

cinéma du réel

Du 9 au 18 mars 2007

29° festival
international
de films
documentaires

du réel

ciné

Bibliothèque



Centre

publique d'information

Pompidou

111 rue des Saussaies - 75008 Paris - tél. 01 47 78 76 00

www.cinereel.org

CNRS Images
Comité du film
ethnographique

Cinéma du Réel



CINÉMATHÈQUE DE TANGER



Cinéma du Réel
 Bibliothèque publique d'information
 Centre Pompidou
 25, rue du Renard
 75197 Paris Cedex 04
 Téléphone : 01 44 78 45 16
 Télécopie : 01 44 78 12 24
 cinereel@bpi.fr
 www.cinereel.org
 ISBN 10 : 2-84246-105-3
 ISBN 13 : 978-2-84246-105-8



**La Bibliothèque publique
d'information (Bpi)
et le Centre national d'art
et de culture Georges Pompidou
présentent**

Cinéma du Réel

29^e Festival international de films documentaires

avec le concours de
Centre Pompidou
Comité du Film Ethnographique
CNRS Images
Centre National de la
Cinématographie

les partenaires
Ministère de la Culture et de la
Communication
Direction régionale des Affaires
culturelles Ile-de-France
Direction du livre et de la lecture
Direction de l'architecture et du
patrimoine - Mission ethnologie
Ministère des Affaires étrangères
Région Ile-de-France
Mairie de Paris
Commission Télévision de la Procirop
Scam - Société Civile des Auteurs
Multimédia
Goethe Institut
DEFA Stiftung
German Films
Les 3 Luxembourg
MK2 Beaubourg

avec le soutien de
ARTE - ARTE France - ARTE
Deutschland
ARTE Développement
WDR - Westdeutsche Rundfunks
DDFB - Deutsche Film- und
Fernsehakademie Berlin
CMC
Institut National de l'Audiovisuel
My Paris Hôtel
Ineo Media System
Eurodoc
Softitrage
Carat Culture

avec la participation de
Cinémathèque de Tanger - Maroc
Direction générale du Québec
Sodec
Forum Culturel Autrichien
Ambassade de France en Suède
France Nordic
Centre culturel français de Tbilissi
Ambassade de Grèce en France
Olympic Airlines
Crédit Coopératif
La Femis
ACRIF - Association des Cinémas de
Recherche d'Ile-de-France
CIP - Cinémas Indépendants Parisiens
Addoc
Documentaire sur Grand Ecran
La Cinémathèque Française

les partenaires média
France Culture
Courrier international
Positif
Vocable
Cahiers du Cinéma
Hobsons.fr

les Salles associées
Jeu de Paume
Périphérie - Magic Cinéma - Bobigny
L'Ecran - Saint-Denis
L'Espace 1789 - Saint-Ouen
Espace Khiasma - Les Lilas
L'espace Jacques Tati - Orsay
L'Etoile - La Courneuve
Institut Cervantes
Le Jean Renoir - Trappes
Le Paul Eluard - Choisy-le-Roy

Direction du livre et de la lecture

Une récente enquête d'envergure sur la fréquentation des bibliothèques publiques constate qu'entre 1997 et 2005, le pourcentage des usagers des bibliothèques publiques qui empruntent des films s'est accru de 10 %, passant de 7 à 17 %. Cette croissance illustre l'action efficace des « bibliothécaires de l'image » : ces « vidéothécaires », par le biais de festivals, projections et autres rencontres, œuvrent à la reconnaissance et à la mise en valeur des collections cinématographiques et audiovisuelles, et diffusent largement des films de qualité, souvent issus du cinéma documentaire.

Ce mouvement a été accompagné dès l'origine par le ministère de la Culture et de la Communication, qui, à travers la Direction du livre et de la lecture, apporte son soutien au festival *Cinéma du Réel*, organisé par la Bibliothèque publique d'information depuis 1978.

Ainsi, parmi les prix décernés au cours du festival, le *Comité des bibliothèques*, constitué de professionnels du cinéma et de « vidéothécaires », remet le *Prix des bibliothèques*, doté par la Direction du livre et de la lecture, à l'un des films de la compétition internationale ou de la sélection française. En 2006, ce prix a été attribué au film d'un jeune réalisateur chinois.

Ce choix marque l'ouverture sur le monde caractéristique de l'offre cinématographique et audiovisuelle des bibliothèques, dont les fonds sont en constante augmentation. Il contribue à la croissance exponentielle du nombre de prêts de films : celle-ci atteignant 62 % depuis 2000.

La Direction du livre et de la lecture souhaite encourager cette évolution, en veillant au sous-titrage des films en langue étrangère et donc à leur accessibilité à tous les publics, et en s'attachant à l'accompagnement des « vidéothécaires », par le biais de formation et de participation à des festivals et des jurys. C'est donc avec un intérêt toujours renouvelé que la Direction du livre et de la lecture accueille la session 2007 de *Cinéma du Réel*. Je souhaite que s'y épanouisse la collaboration entre les professionnels des bibliothèques et du cinéma documentaire.

Benoît Yvert

Directeur du livre et de la lecture

A recent extensive survey on the usage of public libraries reveals that between 1997 and 2005, the percentage of users who borrow films has gone up by 10%, rising from 7 to 17%. This increase owes much to the initiatives of the "image librarians": These video librarians organise festivals, screenings and other encounters to ensure that their film and video collections are more widely recognised and better appreciated. They see to the far-reaching diffusion of high quality films, which often include documentary works.

From the outset, this approach has been backed by the French Ministry of Culture and Communication, which gives support through its Direction du livre et de la lecture (DLL), to the Cinéma du Réel, festival run by the Bibliothèque publique d'information since 1978.

Among the festival's awards is the Prix des bibliothèques from the DLL and attributed by the Comité des bibliothèques comprising film professionals and video librarians. The award is attributed to a film from the international or French competition selection. In 2006, the winner was a young Chinese filmmaker.

This choice marks an opening into the world of the film and video offer of libraries, with their collections constantly on the rise. It contributes to the exponential growth in the number of film loans, which has reached 62% since 2000.

The Direction du livre et de la lecture is keen to take this development even further, by subtitling foreign films in French to make them accessible to a wider public and by accompanying video librarians through training and active participation in film festivals and juries.

It is with an ever-renewed interest that the Direction du livre et de la lecture welcomes the Cinéma du Réel's 2007 edition. I am certain that the festival will help the partnership between the film and library professionals to flourish.

Benoît Yvert

Director of the Direction du livre et de la lecture

Centre Pompidou

Pour sa 29^e année, le *Cinéma du Réel* poursuit son interrogation du monde contemporain au travers d'écritures cinématographiques originales et créatrices d'imaginaires les plus divers.

Passionné et fidèle, le public du *Cinéma du Réel* trouvera dans les inédits de la compétition internationale ou française matière à assouvir sa curiosité, tant sur les sociétés découvertes à cette occasion que sur l'art des cinéastes à réinventer le réel sous l'angle de leur vision personnelle. Grâce aux ateliers-rencontres, il vivra à nouveau l'expérience unique de dialoguer avec des cinéastes sur leur création et les sources de leur inspiration.

La rétrospective et les hommages « Histoire(s) allemande(s) », par lesquels le festival revient dans l'espace européen, seront l'occasion de découvrir ou redécouvrir des auteurs, comme Alexander Kluge, figure majeure de la vie culturelle allemande. On pourra y voir des œuvres d'une grande richesse formelle et thématique, et constater que ce territoire, dans sa proximité géographique (et désormais dans notre destin commun) nous offre les surprises d'analyses et d'approches toujours stimulantes de ce monde que nous partageons sans pour autant y porter le même regard, ou le percevoir avec la même sensibilité. Ce passionnant décalage devrait solliciter la réflexion des spectateurs autant que satisfaire leur goût des formes.

Cette sélection et ces « Histoire(s) allemande(s) » démontreront une nouvelle fois la vitalité du documentaire et la nécessité d'un genre indispensable à la compréhension du monde.

Bruno Racine

Président du Centre Pompidou

For its 29th year, the Cinéma du Réel continues to question the modern-day world through filmic expressions that show great originality and spawn a rich diversity of imaginations.

The films selected for the International and French competition will more than satisfy the curiosity of festival's faithful film-lovers, not only thanks to the different societies they will discover there, but also to the filmmakers' art of reinventing reality through the prism of their own personal vision. The workshop-encounters will again provide an invaluable experience for dialoguing with the filmmakers about their creative work and their sources of inspiration.

The "German Stories" retrospective and tributes are bringing the festival back into the European sphere, offering the chance to discover or rediscover authors such as Alexander Kluge, a major figure of German culture. The spectator will enjoy films with widely differing forms and themes, and discover that, although Germany is geographically close to us (and from now on part of our common destiny), it can also surprise us with its stimulating analyses and approaches to a world we share, even though our view of it may not be the same, even though we may not perceive it with the same sensitivity. These exciting differences should give spectators food for thought and satisfy their love of exploring form.

