. The voice of Jacques Derrida reads a poem written by Safaa Fathy, translated from the Arabic by Zeinad Zaza and Derrida himself. Between sound and image, interior and exterior, this film invites us to travel in the density of time.*

Réalisation : **Safaa Fathy**. Version originale : **Arabe**. Sous-titrage : **Français**. Image : **Safaa Fathy**. Texte : **“Nim à la mer” de S. Fathy**. Voix : **Jacques Derrida**. Avec : **Jean-Luc Nancy et Elisabeth Rodinesco**.

GODARD EST LÀ

penser à vue

Fragment d'un entretien inédit avec Jean-Luc Godard, filmé en 2002 à Rolle. Face à la caméra, en plan fixe, le cinéaste réfléchit à la difficile condition de son art, partagé entre deux vocations : penser et faire du spectacle. Si la part spectaculaire a pris le dessus, rien n'interdit de penser en cinéma. À condition de vouloir voir le monde, et de projeter le visible.

A fragment of an unreleased interview with Jean-Luc Godard, filmed in 2002 in Rolle. Facing the camera, with a static shot, the filmmaker reflects on the difficult state of his art, divided between two vocations: thinking and making spectacle. Even if the spectacular is dominant, there is nothing to prevent us thinking in cinema, providing we want to see the world and to show the visible.

Réalisation : **Cori Shim**. Version originale : **Français**. Image : **Clothide Aksin**. Production : **Cori Shim**.

Filmographie : Bloc 14, en cours avec Christian Jaccard, 2005 ; Under conver, 2004. Auto-chasse, 2001.

FRANCE-CORÉE

2002

Couleur

DV Cam

10'

L'HOMME ATLANTIQUE

EP

FRANCE

1981

Couleur

35mm

42'

penser à vue

Une situation : abandonnée par son amant sur la côte normande, une femme évoque sa douleur face à l'absence. Une forme : des plans de l'intérieur d'une maison, au bord de la mer, alternent avec le noir d'une image impossible. Sur la bande-son, la voix de Marguerite Duras tisse les fils de l'écriture : comment vivre sans l'autre, comment filmer un corps, son absence, comment garder une trace ? Bridé, entravé, presque refusé, le cinéma atteint ici paradoxalement une puissance de pensée infinie. Puissance sans pouvoir, offerte au spectateur libéré des limites du visible. Invité au voyage mental, libre à lui de se laisser porter, au-delà des murs de l'écran, à travers le noir, vers les étendues océaniques.

A situation: abandoned by her lover on the Normandy coast, a woman speaks of her pain in this absence. A form: shots of the interior of a house beside the sea alternate with the blackness of an impossible image. On the soundtrack, Marguerite Duras's voice weaves the threads of writing: how can she live without the other person, how can she film a body and its absence, how can she keep a trace? Restrained, impeded, almost rejected, film paradoxically reaches an infinite power of thought. Impotent power, offered to the viewer freed from the limitations of the visible. Taken on a mental voyage, viewers are free to let themselves be carried, beyond the walls of the screen, through the blackness, towards the expanses of the ocean.

Réalisation : **Marguerite Duras**. Version originale : **Français**. Image : **Dominique Lerigoleur, Jean-Paul Meurisse**. Montage : **Françoise Belleville**. Production : **Les Productions Berthelmont, Des femmes filment**.

LA DIALECTIQUE PEUT-ELLE CASSER DES BRIQUES ?

EP

FRANCE

1973

Couleur

35mm

90'

penser à vue

L'art situationniste du détournement à son sommet de drôlerie. Reprenant tel quel un film de kung-fu hongkongais, Vienet a remplacé la bande-son d'origine par des dialogues racontant la lutte épique du prolétariat contre la bureaucratie bourgeoise. La petite école d'arts martiaux devient une commune ouvrière dont les membres citent Marx, parlent de Castro et débattent du matérialisme dialectique. Constat acide de l'échec du socialisme d'Etat, déconstruction jubilatoire du spectacle cinématographique : rien n'échappe à la violence du geste critique.

The situationist art of distortion at the peak of drollness. Taking a Hong Kong kung fu film as is, Vienet replaced the original soundtrack by dialogues telling the epic tale of the proletariat against the bourgeois bureaucracy. The little school of martial arts becomes a workers' commune whose members quote Marx, talk of Castro and discuss dialectic materialism. An acidic observation of the failure of State socialism, a jubilant deconstruction of film spectacle: nothing escapes the violence of the critical device.

Réalisation : **Gérard Cohen, Doo KwangGee, René Vienet**. Version originale : **Français**. Avec la collaboration du Forum des Images.

LACAN PARLE

En septembre 1972, Jacques Lacan est invité parler devant les étudiants de l'Université catholique de Louvain. La première partie du film est une captation de sa conférence. Tout autant que le contenu des propos, ce qui impressionne ici, c'est la manière dont Lacan met en scène sa parole. Sa pensée se met en branle lentement à partir du silence, accélère soudain, trouve son rythme, jusqu'à ce que l'intervention d'un jeune situationniste interrompe le spectacle. Dans la seconde partie, Lacan répond aux questions de la réalisatrice sur les principaux concepts de la psychanalyse et sa pratique analytique. Rarement la pensée s'est aussi directement donnée à voir, dans son acte.

In September 1972, Jacques Lacan was invited to speak to students at the Catholic University of Louvain. The first part of the film consists in a film of his talk. Just as much as the content of his ideas, what is impressive is the way in which Lacan orchestrates his talk. Starting from the initial silence, his mind slowly sets in motion, suddenly accelerates, and then finds its pace, until a young situationist interrupts the show. In the second part, Lacan answers questions from the director on the principal concepts of psychoanalysis and his analytical techniques. Rarely has thought been so directly visible, caught in the act.

Réalisation : **Françoise Wolff**. Version originale : **Français**. Sous-titrage : **Anglais**. Image : **Guy Lejeune**. Production : **RTBF**.

BELGIQUE

1982

Noir et blanc

16mm

et Beta num

56'

LAKKAT

EP

France

2004

Couleur
Dv-Cam
10'

penser à vue

Quelque part au Sénégal, dans une pièce obscure éclairée d'un unique néon, deux garçons répètent après leur professeur les innombrables variantes de deux mots, qui signifient "blanc" et "noir" en wolof. Opposition élémentaire, nuances infinies. La caméra quitte par intermittences le visage des enfants pour filmer la butée obstinée des insectes agglutinés autour du néon. La répétition creuse des écarts – entre les sons et les mots, entre les langues, entre l'audible et le visible –, décline des variations – de couleur, de signification. Comme des insectes attirés par la lumière, les mots virevoltent, tourbillonnent, tracent dans le noir les pointillés lumineux d'une pensée à l'état naissant.

Somewhere in Senegal, in a dark room lit by a single neon, two boys repeat after their teacher the countless variants of two words that mean "white" and "black" in the Wolof language. An elementary opposition, with infinite nuances. The camera intermittently leaves the children's faces to film the bunched insects obstinately hitting against the neon. The repetition creates gaps between the sounds and the words, between the languages, between the audible and the visible, and declines variations of colour and meaning. Like insects attracted by light, the words spin and swirl around, tracing in the darkness the luminous first signs of a thought being born.

Réalisation: **Anri Sala**. Version originale: **Wolof**. Sous-titrage: **Français**. Son: **Olivier Goignard**. Montage: **Anri Sala**. Production: **Galerie Chantal Crousel**.

LE VENT DE VINCENNES

EP

FRANCE

2005

Couleur
DV
numérique
et super 8
52'

penser à vue

Été 1980 : les locaux de l'Université Paris 8, à Vincennes, sont détruits sur ordre du ministère de l'Éducation nationale. Katharina Bellan, fille d'une enseignante de l'Université, fréquentait l'école maternelle voisine. Elle se souvient de la destruction, et revient sur le site aujourd'hui envahi par la végétation du bois. Aucune trace visible ne subsiste de cette aventure intellectuelle et pratique, rien que la parole de ses acteurs. Hélène Cixous, Alain Badiou, Jacques Rancière, Jean Narboni, Jean-Paul Fargier et d'autres évoquent l'expérience de Vincennes, tentent d'en cerner la singularité : celle d'une Université à l'écart de l'Université, lieu d'invention et de circulation d'une pensée libre, foyer et caisse de résonance des luttes politiques. Pour les autorités, la destruction de Vincennes visait à réduire l'écart de cette pensée en supprimant le lieu de son émission.

penser à vue

Summer 1980: the buildings of Université Paris 8 in Vincennes were destroyed on the orders of the Ministry of National Education. Katharina Bellan, the daughter of a lecturer in the university, went to the nearby nursery school. She remembers the destruction, and returns to the site that has now been invaded by the woodland. There is no remaining visible trace of the intellectual and practical adventure, nothing but the spoken words of those who were actively involved. Hélène Cixous, Alain Badiou, Jacques Ranc  re, Jean Narboni, Jean-Paul Fargier and others speak of the Vincennes experiment and try to identify its uniqueness: a university outside the university, a place where free thinking was invented and disseminated, a focal point and sounding-board of political struggles. In destroying Vincennes, the authorities' aim was to reduce the influence of this thinking by eliminating its place of dissemination.

Réalisation : **Katharina Bellan**. Version originale : **Français**. Image : **Chollat-Namy Julien**.
 Son : **Bellan Katharina**. Montage : **Jamain Sébastien et Salomon Martial**. Musique : **Okazaki Yuka**.
 Production : **VLR Productions**. Distribution : **VLR Productions**.

Filmographie : *Emploi du temps*, 2002 ; *Bondy vu par*, 2000 ; *L'absent*, 1999.

NOVEMBER

penser à vue

   l'âge de dix-sept ans, Hito Steyerl a réalisé un film d'arts martiaux féministes, dans lequel sa meilleure amie, Andrea Wolf, tenait le rôle principal d'une guerrière habillée de cuir et chevauchant une moto. Suspectée membre de la Fraction Armée Rouge, engagée dans les rangs de la résistance kurde, Andrea Wolf est morte assassinée au Kurdistan en 1998. Depuis, les kurdes la considèrent comme une "révolutionnaire immortelle", et brandissent son portrait dans les manifestations. *November* est un film automnal : une élégie pour une amie disparue, un essai sur la fabrication et la circulation des icônes, sur le temps d'après la fin de l'histoire – un temps qui renomme "terrorisme" les luttes révolutionnaires. C'est aussi un acte de résistance, une tentative de penser ensemble, par le montage, passé et présent, pour sauver les gestes de la libération.

At the age of seventeen, Hito Steyerl made a film on feminist martial arts in which her best friend, Andrea Wolf, played the main role of a warrior dressed in leather and riding a motorbike. Suspected to be a member of the Red Army Fraction, and

AUTRICHE

2004

Couleur et
noir et blancB  ta SP
25'

involved in the ranks of Kurdish resistance, Andrea Wolf was killed in Kurdistan in 1998. Since then, the Kurds consider her an "immortal revolutionary" and brandish her portrait in demonstrations. November is an autumnal film: an elegy to a disappeared friend, an essay on the making and dissemination of icons, on the time after the end of the story – a time that now calls revolutionary struggles "terrorism". It is also an act of resistance, an attempt at using montage to thinking of past and present together, to save the gestures of liberation.

Réalisation : **Hito Steyerl**. Version originale : **Anglais**. Sous-titrage : **Allemand**. Montage : **Stefan Landorf**. Production : Hito Steyerl. Distribution : Sixpackfilm.

Filmographie : Normalität, 2001 ; Die leere Mitte, 1998 ; Babenhausen, 1997.

SELVES AND THE OTHERS, UN PORTRAIT D'EDWARD SAÏD

France

2002

Couleur
Dv -Cam
54'

Disparu en 2003, Edward Saïd comptait parmi les grands penseurs politiques de son temps. De nationalité américaine, né d'un père palestino-américain et d'une mère palestino-libanaise, il considérait son déracinement comme une chance, contre tous les enracinements nationalistes. Acteur du combat palestinien, il prônait une solution pacifique et la création d'un état binational dans lequel cohabiteraient les deux peuples. Filmé chez lui, à New York, Saïd retrace son itinéraire et commente les points saillants de sa pensée. Il apparaît aux côtés de son ami Daniel Barenboïm, pianiste et chef d'orchestre juif, compagnon de lutte pour la coexistence et le respect de l'autre au Proche-Orient.

The late Edward Saïd, who died in 2003, was one of the great political thinkers of his time. Of American nationality, the son of a Palestinian-American father and a Palestinian-Lebanese mother, he considered his rootlessness as an advantage against all nationalist rooting. Actively involved in the Palestinian struggle, he supported a peaceful solution and the creation of a two-nation State in which the two peoples would live together. Filmed at his home in New York, Saïd traces his path and comments on the salient points of his thinking. He is seen with his friend Daniel Barenboim, the Jewish pianist and orchestra conductor, a companion in the struggle for coexistence and mutual respect in the Middle East.

Réalisation : **Emmanuel Hamon**. Version originale : **Anglais**. Sous-titrage : **Français**. Image : **Nathalie Durand**. Montage : **Anne Renardet**. Musique : **Fantaisie de Frantz Schubert interprété par Edward Saïd et Diane Walsh**. Production : **Wamip films**.

penser à vue

ÉTATS-UNIS

2004

Couleur

super8

15'

Immeubles en ruine, rues défoncées, photos de martyrs collées aux murs lézardés : une succession de plans fixes dresse le constat de territoires palestiniens dévastés. Off, une voix harcèle le spectateur : Que vous inspire ce spectacle ? Vous sentez-vous responsable ? Derrière la litanie de questions perce une critique de l'information, et l'affirmation d'un devoir de pensée. Nous voyons, nous avons les preuves, et ensuite ?

Ruined buildings, ripped up streets, photos of martyrs stuck on cracked walls: a succession of static shots presents the observation of the devastated Palestinian territories. An off-screen voice harasses the viewer: What does this spectacle inspire? Do you feel responsible? Behind the litany of questions is a critique of information, and the affirmation of a duty to think. We see, we have the evidence, so what next?

Réalisation : **Cynthia Madansky**. Version originale : **Anglais**. Image : **Cynthia Madansky**. Montage : **Cynthia Madansky**. Production : **Cynthia Madansky**.

Filmographie : The PSA project, 2004-2005 ; Still life, 2004 ; Devotion, 2004.

FRANCE

1977

3'

penser à vue

Cinématon, n.m. : portrait filmique muet d'une personnalité des arts, de la culture, de la politique ou du spectacle. Contraintes : un gros plan, fixe, d'une durée de 3 minutes 55 (durée d'une bobine de film super 8). Liberté : chacun fait ce qu'il veut, ou ne fait rien, devant l'impassible caméra.