The competitive selection, along with the "German Stories", once again illustrate the vital energy of documentary film and the necessity of a genre that is an essential key to our understanding of the world.

Bruno Racine

President of the Centre Pompidou

Bibliothèque publique d'information

Pour sa 29^e édition, le festival *Cinéma du Réel* propose à un public toujours plus nombreux une nouvelle sélection de près de 40 films français et étrangers inédits : autant de regards aigus sur le quotidien contemporain. Il témoigne ainsi, à nouveau, de la vocation du documentaire, création engagée dans un déchiffrement du monde dont l'utilité ne peut échapper.

Un certain nombre des films présentés dans les différentes sections du festival rejoindront, comme chaque année, les collections de la Bpi et des bibliothèques publiques françaises : cette proposition d'accès à des œuvres que le secteur de l'édition ne prend pas en charge est devenue indissociable de l'activité des bibliothèques d'aujourd'hui, comme le cinéma documentaire est inséparable de l'ensemble des sources de connaissance et de réflexion.

La rétrospective consacrée cette année à différents moments du documentaire d'Allemagne est aussi à cet égard une occasion de (re)découvertes, forcément limitée, mais sans doute propre à nouer ou renouer avec des auteurs dont le travail a participé, et participe, des mouvements les plus novateurs. C'est ainsi le cas d'Alexander Kluge, cinéaste, écrivain et théoricien, producteur de télévision et rassembleur de talents, constamment à l'écoute des évolutions de son pays comme de l'ensemble des disciplines artistiques. C'est aussi le cas des auteurs dont la carrière a commencé dans l'ex-RDA et s'est poursuivie après la réunification, des auteurs qui ont joué et jouent un rôle majeur dans le renouvellement des formes, des difficiles années 70 aux manifestations contemporaines de la vitalité du cinéma allemand.

C'est ainsi que *Cinéma du Réel* s'inscrit dans le trentième anniversaire du Centre Pompidou et de la Bpi, dans un souci constant d'offrir au public des occasions de découvertes ou redécouvertes, des occasions de rencontres, d'échanges et de débats. La présence des professionnels en est un facteur déterminant, la présence toujours plus active des jeunes publics en est une précieuse et stimulante manifestation.

Thierry Grognet

Directeur de la Bpi

For its 29th edition, the Cinéma du Réel festival is offering an ever-growing public a selection of nearly forty new French and foreign films, which reflect just as many piercing views of everyday life in today's world.

The festival once again highlights the vocation of documentary cinema—creativity committed to deciphering the world, the usefulness of which is more than evident.

As each year, a number of films from the festival's different sections will be acquired for the Bpi and other French public library collections. This initiative to provide access to works not covered by the publishing sector is today an inseparable part of the public libraries' activity, just as documentary cinema is now has its undeniable place as one of the sources of knowledge and reflection.

This year's retrospective, which focuses on different moments of German documentary film, is also an opportunity for (re)discovery. Although necessarily limited, it will certainly be a splendid occasion for getting to know or seeing again those authors whose work has been and still is actively engaged in the most innovative film movements. This is the case of Alexander Kluge, a filmmaker, writer and theorist, television producer, someone who knows how to gather talents together, who is constantly attentive to how his country and all of the artistic disciplines are evolving. It is also the case of those authors whose careers began in the former GDR and continued after reunification, authors who have played and still play a major role in renewing cinematic form, from the difficult years of the 1970s through to the today's expressions of German cinema's vitality.

The Cinéma du Réel thus joins the thirtieth anniversary of the Pompidou Centre and the Bpi, and is, as always, keen to offer its public an opportunity for making discoveries or rediscoveries, for encounters, exchanges and discussions. For this, the professionals' presence is a determining factor, while the presence of an increasingly active younger audience is a valuable and exciting contribution.

Thierry Grognet

Director of the *Bibliothèque publique d'information*

Cinéma du Réel 2006 dans les bibliothèques publiques

La Bpi a acquis les droits de diffusion de onze films issus de la sélection 2006 du festival :

Babooska, de Tizza Covi et Rainer Frimmel
Les Carnets d'un combattant kurde de Stefano Savona
El Cielo gira, de Mercedes Álvarez (diffusé en 2006)
Le Pêcheur et la danseuse, de Valeri Solomin
Les Sept marins de l'Odessa, de Leonardo Di Costanzo et Bruno Oliviero
Svyato, de Victor Kossakowski
Toro si te, de Daisy Lamothe (diffusé en 2006)
La Traversée, d'Elisabeth Leuvrey (diffusé en 2006)
Une journée dans la République populaire de Pologne, de Maciej J. Drygas
Voyage en sol majeur, de Georgi Lazarevski (diffusé en 2006)
Xiaojiao renja (Celles qui ont des petits pieds), de Bai Budan (Prix des bibliothèques)

Ces films s'ajoutent aux 1 500 films documentaires du Catalogue national diffusé par la Bpi, ce qui porte à plus de 150 le nombre de films sélectionnés par *Cinéma du Réel* dans ce catalogue. Ils sont acquis pour le prêt et la représentation publique (consultation sur place individuelle et projection collective), à titre gratuit, dans les bibliothèques publiques en France. Le catalogue complet peut être consulté sur le site de la Bpi (www.bpi.fr/catalogue_films).

A la Bpi, sont ou seront également diffusés sept autres films de la sélection édités en DVD :

Ado d'ailleurs, de Didier Cros (diffusion 2006)
Closing your eyes, de Robin Hunzinger (diffusion 2006)
La Dernière utopie : la télévision selon Rossellini, de Jean-Louis Comolli
Il y a tant de choses à raconter, d'Omar Amiralay
Le Plat de sardines, d'Omar Amiralay
Vacances au Sénégal, de François Christophe (diffusion 2006)
Un pont sur la Drina, de Xavier Lukomski

Association des Amis du Cinéma du Réel

A l'heure où nous nous inquiétons tous, acteurs à un titre ou à un autre du cinéma documentaire, de la place que les antennes de télévision accordent à ce « regard sur le monde » et de la définition qu'elles en proposent, la responsabilité de présider l'Association des Amis du Cinéma du Réel est plus que jamais un honneur. Il se double de la lourde tâche de succéder à Claude Guisard, qui l'a présidée avec panache pendant cinq ans. Cinéma du Réel reste un lieu magique où nous voyons, découvrons ou redécouvrons ces films animés par l'élan du cinéaste vers le monde, notre monde, et la singularité de son regard. Cette année encore, la sélection se donne pour enjeu l'intérêt passionné du public pour ce documentaire qui suscite l'émotion, la réflexion, le débat, et qui ignore la facilité et l'indifférence. Elle se complète d'une rétrospective riche en films inédits, et en hommages à de grands auteurs d'Allemagne, qui montre à nouveau combien la connaissance de l'histoire du cinéma documentaire peut renouveler et stimuler la réflexion. L'Association est heureuse de retrouver les partenaires qui l'accompagnent et soutiennent les actions du festival, son rayonnement et ses relations avec un public toujours plus large. Qu'ils en soient ici très vivement remerciés. En témoignent notamment le nombre croissant de salles de cinéma et institutions culturelles qui relaient et développent les propositions de programmes du festival, la présence forte des publics scolaires, la richesse des rencontres professionnelles et des échanges.

Je souhaite donc un heureux et passionnant festival au public fidèle qui le rejoint chaque année, avec la certitude que son succès saura exprimer ce besoin de cinéma et de pensée que le documentaire peut satisfaire.

Sophie Goupil

Présidente de l'Association des Amis du Cinéma du Réel

At a time when all those who are somehow involved in documentary film are concerned about the place that television gives to these "views of the world" and how television defines them, it is a special honour to have the responsibility of heading the Association des Amis du Cinéma du Réel. This is doubled by the heavy task of taking over from Claude Guisard, who for five years was a president with great flair.

The Cinéma du Réel remains a magical place where we discover or rediscover films inspired by their openness onto the world, our world. This year again, the selection is counting on the public's enthusiastic interest for a documentary cinema that fires emotion, thought and debate, and which shuns easy solutions and indifference. The retrospective, with its many unscreened films and tributes to some of Germany's great filmmakers, reveals yet again to what extent knowing about the history of documentary cinema can be provide fresh food for thought.

The Association is delighted to see again the partners that both accompany it and support the festival's activities, initiatives and relations with an ever-growing public. I should like to extend my heartfelt thanks to them all. The strength of this partnership is confirmed by the increasing number of film theatres and cultural bodies that are taking on and developing some of the festival programme, by the attendance of many school audiences, and by the wealth of the professional encounters and exchanges.

I should like to wish the steadfast public, who return year in year out, an enjoyable and exciting festival, in the hope that the festival's success will give expression to the need for a thought-provoking cinema, a need which the documentary certainly fulfils.

Sophie Goupil

President of the Association des Amis du Cinéma du Réel

Liste des membres de l'association

Membres d'honneur

Chantal Akerman, Margot Benacerraf,
Bob Connolly, Vittorio De Seta,
Judith Elek, Suzette Glénadel,
Mani Kaul, Marceline Loridan,
Michel Melot, Marie-Christine
de Navacelle, Nagisa Oshima,
Nelson Pereira dos Santos,
Yolande Simard-Perrault,
Frederick Wiseman

Membres fondateurs

Bibliothèque Publique d'Information
Comité du film ethnographique
C.N.R.S. Audiovisuel

Membres de droit

Le Directeur Général du Centre
National de la Cinématographie
Le Directeur du Livre et de la Lecture
(Ministère de la Culture)
Le Directeur de l'audiovisuel extérieur
et des techniques de communication
(Ministère des Affaires Etrangères)
Le Président du Centre Pompidou
Le Président de l'Ina
Le Président de la Fipresci
Le Président de la Cinémathèque
Française
Le Président de la Fémis
Le Directeur de la Drac Ile-de-France

Membres correspondants étrangers

Freddy Buache (Suisse)
Pankaj Butalia, critique et réalisateur
(Inde)
Helena Koder, réalisatrice (Slovénie)
Pedro Pimenta, Institut National du
Cinéma (Mozambique)
Helga Reidemeister, réalisatrice (RFA)
Mario Simondi, Festival dei Popoli de
Florence (Italie)

William Sloan, Cinémathèque du Musée
d'Art Moderne de New York (USA)
Jacqueline Veuve (Suisse)
Colin Young, (Grande-Bretagne)

Membres actifs

à titre personnel

Thierry Augé, Nurith Aviv,
Bernard Baissat, Jean-Marie Barbe,
Jean-Louis Berdot, Jacques Bidou,
Catherine Bizern,
Marie-Clémence Blanc-Paes,
Catherine Blangonnet, Claudine Bories,
Dominique Bourgois, François Caillat,
Xavier Carniaux, Patrice Chagnard,
Danièle Chantereau, Gérald Collas,
Jean-Louis Comolli, Richard Copans
Pascale Dauman, Marielle Delorme,
Raymond Depardon, Bernard Dubois,
Marie-Pierre Duhamel-Muller,
Christian Franchet d'Espèrey,
Denis Freyd, Izza Genini,
Evelyne Georges, Véronique Godard,
Sophie Goupil, Dominique Gros,
Claude Guisard, Patricio Guzman,
Laurence Herzberg, Esther Hoffenberg,
Catherine Humblot, Yves Jaigu,
Martine Kaufmann, Catherine Lamour,
Bernard Latarjet, Pascal Leclercq,
Georges Luneau, Marco Muller,
Samba Félix N'diaye, Christian Oddos,
Jean-Luc Ormières, Mariana Otero,
Cesar Paes, Rithy Panh,
Jean-Loup Passek, Nicolas Philibert,
Risto-Mikaël Pitkanen,
Solange Poulet, Jérôme Prieur,
Marie-Claire Quiquemelle,
Abraham Segal, Guy Seligmann,
Godfried Talboom, Bertrand Van
Effenterre, Joële Van Effenterre,
André Van In, Patrick Winocour

au titre de leur institution

Jean-Michel Arnold, CICT
Ange Casta, Scam
Alain Donzel, Drac Ile-de-France
Françoise Foucault, CFE
Thierry Garrel, Arte-France

Thierry Grognet, Bpi
Alain Morel, Direction de l'Architecture
et du Patrimoine
Bernard Stiegler, Centre Pompidou
Christian Tison, Ministère des Affaires
étrangères
Benoît Yvert, Direction du livre et de la
lecture

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Collège A :

Jean-Michel Arnold
Danièle Chantereau
La Bpi représentée par
Thierry Grognet

Collège B :

Le Centre Pompidou représenté par
Bernard Stiegler,
La Direction du livre et de la lecture
représentée par **Benoît Yvert**
Le Ministère des Affaires étrangères
représenté par **Christian Tison**
La Scam représentée par **Ange Casta**
La Direction de l'Architecture et du
Patrimoine représentée par
Alain Morel

Collège C :

Jacques Bidou
Xavier Carniaux
Patrice Chagnard, trésorier
Thierry Garrel
Véronique Godard
Sophie Goupil, présidente
Claude Guisard,
Esther Hoffenberg, vice-présidente
Martine Kaufmann, secrétaire
Patrick Winocour, vice-président

La responsable gestion &
développement du festival
Elisabetta Pomiato
La directrice artistique du festival
Marie-Pierre Duhamel-Muller

Centre national de la cinématographie

Depuis sa création en 1978, *Cinéma du réel* s'ingénie à traiter de la question du documentaire sous les angles les plus originaux. Lieu privilégié de rencontres et de découvertes, ce rendez-vous rend vivant et accessible au plus grand nombre la formidable diversité de talents que rassemble le cinéma documentaire.

Pour aller dans la direction de l'excellence et du renouveau des images, sur les anciens comme sur les nouveaux supports de diffusion, le CNC soutient les écritures innovantes. C'est ainsi que nous pourrions mieux mettre en valeur, mieux exporter nos œuvres, séduire de nouveaux publics et rivaliser, ici comme ailleurs, avec les productions étrangères.

Que cette nouvelle édition soit une réussite et permette au Centre Pompidou qui fête cette année son 30^e anniversaire de renforcer encore sa dynamique culturelle ! Au public assidu, professionnels ou simples cinéphiles, mais tous unis autour de la passion du documentaire, je souhaite des projections pleines d'émotions.

Véronique Cayla

Directrice générale du Centre national de la cinématographie

Since its beginnings in 1978, the Cinéma du Réel has striven to address the question of documentary film from highly original angles. This exceptional event for encounter and discovery brings alive and opens up to a wide public the impressive diversity of talents within documentary cinema.

So as to encourage excellence and renewal in the film arts, on both old and new distribution media, the CNC gives supports to innovative filmic approaches. In this way, we will succeed in making French films better known, exporting them more, attracting new audiences and competing with foreign productions both at home and abroad.

I wish every success to this new edition, so that the Centre Pompidou, which is celebrating its 30th anniversary this year, can continue to develop its dynamic cultural initiatives! I should also like to wish the festival's unflagging public—the professionals and cinema-lovers alike and who all share a love of documentary cinema—enjoyable screenings, full of emotion.

Véronique Cayla

General Director of the CNC
(French national Film Center)

Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France

Le *Cinéma du Réel*, vitrine internationale de la production d'œuvres documentaires, offre toujours une programmation exigeante et ouverte sur le monde à travers des compétitions, des rencontres professionnelles et des ateliers : cette année, la rétrospective consacrée à l'Allemagne permettra au public français de découvrir une cinématographie souvent méconnue et pourtant féconde et novatrice.

La Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France est heureuse de s'associer à cette manifestation qui a su maintenir une ligne éditoriale exigeante, tout en s'attachant à conquérir de nouveaux publics, tant au Centre Pompidou, dont ce sera le 30^e anniversaire en 2007, qu'à travers des salles de cinéma parisiennes et franciliennes toujours plus nombreuses à rejoindre ce grand festival.

Jean-François de Canchy

Directeur Régional des Affaires Culturelles d'Ile-de-France

An international window for documentary cinema, the Cinéma du Réel with its competitions, professional encounters and workshops is proposing, as always, a high quality programme that is open to the world. This year the German retrospective will give the French public a chance to discover a little known, yet extremely rich and innovative, cinematography.

The Ile-de-France DRAC is delighted to be partnering the festival, which has always held to a policy of high-quality programming, while at the same time seeking to interest new audiences. In addition to venue at the Centre Pompidou, which is celebrating its 30th anniversary in 2007, an increasing number of Parisian and Il-de-France film theatres are also partnering this reference event.

Jean-François de Canchy

Regional Director for Cultural Affairs in Ile-de-France

Ministère des Affaires étrangères

Rendez-vous de référence pour la création documentaire, le festival *Cinéma du Réel* offre chaque année à son public une sélection audacieuse d'œuvres venues du monde entier et témoigne ainsi de la diversité et de la vitalité actuelles du genre documentaire. A l'instar de l'institution qui l'accueille, le Centre Georges Pompidou, le *Cinéma du Réel* est résolument un lieu de découvertes et de partage.

Lieu de découvertes avec plus de cent films présentés issus de 20 pays dans les trois grandes sections : la compétition française, la compétition internationale et la rétrospective « Histoire(s) allemande(s) ». Lieu de partage du savoir et des expériences avec les ateliers et rencontres professionnelles autour notamment de la diffusion du documentaire.