Inaugurée en 1977 par un autoportrait de Gérard Courant, la série comporte aujourd'hui plus de 2000 films. Révélation, dissimulation, masque mis ou tombé : peu importe la stratégie, il se passe toujours quelque chose sur un visage. Mais aucun accident, aucun mouvement des sourcils ou de la bouche ne dit à quoi pense le modèle.

Cinématon, n.m.: a silent film portrait of a personality from the world of the arts, culture, politics or show business. Constraints: a static close-up, lasting 3 minutes 55 seconds (the length of a Super 8 film reel). Freedom: all the subjects are free to do what they want, or to do nothing, facing the impassable camera.

This series, which started in 1977 with a self-portrait of Gérard Courant, now includes more than 2,000 films. The subject may choose to reveal or conceal something, wear a mask or remove one: it doesn't matter, for there is always something happening on their face. But no accident and no movement of the eyebrows or the mouth can show what they are really thinking.

Réalisation : **Gérard Courant.**

carte blanche au festival reflets

Le Festival Reflets présente depuis 4 ans à Marseille des programmations autour des questions de genres, d'identité et des différences sexuelles. De cultures et d'engagements divers, auteurs d'œuvres absentes des circuits de distribution classique, les réalisatrices et les réalisateurs défendus par Reflets font du cinéma un "art de la parole" pour mettre en crise les normes et l'académisme de leurs formes.

Le cinéma, l'émancipation, les respects mutuels, trois bonnes raisons de découvrir ou de retrouver le Festival Reflets, qui d'année en année s'impose non seulement comme un rendez-vous artistique incontournable, mais aussi comme un espace de liberté et de tolérance. La découverte, la rencontre de l'autre dans sa différence, dans sa culture, dans sa richesse sont les meilleures entraves au rejet, à la violence, à la peur de l'inconnu.

Il ne s'agit pas ici de proposer un modèle de cinéma conçu et/ou dédié aux communautés homosexuelles mais davantage de présenter des oeuvres qui s'articulent autour de leurs univers, autour de la diversité. Dans la durée d'abord, puisque le court côtoie le long. Dans les formes également, où l'expérimental répond au documentaire.

Confirmation de ce choix, deux films représentatifs de deux personnalités.

Kenneth Anger, rebelle du cinéma américain des années 50/60, l'un des fondateurs de l'"underground". Et Delphine Seyrig, actrice chez Buñuel, Resnais, Duras, Akerman, féministe des premières heures et réalisatrice engagée. Leur film ? Essentiels sur le motif de l'identité : "*Scorpio Rising*" (1963), "*Sois belle et tais-toi*" (1976). Le premier, juxtaposition d'images choquantes et banales sur le monde gay, est une satire du machisme motard rock sur fond de société américaine en déliquescence.

Dans le second, Delphine Seyrig donne la parole à des actrices, évoquant avec elles le corps, l'aliénation, la difficulté d'être soi, le désir, la colère, l'espoir dans un monde de cinéma mené essentiellement par des hommes.

Ces deux œuvres d'un passé récent se conjuguent toujours au présent. Manifestes, leur ironie, leur humour, les paroles exprimées offrent un décodage salutaire des rôles stéréotypés et aliénants que notre société continue d'imposer. A découvrir ou à revoir donc, affaire de santé publique.

Michèle Philibert et Florence Fradelizi, programmatrices

Festival Reflets, des films d'aujourd'hui pour penser demain/thématiques lesbiennes, gay, bi et trans

For four years, the Reflets Festival has presented programmes of films in Marseille for a wide audience, on questions of gender, identity and sexual differences. From various cultures and engagements, authors of works outside the classic distribution circuits and filmmakers defended by Reflets make the cinema an “art of speech” to challenge the norms and academicism of its forms.

Film, emancipation and mutual respect: three good reasons to discover or return to the Reflets Festival, which, from year to year, has established itself not only as an essential artistic event, but also as a place of freedom and tolerance. Discovering and meeting others with their differences, their culture and their rich qualities are the best ways of overcoming rejection, violence and the fear of the unknown.

The intention is not to propose a model of cinema conceived by and/or devoted to homosexual communities, but more to present films that are based around their world and around diversity. Diversity of length, firstly, since the festival mixes short films and full-length films. Diversity of forms, also, with both experimental films and documentaries.

As a confirmation of these choices, we present two films that are representative of two personalities.

Kenneth Anger, a rebel of American film in the 1950s and 1960s, one of the founders of the underground movement. And Delphine Seyrig, an actress in films by Buñuel, Resnais, Duras and Akerman, a pioneering feminist and a committed filmmaker. Their films? Essentials on the question of identity: Scorpio Rising (1974) and Sois belle et tais-toi (1976).

The first, a juxtaposition of shocking, banal images of the gay world, is a satire of rock biker machismo against the background of a dissolving American society.

In the second, Delphine Seyrig gets twenty-two actresses to talk about the body, alienation, the difficulty of being oneself, desire, anger, and hope, in a film world led mainly by men.

These two works from the recent past are still relevant to the present. Manifestos, whose irony, humour, and vocal expression provide a decoded analysis of the stereotyped, alienating roles that our society continues to impose. To be discovered or seen again, as a matter of public health.

Michèle Philibert and Florence Fradelizi, programmers

Reflets Festival: “films d’aujourd’hui pour penser demain”

(today’s films to think of tomorrow) / Lesbian, gay, bisexual and transvestite themes

SCORPIO RISING

USA

1963

Couleur

16 mm

30'

carte blanche au festival reflets

EP

Ce film suit les déambulations d'une bande de motards de Brooklyn.

Kenneth Anger est né en 1930 à Santa Monica, Californie. Il pratique la danse dès son enfance, et commence très tôt la réalisation de films (*Fireworks* en 1947). Il vit à Paris dans les années 1950, où il rencontre Jean Cocteau. Un des pionniers du cinéma expérimental, son univers est notamment empreint d'une iconographie gay et mystique.

"J'ai choisi le cinéma pour mode d'expression personnel parce que sa puissance dérange : il est le plus sûr moyen d'amener un changement... Comme forme d'art, il dépasse "l'esthétique" et devient l'expérience. Mon cinéma "vit" quand le spectateur oublie qu'il voit une œuvre d'art!"

Pour Kenneth Anger, le halo de "scandale" et l'aura du cinéaste, pas plus que celle de mystère ou de magie qui entoure sa vie, ne sauraient s'opposer, car le cinéaste est l'incarnation du rebelle pour une époque dont il explore explicitement les mythes actuels et lointains. Sa filmographie allant de 1947 à 1981, compte 20 films.

Scorpio Rising que nous présentons est sans conteste l'un des films les plus révolutionnaires des cinquante dernières années. Explorant les mythes et rituels de motards, il évoque tout à la fois la rébellion de l'adolescence, la culture populaire, l'idéologie du nazisme, le culte de la moto, le sexe, la religion, la mort.

Scorpio Rising, une juxtaposition d'images choquantes et banales sur le monde gay, satire impitoyable du machisme rock-motard.

Autant d'éléments qui forment un collage permettant au réalisateur de signifier le déclin inévitable de la civilisation occidentale. L'ironie est constante chez lui. *"J'ai une approche ironique... c'est ma façon de regarder les choses..."*

This experimental film follows the wanderings of a gang of Brooklyn motorcyclists. Kenneth Anger was born in 1930 in Santa Monica, California. He began to learn dancing as a child, and started producing films very young (Fireworks in 1947). In the 1950s he lived in Paris, where he met Jean Cocteau. He is one of the pioneers of experimental cinema, and the world he creates is marked by a joyful and mystical iconography.

"I chose cinema as a mode of personal expression because its power is disturbing: it is the surest way to bring about change... As an art form, it goes beyond "aesthetics" and becomes experience. My cinema "lives" when the spectator forgets that he is seeing a work of art!"

For Kenneth Anger, neither the halo of "scandal" and the aura of the moviemaker nor the mystery and magic surrounding his life are contradictory. Indeed, Kenneth Anger embodies the rebel for a period of which he explicitly explores present and distant myths. He produced 20 films between 1947 and 1981.

carte blanche au festival reflets

Scorpio Rising, which we are presenting, is undoubtedly one of the most revolutionary films of the past 50 years. Exploring the myths and rituals of motorcyclists, it simultaneously evokes adolescent rebellion, popular culture, the ideology of Nazism, the cult of the motorcycle, sex, religion, death. Scorpio Rising is a juxtaposition of shocking and banal images about the gay world and a ruthless satire of rock-motorcycle machismo.

All these elements form a collage enabling Kenneth Anger to convey the inevitable decline of Western civilization. His work is characterized by constant irony. "I have an ironic approach... This is my way of looking at things..."

Réalisation : **Kenneth Anger**. Version originale : **Sans dialogue**. Image, son, montage : **Kenneth Anger**. Production : **Kenneth Anger**. Distribution : Cinedoc.

Filmographie : Scorpio Rising, 2003 ; Inauguration of the pleasure dome, 1954 ; Fireworks, 1947.

SOIS BELLE ET TAIS-TOI

carte blanche au festival reflets

Delphine Seyrig interroge vingt-quatre actrices françaises et américaines (dont Marie Dubois, Juliet Bertho, Jane Fonda, Shirley Mc Laine, Barbara Steel...) sur leur expérience professionnelle en tant que femme, leurs rôles et leurs rapports avec les metteurs en scène, les réalisateurs et les équipes techniques. Un bilan collectif plutôt négatif, en 1976, sur cette profession qui ne permet que des rôles stéréotypés et aliénants, dans un monde où chaque décision passe alors par des hommes.

L'actrice, "à la voix de violoncelle", utilise l'outil vidéo à peine apparu pour "être utile, pas seulement belle, riche et célèbre". Ces interviews intimistes sont réalisées avec une vidéo portable et des moyens de production limités. Dans ce travail ambitieux, montage de nombreuses interviews, elle pose à des comédiennes les questions qu'elle se pose à elle-même, sur le métier, l'expérience professionnelle. Elle place devant sa caméra toutes ces femmes "comme témoins et comme complices". Le documentaire révèle au fil des interviews les aliénations, les rôles stéréotypés auxquelles les actrices sont alors confrontées et qui ne semble guère évoluer.

FRANCE

1976

Noir et blanc
vidéo bande
IVC 1 pouce
111'

Delphine Seyrig, est née à Beyrouth en 1932. Elle commence une carrière de comédienne au théâtre, dans les années 50. Puis elle se tourne vers le cinéma. "L'année dernière à Marienbad" d'Alain Resnais tourné en 1961 la propulse au-devant de la scène cinématographique. Inoubliable actrice chez Buñuel, Losey, Akerman, Duras, Truffaut, de Kermadec, Varda, Soutter, entre autres, Delphine Seyrig est aussi une femme engagée qui rejoint les combats féministes des années 70. Elle mène ainsi à côté de sa carrière artistique une vie de militante, en particulier comme réalisatrice.

Elle réalise ainsi en 1976 avec Carole Roussopoulos "Scum Manifesto", "Maso et Miso vont en bateau" et son premier long métrage documentaire tourné en vidéo "Sois belle et tais-toi" sur son métier.

Envisageant le féminisme d'une façon aîtière, Delphine Seyrig souhaite à travers son travail militant (elle fonde entre autres en 1982 le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir avec Carole Roussopoulos et Ioana Wieder), que les femmes puissent se reconnaître dans des modèles non conformistes.

Delphine Seyrig tentait par son travail et son engagement, comme elle le disait si bien, de "comprendre ma vie, et comment je suis devenue ce que je suis".

Le film que nous présentons est donc une interrogation sur l'identité féminine. Cette parole donnée, révèle à la fois les injustices et les affronts subis par les actrices mais aussi l'immense capacité créatrice de ces femmes et leur volonté farouche à s'affranchir des codes et des schémas imposés.

Nous remercions le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir.

Delphine Seyrig interviews 24 French and American actresses (including Marie Dubois, Juliet Bertho, Jane Fonda, Shirley Mc Laine, Barbara Steel...) about their professional experience as women, their roles and their relationships with directors, producers and technical teams. This collective review of the acting profession, made in 1976, is rather negative. The only roles permitted for women are stereotyped and alienating, in a world where every decision is made by men.

Delphine Seyrig, "with a voice like a cello", uses the then quite new video tool in order to "be useful, and not only beautiful, rich and famous". These intimist interviews are conducted with a portable video camera and limited production equipment. In this ambitious work made up of a montage of many interviews, Delphine Seyrig asks questions that she also asks of herself about acting and professional experience. She places all these women in front of her camera "as witnesses and accomplices". Throughout the interviews this documentary reveals the alienations, the stereotyped roles which the actresses had to face at that time and which seem to change very little.

Delphine Seyrig was born in Beirut in 1932. She began her career as an actress in the theater during the 1950s. Then she turned to the cinema. "Last year in Marienbad" by Alain Resnais, shot in 1961, brought her into the forefront of the cinema scene. An unforgettable actress with Bunuel, Losey, Akerman, Duras, Truffaut, De Kermadec, Varda, Soutter, among others, Delphine Seyrig is also a committed woman who joined the feminist struggles of the 1970s. So along with her artistic career she leads the life of an activist, in particular as producer.

In 1976 she produced with Carole Roussopoulos "Scum Manifesto", "Maso et Miso vont en bateau" and her first documentary feature film, shot with a video camera, "Sois belle et tais-toi", about her profession.

Delphine Seyrig views feminism from a high-minded perspective, and would like her militant activities (she founded, among other organizations, the Centre audiovisuel Simone de Beauvoir with Carole Roussopoulos and Ioana Wieder) to encourage women to identify with nonconformist models.

Through her work and commitment, Delphine Seyrig was seeking to "understand my life, and how I became what I am", as she so eloquently puts it.

The film that we are presenting is thus an examination of the feminine identity. These interviews reveal the injustices and insults endured by actresses, but also the immense creative capacity of these women and their fierce determination to free themselves from the codes and patterns imposed upon them.

We would like to thank the Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir.

Réalisation : **Delphine Seyrig**. Version originale : **Français**. Image : **Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos**. Son : **Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos**. Distribution : **Centre audiovisuel Simone de Beauvoir**.

Filmographie : Pour mémoire, 1987.

fenêtre allemande, Tübingen / documentaire allemand inédit en France

Les rencontres entre les hommes, de même que celle d'un réalisateur et de ses protagonistes, forment la base de tout bon travail documentaire. S'y ajoutent une idée, des lieux et un concept visuel. Il en va de même des coopérations, comme celle des festivals de cinéma de deux villes, Marseille et Tübingen. Ces deux festivals offrent à leur public une fenêtre de la production documentaire actuelle de leur voisin.