Le ministère des Affaires étrangères est heureux de renouveler son soutien au *Cinéma du Réel* et attribuera de nouveau le Prix Louis Marcorelles à un film de production française qui sera diffusé par la suite dans le réseau culturel à l'étranger.

Nous adressons à la nouvelle présidente, Sophie Goupil, à la directrice artistique, Marie-Pierre Duhamel-Muller ainsi qu'à toute l'équipe du festival tous nos vœux de succès pour cette 29^e édition.

Richard Boidin

Directeur de l'audiovisuel extérieur
Ministère des Affaires étrangères

As a reference event for documentary film, the Cinéma du Réel festival each year offers its public an ambitious selection of works from all over the world, and highlights the current diversity and vitality of this genre.

Like the Centre Georges Pompidou, the festival's hosting institution, the Cinéma du Réel stalwartly remains a place of discovery and sharing.

A place of discovery with over one hundred films from twenty countries presented in the three main sections: the French competition, the international competition and the "German Stories" retrospective.

A place of sharing, of knowledge and experience, with professional workshops and encounters around the central theme of documentary distribution.

The French Ministry of Foreign Affairs is glad to renew its support for the Cinéma du Réel and again give the Prix Louis Marcorelles Award to a competing French-produced film, which will then be distributed in its cultural network abroad.

We wish the new President, Sophie Goupil, Marie-Pierre Duhamel-Muller, the head of programming, and the entire festival team every success for this 29th edition.

Richard Boidin

Director of Overseas Audiovisual Activities
Ministry of Foreign Affairs

Le Cinéma du Réel à l'étranger

Le Prix Louis Marcorelles

Chaque année, le ministère des Affaires étrangères attribue un prix à un documentaire de production française présenté dans les compétitions internationale et française du Festival. L'objectif de ce prix étant de soutenir la diffusion du documentaire français à l'étranger, le ministère des Affaires étrangères achète les droits de diffusion non-commerciale du film et assure sa promotion dans le réseau culturel à l'étranger. Prix Louis Marcorelles 2006 : *Voyage en sol majeur* de Georgi Lazarevski.

Diffusion des documentaires dans le réseau culturel français

Le ministère des Affaires étrangères contribue à la diffusion du documentaire français à l'étranger, à travers une politique d'acquisition de droits et une programmation dans le réseau culturel de films présentés en version sous-titrée. Actuellement, le ministère gère un catalogue de 3000 titres documentaires, sur différents supports (35mm, 16mm, beta, VHS, DVD) représentatifs de la production la plus récente comme du patrimoine, dans des domaines divers (art, culture, société, sciences).

The Louis Marcorelles Award

This award is given each year by the ministry of Foreign Affairs to a competing French-produced documentary film, in view of promoting French documentary abroad under the non-commercial distribution rights acquired by the ministry.

Louis Marcorelles Award 2006: Voyage en sol majeur by Georgi Lazarevski

Documentary distribution through the French cultural network abroad

The French Ministry of Foreign Affairs acquires film rights and programmes the foreign distribution of a subtitled version of the film in various formats (35 mm, 16 mm, beta, VHS, DVD). The catalogue currently lists 3.000 documentaries on art, culture, society, sciences...

Contact :

Direction de l'audiovisuel extérieur
Bureau du documentaire / Nathalie Streiff
Tél : + 33 1 43 17 86 49
Fax : + 33 1 43 17 90 04
nathalie.streiff@diplomatie.gouv.fr
www.diplomatie.gouv.fr

Mairie de Paris

Vecteur essentiel de découverte et de réflexion, le *Cinéma du Réel* est avant tout ouverture au monde et à l'autre, qu'il dévoile dans sa différence, sa singularité, mais également et surtout son universalité. Le grand public ne s'y est pas trompé, qui plébiscite de plus en plus régulièrement des documentaires qui jettent un jour sensible sur la beauté et les faiblesses de la nature et de l'humain.

C'est tout le sens du partenariat de la Ville de Paris avec le festival *Cinéma du Réel*. Le prix des Jeunes et l'accueil de jeunes publics mettent ainsi en avant le rôle fondamental de l'éducation à l'image, pour laquelle la Ville Paris développe de nombreuses actions depuis 2002, pour la construction de la citoyenneté et l'épanouissement des jeunes.

Avec les rencontres professionnelles à l'Auditorium de l'Hôtel de Ville de Paris, également, c'est à une réflexion désormais incontournable sur le problème de plus en plus complexe de la diffusion et de l'accès du public aux documentaires que nous invitons toute la profession. Je me réjouis qu'un coup de projecteur soit cette année accordé à la remarquable production allemande de non-fiction. Pour tous ce sera l'occasion non seulement de découvrir les talents parfois méconnus d'un pays et d'un peuple amis et frères, mais également de relire son histoire. Sur le chemin d'une construction européenne que je souhaite de plus en plus approfondie, nous avons en effet tout intérêt à être toujours mieux éclairés sur le passé et les perspectives de la société allemande.

Je vous souhaite à toutes et à tous un excellent festival !

Bertrand Delanoë

Maire de Paris

While the Cinéma du Réel is an essential vector for discovery and reflection, it is first and foremost an opening onto the world and other people, revealed here in all their difference, their singularity and more especially their universality. The general public has well understood the stakes, and increasingly endorses documentary films that cast a sensitive light on the beauty and foibles of nature and mankind.

This is the meaning of the Ville de Paris' partnership with the Cinéma du Réel festival. The Young Audience Award and the presence of young spectators highlight how essential it is to educate our youth in the visual arts. Since 2000, the City has been developing this through many different initiatives in order to reinforce young people's sense of citizenship and their full development.

The professional encounters we are hosting at the City Hall auditorium will provide an indispensable forum for the increasingly complex issue of diffusing documentary films and making them accessible to the public.

I am delighted to see this year's spotlight is being focused on Germany's outstanding non-fiction cinema. For all of us, this will be a fine opportunity not only to discover the sometimes little known talents of a country and people that are our friends and partners, but also to read again the pages of their history. In the path towards European construction, which I hope will develop on increasingly deeper levels, it is certainly in our interest to gain an ever-improved understanding of the past and the perspectives of German society.

I wish all of you an excellent festival!

Bertrand Delanoë

Mayor of Paris

Société civile des auteurs multimédia

Au risque du réel...

La révolution numérique, on le lit, on le sent, est en train de changer notre rapport au monde, notre relation à l'autre, à nous-mêmes.

Notre rapport au réel donc.

Un simple clic nous ouvre des portes. Celles du savoir, des images, des mots et des rêves avec celui ou celle que nous ne rencontrerons jamais. Alors, insidieusement, nous risquons peut-être de refermer les portes sur nous-mêmes, notre solitude, nos peurs ? Ce que nous pensions être l'aube d'une bouleversante prise de conscience, d'une étape essentielle vers l'épanouissement, est-elle l'amorce d'un malentendu qui pourrait être fondamental ?

Est-ce que le réel, qui a été pourvoyeur de repères essentiels pour l'évolution de l'humanité, engendrerait, par le biais des évolutions technologiques, un monde virtuel où, à l'abri, sans conséquences, pourrait se développer sans limite un espace de dérisoire, de pouvoir, de violence, déconnecté du réel ?

Car la bataille pour la multiplication des « tuyaux » devient déjà un combat sans pitié pour la maîtrise des contenus. Il fallait d'abord atteindre le « client », il faut maintenant l'alimenter... Le moteur de cette guerre est encore une fois l'argent. La marchandisation de nos sociétés va franchir une étape de plus. On mesure alors l'importance qu'il faut accorder au *Cinéma du Réel*, qui depuis longtemps déjà constitue un point fort en face de cette déferlante qui risque d'engloutir définitivement notre besoin vital : le sens.

Face au monde virtuel qui s'empare de nos vies, nous devons en permanence poursuivre une réflexion sur notre regard, notre liberté de jugement, notre distance, notre légitimité pour parler, notre volonté d'identifier le lieu d'où l'on parle. C'est à cela que doit nous conduire la démarche du documentaire comprise dans son sens le plus large.

Alors se constituera peu à peu le réseau de résistance indispensable pour que soient préservées les valeurs d'expression, de création et de contestation, qui font vivre la démocratie.

Ange Casta

Président de la Scam

At the risk of reality...

The digital revolution—we read about it, we feel it—is transforming our relationship with the world, with other people and ourselves.

So what about our relationship with reality.

A simple click opens doors for us. The doors of knowledge, images, words and dreams with the 'he' or 'she' we never meet. Yet, insidiously, could we be running the risk of closing the doors on ourselves, on our solitude, our fears? Could what we see as the dawn of a profoundly new awareness, a vital step towards self-fulfilment, be the beginnings of a potentially fundamental misunderstanding? Might reality, which has so far provided the essential bearings for humanity's development, give rise through its technological advances to a virtual world where, sheltered away and accountable to no-one, a space of power and violence could develop unconstrained and cut off from reality?

Because the battle to proliferate the "channels" is already becoming a merciless struggle for control of content. First the "customer" had to be reached, now he/she has to be fed... The driving force in this war is once again money. The merchandisation of our societies is about to enter another phase.

*This gives us the measure of the importance of the *Cinéma du Réel*, as a long-standing bastion against the wave that could forever engulf our vital need for... meaning.*

Faced with the virtual world that is taking over our lives, we must constantly think about our way of seeing things, our freedom of judgement, our distance, our legitimacy to speak out, our will to identify the place from which we speak. This is where the documentary approach, in its widest sense, should lead us.

And then, little by little, the indispensable network of resistance will gain strength in order to safeguard the values of expression, creation and contestation which keep democracy alive.

Ange Casta

President of the Scam

Cinéma du Réel 2007

Cette 29^e édition de *Cinéma du Réel* est composée, comme de coutume, d'une compétition internationale de 25 courts, longs ou moyens métrages, venus de 19 pays différents, et d'une compétition française de 12 films, tous inédits en France, d'une rétrospective (accompagnée par les cinémas Les Trois Luxembourg et MK2 Beaubourg) et de quelques soirées spéciales, dont une carte blanche à la toute nouvelle Cinémathèque de Tanger.

On rencontrera dans cette sélection 2007, sous différentes formes, de l'élan des tournages fiévreux à la méticulosité des dispositifs théâtraux, loin en tout cas des facilités menteuses du « visuel », des lénifiantes compassions et des savoir faire ronronnants... des nuits, des contes, des rêves, des histoires à faire peur, des poèmes, de l'humour et de la rage, des silences et des « grandes questions » (à notre échelle). Et beaucoup de femmes qui parlent. Seraient-elles des sœurs de ces héroïnes d'Alexander Kluge, toujours pressées et traînant de lourdes valises, creusant la terre comme on « creuse » un problème, prenant les mots au mot et leurs décisions au sérieux... Comme les jeunes filles avilies de Rithy Panh, elles ne croient pas à la fatalité, et comme la femme de Bangkok filmée par Jia Zhangke, elles s'échappent du tableau et se mettent en marche.

Des touristes qui passent, des institutions en marche, les ruines des mondes anciens, le clinquant des nouveaux, la quinquillerie meurtrière du management, et les « démocraties » inabordables pour qui n'a pas d'argent. Une « leçon de géographie » que le cinéma documentaire porte avec une énergie unique, parce qu'il s'obstine à nous rendre la vue (et l'ouïe), à se préoccuper d'invisible(s), à trouver le récit de ce qui est à l'écart, en dessous.

Marie-Pierre Duhamel-Muller

Directrice artistique

The 29th Cinéma du Réel is presenting its international competition with 25 short, long or mid-length documentaries from 19 different countries, and the French competition with 12 films, all as yet unscreened in France. Additionally, a retrospective (partnered by the film theatres Les Trois Luxembourg and MK2 Beaubourg), and some special screenings, including a Carte Blanche for the new Tangiers Cinematheque.

The 2007 selection offers a variety of forms ranging from highly inflamed shooting impulses to the most meticulously theatrical mise en scène, in every case far removed from any kind of soothing pity or complacent know-how. You will see... nights, tales, dreams, scary stories, poems, humour and anger, silences and "big issues" (on our scale). And many women that speak out. Could they be the sisters of Alexander Kluge's heroines, forever in a hurry, dragging heavy suitcases, digging the earth, as one "digs" into a problem, taking words for what they mean, and their decisions seriously... Like the heroines of Rithy Panh, they do not believe in fatality, and like Jia Zhangke's Bangkok woman, they escape from the picture and set off.

Passing tourists, institutions on the move, the ruins of ancient worlds, the tawdriness of new ones, the murderous machinery of management, and "democracies" that are unaffordable to the penniless.

A "geography lesson" which the documentary cinema sustains with a unique energy, because it constantly restores our sight (and hearing), pays attention to the invisible(s), tells the stories of what has been put to one side, of what lies underneath.

Marie-Pierre Duhamel-Muller

Head of Programming

Jurys et prix

Un jury composé de **5 lycéens** et de la cinéaste **Marie-Claude Treilhou** décernera :

- **Prix des Jeunes - Cinéma du Réel** avec le soutien du Centre Pompidou et de la Mairie de Paris, doté de 2 500 euros
- **Prix du Patrimoine** à un film français portant sur des réalités françaises, doté de 2 500 euros

Marie-Claude Treilhou

Marie-Claude Treilhou a été critique de cinéma, collaboratrice de Jean-François Stévenin et Paul Vecchiali, avant de réaliser son premier long-métrage en 1981, *Simone Barbès ou la Vertu*. Elle a réalisé notamment : *Il était une fois la télé* (1985), *L'Âne qui a bu la lune* (1987), *Le Jour des rois* (1990) et plusieurs documentaires dont les longs-métrages *Les métamorphoses du cœur* (2003-2004) et *Couleurs d'orchestre* (2007). Elle est formatrice aux Ateliers Varan.

Un **jury de bibliothécaires** composé de :

Stéphanie Charpentier

Bibliothèque de Villepinte (Villepinte)

Emilie Fouassier

Bibliothèque Boris Vian (Tremblay-en-France)

Philippe Le Gal

Médiathèque Robert Desnos (Argenteuil)

et du cinéaste

Leonardo Di Costanzo

décernera

- **Prix des Bibliothèques**, doté de 6 000 euros

Leonardo Di Costanzo, né en 1958 à Naples, s'est formé au documentaire aux Ateliers Varan de Paris. Il a réalisé notamment : *Margot et Clopinette* (1987) *Claudio Chiappucci*, *Franco Chioccioli* (1993) *Prove di Stato* (Louisa au nom de l'Etat, 1999), *A Scuola* (Un cas d'école, 2003), *Tickets x tre Olmi Kiarostami Loach* (2005), *Les Sept marins de l'Odessa* (2006).

Le **ministère des Affaires étrangères** décernera

- **Prix Louis Marcorelles**, à un film de production française

Le **comité de sélection du festival** attribuera

- **Bourse Pierre et Yolande Perrault**, dotée de 2 500 € à un jeune cinéaste

Le jury international *International Jury*

Sergueï Dvortsevoï

Cinéaste (Russie)

Patric Jean

Cinéaste (Belgique) représentant la Scam

Bouchra Khalili

Vidéaste, co-directrice de la Cinémathèque de Tanger (Maroc)

Jean-Pierre Duret

Cinéaste et ingénieur du son (France)

Karin Jurschick

Cinéaste (Allemagne)

Karin Jurschick



Née en 1959 en Allemagne, diplômée de l'Université de Cologne, elle est la co-fondatrice, à Cologne, du festival international de films de femmes « Feminale ». Après avoir dirigé la rubrique culturelle du mensuel *Stadtrevue*, écrit et réalisé pour la radio et la télévision, elle réalise ses propres films, dont *Danach hätte es schön sein müssen* (2000), *Die Helfer und die Frauen* (2003), *Nach dem Mord an Theo van Gogh* (2005), *Nicht Mehr* (2006).

Bouchra Khalili



Née à Casablanca en 1975. Vidéoartiste, écrivain de cinéma et enseignante, elle a notamment réalisé, parmi une dizaine d'œuvres et installations : *Vue aérienne* (2006), *The Round Trip* (2005), *Avant la nuit* (2004), *Napoli Centrale* (2002). Elle est co-directrice de la Cinémathèque de Tanger.

Jean-Pierre Duret

Né en 1953 à Montmélian. Comme ingénieur du son, il a collaboré avec de nombreux cinéastes (dont : J.-M. Straub et D. Huillet, L. et J.P. Dardenne, Agnès Varda, A. Despallières), et comme cinéaste, il a réalisé (avec Andréa Santana) *Le Rêve de São Paulo* (2005) et *Romances de Terre et d'Eau* (2001).



Sergueï Dvortsevoï



Né en 1963 au Kazakhstan. Après des études dans une école d'aviation en Ukraine, il travaille pendant neuf ans à l'Aeroflot du Kazakhstan. C'est à l'âge de trente ans qu'il a réalisé son premier film, *Scastje / Paradis* (1995). Suivi de : *Hlebni Den / Le Jour du pain* (1998), *Highway* (1999), *V Temnote / Dans le noir* (2004).