Depuis 22 ans, le *Festival International du Film Francophone de Tübingen-Stuttgart* est la plus importante manifestation consacrée au cinéma de langue française dans le monde germanophone. Chaque année, un grand public de cinéphiles et de professionnels s'y retrouve pour découvrir les tous derniers films de la francophonie, surtout de la France. Pourquoi précisément à Tübingen ? Ceci est certainement dû aux liens historiques et économiques étroits que le Sud-Ouest allemand entretient avec son voisin d'Outre-Rhin, mais aussi aux affinités intellectuelles entre la ville universitaire romantique de Tübingen et l'esprit du cinéma français. Le grand philosophe Hegel, le poète Hölderlin, sans oublier la pionnière du film d'animation Lotte Reininger ont marqué la ville de leurs empreintes. Le festival de Tübingen est organisé en partenariat avec Stuttgart, une ville dont l'esprit lui est diamétralement opposé car elle est le siège de Mercedes et de Porsche – c'est de ce genre de contrastes dont les bons documentaires sont faits. Et les plus récents d'entre eux réalisés en France seront présentés du 26 octobre au 2 novembre 2005 à Tübingen et à Stuttgart à travers la Fenêtre du FID de Marseille.

À Marseille, le *Festival International du Film Francophone de Tübingen-Stuttgart* ouvre une fenêtre sur un ensemble de documentaires allemands inédits en France.

Hymne en bémol

Il faut entonner un chant un peu étrange. Jamais en Allemagne des films documentaires n'ont connu autant de succès en salle qu'aujourd'hui. En 1998, le renouveau du documentaire allemand était scandé par des rythmes de salsa que Wim Wenders avait ramenés de La Havane. Plus classique, le grand succès en salle de l'année 2004 faisait écho au Sacre du Printemps interprété par le Philharmonique de Berlin. Le film *"Rhythm is it"*, réalisé par Thomas Grube et Enrique Sanchez Lansch, accompagne trois mois de répétitions d'un spectacle auquel participent 250 enfants et adolescents débutants en musique, issus de quartiers défavorisés.

Entre ces deux pôles, la variété est grande. On trouve des films comme "Black Box BRD" d'Andres Veiel, qui retrace en parallèle les vies et les morts du premier banquier du pays et d'un membre de la Fraction Armée Rouge, puis des films sur l'art tel que le portrait d'un conceptionniste de l'éphémère, *"Rivers and Tides"* de Thomas Riedelsheimer, et des films à mi-chemin entre le documentaire et la fiction comme *"L'histoire du chameau qui pleure"* de Byambasuren Davaa et Luigi Falorni qui a concouru en février aux Oscars.

"En Allemagne, on compte 820 documentaristes, mais seulement 20 % d'entre eux peuvent vivre dignement de leur travail" indique Lutz Hachmeister, ancien directeur du Prix Grimme, le "César" du meilleur téléfilm allemand. Malgré la course aux formats *"Loft"* et *"Échange d'épouses"*, la télévision reste le co-financier le plus important du documentaire, même si certaines chaînes, comme la 1^{ère} chaîne publique, ne programment plus qu'une douzaine de documentaires longs métrages par an. Par contre, le 2^{ème} diffuseur public allemand offre une chaîne numérique consacrée entièrement au documentaire – à l'insu du grand public. De façon générale, les budgets de la télévision vont en diminuant. Or, il faut tourner plus vite et avoir recours aux aides publiques. Mais seul les producteurs qui apportent un certain pourcentage en fonds propres ont droit à ces aides. Les honoraires sont souvent mis à contribution, même dans le cas de documentaristes confirmés comme la Française Sylvie Banuls qui vit à Munich. "Je n'avais pas le choix" dit-elle. Elle recevra peut-être un jour des honoraires pour la rediffusion de ses films, revendication des cinéastes qui n'est toujours pas acquise. Les négociations sont en cours. Espérons que le choix du public fera son effet.

Caroline Elias

fenêtre allemande, Tübingen / documentaire allemand inédit en France

Encounters between people, and also between a director and his/her protagonists, form the basis of all good documentary. Then there are also an idea, places and a visual concept. This is also true for cooperations, such as that between film festivals in two cities, Marseille and Tübingen. These two festivals are presenting their public with showcases of the documentary films currently being made by their respective neighbours.

For 22 years, the Tübingen-Stuttgart International Festival of Francophone Film has been the largest event devoted to films in French in the German-speaking world. Every year, a large audience of film-lovers and professionals come to discover the latest films from the French-speaking world, in particular France. Why in Tübingen? Most probably because of South-West Germany's close historic and economic links with its neighbour on the other side of the Rhine, but also because of the intellectual affinities between the romantic university city of Tübingen and the spirit of French cinema. The great philosopher Hegel, the poet Hölderlin, and the pioneer of animation films, Lotte Reininger, have made their marks on the city. The Tübingen festival is organised in partnership with Stuttgart, a city whose spirit is diametrically opposed, since it is the home of Mercedes and Porsche. Such are the sorts of contrasts of which good documentaries are made, and the most recent documentaries made in France will be shown from 26 October to 2 November 2005 in Tübingen and Stuttgart through the showcase presented by FIDMarseille.

In Marseille, the Tübingen-Stuttgart International Festival of Francophone Film is opening a window onto all German documentaries that have never been shown previously in France.

Song with a flat note

*We must start singing a rather strange song. Never before have documentaries films had such box office success in Germany. In 1998, the revival of German documentary film was accompanied by the salsa rhythms that Wim Wenders brought back from Havana. A more classic great success in 2004 echoed the *Sacre du Printemps* played by the Berlin Philharmonic. The film "Rhythm is it", by Thomas Grube and Enrique Sanchez Lansch, observes three months of rehearsals for a performance by 250 beginner musicians, all children and teenagers from underprivileged areas.*

There is a wide variety between these two poles. There are films such as Andres Veiel's "Black Box BRD", which retraces in parallel the lives and deaths of the country's leading banker and a member of the Red Army Fraction, ten films on art such as the portrait of a ephemeral concept artist, Thomas Riedelsheimer's "Rivers and Tides", and films half-way between documentary and fiction, such as "L'histoire du chameau qui pleure" by Byambasuren Davaa and Luigi Falorni, which was nominated for the Oscars in February.

"In Germany, there are 820 documentary filmmakers, but only 20% of them can make a decent living from their work", says Lutz Hachmeister, former director of the Prix Grimme, the award for the best German television film. Despite the race to copy "Big Brother" and other reality TV formats, television remains the documentary's main co-funder, even if certain channels, such as the first public channel, only show a dozen full-length documentaries every year. On the other hand, Germany's second-ranking public broadcaster has a digital channel devoted to documentaries – of which the general public is unaware. In general, television budgets are decreasing. Therefore we need to film more quickly and to obtain public grant aid. But only producers who provide a certain percentage of their own funds are eligible for these grants. The author's rights are often called into question, even in the case of established documentary filmmakers such as Sylvie Banuls, a Frenchwoman who lives in Munich. "I had no choice", she says. Some day, perhaps, she will receive author's rights for repeat screenings of her films, which filmmakers have been claiming, to no avail. Negotiations are in progress. Let us hope that the public's choice will have its effect.

Caroline Elias

ALLES WAS WIR HABEN

Tout ce que nous avons / All That We Have

premier film

EP

ALLEMAGNE

2004

Couleur

Super 8

22'

fenêtre allemande, Tübingen
documentaire allemand inédit en France

Comme en transe, la caméra voyage à travers un paysage urbain. Elle explore une petite ville d'Allemagne du Nord. De vieux bâtiments publics, des espaces verts, des maisons individuelles. La texture de l'image vidéo ne nous permet pas de pénétrer la surface. Mais des voix off nous aident, se chevauchent, se répondent. Elles font l'inventaire des destructions successives – des incendies, des guerres, d'autres incendies – et nous devenons témoins des banalités et des horreurs de la reconstruction.

As in a trance, the camera travels through an urban landscape. It explores a small town in northern Germany. Old public buildings, green spaces, individual houses. The texture of the video image does not enable us to penetrate the surface. But voices over help us, overlap, answer one another. These voices list the successive destructions – fires, wars, other fires – and we become witnesses of the banalities and horrors of reconstruction.

Réalisation : **Volko Kamensky**. Version originale : **allemand**. Sous-titrage : **Français**. Image : **Volko Kamensky**. Son : **Julian Rohrhuber**. Montage : **Volko Kamensky**. Musique : **Julian Rohrhuber**. Production : **Volko Kamensky**.

Filmographie : Divina Obsesión, 1999 ; sans titre, 1996 ; Vogelweide 27b: My Whole Neighbourhood Is Reelin' And Rockin', 1995.

fenêtre allemande, Tübingen
documentaire allemand inédit en france

ALLEMAGNE

2004
35 mm
scope
couleur
90'

Il n'est pas nécessaire de partir pour des terres africaines pour s'approcher de tribus encore inconnues. Allons plutôt à Weingarten, dans le Sud de l'Allemagne, en compagnie de Douglas qui – comme son nom ne nous le dit pas – est originaire de la région. Une fois par an, la gent bade-wurtembourgeoise de cette contrée monte à cheval pour célébrer un linceul taché du Sang divin. Mais la procession n'est que prétexte à un portrait des habitants de la ville, de leurs rêves, de leurs appréhensions, de leurs tendresses et de leurs peurs.

You do not have to go to Africa to get close to hitherto unknown tribes. Let us go instead to Weingarten, in southern Germany, with Douglas, who comes from that region, contrary to what his name suggests. Once a year the people of Bad-Wurtemberg go horseback riding to celebrate a shroud stained with Holy Blood. But the procession is only an excuse to show a portrait of the inhabitants of the city, their dreams, apprehensions, tenderness and fears.

Réalisation : **Douglas Wolfspurger**. Version originale : **Allemand**. Sous-titrage : **Français et anglais**. Son : **Steffen Graubaum**. Montage : **Götz Schubert**. Musique : **Hans-Jürgen Buchner/ Haindling**. Production : **Eikon Medien GmbH, BR, 3Sat**. Distribution : **Wilder Süden Filmverleih**.

Filmographie : Avez-Vous déjà été amoureux de moi?, 2004 ; Bellaria – tant que nous vivrons! , 2001 ; La femme incomplète (pour la TV), 1997.

HAT WOLFF VON AMERONGEN KONKURSDÉLIKTE BEGANGEN?

Wolff von Amerongen a-t-il commis une faillite frauduleuse? / Did Wolff von Amerongen commit bankruptcy offences?

EP

ALLEMAGNE

2004

Couleur

35 mm

73'

premier film / fenêtre allemande, Tübingen
documentaire allemand inédit en France

"Les Allemands sont travailleurs et honnêtes." Cette idée reçue date de l'ère du miracle allemand. Ce film la contredit à l'exemple d'un industriel allemand qui non seulement a profité du racisme nazi, mais a également monté et démonté à volonté des industries entières tout en accumulant une énorme fortune personnelle. En prime, il a été nommé professeur honoraire. Le film part des lieux du crime. Une voix neutre relate les faits.

"The Germans are hard-working and honest." This cliché goes back to the time of the German miracle. This film contradicts that image through the example of a German businessman who not only has profited from Nazi racism, but who has also built and then taken apart entire industries according to his own wishes while amassing a huge personal fortune. To top it all, he is appointed honorary professor. The film starts with the scene of the crime. The facts are narrated by a neutral voice.

Réalisation : **Gerhard Benedikt Friedl**. Version originale : **voix-off française**. Image : **Gerhard Benedikt Friedl**. Son : **Klaus Barm**. Montage : **Gerhard Benedikt Friedl**. Production : **Gffp**. Distribution : **Real fiction**.

Filmographie : Knittelfeld, 1997.

fenêtre allemande, Tübingen
documentaire allemand inédit en france

ALLEMAGNE

2004

Couleur

Mini-DV

99'

"En 1982, les images du MASSACRE perpétré dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban ébranlèrent le monde. La plupart des coupables faisaient partie des Forces Libanaises, une milice chrétienne. Qu'est-ce qui pousse les hommes à commettre de telles atrocités? Six d'entre eux se confient. Le film analyse par son contenu et par son esthétique le phénomène de violence collective d'un point de vue psychopolitique." *Andréa Wenzek*

"Le film montre de façon impressionnante comment, dans les circonstances effroyables d'une guerre civile, les hommes en arrivent à perdre toute valeur humaine, morale ou éthique." (Commentaire du jury du Prix FIPRESCI dans le cadre du Panorama du Festival International du Film de Berlin)

"In 1982 the images of the MASSACRE perpetrated in the Palestinian refugee camps in Lebanon shook the world. Most of the perpetrators were members of the Lebanese Forces, a Christian militia. What led these men to commit such atrocities? Six of them speak their minds. Through its content and aesthetic vision the film analyzes the phenomenon of collective violence from a psychopolitical point of view." *Andrée Wenzek*

"In an impressive manner, the film shows how under the frightful circumstances of a civil war men end up losing all human, moral or ethical values." (Comment of the jury of the FIPRESCI Prize in the Panorama of the Berlin International Film Festival)

Réalisation : **Monika Borgmann, Lokman Slim et Hermann Theissen**. Version originale : **Arabe**. Sous-titrage : **Anglais**. Image : **Nina Menkes**. Montage : **Anne de Mo, Bernd Euscher**. Musique : **FM Einheit**. Production : **Lichtblick Film**. Distribution : **Zootrope Films**.



Massaker de Monika Borgmann

Die Blutritzer de Douglas Wolfesperger



Cabra Marcado para morrer de Eduardo Coutinho

Grève de J. Batista de Andrade



AM/PM de Heman Asselberghs *Still life* de Cynthia Mandnsky *Tel qu'on le voit* de Harun Farocki



Godard est là de Cori Shim
Aïkido de Gilles Balmet

La dialectique peut-elle casser des briques ? de René Vienet





Selves and the others, un portrait d'Edward Said de Emmanuel Hamon

Le vent de Vincennes de Kahtarina Bellan *Das gelb ohne zebra* de Thomas Fuerhapter



Scorpio rising de Kenneth Anger



Song remains the same de Haris Prolic *Peoes* de Eduardo Coutinho *Sur la terre* de Ariane Michel



Guerre Iran - Irak, Khoramshahr 1982 photographie de Bahman Jalali



Poto et Cabengo

Routine pleasures

My crazy life de Jean-Pierre Gorin



My best fiend

Stroszek de Werner Herzog

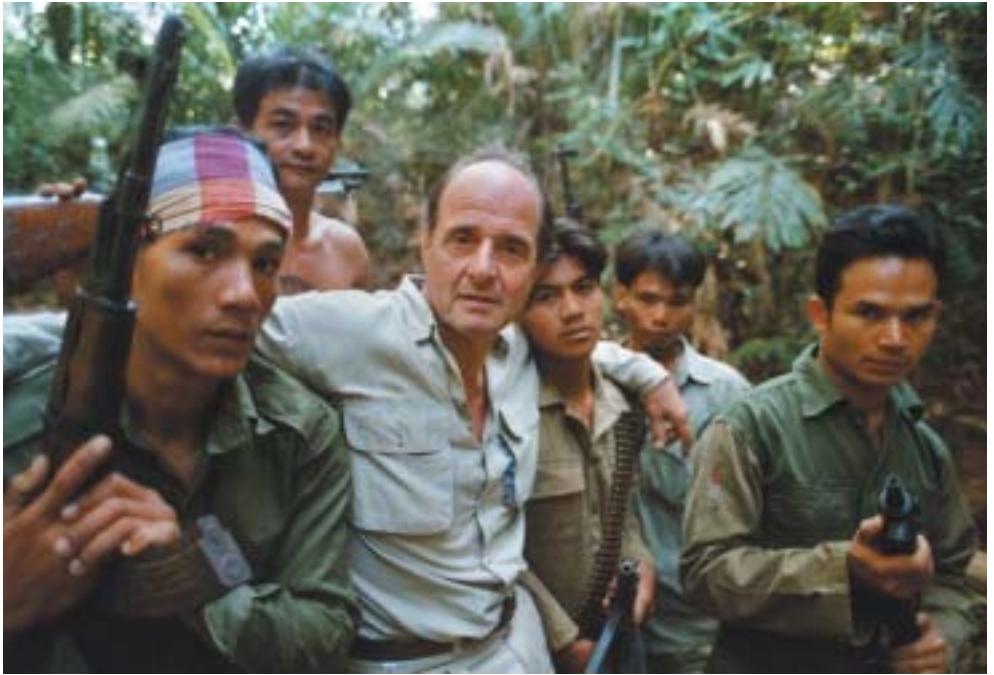


Die grosse ekstasse des bildschitzer Steiner & How much wood would a woodchuck chuck de W. Herzog



Wings of hope de Werner Herzog

La souffrière de Werner Herzog



Little Dieter needs to fly

The dark glow of the mountains de Werner Herzog

"C'est par des informations étendues et exactes que nous voudrions donner à toutes les intelligences libres, le moyen de comprendre et de juger elles-mêmes les événements du monde."

Jean-Jaurès // Humanité, n°1, 18 avril 1904

(é)changez-vous les idées



Lisez **Humanité**

OFFRE D'ESSAI

Oui, je souhaite recevoir gratuitement "Humanité" pendant quelques jours

ou en faire bénéficier la personne suivante :

nom, prénom _____ âge _____

n° _____ rue _____

code postal _____ localité _____

bât _____ esc _____ porte _____ boîte aux lettres _____ téléphone _____

mobile _____ courriel _____

Retournez ce bulletin à "Humanité", service diffusion militante, 32, rue Jean-Jaurès, 93538 Saint-Denis cedex



*espace*culture

une association au service du public, espace d'accueil
et d'information, d'expositions et de rencontres, billetterie...

en ligne sur **www.espaceculture.net**

42, La Canebière 13001 Marseille
lundi au samedi de 10 h à 18 h 45

04 96 11 04 60

Billetterie 04 96 11 04 61
info@espaceculture.net



9 *missions*



PRIX SCAM

SCAM Prize



hommage à Peter Watkins

“Auteur et critique des médias”, ainsi se définit Peter Watkins. Auteur d’une œuvre originale, très engagée, à contre courant des modes, il a été longtemps boudé par la presse (et par les politiques). Pour exemple, *La Bombe*, film de fiction (mais Oscar du meilleur documentaire en 1966 !), a été interdit d’antenne par la BBC pendant plus de vingt ans ! Contraint à quitter l’Angleterre, Peter Watkins s’est acharné. Son courage, une absolue liberté cinématographique, un refus de se plier aux idées reçues audiovisuelles (on pense à Orson Welles), ont peut-être aujourd’hui, enfin, raison de la censure et du silence des médias. Entretenant savamment la confusion entre documentaire et fiction, Peter Watkins remet en cause la notion d’objectivité, de “réalité” assénée par les mass-médias dont il cherche constamment à contrer l’impact dévastateur (on pense aussi à Noam Chomsky). Peter Watkins est un grand auteur rebelle, sans aucun doute.

Une sélection de sa filmographie en témoigne : *Journal d’un soldat inconnu / The Diary of an unknown Soldier* (1959); *Visages oubliés / The Forgotten Faces* (1961); *La Bataille de Culloden / Culloden* (1964); *La Bombe / The War Game* (1966); *Gladiateurs / The Gladiators* (1969); *Punishment Park* (1971); *Edvard Munch* (1973); *Le Voyage / The Journey* (1987), *Le Libre penseur / The Freethinker* (1994); *La Commune* (2000).

Certains de ces films sont distribués, en France, par Co-errances (Paris 18^{ème}).

“Author and media critic” is how Peter Watkins describes himself. A very committed author of an original life work against the tide of fashion, he was ignored by the Press (and by the political world) for a long time. For example, *The War Game*, a fiction film (but which Oscar for the best documentary in 1966!) was banned by the BBC for nearly twenty years! Peter Watkins was forced to leave England, but he persevered. His courage, his absolute freedom in filmmaking and his refusal to accept conventional ideas in film and broadcasting (somewhat like Orson Welles) have perhaps now at last overcome censorship and the media’s silence. Masterfully maintaining the confusion between documentary and fiction, Peter Watkins questions the idea of objectivity and of “reality” dealt out by the mass media, whose devastating impact he constantly aims to counter (in the manner of Noam Chomsky). Peter Watkins is without any doubt a great rebel author.

This is illustrated by a selection of his filmography: *Journal d’un soldat inconnu / The Diary of an unknown Soldier* (1959); *Visages oubliés / The Forgotten Faces* (1961); *La Bataille de Culloden / Culloden* (1964); *La Bombe / The War Game* (1966); *Gladiateurs / The Gladiators* (1969); *Punishment Park* (1971); *Edvard Munch* (1973); *Le Voyage / The Journey* (1987), *Le Libre penseur / The Freethinker* (1994); *La Commune* (2000).

Some of these films are distributed in France by Co-errances (Paris).

hommage à Peter Watkins

Après la projection, la Scam et le FID vous convient à un débat autour du film.

Avec Georges Heck, animateur de la Maison de l'image (Strasbourg), Jean-Marie Drot, auteur-réalisateur, écrivain, administrateur de la Scam, en présence d'auteurs, artistes plasticiens, écrivains de Marseille et d'ailleurs.

"Par Crise des médias, j'entends l'irresponsabilité croissante des masses médias audiovisuelles et leur impact dévastateur sur l'homme, la société et l'environnement". P.W.

After the screening, SCAM and FID invite you to a discussion on the film.

With Georges Heck, organiser of Maison de l'image (Strasbourg), Jean-Marie Drot, filmmaker-writer, writer, administrator of SCAM, and authors, visual artists and writers from Marseille and elsewhere.

*"By **Media Crisis**, I mean the growing irresponsibility of the broadcasting and film mass media and their devastating impact on people, society and the environment". Peter Watkins*

La Scam (Société civile des auteurs multimedia) rassemble 21 500 auteurs de documentaires dans les domaines de la télévision, la radio, la littérature, la photographie, le multimédia... Elle gère leurs droits d'auteur et les représente auprès du législateur et des pouvoirs publics.

Chaque année, dans le cadre de son action culturelle, les prix de la Scam décernés par des jurys d'auteurs, récompensent des talents nouveaux et confirmés.

SCAM (Société civile des auteurs multimedia / Multimedia Authors Partnership) represents 21,500 authors of documentaries who work in television, radio, literature, photography and multimedia. It handles their authors' rights and represents them to legislators and the public powers.

Every year, as part of its work in the arts, SCAM contributes prizes that are awarded by juries of authors to both new and established talents.

EDVARD MUNCH, LA DANSE DE LA VIE

Edvard Munch, the dance of life

hommage à Peter Watkins

1974
2 h 54
couleur

Réalisé en 1973 par Peter Watkins, *Edvard Munch* est une biographie très subjective des jeunes années du peintre expressionniste norvégien, aux prises avec les conventions de la société puritaine de son temps. Un film considéré par beaucoup comme la meilleure œuvre jamais consacrée à l'acte créatif et à la peinture ("un travail de génie" selon Ingmar Bergman). A travers un montage audacieux qui revisite les techniques documentaires et narratives, *Edvard Munch* est un "cri" personnel autant qu'un portrait de l'artiste et de son milieu.

Dans ce film, Watkins applique à l'histoire de l'art sa méthode pseudo documentaire. Nous entrons, par de faux témoignages filmés, dans l'intimité du peintre et d'une époque. La fausseté du procédé confère a contrario sa qualité à l'œuvre. Ce film, qui invente une forme nouvelle pour enregistrer le mouvement de la création artistique sous ses différents aspects, et sous les angles possibles, est à lui un seul genre unique, mais sans descendance : sans doute le premier et le seul film d'art contemporain. (Jordi Vidal)

Made in 1973 by Peter Watkins, Edvard Munch is a highly subjective biography of the Norwegian Expressionist painter's early years, struggling against the conventions of the puritan society of his time. This film is considered by many as the best work ever devoted to the creative act and to painting ("a work of genius", according to Ingmar Bergman). With its daring montage that revisits documentary and narrative techniques, Edvard Munch is a personal "cry" as much as a portrait of an artist and his milieu.

In this film, Watkins applies his pseudo-documentary method to the history of art. Fake filmed personal accounts and interviews take us into the intimacy of the painter and of an era. It is the very falseness of the technique that gives this work its quality. This film invents a new form to record all aspects of the artistic creation movement from all possible angles. It is a unique genre all of its own, but with no lineage: it is without doubt the first and only film of contemporary art. (Jordi Vidal)

Scénario et réalisation : **Peter Watkins**. Image : **Odd Geir Saether**. Montage : **Peter Watkins**. Décors : **Grethe Hejer**. Son : **Bjorn Hansen, Kenneth Storm-Hansen**. Production : **Norwegian Broadcasting, Sveridges Radio Service**. Interprétation : **Geir Westby, Gro Fraas, Kjersti Allum**.

7

SÉANCES SPÉCIALES

SP

CMCA

FRANCE 3

RENCONTRES CINÉMATOGRAPHIQUES SUD-AMÉRICAINES

PAUL VECCHIALI

Special Screenings

8

9

10

Basé à Marseille et créé en 1990, le CMCA (Centre Méditerranéen de la Communication Audiovisuelle) est une organisation non gouvernementale qui regroupe des télévisions et des acteurs audiovisuels des pays de culture méditerranéenne. L'un des principaux objectifs du CMCA est la promotion et la circulation des documentaires d'une rive à l'autre de la Méditerranée à travers des actions de formation, de production et de diffusion. (cf. www.cmca-med.org)

le FID accueille le CMCA à l'occasion de son 15^{ème} anniversaire, en présentant un documentaire de la sélection 2005 du *Prix du documentaire et du reportage méditerranéen*, organisé chaque année par le CMCA avec la RAI.

The CMCA, based in Marseille and founded in 1990, is a nongovernmental organization made up of television networks and audiovisual players in the countries of Mediterranean culture. One of the main objectives of the CMCA is to promote and circulate documentaries from one shore of the Mediterranean to the other through educational, production, and broadcasting initiatives. (cf. www.cmca-med.org)

On the occasion of its 15th birthday, FID Marseille hosted the CMCA and is presenting a documentary from the 2005 selection of the Prix du documentaire et du reportage méditerranéen (Mediterranean Documentary and Reporting Prize), held every year by the CMCA in cooperation with the RAI network.

BP JESMA OSTAJE ISTA

La chanson reste la même / Song remains the same

premier film

SP

BOSNIE

2005

Couleur
vidéo
50'

écran CMCA

Un vieillard centenaire parle du patrimoine de chansons traditionnelles de la Bosnie-Herzégovine: des chansons qui ont traversé le temps et racontent l'histoire de son pays. Une histoire où conflits passés et récents ont trop souvent semé la violence et la discorde entre les communautés. Deux autres personnages témoins du dernier de ces conflits interviennent dans son récit: une femme de Srebrenica, devenue muette après la disparition de toute sa famille, et un mécanicien devenu artiste après avoir été détenu plusieurs années dans un camp.

A centenarian talks about the heritage of traditional songs of Bosnia Herzegovina: songs which have traveled through times and tell the story of his country.

A history where past and present conflicts have to often spread violence and hatred among the communities. Two other characters, witnesses to the last conflict, interfere in the old man's story: a woman from Srebrenica, who turned dumb after the disappearance of her whole family, and a mechanic who became an artist after having been detained for many years in a camp.

Réalisation: **Haris Prolic**. Version originale: **Bosniaque**. Sous-titrage: **Anglais**. Image: **Eldar Emric**. Son: **Jasmin Suvalija**. Montage: **Djemil Hodzic**. Production: **Flash production**.

Filmographie: Mort a Sarajevo, 1994; Tout s'est arrêté sauf des enfants qui grandissent, 1990; Oj Medjedjo should you be the lake, 1989.

MARSEILLE 1943, OPÉRATION SULTAN

FRANCE

2004

Couleur

vidéo

52'

Retour sur un fait de l'histoire marseillaise, de l'histoire française mal connue ou oubliée.

L'Opération Sultan, plus grande rafle jamais organisée par l'Etat français sous l'occupation nazie après celle du Vel d'Hiv, est lancée le soir du 22 janvier, en plein shabbat, jour de la semaine chômé pour les juifs. Quelques 6 000 personnes sont arrêtées par les policiers français qui passent au crible tous les immeubles situés près du Vieux Port. Le lendemain, aidés de 4 000 soldats allemands, ils bouclent 25 000 personnes dans le quartier avant de les faire évacuer de force, sans aucune explication.

La décision d'"épurer" les vieux quartiers de Marseille, "chancre de l'Europe" selon Hitler, a certes été prise à Berlin, après des attentats anti-allemands commis par la résistance à Marseille. Mais les 12 000 policiers qui ont procédé à ces rafles du 22 au 24 janvier 1943 ont bien été mis à disposition de l'occupant nazi par l'Etat français de Vichy, et notamment René Bousquet, secrétaire général de la police de l'époque, soulignent les nombreux historiens et témoins interrogés dans ce documentaire.

Séance spéciale en collaboration avec France 3 autour de la diffusion du film de Jean-Pierre Carlon *Opération Sultan*, en présence du réalisateur, du directeur des programmes documentaires de France 3 Marseille, Gilles Vautour.