Patric Jean



Né en 1968 en Belgique. Diplômé de Lettres, il enseigne le français puis entre à l'INSAS en classe de réalisation. Il a réalisé notamment : *La Raison du plus fort* (2003), et *Les Enfants du Borinage, lettre à Henri Storck* (2000).

décérnera

- **Grand Prix Cinéma du Réel**
avec le soutien de la Procirep
doté de 8 000 euros
- **Prix international de la Scam**
doté de 4 600 euros
- **Prix du Court métrage**
doté de 2 500 euros
- **Prix Joris Ivens**
à une première œuvre
doté de 2 500 euros

Compétition internationale

ABC Colombia

Italie/France, 88 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: Enrica Colusso

Image: Enrica Colusso

Montage: Ruben Korenfeld

Son: Oscar Ordoñez

Production: GA & A Productions,
Les Films d'Ici, Arte

Distribution: GA & A Productions

Piazza Martiri di Belfiore 2

00195 Rome

Tél. : +39 06 361 3480

Fax: +39 06 361 4042

gaea@gaea.it

www.gaea.it

BIO-FILMOGRAPHIE

Enrica Colusso est née à Rome, et y a fait ses études universitaires de cinéma. En 1988, elle s'installe à Paris, et suit pendant deux ans le cursus des Ateliers Varan. En 1995, elle obtient son diplôme de réalisatrice de documentaire à la National Film and Television School (Grande-Bretagne). Depuis 1994, elle consacre quelques mois par an à l'enseignement de la réalisation de documentaire, en Angleterre, en Colombie et en Norvège. Depuis 1997, elle est l'une des responsables de la société londonienne de production indépendante Radix Films, spécialisée dans le film documentaire.

Elle a réalisé :

Chi non rischia non beve champagne, 2003 (cm)

Fine pena Mai, 1995 (cm)

Il recupero del gattopardo-Intervista con Giuseppe Rotunno, 1991



Une école perdue dans la jungle, dans une zone contrôlée par les paramilitaires et voisine des FARC : les enfants qui la fréquentent ne sont déjà plus des enfants. Survivant de trafics illicites (de coca, de marijuana), ils rêvent de devenir eux-mêmes l'un de ces paramilitaires qui détruisent leurs cultures, pistent et assassinent les trafiquants – être leurs propres meurtriers.

Vieillis prématurément dans un univers chaotique, sans foi ni loi, où seule la force compte, ils restent pourtant des enfants que les paramilitaires contraignent à fréquenter l'école, non par souci de pédagogie ou par amour du savoir, mais parce que l'école est un moyen facile de recenser les familles et de les contrôler.

Face aux enfants, l'institutrice, originaire d'un village sous contrôle des FARC, sait qu'il n'est pas besoin d'étudier pour appuyer sur une gâchette. Lasse, très lasse des tueries, d'un enseignement inutile, de risquer sa vie pour un salaire de misère, elle s'accroche à sa mission avec une énergie inébranlable, comme le noyé à la branche qui l'entraîne vers les chutes.

Dès son apparition, pourtant effacée, la jeune femme porte le film comme elle porte l'école dans ce monde sans issue, en bougonnant et en traînant des pieds, avec une colère rentrée, les yeux constamment tournés ailleurs.

Nous ne saurons pas les raisons qui poussent cette femme à rester, sinon qu'elle fait corps avec cette terre, mais elle agit à la façon d'un révélateur, vis-à-vis du film comme vis-à-vis des élèves et des parents. De ce monde apparemment sans règles, où ses propres jours sont comptés, elle donne les clés, à la caméra comme aux enfants; elle leur enseigne les préceptes de base de la survie (ce qu'il convient de faire aujourd'hui pour ne pas être tué demain), et pas à pas, jour après jour, elle aménage autour de l'école un espace de neutralité qui échappe à la terreur des FARC comme des paramilitaires, où cette violence absurde peut se représenter en théâtre improvisé et les enfants comprendre qu'ils peuvent agir sur leur vie. Dans ce combat, si isolée soit-elle, toute prise de conscience est une victoire. (YL)

A school lost in the jungle, in a zone controlled by the paramilitary and not far from the FARC guerilla. The children who attend classes have already left their childhood behind. Opposite the children is the schoolmistress. Tired and weary of the killings, of a useless education, of risking her life for a pittance, she hangs on to her mission with unflinching energy. In a seemingly lawless world, she gives the keys for survival and understanding... to the camera and the children. In this combat, however isolated she might be, any new awareness gained stands as a victory.

Aki Ra's Boys

Les Garçons d'Aki Ra

Singapour, 56 min, 2007

Vidéo, couleur

Réalisation: **Lynn Lee, James Leong**

Image, montage: James Leong
Production, distribution: Lianain Films
71 Jalan Kelabu Asap
278264 Singapour
Singapour
lynn@lianainfilms.com
www.lianainfilms.com

BIO-FILMOGRAPHIES

Lynn Lee est née en 1973. Diplômée de l'Université de Singapour en 1996, elle est réalisatrice et productrice pour la télévision.

James Leong, né en 1973, est réalisateur pour la télévision. Ils ont réalisé en 2005 leur premier film documentaire, *Passabe*, 111 mn, (Cinéma du Réel 2006)

Un musée, au Cambodge, qui expose les ravages des mines anti-personnelles. Dans ce musée, les touristes peuvent, sans crainte, revivre les images de la guerre, toucher les outils de la mort (mines, grenades, obus, bombes à fragmentation) et apprécier l'ingéniosité sans limite de l'homme en la matière. Ils sont guidés par des adolescents mutilés par ces mêmes explosifs. Lynn Lee et James Leong ont pris le parti inverse : peu filmer les mines (à l'exception d'une rapide présentation du musée au début et d'une époustouflante scène de désamorçage) et beaucoup s'attarder sur les victimes, suivre un garçon plus particulièrement. Aki Ra est pour ces enfants comme une famille, un lieu où ils peuvent s'épanouir, apprendre, jouer, vivre pleinement leur jeunesse malgré leur handicap. Parties de football, arts martiaux, escalade des marches d'Angkor, baignades : ils ne cessent de rivaliser, de se lancer des défis. Ces joutes joyeuses et revigorantes ne sont pas innocentes : ces enfants sont en âge de travailler, ils ont d'ailleurs la « chance » d'avoir un petit emploi au musée, et leurs parents comptent sur leur aide financière. (YL)

A museum in Cambodia, exhibiting the ravages of land mines. Here, tourists can fearlessly relive the images of war, touch the instruments of death (mines, grenades, shells, fragmentation bombs) and marvel at man's limitless ingenuity in the matter. Their guides are youngsters who have been maimed by these explosives. For these children, Aki Ra has become their family, providing a home where they can fulfil themselves, learn, play, and live their youth to the full despite being handicapped.



Alguna Tristeza

Une certaine tristesse / Some Kind of Sadness

Pérou/États-Unis, 41 min, 2006
35 mm, couleur

Réalisation : Juan Alejandro Ramírez

Image, montage : Juan Alejandro Ramírez

Son : Julian Ramirez-Bierring

Production, distribution :

Juan Alejandro Ramírez

20 Waterside Plaza 16A

New York NY 10010 USA

Tél : +212 481 4019

ramirez@otrotono.com

www.otrotono.com



BIO-FILMOGRAPHIE

Juan Alejandro Ramírez est né au Pérou. Il entreprend des études d'Anthropologie à Lima qu'il poursuit aux États-Unis. Après une période de voyages au cours de laquelle il exerce le métier de photographe, il s'inscrit dans une école de Cinéma à New York. Il écrit, dirige, réalise et monte ses propres films. Il vit et travaille en Afrique, en Asie et en Amérique Latine. *Solo un Cargador* (Porter), 2003
Muy Lejos de Aquí (Faraway from Here), 1999
Me Dicen Yovo (I'm a Yovo), 1995
Todo y Nada (All and Nothing), 1993

En 1936, aux Jeux Olympiques de Berlin, l'équipe de football du Pérou bat l'Autriche et se qualifie pour la demi-finale. Des noirs et des métis l'emportent sur des footballeurs aryens. Une victoire inacceptable pour le III^{ème} Reich comme pour le Comité Olympique, qui annule le match. Sur les images de l'événement, le cinéaste repère une même expression, mélange indéfinissable de rage rentrée, de tristesse et de peur, où il décèle l'âme du Pérou : « Un pays pauvre est comme un mineur qui renonce à ses droits par peur d'être puni. » Pourquoi cette éternelle tristesse sur les visages, ce fatalisme ? Il cherche une réponse dans le portrait de trois hommes : un ami indien, son père et un gringo. L'indien semble toujours sourire, mais son sourire n'exprime aucune satisfaction, il n'est que le reflet de l'acceptation de son sort, de la nostalgie d'un monde sans Dieu, sans drapeau ni chef, le monde de la forêt. Son père est à l'image du Pérou, un homme épris de justice, attaché à défendre la dignité de la personne, mais désabusé et amer. Le gringo le guide vers d'autres territoires, mais il reste fermé aux questions de son ami.