A reminder of a little-known fact in the history of Marseille and France.

Operation Sultan was the largest roundup ever organised by the French Vichy State under Nazi occupation after that of Vel d'Hiv. It started on the evening of 22 January 1943, during the shabbat, the Jews' day of rest. Some 6,000 people were arrested by the French police, who thoroughly searched all the apartment buildings near the Vieux Port (old harbour). The next day, helped by 4,000 German soldiers, they encircled 25,000 people in the area before evacuating them by force with no explanation.

The decision to "purge" the old areas of Marseille – which Hitler called "the scab on the face of Europe" – was certainly taken in Berlin after anti-German attacks by the Resistance in Marseille. But the 12,000 policemen who took part in these roundups from 22 to 24 January 1943 were in fact made available to the Nazi occupants by the French State authorities based in Vichy, including René Bousquet, who was general secretary of the police at the time, as pointed out by many historians and eye-witnesses who are interviewed in this film.

Special screening in association with France 3 television channel on the subject of the broadcast of Jean-Pierre Carlon's film *Opération Sultan* attended by the filmmaker and the Director of Documentary Programmes of France 3 Marseille regional television channel Gilles Vautour.

BRÉSIL

2004

Couleur

35 mm

85'

rencontres cinématographiques sud-américaines

L'histoire personnelle de travailleurs de l'industrie métallurgique de l'ABC de São Paulo qui ont pris partie dans les grèves de 1979 et 1980, mais sont restés dans un anonymat relatif. Ils parlent de leurs origines, de leur participation dans le mouvement et des chemins que leurs vies ont pris depuis ce moment-là. Ils se souviennent des grèves, des souffrances et des succès du travail dans les usines. Ils commentent l'effet du militantisme politique dans le contexte familial et donnent leur vision personnelle sur Lula et sur les orientations qu'a pris le pays.

The personal story of workers in the iron and steel industry in the ABC area of São Paulo who took part in strikes in 1979 and 1980, but who have remained virtually anonymous.

They talk about their roots, their participation in the movement and the paths that their lives have followed since that period. They recall the strikes, the suffering and the successes of their work in the iron and steel plants. They comment on the effect of political militancy in the family context and give their personal views on Lula and the directions that the country has taken.

Réalisation : **Eduardo Coutinho**. Version originale : **Portuguais**. Sous-titrage : **français**.
Image : **Jacques Cheuiche**. Montage : **Jordana Berg**. Production et distribution : **Videofilmes**.
Production : **Maurício Andrade Ramos et João Moreira Salles**.

PAUL VECCHIALI EN DIAGONALES

SP

paul vecchiali

Depuis quarante ans, Paul Vecchiali imprime sa marque singulière dans l'histoire du cinéma français. Réalisateur, mais aussi producteur, ses films sont cultes pour nombre de cinéphiles. Ce documentaire retrace la genèse de son art, ses rencontres marquantes (Danielle Darrieux, Jean Eustache, Pier Paolo Pasolini...), l'histoire de ses films majeurs. A travers entretiens, extraits et archives, ce portrait frontal témoigne d'un certain rapport à l'artisanat et pose les enjeux de la mutation du cinéma.

For forty years now, Paul Vecchiali has left a remarkable print in the history of french cinema. A film director as well as a producer, his films have become cult movies for a large number of movie lovers. This documentary traces the genesis of his art, his most outstanding encounters (Danielle Darrieux, Jean Eustache, Pier Paolo Pasolini...), the history of his major films. Through a series of interviews, extracts and archives, this frontal portrait shows a particular relationship to movie making and sets the stakes of a cinema in mutation.

Réalisation : **Emmanuel Vernières**. Version originale : **Français**. Image : **Emmanuel Vernières et Julien Donada**. Son : **Jérôme Lang**. Montage, image : **Andrée Davanture, Rodolphe Molla et Valérie Thion**. Montage, son : **Jérôme Lang**. Production : **Sedna films**.

FRANCE

2005

Couleur
et Noir et blanc

Vidéo

65'

TABLES RONDES

Round Tables

T



ARTS ET TECHNOLOGIES

Media, cinema and political commitment

A round table as part of the "Rencontres Arts et Technologies" discussions initiated by Espace Culture Multimédia and Alphanetville in association with FIDMarseille, on the subject of artistic creation, and particularly on how artistic propositions are aesthetic and social alternatives or models for political issues.

Considering that the current media are an integral part of the public sphere, one would ask to what extent they themselves form a public sphere. What are the criteria for constituting a democratic public sphere, and how do the media meet them?

The media have a very preponderant position in the dissemination of information and in forming public opinion. Therefore they have a duty to render public politics qualitatively and to experiment social relations on the basis of singularities and their freedom of conscience in producing the aesthetic experience, in the sense intended by Bernard Stiegler; and so that the public sphere will remain a cultural asset that is discussed and not consumed, as suggested by Jürgen Habermas.

Radio, television, cinema, Internet: mass media and new information and communication technologies must all preserve this common asset.

Moderator: Alain Giffard. **Guests:** Catherine David, curator, Jean-Claude Bernardet, lecturer in cinema studies & film critic; Samuel Bordreuil, sociologist; Jérôme Joy, artist & lecturer.

THINKING AT SIGHT

Is thought invisible? The cinema has invented a thousand ways to take up this challenge. One consists in making thought perceptible through its manifestation in speech. With an off-screen voice or live filming of thinking bodies, we are indeed looking at listening and hearing the image. The aim of this round table is to reflect on this linking of the audible and the visible, and on the paradox of a thought that is made "visible" by listening.

Moderator: Cyril Neyrat, lecturer in cinema studies & film critic. **Guests:** Joerg Burger, film director, Olivier Cadiot, writer; Julien Selleron, film director; Peter Szendy, lecturer & writer (to be confirmed).

MEETING WITH JEAN-PIERRE GORIN AROUND HIS WORK

ARTS ET TECHNOLOGIES

Médias/cinéma et engagement politique

Dans le cadre des « Rencontres Arts et Technologies » initiées par l'Espace Culture Multimédia et Alphabétville, en partenariat avec le FIDMARSEILLE autour de la création artistique et plus particulièrement comment les propositions artistiques sont des modèles ou des alternatives esthétiques et sociaux à la problématique politique.

En considérant que les médias actuels font partie intégrante de l'espace public, on se demandera en quoi ils sont eux-mêmes un espace public. Quels sont les critères constitutifs d'un espace public démocratique et comment les médias y répondent-ils?

La place prépondérante des médias dans la circulation de l'information et la constitution de l'opinion publique se doit de restituer qualitativement la chose publique. Pour y expérimenter les rapports sociaux à partir des singularités et de leur liberté de conscience, dans la production de l'expérience esthétique, au sens de Bernard Stiegler. Pour que l'espace public demeure un bien culturel discuté et non consommé, comme le suggère Jurgen Habermas.

Radio, télévision, cinéma, internet : mass média et nouvelles technologies de l'information et de la communication ont à préserver ce bien commun.

Modérateur : Alain Giffard. **Invités :** Catherine David, curatrice, Jean-Claude Bernardet, enseignant, critique de cinéma, Samuel Bordreuil, sociologue ; Jérôme Joy, artiste, enseignant.

INVISIBLE, LA PENSÉE ?

Le cinéma a inventé mille manières de relever le défi. Parmi celles-ci, l'une consiste à rendre sensible la pensée par sa venue dans la parole. Montage *off* de la voix ou captation en direct de corps pensants, il s'agit bien de voir l'écoute, d'entendre l'image. L'objet de cette table-ronde est de réfléchir à cette articulation du sonore et du visible, au paradoxe d'une pensée donnée à voir par l'écoute.

Modérateur : Cyril Neyrat, enseignant et critique de cinéma. **Invités :** Joerg Burger, réalisateur, Olivier Cadiot, écrivain, Julien Selleron, réalisateur, Peter Szendy, enseignant et écrivain (sous réserve).

RENCONTRE AVEC JEAN-PIERRE GORIN



FIDMARSEILLE AVEC

GALERIE OÙ

FRAC / DISTRICT

fidmarseille with

Où gallery

Frac / District

&

fid avec galerie où

Sur un rivage arctique, dans un calme si absolu que l'eau ondule comme de l'huile, une respiration profonde s'élève. Hors du temps et du monde humain, des morses dorment. Leur sommeil est vieux comme la pierre, et l'approche d'un bateau, inquiétante pourtant, les troublent à peine : c'est un ovni d'humains, il passe.

Comme dans de précédents travaux, Ariane Michel utilise la réalité d'un paysage et d'une certaine espèce d'animal pour fabriquer un objet-monde dans lequel se plonger. Elle s'est greffée cette fois sur une expédition naturaliste explorant les côtes reculées du Groënland, s'arrêtant "au pays des morses" pour la regarder passer.

Bio-filmographie

Ariane Michel est née en 1973 à Paris où elle vit aujourd'hui. Elle est diplômée de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en section vidéo. Son travail s'est construit dans un système hybride qui cherche un équilibre entre la captation du mouvement effectif des choses et des êtres, et la mise en forme volontaire, fictionnelle, de l'objet final. Elle construit ses films à partir de situations qu'elle influence peu, et les façonne dans le souci d'élaborer des mondes bien spécifiques.

On an Arctic shore, in a calm so absolute that the water undulates like oil, Nature takes a deep breath. In a timeless place, far from the human world, walruses are sleeping. Their sleep is as ancient as stone, and it is hardly disturbed by the disquieting approach of a boat: it is a UFO of humans, and it passes.

As in her previous films, Ariane Michel uses the reality of a landscape and a certain animal species to devise an object-world into which to dive. This time, she tagged along with a naturalist expedition exploring remote coasts of Greenland, stopping in the "land of the walruses" to watch it passing.

Biography

Ariane Michel was born in 1973 in Paris, where she now lives.

She has a diploma from the Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (video section).

Her work has developed in a hybrid system that searches a balance between capturing the actual motion of things and beings, and, on the other hand, fictional, deliberate shaping of the final object. She constructs her films from situations that she influences little, and she shapes them with the intention to devise very special worlds.

BAHMAN JALALI

Carte blanche à Catherine David

fid avec frac et district



En partenariat avec le Festival International du Documentaire de Marseille (FIDMARSEILLE), le Frac et District ont souhaité donner une carte blanche à Catherine David. Directrice artistique de la Documenta X (1997), commissaire d'expositions prestigieuses consacrées à Hélio Oiticica, Marcel Broothaers, et Gordon Matta-Clark, directrice du Centre d'art contemporain Witte de With à Rotterdam (2002-2005), Catherine David a toujours lié ses expositions aux questions socio-politiques contemporaines.

Pour l'occasion, elle propose de présenter le travail de Bahman Jalali, qui exposera un diaporama de 300 diapositives datées de 1979. Photographe iranien, Bahman Jalali a enseigné dans diverses universités en Iran pendant 20 ans. Il est l'auteur de nombreux livres et essais théoriques consacrés à la photographie. Il est l'un des tous premiers à avoir considéré celle-ci comme création artistique dans son pays et à l'avoir fait accepter comme tel auprès du grand public. Bahman Jalali est le plus âgé et le maître à penser de la génération émergente de photographes iraniens. Il a pris part à la révolution iranienne et fut le témoin photographique de la guerre Iran/Irak ainsi que de l'après-guerre. Les œuvres récentes de Bahman Jalali sont des photomontages de petit format, réalisés à partir d'archives photographiques de son pays.

Exposition ouverte du 30 juin au 9 juillet 2005 de 14 h 00 à 19 h 00 et sur rendez-vous.

District - 20, rue Saint Antoine - 13002 Marseille - Tél. : 04 91 90 49 67

www.reddistrict.org - contact@reddistrict.org

In association with FIDMarseille International Documentary Film Festival, FRAC and District wished to give carte blanche to Catherine David. Artistic Director of Documenta X (1997), organiser of prestigious exhibitions on Hélio Oiticica, Marcel Broothaers, and Gordon Matta-Clark, Director of the Witte de With contemporary art centre in Rotterdam (2002-2005), Catherine David has always linked her exhibitions to contemporary socio-political questions.

For this occasion, she will present the work of Bahman Jalali, who will present a slide show of 300 photographs dating from 1979. Bahman Jalali, an Iranian photographer, taught in different universities in Iran for 20 years. He has written many books and theoretical essays on photography. He was one of the very first in his country to consider photography as artistic creation and to have it accepted as such by the general public. Bahman Jalali is the oldest member and the leading thinker of the emerging generation of Iranian photographers. He took part in the Iranian revolution and was the photographic witness of the Iran/Iraq war and its aftermath. Bahman Jalali's recent works are small-scaled photomontages made from his country's photographic archives.

Exhibition open from 30 June to 9 July 2005, from 2:00 to 7:00 pm and by appointment

District - 20 Rue Saint Antoine - 13002 Marseille - tel: +33 4 91 90 49 67

www.reddistrict.org - contact@reddistrict.org

fid avec frac et district**FRANCE**

2005 ?

Couleur et Noir

et blanc

DV-cam

59'

16 heures que j'essaye de mettre à l'épreuve ma mémoire, après vingt-trois années d'exil dans des terres très lointaines de Bagdad. Là où cieux et terres se sont conjugués pour se transformer en bases de déploiement pour des armées étrangères et leur cortège d'armes meurtrières.

Il n'en reste plus que les remugles de la destruction : déchets, marques à peine estompées de guerre et de violence ; fumerolles des incendies, taches sombres du sang des victimes sur les murs et les lieux autrefois familiaux.

Les palmiers irakiens étêtés par les missiles, dont les mêmes palmes tentaient de couvrir les cadavres.

La vie s'est muée en un amas de cendres froides,

La guerre et la violence servent la ferveur.

Ici, tantôt un cri... Là, tantôt un hurlement de la chair.

Voici le carnaval de l'âme. Scène sanglante de visages défigurés à jamais par leurs blessures morales et physiques. Puis, des visages avides de bonheur qui n'admettent pas la défaite sur le terrain.

Sixteen hours. It is an attempt to test my memory after 23 years of exile in lands far away from Baghdad. It is where the heavens and the earth were transformed into bases for the foreign Armies and their lethal weapons.

We were left with the destruction; the residue of war and violence with its forlorn colours; the smoke from the flames and the dark blood of the victims that stained the walls and the familiar places.

The heads of Iraqi palm trees have been blown away by the missiles as they tried to protect people's corpses.

Life has turned to cold ashes,

War and violence provide the vigour.

A scream here ... and a scream there from the flesh.

It is the carnival of the soul. A bloody scene of lost faces drift aimlessly; admitting they have been shattered and hurt. And faces thirsty for happiness resist defeat on the ground.

Réalisation : **Tariq Hashim**. Image : **Tariq Hashim, Ziad Turki, Lamia Alibadi**. Montage : **Tariq Hashim**. Musique : **Anwar Abu Dragh, Theo Spasov**.

L'espace vidéothèque, équipée de 12 postes de visionnage, est prioritairement accessible aux professionnels : diffuseurs, programmeurs, journalistes, réalisateurs et producteurs. Outre les 34 films sélectionnés en compétition (internationale, nationale et premier) et certains films issus des écrans parallèles, la vidéothèque est augmentée depuis l'édition 2004 de près d'une quarantaine de films supplémentaires à destination des professionnels. Ces films, pour la plupart inédits, ont été retenus en présélection et appréciés. Le FID Marseille souhaite marquer et soutenir la qualité dont ils font preuve, faisant ainsi bénéficier les professionnels d'un éventail élargi.

Film professionals – film distributors and programmers, journalists, film-makers and producers – have priority access to the video library, which is equipped with 12 video tape viewing stations. In addition to the 34 films selected for the international, French and first film competitions, as well as certain films presented in the “Parallel Screens”, the video library’s collection also includes almost forty additional films that professionals can watch. These films, most of which are previously unreleased, were included in the festival’s preliminary selection, and were highly appreciated. FID wishes to mark and support the quality of these films, thereby providing a wider range for professionals.

¿SOLO IDA? (ALLER SIMPLE?)

Manuel Soubiès / Espagne, 2005, couleur, 36' / Production : Manuel Soubiès

Le temps de la traversée du détroit de Gibraltar vers l'Espagne en ferry, un plan séquence fixe de 35 minutes, des marocains clandestins nous racontent en voix off leur périple personnel et leur vie en Espagne.

A static continuous shot lasting 35 minutes during a ferry trip across the Straits of Gibraltar to Spain, with Moroccan illegal immigrants whose off-screen voices tell about their personal journey and their life in Spain.

AH KEW THE DIGGER (KEW L'ORPAILLEUR)

Khoo Eng Yow / Malaisie 2004 couleur 72' Khoo Eng Yow - eycool@tm.net.my

Depuis plus de dix ans, Lee Eng Kew, écrivain freelance et historien, explore en profondeur sur le terrain l'histoire de Taiping (Malaisie), en se concentrant sur l'influence de l'immigration chinoise sur la ville et l'Etat.

For over ten years, Lee Eng Kew, freelance writer and field historian, in the street has carried out extensive research on the history of Taiping (Malaysia) focusing on the Chinese immigration and contributions to the town and state.

ALLEGRESSE / ALLEGREZZA

Arnold Pasquier / France, 2004, couleur, 16' / Production : Arnold Pasquier

Trois images verticale composent une seule image. Sur les deux images extérieures défilent des paysages italiens et l'image centrale met en scène Angela Allegrezza dans ces mêmes lieux. Réflexion autour de ces deux espaces séparés et étude sur des lieux transformés en scénographies.

Three vertical images make up one single image. The two outer images show a series of Italian landscapes, and the central image shows Angela Allegrezza set in these same places. A reflection on these two separate areas and a study of places transformed into film sets.

ARIADNE Barbara Meter / Pays-Bas, 2004, couleur, 12' / Production : Barbara Meter

Des roues, des fils, des mains et des navettes s'agitent pour former un motif enchevêtré, entrecoupé par les incursions récurrentes du visage d'une femme à jamais insaisissable. La syncope des chants de trains, de bateaux et de moteurs laisse sa place à un chant d'amour, précurseur du déroulement romantique des paysages finaux.

Moving wheels, threads, hands and shuttles are woven together in a pattern of unrest, interrupted by glimpses of a woman whose face we never see. Through the disquiet of trains, boats and machines we hear lovesongs, which anticipate the romantic landscapes that end the film.

BEGIN BEGAN BEGUN (VARIATIONS SUR LE FUTUR ET L'ANTÉRIEUR)

Sarah Vanagt / Belgique, 2005, couleur, 38' / Production : Limited Adventures

A l'occasion du 10^{ème} anniversaire du génocide, gros plan sur la "République des Enfants" gouvernée par des enfants orphelins victimes du génocide ou réfugiés ayant grandi dans la zone de feu entre Rwanda et République Démocratique du Congo.

While the country is commemorating the 10th anniversary of the genocide, focus on a "children's republic", governed by genocide orphans and refugee children growing up in the war-torn border zone between Rwanda and the Democratic Republic of Congo.

CONVERSATION PIECE WITH STEPHEN DWOSKIN Cathy Day et Claudine Després

Suisse, 2005, couleur, 31' / Production : Les Films du Renard

Rencontre à Londres avec Stephen Dwoskin, réalisateur indépendant, auteur d'une trentaine de films de fiction et documentaires. Une conversation autour de l'état actuel du cinéma.

A meeting in London with the independent filmmaker Stephen Dwoskin, who has made a total of thirty fiction and documentary films. A conversation on the current state of the cinema.

DE PÈRE EN FILS Philippe Ayme / France, 2005, couleur, 52' / Production : Adalios

Mon père m'a toujours dit : "Des trois fils, c'est celui qui travaillera les terres, qui aura la ferme". Mais je n'ai pas voulu des terres. Régis, le second de mes frères, se prépare aujourd'hui à reprendre l'exploitation...

My father always told me: "Of my three sons, it is he who will work the land that will have the farm". But I didn't want to have land. Régis, the second of my brothers, is now getting ready to take over running the farm...

FORST (FORÊT)

1. Breuer, 2. Hansbauer, 3. Konrad / Autriche, 2005, NB, 50' / Production : Sixpackfilm

Plongée sur une communauté hors toute vie urbaine et civilisation au mitan de l'Europe. Un système de contrôle diffus mais efficace qui parvient à maintenir les distances pour empêcher les incursions troublantes ...

A community in a forest in the middle of Europe far from the urban world and from civilisation. A diffuse system that still has total control makes sure that this world doesn't pop up in our reality and become a disturbance...

HOT SOCIETY

David Kidman / France, 2005, couleur, 125' / Production : Inprogress

Aucune route ne traverse réellement les Etats-Unis, j'ai donc entrepris d'en trouver une... Les lignes droites n'en sont pas et cette courbe cachée est un reflet des histoires de déplacement relues, ou ignorées, ou cachées, qui sont là, à voir ou à entendre comme anecdotes.

No road really crosses the USA. So I set out to find one. The straight lines aren't really straight, and their hidden curve is a reflection of stories of travel and displacement that are re-read, ignored or hidden, stories that are there to be seen or heard like anecdotes.

I PAESI CHE VAGHEGGIAMO OCCUPANO IN OGNI MOMENTO MOLTO PIÙ SPAZIO, NELLA NOSTRA VERA VITA, DEI PAESI DOVE IN EFFETTI CI TROVIAMO

Arnold Pasquier / France, 2004, couleur, 28' / Production : Arnold Pasquier

Le titre de la pièce, une phrase de Marcel Proust extraite du roman "Du côté de chez Swann" est la clef de l'installation où filent des images en suspensions, exprimant un sentiment d'Italie : une forme d'opéra modeste, lacunaire qui tente la synthèse de la ritournelle et de la danse, du souvenir, du geste et du paysage.

The title of the piece – taken from Marcel Proust's novel "Swann's Way" – is the key to the installation that presents images in suspension, expressing a feeling of Italy: a form of modest, incomplete opera that attempts a fusion of ritornello and dance, memory, gesture and landscape.

J'AI QUITTÉ L'AQUITAINE (VERSION LONGUE)
MAISON DE FAMILLE (VERSION COURTE)

Laurent Roth / France, 2004, couleur, 52' et 35' / Production : Cauri Films

Un réalisateur interné dans une institution psychiatrique tente de trouver la guérison en convoquant l'ensemble des membres de sa famille pour un test collectif.

A filmmaker confined in a psychiatric institution tries to cure himself by gathering together all the members of his family for a collective test.

KINGS AND EXTRAS. DIGGING FOR A PALESTINIAN IMAGE
(ROIS ET FIGURANTS. EN QUÊTE D'UNE IMAGE PALESTINIENNE)

Azza El-Hassan / Allemagne, 2004, couleur, 62' / Production : MA.JA.DE. Filmproduktion

Les films de l'Unité Média de l'OLP, qui devaient fournir une image indépendante de la réalité palestinienne, ont disparu au cours de l'invasion de Beyrouth par les Israéliens en 1982. Sous forme de road-movie entre Palestine et Jordanie, le réalisateur se lance à la poursuite d'indices contradictoires et troublants.

The films of the PLO Media Unit were supposed to show a self-determined image of Palestinian reality – and they went missing during the Israeli invasion of Beirut in 1982. In a “road-movie” from Palestine to Jordan, the director follows the contradicting and confusing clues.

LA MAISON HAUTE

Pavel Lounguine / France, 2004, couleur, 90' / Production : Roche Productions

Dans les couloirs de la Maison Haute, Pavel Lounguine est allé trouver l'âme russe. À travers les habitants de cet édifice mythique, il dresse un portrait ironique et plein de poésie de la Russie d'aujourd'hui.

In the corridors of the Maison Haute, Pavel Lounguine went to find the Russian soul. Through the occupants of this mythical building, he draws an ironic, poetic portrait of modern Russia.

L'AVENIR Claudio Zulian / Espagne, 2005, NB, 23' / Production : Acteon Sccl

Près de Lens, les gens de Meurchin ouvrent leur porte et parlent de l'avenir. Là où il y avait du travail, tout n'est que chômage. Tout a changé, mais le bruit de la mine résonne encore.

Near Lens, the people of Meurchin open their doors and talk about the future. There where there was once work, there is nothing but unemployment. Everything has changed, but the noise of the mine is still resounding.

LE SOUFFLE Romaric Mars / France, 2004, couleur, 31' / Production : Romaric Mars

Un personnage nous parle sur des images de Paris. La ville et ses maux lui rappellent un conte ; un joueur de flûte libère la ville de ses rats mais la vide également de ses enfants lorsque les villageois refusent de lui verser son dû.

A figure talks to us on images of Paris. The city and its problems remind him of a legend: a flute player frees the town of its rats but also empties it of its children when the townspeople refuse to pay him the money they owe him.

LES PROTESTANTS

Clarisse Hahn / France, 2005, couleur, 95' / Production : Clarisse Hahn

Portrait d'une communauté ; celle des protestants. Au regard de leur foi, comment se débattent les individus à l'intérieur de situations normées ? Réflexion sur les valeurs qui régissent la vie des individus à différents âges de la vie.

Portrait of a community: the Protestant community. With respect to their faith, how do the individuals face up to normed situations? A reflection on the values that govern the lives of people at different ages in life.

L'HOMME QUI MARCHE

Philippe Mompas / France, 2004, couleur, 70' / Production : Umedia

Ville de Khiva, à l'ouest de l'Ouzbékistan. Depuis trois générations, les Djabbarov perpétuent l'ancienne tradition des funambules. Un an après notre première rencontre, je les retrouve dans la cité...

The town of Khiva in western Uzbekistan. For three generations, the Djabbarovs have perpetuated the tradition of tight-rope walking. A year after our first meeting, I find them in the town again...

MA VIE EST MON VIDÉO-CLIP PRÉFÉRÉE

Show-Chun Lee / France, 2004, couleur, 48' / Production : Sunday Morning Production

S'installer en France ; le rêve de beaucoup de Chinois. Le voyage a été dur surtout quand il fallait marcher à quatre pattes, comme des animaux, pour échapper aux infra rouges de la douane. Mais nous avons fini par arriver dans mon eldorado...

Many Chinese people dream of going to live in France. The journey was hard, especially when we had to crawl like animals to escape the Customs infrared surveillance systems. But we managed to arrive in my eldorado...

MARCEL OPHULS, PAROLE ET MUSIQUE

François Niney / France, 2005, couleur, 54' / Production : L'œil sauvage

Dans sa maison de Lucq de Bearn, Marcel Ophuls a accepté d'assister à la projection d'extraits choisis de quatre de ses films, d'en discuter en vue d'en tirer peut-être un "discours de sa méthode"...

In his house in Lucq de Bearn, Marcel Ophuls agreed to attend the projection of selected excerpts of four of his films and to discuss them in order to perhaps determine a "discourse of his method"...

MASHTAPIM (COLLABORATORS)

Eilat Nadav / Israël, 2004, couleur, 53' / Production : Zygote Films Ltd

Durant ces 35 dernières années, plus de 10.000 Palestiniens se retrouvent collaborateurs d'Israël. Portraits notamment de Musa et Majed, quotidiennement en butte au mépris des Israéliens, et aux menaces de mort des Palestiniens.

Over the last 35 years, Israël has used over 10000 Palestinians as collaborators in the Occupied Territories. They are under a constant threat of execution by Palestinians and they are rejected in disgust by Israelis. Musa and Majed are two of them.

MES JOURS EN JUILLET

Karim Bey / Belgique, 2004, NB, 26' / Production : Créations du Dragon

Descendre dans la rue et prendre le pouls de cette étrange respiration commune, urbaine et sociale qu'est Bruxelles en ce mois de juillet, propice à la nonchalance. Une promenade subjective à la rencontre des autres.

Going down into the street in Brussels to try to get the feel of the city's strange, laid-back atmosphere in July. A subjective stroll to meet others.

OMBRA DI VENEZIA

Olivier Gallon / France, 2004, couleur, 63' / Production : Olivier Gallon

Double vue dans chaque chose regardée, d'une fresque mystérieuse de Giandomenico Tiepolo – Il Mondo Novo (1791) –, de son monde et du nôtre, du temps (ou des temps plutôt), de danse (Venise n'en finit pas de danser dans les reflets).

A double view in everything that we see, of a mysterious fresco by Giandomenico Tiepolo (Il Mondo Novo, 1791), of his world and ours, of time (or rather, of times), and of dance (Venise continually dances in reflections).

PARIS-MARSEILLE Sebastian Martinez / France, 2005, couleur, 71'

Production : Zorn Production International

Premiers jours d'août. Sebastian Martinez et sa femme, se lancent sur l'autoroute Paris-Marseille en reprenant à leur compte les règles du jeu établies par Julio Cortazar dans son livre "Los aeronautas de la cosmopista".

The first days of August. Sebastian Martinez and his wife start out on the Paris-Marseille motorway, following the rules of the game defined by Julio Cortazar in his book "Los aeronautas de la cosmopista".

PESSAC- LEBEN IM LABOR

Claudia Trinker / Autriche, 2004, couleur, 52' / Production : Sixpackfilm

Pour Charles Edouard Jeanneret, plus connu sous le nom de Le Corbusier, le complexe immobilier de Pessac, construit entre 1925 et 1929, figura la première expérience d'architecture destinée à des gens très normaux. Récits des habitants de Pessac.