De tous ces détours, de tous ces souvenirs, émergent pourtant des images cohérentes du Pérou : un nom gravé à la main sur un mur de Machu Pichu, un enfant courant après le plus haut train du monde, des chiens errants au regard triste, une barque de pêcheurs au milieu d'un lac... les images d'une histoire confisquée, d'un pays abandonné à son sort par le reste du monde, comme un animal laissé sur la route, d'une nation secouée au gré des turbulences du monde, survivant au jour le jour, et que plus personne ne gouverne. (YL)

In the 1936 Berlin Olympic Games, the Peruvian football team beat Austria to qualify for the semi-finals. An unpalatable victory for the Third Reich, and for the Olympic Committee... so they cancelled the match. Images of a stolen victory, of a country abandoned to its fate by the rest of the world, like an animal left on the wayside. Images of a nation shaken by the world's turbulent, unpredictable events, surviving from day to day, where there is no longer anyone at the government's helm.

An Actor Prepares

Prêt à devenir acteur

Inde, 23 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: Kanu Behl

Image: Saurabh Goswami

Montage: Namrata Rao

Son: B. Suryakiran

avec: Amit Sarkar

Production, distribution: Satyajit Ray

Film & TV Institute

E.M. Bypass Road

P.O. Panchasayar

700094 Kolkata Inde

Tél. : +91 33 2432 8355

mullick_swapan@rediffmail.com

Tél : +91 983 140 3309

behl.kanu@gmail.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Kanu Behl, né en 1980. Diplômes de Cinéma, Communication, Littérature anglaise.

De 2000 à 2001, il réalise des publicités télévisuelles et radiophoniques, puis il écrit et présente ses propres émissions pour les radios Air's FM Gold et FM Rainbow. En parallèle de son activité d'acteur dans plusieurs téléfilms, il écrit, produit et met en scène des pièces de théâtre.

Mila Kya, 52 min, 2007 (doc.)

Jopshop. com-golf, 40 sec, 2006

Momm, 4 min, 2005 (fic.)

Poochh Taachh, 12 min, 2005 (fic.)

Fear, 7 min, 2004 (fic.)

Idea, 4 min, 2003 (fic.)



Amit vit au pays des chimères, il n'a qu'un rêve : devenir acteur, percer à Bollywood. Mais il a beau répéter les dialogues de ses films préférés, s'entraîner physiquement, se présenter aux castings, appeler les studios tous les jours, rien n'y fait, il n'arrive pas à décrocher le rendez-vous qui le lancerait. Or le temps lui est compté : ses parents ne peuvent l'aider indéfiniment. Un devin lui prédit la réussite, mais pas avant cinq ou six ans, un ami rationaliste (de cette catégorie particulière d'amis qui prétendent agir pour votre bien tout en s'acharnant à vous casser le moral) lui explique par a + b qu'il perd son temps à consulter son horoscope, un producteur de courts métrages achève de le décourager en lui disant qu'il n'a pas le bon accent, plus les jours passent et se ressemblent, plus Amit se sent vampirisé par son obsession. L'objet chéri se transforme en monstre sanguinaire. C'est pourtant auprès d'une héroïne du grand écran qu'Amit trouvera le remède. (YL)

Amit builds castles in the air. He has one sole ambition: to become an actor and break into Bollywood. But no matter how often he rehearses the lines of his favourite films, does physical exercise, goes to auditions, calls the film studios, nothing works out for him. The appointment that would launch his career is not forthcoming. But his time is running short: his parents cannot afford to keep him indefinitely. A soothsayer predicts his success, but not before five or six years...

And Thereafter II

Et après II

Corée du Sud, 56 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: Hosup Lee

Image, son, montage: Hosup Lee

Conception sonore: Hosup Lee

Production: DocuEye Production

(Hyun-Ock Im)

456 9th Street #2

NJ 07650 Palisades Park

Etats-Unis

Tél. : +1 201 592 0751

leehosup@hotmail.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Hosup Lee est né à Séoul. Il étudie l'administration publique à l'Université Nationale de Séoul puis à l'Université de New York. En 1999, il reprend ses études au City College de New York. Après *And Thereafter* (2003, 56 mn), *And Thereafter II* est le deuxième volet de son projet de trilogie sur les « fiancées de guerre » coréennes qui épousèrent des soldats américains à la suite de la guerre de Corée.

Jazz As an International Cultural Product, 1998

Father Dae-Gun Kim, 1997

Looking for Alien in the Universe, 1996

Alpha Project, 1996

Juilliard School, 1995



Même retour sur l'histoire d'un pays sous un angle singulier, même personnage de prostituée, de femme à GI : par bien des points *And Thereafter II* rappelle *L'Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar* de Shohei Imamura. Surtout par ce point fondamental : l'amour qui lie le cinéaste à son personnage et qui fait de lui non plus le témoin d'une histoire qu'il nous restitue, mais un personnage essentiel du récit. Ces deux films ont en commun d'être des histoires d'amour. Ils diffèrent pourtant par le contexte : la guerre de Corée n'est pas le Japon vaincu et occupé ; surtout, l'héroïne d'Imamura n'a jamais quitté le Japon, alors qu'Ajuma, la « fiancée de guerre » a émigré aux Etats-Unis et coupé tous les ponts avec la terre de ses ancêtres – sans jamais réussir à s'intégrer à sa nouvelle famille ni à s'adapter à l'*American way of life* et à la langue de Faulkner. Son mariage n'a pas résisté à la traversée du Pacifique. Là où le film d'Imamura réveille une histoire enfouie (*Les Femmes de la nuit* de Mizoguchi) et met à vif un hiatus dans l'histoire du Japon, Hosup Lee met le doigt sur un effacement dans l'histoire de la Corée – comme dans celle des Etats-Unis. Son héroïne n'est pas une mémoire enfouie, mais un oubli de l'histoire. Le refus initial d'Ajuma d'être filmée, par peur de raviver des souvenirs pénibles, montre bien qu'elle a repris à son compte cet effacement, comme en témoignent sa solitude, son repli dans le jeu et son intérieur standard. Seule l'insistance du cinéaste la fait revenir sur sa décision, mais non pas comme témoin de l'histoire : comme femme. S'instaure alors entre eux un jeu du chat et de la souris où se mêlent la séduction, la manipulation et la sincérité, l'intérêt et la générosité, le flirt et les scènes. Une vie de couple avec ses hauts et ses bas, intense et mouvante. Hosup Lee se sert d'intertitres pour dévoiler, au cours du film, son *making of*, et confronter avec humour le projet initial avec ce qu'il devient entre les mains d'Ajuma : au jeu du chat et de la souris, la souris gagne toujours. (YL)

Ajuma was a war bride of an American GI in South Korea.

She followed her husband to the USA. She is now a widow. She speaks English reluctantly, likes gambling to the local casino. When interviewed, she responds bluntly to the filmmaker. Although he shelters behind the ironic tone of his captions, his "character" always wins.

In many ways, And Thereafter II is reminiscent of Shohei Imamura's History of Post-War Japan as Told by a Bar Hostess. The fundamental likeness lies in the affection linking the filmmaker to his character, with the result that he is no longer the witness of a story he recreates for us, but a central character of his narrative. His heroine is not a deep-buried memory, but rather part of a forgotten history.

Antesala

Salle d'attente / Anteroom

Cuba/Brésil, 13 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Pedro Freire**

Photographie: Laura A. Guzmán

Montage: Ivan Morales Jr.

Production, distribution: Pedro Freire

Rua Marques de Abrantes, 126,

Apto 1201

Rio de Janeiro 22230-061 Brésil

Tél : +55 21 81 51 01 34

pedfre@yahoo.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Pedro Freire est né à Sao Paulo au Brésil. Après des études de mise en scène théâtrale à Madrid, il obtient un diplôme de réalisation à l'Escuela Internacional de Cine y Television de Cuba.

Il a mis en scène deux pièces de théâtre, réalisé trois courts métrages, et a été assistant de réalisation de longs métrages (dont : *Suely in the Sky*, de Karim Ainouz, *Eu Prefiro a Maré* de Lucia Murat). Il écrit le scénario de son premier long métrage, *Open Sky*.

Il a réalisé :

Ver a Laura, 10 min, 2004 (fic.)

Andar por Casa, 14 min, 2003 (fic.)