For the architect Charles Edouard Jeanneret, who called himself Le Corbusier, the Pessac housing complex, built between 1925 and 1929, was the first opportunity to design architecture for entirely normal people. The inhabitants of Pessac tell their stories.

PETITS FANTÔMES

Valérie Ganne / France, 2005, couleur, 52' / Production : Yenta

J'ai un secret : je n'ai qu'un enfant, mais dans mon cœur il y en a trois. Dans mon ventre ont grandi trois bébés, dont deux n'ont jamais vu le jour. Je partage ce secret avec le père de ces bébés. Comment ré-apprivoise-t-on la vie, quelques mois ou quelques années après l'épreuve ?

I have a secret: I do only have one child, but deep in my heart, I have three. All three grew in my belly, but two never made it. I share this secret with the father of the babies. How does one tame life, a couple of month or yearts after such a trial?

QUE NE SUIS-JE FOUGÈRE ?

Nicolas Azalbert / France, 2005, couleur, 70' / Production : Tresplanoscine

Libre adaptation du récit de Timour Sergueï Bogousslavski *La Morue de Brixton*, le film tente une nouvelle association entre littérature et cinéma, entre deux vécus qui s'entremêlent, unis par une même appréhension du monde.

In this free adaptation of the story by Timour Sergueï Bogousslavski, La Morue de Brixton, the film attempts a new association between literature and cinema, between two intermingling experiences united by the same perception of the world.

SEN EDESTÄÄN LÖYTÄÄ (RETOUR DE MANIVELLE / WHAT COMES AROUND)

John Webster / Finlande, 2005, couleur, 75' / Production : J.W. Documentaries Oy

Une approche différente du film policier (ni cascades automobiles, ni descentes brutales, etc.), un gros plan sur un aspect rarement montré du travail de la police.

The film is a different kind of cop movie (no car chases, no flashing lights, no drug busts), a focus on a part of police work seldom seen.

SORAYA, NADJET ET LES AUTRES

Beatrice Vernhes / France, 2004, couleur, 53' / Production : Bel Air Media

Lors des premiers "états généraux des femmes des quartiers" à la Sorbonne, deux cent cinquante femmes osent pour la première fois témoigner pour dénoncer les conditions de leur vie dans les cités.

During the first "convention of local neighbourhood women" in the Sorbonne, two hundred and fifty women dare to speak out for the first time to denounce the conditions in which they live in housing projects.

SOUVENIRS D'UN VOYAGE DANS LE MAROC

Christophe Clavert / France, 2005, couleur, 63' / Production : Les Films du Saut du Tigre

Un voyageur traverse le Maroc pour arriver à Erfoud. Lui revient la pensée d'un autre voyageur : "Est-il possible de raconter de manière à se satisfaire les événements et les émotions variées dont se compose un voyage ?".

A traveller goes through Morocco to arrive at Erfoud. He is reminded of the thought of another traveller: "Is it possible to give a satisfactory account of the varied events and emotions that make up a journey?"

SUR TES ÉPAULES

Stephanie Boring / France, 2004, couleur, 14' / Production : Cinedoc

Lettre d'une sœur à son frère aîné.

Letter from a sister to her older brother.

THE SOUND OF FOOTSTEPS ON THE PAVEMENT

Reine Mitri / Liban, 2004, couleur, 52' / Production : Reine Mitri

Construit en 1969 au croisement de deux rues à Beyrouth, Café Modca inchangé pendant 33 ans a été fermé pour être transformé en magasin de prêt-à-porter. Fin d'une époque où politique, culture, amitié se mêlaient.

The Modca Café was built in 1969 at the crossing of two streets in Beirut. It remained unchanged for 33 years, and was then closed to be converted into a ready-to-wear clothes shop. The end of an era when politics, culture and friendship intermingled.

UNE FEMME ENTREPRENANTE

Sven Augustijnen / Belgique, 2004, couleur, 72' / Production : Projections asbl

L'ouverture d'un nouveau centre d'art contemporain à Bruxelles permet de rendre hommage à la femme chargée de diriger sa création architecturale, catalyseur de toutes sortes de trajectoires historiques et généalogiques dans ce développement urbain.

A new center for contemporary art is going to be build in Brussels. A homage to the woman who is in charge of the building promoter as a catalyst for all kinds of historical and genealogical trajectories on urban development in Brussels.

WALK IN THE DARK

Xiaofeng Li / Chine, 2004, couleur, 78' / Production : Xiaofeng Li

Chaque jour, Bao, une femme aveugle chanteuse de rue, se rend dans le centre ville de Beijing. Cheminement restituant la rudesse et la dignité du quotidien de la famille de Bao, mêlant bruit et chaos, vie et compassion, espoir et désespérance.

Every day the blind woman Bao goes to the downtown area of Beijing to sing for a living. The life is hard but not without dignity. A film about the daily life of Bao's family - noisy and chaotic, nevertheless a life of love and compassion, hope and desperation.

ÉQUIPE ARTISTIQUE

Artistic Team

EA



a

b

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, étudiant en lettres modernes et en philosophie, Jean-Pierre Rehm choisit dans son parcours de passer outre les frontières. Frontières institutionnelles en voyageant de l'enseignement (histoire et théorie des arts et du cinéma) au Ministère de la Culture (Délégation aux Arts plastiques), via commissariats d'expositions et programmations (musée d'Art moderne du Caire, Yokohama Art Center au Japon, Witte de With de Rotterdam, Fondation Caixa, Barcelone). En outre, il écrit régulièrement sur des supports variés : catalogues d'exposition, monographies d'artistes ou de cinéastes, revues d'art et de cinéma.

Jean-Pierre Rehm, a graduate of the École Normale Supérieure and student of modern literature and philosophy, has always crossed over boundaries in his career. The first boundaries he crossed over were of an institutional nature, moving from teaching (history and theory of art and film) to the French Ministry of Culture and from there to curator of exhibitions and head programmer (Cairo Museum of Modern Art, Yokohama Art Center in Japan, Witte de With in Rotterdam, Caixa Foundation of Barcelone). In addition, he writes regularly for various media: exhibition catalogues, artists and filmmakers monographs, art and cinema reviews.

FRÉDÉRIQUE WESTHOFF

EA

Secrétaire générale / Managing Director

D'origine hollandaise, elle a fait des études d'anthropologie et de sciences politiques à Aix-en-Provence et Bruxelles. Active depuis une vingtaine d'années dans le secteur culturel et audiovisuel en Europe, autant dans la production, que la distribution et le développement de projets divers. Frédérique Westhoff a été co-responsable du secteur Promotion et Marketing du Programme Media à Bruxelles. Elle a rejoint l'équipe du FID en tant que secrétaire générale en février 2005.

Of Dutch origin, she majored in Brussels in anthropology and political sciences. She has been active in the european audiovisual sector in various capacities of which production, distribution and project development. For the past ten years, Frédérique Westhoff has been co-responsible for the promotion, marketing and festival sector of the Media Programme in Brussels. Since February 2005, she has joined the FID as managing director.

FABIENNE MORIS

EA

Coordinatrice de la programmation / Programme coordinator

Née en 1974. Après des études de gestion et de journalisme à Paris, elle part s'installer à Bruxelles où elle travaille comme directrice de production pour la fiction et le documentaire. Depuis décembre 2002, elle est coordinatrice de la programmation du festival.

Born in 1974. After studying management and journalism in Paris, she moved to Brussels, where she worked as a freelance production manager of documentary and fiction films. Since December 2002, she has coordinated the FID festival programme.

STÉPHANIE NAVA

Collaboratrice à la présélection et à la sélection / Preselection and selection assistant

Née en 1973. Artiste, elle vit et travaille à Marseille et Londres. Lauréate de la Villa Médicis Hors les Murs en 2005, son travail a régulièrement été montré à Marseille (Ateliers d'Artistes, Friche la Belle de Mai...) parallèlement à des expositions collectives et personnelles en France : à Grenoble (Le Magasin), Villeurbanne (Galerie Nomade avec l'Institut d'Art Contemporain), Nice, Lyon et à l'étranger: Londres, Barcelone, Anvers (dans le cadre de Germinations X), Milan (Viafarini), Bologne (Galerie Neon), Màlaga (Centre d'Art Contemporain)...

Une monographie a été publiée à l'automne 2002 par l'École Nationale des BeauxArts de Lyon. www.documentsdartistes.org/nava

Born in 1973. Artist, lives and works in Marseilles and London. Villa Médicis Hors les Murs alumni in 2005, her work has been regularly shown in Marseilles (Ateliers d'Artistes, Friche la Belle de Mai...), parallel to collective and solo exhibitions in France: Grenoble (Le Magasin), Villeurbanne (Galerie Nomade with the Institut d'Art Contemporain), Nice, Lyon and abroad: London, Barcelona, Antwerpen (Germinations X), Milano (Viafarini), Bologna (Galeria Neon), Màlaga (Contemporary Art Center)... A monograph has been published in autumn 2002 by the École Nationale des Beaux-Arts of Lyon. www.documentsdartistes.org/nava

OLIVIER PIERRE

Collaborateur à la présélection et à la sélection / Preselection and selection assistant

Né en 1971 à Marseille. De 1997 à 2000, il est assistant programmeur des cinémas des Musées de Marseille, le Cinémac et le Miroir. Depuis 2001, il est chargé de la programmation des Journées cinématographiques dionysiennes au cinéma l'Écran de Saint-Denis et collabore à la présélection du Festival International du Documentaire de Marseille. Depuis 2003, il fait partie du comité de sélection. Il est également membre du conseil d'administration de Vidéochroniques depuis cinq ans.

Born in 1971 in Marseille. From 1997 to 2000, he was programme planner of the cinemas of the Museums of Marseille, Cinémac and le Miroir. Since 2001, he has been in charge of programming of the Journées Cinématographiques Dionysiennes in the Ecran cinema in Saint-Denis and he has taken part in the preselection of films for the FIDMarseille International Documentary Festival. He took part in the selection of films since 2003. He has also been a member of the board of Vidéochroniques for five years.

Ambassade de France en Allemagne - Service Culturel	l'Année du Brésil en France Commissariat Général aux Relations Internationales de la Communauté Française de Belgique	André Midani Anne Martinez Axelle-Régine Galtier Baptiste Levoir Christian Borelli Eric Mangion François Martin Guy Philip Hubert Colas Jean Gautier Jean-François Chougnat Jean-Marc Montera Joël Yvon Lola Gibaud Magyar Filmunió Manuel Soubiès Marc Guiga Maxime Tissot Michel Poli Olivier Poivre d'Arvor Philippe Bérard Philippe Schneider Raphaël Bello Robert Lion` Stéphane Javelle Sonia Kechichian Véronique Deforge Véronique Longo VPS Yann Chateigné Yann Chippaux
Ambassade de France en Chine - Service de Coopération et d'Action Culturelle	Consulat Général d'Allemagne à Marseille Consulat Général d'Egypte à Marseille Consulat Général des Etats-Unis à Marseille Consulat Général d'Israël à Marseille Commissariat Général aux Relations Internationales de la Communauté Française de Belgique	
Ambassade de France en Corée du Sud	Flanders Image/Vlaams Audiovisueel Platform Goethe Institut Lille Goethe Institut Paris Institut Français à Budapest Institut Français à Londres Les Danaïdes Ministère de la Communauté Flamande de Belgique Ministère de la Culture et de la Communication Ministère des Affaires Etrangères Office de Tourisme de Marseille Orange distribution Wallonie Bruxelles Images	
Ambassade de France à Dakar		
Ambassade de France en Hongrie		
Ambassade de France en Russie - Service de Coopération et d'Action Culturelle		
L'Ambassade du Royaume des Pays-Bas à Paris - Service de Presse et Affaires Culturelles		
Association Française d'Action Artistique (AFAA)		
Association Solidarité Provenc - Amérique du Sud		
Centre Fleg		
Centre Régional d'Information de la Jeunesse (CRIJ)		
Centre Simone de Beauvoir		
Centre Wallonie-Bruxelles à Paris		
Cinédoc		
Cinémathèque française		
Cinescapade et Escapade 13 (Conseil Général 13)		
Commissariat Général de		

Le Festival International
du Documentaire de Marseille
remercie son Conseil
d'Administration et son Equipe :
Président
Michel Trégan

Administrateurs
Laurent Carenzo
François Clauss
Gérald Collas
Richard Copans
Henri Dumolié
Aurélié Filippetti
Dominique Gibrail
Alain Leloup
Florence Lloret
Emmanuel Porcher
Solange Poulet
Paul Saadoun
Dominique Wallon

Equipe
Jean-Pierre Rehm :
Délégué Général
Frédérique Westhoff :
Secrétaire Générale
Ourida Timhadjelt : Responsable
des relations publiques
et presse régionale, adjointe
à la secrétaire générale
Fabienne Moris : Coordinatrice
de la programmation
Chloé Lorenzi :
Attachée de presse
Jean-Pierre Léon :
Atelier graphique
Luc Douzon : Responsable
du fonds FID et accréditations
Cyril Neyrat : comité de sélection

Stéphanie Nava :
Collaboratrice à la pré-sélection
et comité de sélection
Olivier Pierre : Collaborateur
à la pré-sélection et comité
de sélection
Michael Zeidler :
Stagiaire programmation
Jean-Philippe Roinsard :
Stagiaire programmation
Caroline Brusset :
Chargée d'édition
Émilie Rodière :
Direction technique
François Thouzet :
Régie générale
Julie Savelli : accueil invités
Delphine Binos : Responsable
vidéothèque festival
Béatrice Goutet :
Accueil téléphonique
Céline Richard : Stagiaire Presse
René Kramer :
Stagiaire accréditations
Sarah Terisse : Stagiaire
vidéothèque festival
Jean-François Fernandez :
Régie copie
Régie Salles : Laurence
Federido, Florence Nostriano,
Anaïs Dumolié et Wilfrid Wilbert
Projectionnistes : Amza Nessa,
Stéphane Barbieri, Grégory
Perrot, Jean-François Aragon
L'équipe technique affectée
au Miroir, au CRDP
Les stagiaires d'accueil
du festival

Les programmeurs des écrans
parallèles :
"Retrospective Werner Herzog" :
Emmanuel Burdeau
"Jean-Pierre Gorin, trilogy" :
Jean-Pierre Gorin
"Abertura, le cinéma
de l'ouverture" :
Jean-Claude Bernardet
"Penser à vue" : Cyril Neyrat
"Carte blanche au Festival
Refflets" : Michèle Philibert
et Florence Fradelizi
"Fenêtre allemande, Tübingen" :
Andréa Wenzek, Caroline Elias
et Pierre Achour

Le Quotidien du Festival :
Cyril Neyrat, rédacteur en chef
Aurélié Filippetti, chroniqueuse
Emmanuel Burdeau, rédacteur
Sylvain Coumoul, rédacteur
Pascal Jordana, rédacteur

Correspondants internationaux :
Asie du Sud-Est : Phoebe Huang
Chine : Stéphanie Ollivier
et Marie Delarosa
Iran : Nasrine Médard
de Chardon
Amérique latine :
Andres Jaschek

Catalogue :
Visuel : François Martin
Graphisme : Jean-Pierre Léon
Edition : Caroline Brusset
Mise en page : (sic)
Traduction : Peter Mc Cavana,
Tim Levinson et Sylvie Mac Glue
Impression : Caractère

- 16 hours in Bagdad, p. 230
 Aïkido, p. 169
 Alles was wir haben, p. 193
 a.m. / p.m., p. 169
 As you see, p. 170
 By the ways (a journey with William Eggleston), p. 94
 Cabra Marcado Para Morrer, p. 161
 Cinématons, p. 181
 Changer d'image, p. 171
 Comme une ombre légère, p. 55
 Crédits, p. 71
 Das Gelb ohne Zebra, p. 172
 DDR, p. 95
 De tout cœur, p. 173
 Der irrationale Rest, p. 56
 Détour, p. 96
 Die Blutritter, p. 194
 Die grosse ekstase des bildschitzer Steiner, p. 146
 Dreyer pour mémoire_exercice documentaire, p. 97
 Ears, Open. Eyeballs, Click., p. 57
 El Perro Negro - stories from the Spanish Civil War, p. 58
 Estamira, p. 59
 Floating Dust, p. 60
 Gasherbrum - der leuchtende berg, p. 148
 Godard est là, p. 174
 Greve, p. 161
 Grizzli Man, p. 150
 Handicaped Future, p. 145
 Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?, p. 195
 How much wood would a woodchuck chuck, p. 146
 Il fare politica, p. 61
 In Wirklichkeit ist alles ganz anders.
 Der Filmemacher Wilhelm Gaube, p. 62
 Julianes sturz in den dschungel, p. 150
 L'Homme Atlantique, p. 175
 La 15^{ème} pierre, p. 63
 La dialectique peut-elle casser des briques ?, p. 175
 La lune ronde, p. 98
 La Soufrière, p. 148
 Lacan parle, p. 176
 Lakkat, p. 177
 Land of silence, p. 145
 Le vent de Vincennes, p. 177
 Linha de Montagem, p. 162
 Little Dieter needs to fly, p. 149
 Made in China, p. 64
 Marseille 1943, Opération Sultan, p. 220
 Massaker, p. 196
 Mein liebster feind, p. 149
 My Crazy Life, p. 136
 Nom à la Mer, p. 173
 Noord Korea, Een dag uit het leven, p. 65
 November, p. 178
 Oliva Oliva, p. 99
 Orzham, p. 66
 Paul Vecchiali, en diagonales, p. 222
 Pierre qui roule, p. 100
 Peões, p. 221
 Poto et Cabengo, p. 133
 Pour un seul de mes deux yeux, p. 54
 Prisonniers de Beckett, p. 101
 Rene O., p. 102
 Routines Pleasures, p. 134
 Scorpio Rising, p. 185
 Selves and the Others, un portrait d'edward Saïd, p. 179
 Sois belle et tais-toi, p. 186
 Still life, p. 180
 Story of a Beautiful Country, p. 67
 Stroszek - La ballade de Bruno, p. 147
 Sur la terre, p. 228
 Territory I, II, III, p. 68
 The Year Of Living Vicariously, p. 69
 Une fenêtre ouverte, p. 70
 Vers Mathilde, p. 71
 Viramundo, p. 163
 Vivre à Tazmamart, p. 103
 What are we waiting for?, p. 72
 Wyspa, p. 73

- Amirkhanian Viacheslav, p. 66
Amzallag Anne, p. 95
Anger Kenneth, p. 185
Asselberghs Herman, p. 169
Balmet Gilles, p. 169
Barré Vincent, p. 96
Batista de Andrade Joao, p. 161
Bauer Thomas, p. 102
Bellan Katharina, p. 177
Borgmann Monika, p. 196
Brumley Canaan, p. 57
Burger Joerg, p. 62
Carlou Jean-Pierre, p. 220
Cohen Gérard, p. 175
Courant Gérard, p. 181
Coutinho Eduardo, p. 161, 221
Creton Pierre, p. 96
Denis Claire, p. 71
Derousseau Olivier, p. 97
Duras Marguerite, p. 175
Farocki Harun, p. 170
Fathy Safaa, p. 173
Fleury Pieter, p. 65
Forgács Péter, p. 58
Friedl Gerhard Benedikt, p. 195
Fuerhapter Thomas, p. 172
Gérard Vincent, p. 94
Godard Jean-Luc, p. 171
Gomes Rita Azevedo, p. 63
Gorin Jean-Pierre, p. 111
Hamon Emmanuel, p. 179
Hashim Tariq, p. 230
Herzog Werner, p. 137
Hoffmann Peter, p. 99
Hugonnier Marine, p. 68
Kamensky Volko, p. 193
Kim Hyun kyung, p. 112
Laty Cedric, p. 94
Lepaige Hugues, p. 61
Lopez Fernando, p. 98
Madansky cynthia, p. 180
Mainçon Frederic, p. 100
Matabane Khalo, p. 67
Michel Ariane, p. 228
Mograbí Avi, p. 54
Muhammad Amir, p. 69
Park Tae-young, p. 73
Parreno Philippe, p. 171
Prado Marcos, p. 59
Rousseau Jean-claude, p. 55
Saäl Michka, p. 101
Sala Anrí, p. 177
Sarno Geraldo, p. 163
Selleron Julien, p. 64
Seyrig Delphine, p. 186
Shim Cori, p. 174
Steyerl Hito, p. 178
Sylla Khady, p. 70
Tapajos Renato, p. 162
Trimpop Thorsten, p. 56
Vernieres Emmanuel, p. 222
Vienet René, p. 175
Wenhai Huang, p. 60
Wolff Françoise, p. 176
Wolfesperger Douglas, p. 194
Zylberfajn Davy, p. 103

index des producteurs / index of film producers

ADR Productions

Jacques Debs
2, rue de la roquette
75011 Paris
01 43 14 34 34
F: 01 43 14 34 30
adr.doc@wanadoo.fr

Allan Marks Production
Cameron Allan, Daniel Marks
Cf Cinémathèque Française

Amir Muhammad

77 Jalan Setiakasih Bukit
Damansara
50490 Kuala Lumpur
Malaysia
(603) 2095 3869
F: (603) 2095 3869
kancah2001@yahoo.com

Anna Sanders Films

113, bd Richard Lenoir
75001 Paris
01 58 30 93 85

Anne Amzallag

185, rue du Chevaleret
75013 Paris
0145853360
aamzallag8@hotmail.com

Association 1&1

Olivier Derousseau
27 rue du château
59800 Lille France
00 33 (0)3 20 06 10 18
F: 00 33 (0)3 20 06 10 18
oderousseau@nordnet.fr

Athénaïse

Sophie Salbot
2 quater, Place du Général
de Gaulle
93100 Montreuil France
01 41 72 02 75
F: 01 41 72 02 76
Athenaises@aol.com

Atlante productions

Patrick Viret
2 bis, rue Dupont de l'Eure
75020 Paris
01 43 67 49 35
F: 01 43 67 49 35
atlanteprod@wanadoo.fr

ATOPIC

Christophe Gougeon
39, rue Durantin
75018 Paris
01 42 54 04 51
atopic@wanadoo.fr

Benoit Jacob EURL

Cf Cinémathèque Française

Cauri Films

Marie-Claude Reverdin
10, cité d'angoulême
75011 Paris
0148061506 - F: 0148061572
cauri@club-internet.fr

**Centre Audiovisuel Simone
de Beauvoir**

28, place Saint Georges
75009 Paris
01 53 32 75 08
aechives@casdb.org

CH.K.A.C.A.

Valery Beimurzaev
T.Frunze 8/5.f.8
119021 Moscow
Russia
(095)246-69-12
F: (095)705-99-93
LAMIR1@yandex.ru

Cinedoc Films

Christian Lelong
18, chemin de la Prairie
74000 Annecy, France
04 50 45 23 90
F: 04 50 45 24 90
ch_lelong@cinedoc.fr

Cinedoc

18, rue Montmartre
75001 Paris
01 42 33 10 64
cinedoc@wanadoo.fr

Cinema Company C

Canaan Brumley
1432 Rosecrans #1
92106 San Diego
California United States of
America
619-222-1692
ocarina@earthlink.net

Cori Shim

11, rue d'arsonval
75015 Paris

Credofilm GmbH

Susann Schimk
Schiffbauerdamm
13, 10117
Berlin, Germany
0049302576240
F: 00493025762422
info@credofilm.de

Deckert Distribution

Ina Rossow
Peterssteinweg
13, 04107
Leipzig
Germany
+49.341.215 66 38
F: +49.341.215 66 39
info@deckert-distribution.com

Derives

Jean-Pierre et Luc Dardenne
13, quai de Gaulle,
4020 Liège
Belgium
32-4/342 49 39
F: 32-4/342 66 98
derives@skynet.be

Eikon Medien Film Gmbh

Eikon Südwest
 Producteur Uli Pfau
 Ludwigstrasse 73
 +49 711 2483466
 +49 711 2483477
 info@eikon-suedwest.de

Flash Production Sarajevo

Kolodvorska 12
 71000 Sarajevo
 003876130530

Galerie Chantal Croussel

40, rue Quincampoix
 75004 Paris
 01 42 77 38 87
 www.croussel.com

Gemini films

34, bd Sébastopol
 75004 Paris
 01 44 54 17 17
 www.geminifilms.com

GFFP

malmöerstrasse 24
 10439 Berlin
 0049 179 202 3885
 gerhard.friedl@extern.lrz-
 muenchen.de

Harun Farocki Filmproduktion

Pfarrst 96
 10317 Berlin
 00 49 (0)305533643
 www.farocki-film.de

Hot Wave Documentary

Film Studio
 Wang qingren
 8 Yongfeng Road,
 Lang Fang TV Station
 065000 Hebei Province
 China
 +86 316 231 1359
 F: +86 316 201 6853
 hwds_qingren6666@yahoo.com

Hyun kyung Kim

4-59 Dongsung-dong,
 Chngno-gu
 110-809 Seoul,
 Korea
 berrymars@yahoo.com

INA

4, avenue de l'Europe
 94366 Bry sur Marne
 01 49 83 25 99

Jean-Claude Rousseau

11, rue Crozatier
 75012 Paris
 01 46 28 97 35

Jean-Pierre Gorin productions

Cf Cinémathèque Française

Lamplighter Films

Vincent Gerard & Cedric Laty
 28, rue Bouret
 75019 Paris
 0140038615 - F: 0140038615
 prod@lamplighter-films.com

Lichtblick Film Apostelnstr

11 50667 Cologne
 Allemagne
 +49/221/925752-0
 info@lichtblick-film.de

Lumen Film

Cesar Messemaker
 Korte Prinsengracht
 17d, NL-1013 GN Amsterdam
 Netherlands (the)
 +31 20 623 26 00
 F: +31 20 6254830
 Sales@lumenfilm.demon.nl

Lux Fugit Film

Manuel Poutte
 53, rue de la Cigale
 1170, Bruxelles
 Belgium
 00 32 495 27 26 28
 F: 00 32 2 644 26 28
 luxfugit@skynet.be

LX Filmes

Luis Correia
 rua das Damas 1A
 1100-183 Lisbonne
 Portugal
 00 351 21 882 14 46
 lxfilmes@hotmail.com

Mapas Filmes

MW projects, London, UK
 Max Wigram
 43b Mitchell street
 ec1v3qd London
 United Kingdom
 0044 207 251 31 94 - F: 0044
 207 689 31 94
 diana@mwprojects.net

**Office National du Film
du Canada**

Don Edkins et Claude Bonin
 3155 Cote de Liesse
 H4N 2N4, St-Laurent
 Canada
 514-283-9805/06
 F: 514-496-4372
 festivals@onf.ca

Polish National Film School

Wielislawa, Piotrowska
 ul. Targowa 61/67
 90-323 Lodz
 Poland
 +48-42-6345820
 F: +48-42-6345928
 swzfilm@filmschool.lodz.pl

index des producteurs / index of film producers

Productions du Lagon (les)

39, lot les Ombelles
1&2, avenue Guillaume Dulac
13600 La Ciotat
04 42 98 11 60
lagonprod@wanadoo.fr

Raiz production

Rua Cerro Corá, 550
Sala 07 Alto da Lapa
05061-100 São Paulo
SP Brésil
raiz@raizprod.com.br

RTBF Boulevard Reyers

52 1044 Bruxelles
32 2 737 25 33

Sedna films

32, rue des Maraichers
75020 PARIS
01 43 72 89 65
cecile.vacheret@wanadoo.fr /
sednafilms@free.fr

Sixpackfilm

Maya McKechney
neubaug. 45/13
1070 Vienna, Austria
+431-5260990
F: +431-5260992
office@sixpackfilm.com

Square asbl

Herman Hasselberghs
place de la liberté 2 app 9
1000 Bruxelles
Belgique
tmedicni@skynet.be

Tapiri Cinematografica

516, rua Prof. Ferreira
Lima Campus
Cité universitaire 920
Sao Paulo
Brésil
tapajos@terra.com.br

Thomas Bauer

14, rue Boinod
75018 Paris
0142511438 - F:0142511438
tb238@hotmail.com

Thomas Farkas

rua conego Eugenio Leite
920
Sao Paulo
Brésil
tfarkasfotocine@ig.com.br

VLR Productions

11, avenue Simon Bolivar
75019 Paris
01 42 00 11 24
vlrprod@vlr.fr

Wamip films

15, rue des feuillantines
75005 Paris
info@wamip.com

Werner Herzog Filmproduktion

Tuerkenstrasse 91
80799 Muenchen
Allemagne
www.wernerherzog.com

Why Not Productions

Pascal Caucheteux
1 bis, cité paradis, 75010 Paris
01 48 24 24 50
F: 01 48 24 24 51
whynot@wanadoo.fr

Zazen Produções Audiovisuais

Ltda
José Padilha
6 Praça Pio XI, sala 102
22461-080, Rio de Janeiro
Brasil
55 21 25355407
F: 55 21 25355406
padilha@zazen.com.br

Zeugma Films

Michel David
7, rue Ganneron
75018 Paris
01 43 87 00 54
F: 01 43 87 34 72
zeugma-films@noos.fr