Dans une maternité de campagne à Cuba, la solitude et la détresse des femmes à la veille de leur accouchement. Autour d'elles les médecins, les infirmiers s'activent, sans ménagement pour les patientes qu'ils regardent comme le principal obstacle au bon déroulement de l'accouchement. Deux mentalités s'affrontent ici brutalement dans un même cadre. Un corps médical blasé, enfermé dans sa technique et aveugle à l'angoisse des patientes, des jeunes femmes paniquées par le dispositif qui les entoure autant que par la douleur physique et l'imminence de l'accouchement. Les uns rient, les autres pleurent. Ce qui est un événement unique ou exceptionnel pour la femme est pure routine pour le personnel médical. La rencontre des deux est violente. Pourtant, malgré cet antagonisme, ces deux mondes s'accordent pour accomplir ce qui les a réunis : donner le jour à un petit d'homme. (YL)

In a rural Cuban maternity clinic, the loneliness and distress of women about to give birth. The doctors and orderlies bustle around, with no regard for their patients, whom they see as being the main obstacle to smoothly managed childbirth. The encounter between the two perspectives is violent. Yet, despite this antagonism the two sides unite to accomplish what has brought them together: bringing into the world a little man.



Aus der Zeit

Hors du temps

Out of Time

Autriche, 80 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : Harald Friedl

Image, montage : Bernhard Pötscher

Son : Harald Friedl

Production : Harald Friedl

Josefstädterstraße 29/52-54

1080 Vienne Autriche

hf@haraldfriedl.com

www.haraldfriedl.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Harald Friedl est né en 1958 en Autriche. En 1976, il s'installe à Salzbourg. Parallèlement à ses activités d'universitaire et de chercheur, il mène, depuis 1993, une carrière de réalisateur, d'écrivain et de musicien. Il a écrit et réalisé :

Discovering Lesachtal, 52 min, 2004 (doc.)

Africa Representa, 76 min, 2003 (essai doc.)

Tierry Zaboitzeff & Crew – Missa Furiosa (work in progress), 44 min, 2003

The Land without Qualities, 75 min, 2000 (doc.)

Ein Leben in diesem Jahrhundert – Wilhelm Kaufmann, 25min, 1996

Mobile Stabile, 40 min, 1992 (essai doc.)



Sous prétexte de filmer une journée d'une mégapole, *Berlin, symphonie d'une grande ville* exaltait le rythme trépidant des machines, la circulation accélérée des marchandises et des messages, l'automatisation à venir du monde. Presque 80 ans après, *Aus der Zeit* filme Vienne sous l'angle inverse, à travers la journée de quatre petits commerces traditionnels : une maroquinerie, une droguerie, une mercerie et une boucherie. Pour deux d'entre eux, c'est la dernière. L'exercice n'est pas formel : entre l'anticipation du monde moderne qu'est le *Berlin* de Ruttman et la suspension du temps qui caractérise les vieux magasins du film de Harald Friedl, nous mesurerons ce qui s'est perdu et qu'avait déjà aboli le film de Ruttman, à commencer par l'homme, qui revient ici au centre du cadre, et son inscription dans l'histoire.

Le mouvement perpétuel de la grande cité est présent, mais hors champ : il est la source de la disparition de la clientèle, du déclin de trois commerces aux meubles patinés, à la lumière tamisée. Si dehors le temps file, « *ici, nous sommes dans la main du temps.* » dit le maroquinier. La marche où jadis le grand-père trébuchait n'a jamais été réparée et aujourd'hui le petit-fils y trébuché encore. Ces lieux sont une mémoire vivante. Les fantômes des actions passées les habitent.

Mais si une même suspension du temps caractérise la maroquinerie, la droguerie et la mercerie, la mémoire qui s'y est déposée n'est pas de la même substance : rêve d'immortalité ou d'immobilité absolue pour le maroquinier, elle est, pour le vieux droguiste, habitée par la mort, la tragédie : l'aryanisation de la boutique par les nazis, la guerre, la mort de sa femme... La « Reine du bouton » étouffe dans son royaume, symbole du ratage de sa vie, de l'échec de son mariage, de son déclassé, un cachot où elle dépérit sous les yeux de tous. Cette mémoire n'est pas seulement une mémoire des hommes, elle est aussi une mémoire du capitalisme, d'un stade antérieur où les produits étaient des articles autant que des marchandises, où la valeur marchande ne primait pas sur la valeur d'usage, où la qualité des produits comptait plus que l'emballage et la marque. (YL)

Under the pretext of filming a megalopolis, Berlin, Symphony of a Big City extolled the hectic rhythm of machines, the accelerating circulation of goods and messages, the automated world of the future. Almost eighty years on, Aus der Zeit takes a look at Vienna from the opposite angle, filming a few days in the life of four old-fashioned artisan shop-keepers: a fine-leather goods dealer, a drugstore owner, a haberdasher and a butcher. These days are special, as for two of them their businesses are about to close. The exercise is not a formal one: in the distance separating the modern world heralded in by Ruttman's Berlin and the suspended time typical of the old shops in Harald Friedl's film, we are able to measure what has been lost, what Ruttman's film had already abolished, starting with human beings—who return to occupy the centre of the frame—and their role in history.

Le Bruit du canon

France, 27 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : Marie Voignier

Image, son, montage : Marie Voignier

Production : Marie Voignier

Tél. : +33 (0) 6 21 49 04 66

marie.marie@free.fr

BIO-FILMOGRAPHIE

Marie Voignier, diplômée de l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon, est artiste vidéaste. Elle vit et travaille à Paris.

Parmi ses réalisations :

The Great Train Robbery, blind, 9 min,

2006 (pièce sonore)

Western DDR, 10 min, 2005 (doc.)

Les Fantômes, 13 min, 2004

Portraits, 11 min, 2004

Elle est vêtue de noir, 6 min, 2004

Wild Child, 3 min, 2003

Sans titre (Mostapha), 5 min, 2003

L'Interview, 6 min, 2001

Est-ce une conséquence de la chute du Mur de Berlin ? En tout cas, ils sont arrivés quelques années après, par milliers, d'Europe de l'Est. Depuis ce coin paisible de Bretagne est devenu un nouveau Vietnam : ils tiennent le ciel et les paysans se terrent. Comme le bétail. Le ciel en est noir. Pas une branche, pas un câble électrique qui n'en soit couvert. De plus en plus nombreux, ils narguent les paysans, décrivent dans le ciel de vastes figures mouvantes et terrifiantes, en attendant l'assaut final. Les paysans contemplent, impuissants, dégoûtés, les dégâts dans leurs cultures. Les pouvoirs publics les ont abandonnés. Les armes chimiques sont interdites, les coups de feu inoffensifs, rien n'est autorisé, tout est inefficace : le mal ne fait que se déplacer au dessus du village voisin. Ils sont là. *Les oiseaux*. Pas un film de Hitchcock, la réalité. Au secours ! (YL)

Each year, a curse hits the Locarn region in Brittany. The sky is filled with blackness. Not a single branch or electric cable is left uncovered. In growing numbers, they taunt the farmers, swarm across the sky in huge, terrifying swoops, waiting for the final assault. The farmers observe their damaged crops helplessly, in disgust. Abandoned by the public authorities, they are left to fight the war alone.



En lo escondido

Ceux qui attendent dans l'obscurité / Those Waiting In The Dark

Belgique, 77 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: Nicolás Rincón Gille

Image: Nicolás Rincón Gille

Son: Vincent Nouaille

Montage: Cedric Zoenen

Production: VOA asbl

66 rue Vanderschrick

1060 Saint-Gilles

Bruxelles Belgique

Tél. : +32 2 534 67 48

voa@collectifs.net

Distribution: CBA (Bruxelles)

Tél. : +32 2 227 22 30

Fax : +32 2 227 22 39

www.cbadoc.be



BIO-FILMOGRAPHIE

Nicolás Rincón Gille est né à Bogota en 1973. Après des études d'Economie à l'Université Nationale de Colombie, il se fixe en Belgique, et s'inscrit à la section image de l'INSAS. Il en obtient le diplôme en 2003.

En lo Escondido est le premier volet d'un projet de triptyque *Campo Hablado*, dont il prépare actuellement le deuxième volet, *Los abrazos del Rio* (L'Étreinte du fleuve).

Il a réalisé :

Après, 33 min, 2005 (doc.)

Azur, 16 min, 2003, (fic.)

En lo escondido commence par le récit d'une malédiction : une femme à qui l'on suppose la cinquantaine, au milieu de la jungle, raconte comment, enfant, alors qu'elle possédait des pouvoirs, elle fut recrutée par une sorcière qui lui promet de plus grands pouvoirs encore si elle acceptait de s'accoupler au diable, et comment, ayant eu peur, elle refusa et perdit, du coup, son pouvoir de divination. Elle ne cessera par la suite d'expier son seul crime, sa bonté au sens propre du terme. Derrière la femme, la forêt colombienne dresse une muraille de végétation luxuriante où le ciel ne perce pas, dont les lianes et le feuillage se referment sur elle. Des brutalités du mari disparu aux douleurs des accouchements, du pillage de la maison par les paramilitaires et de la ruine aux menaces d'exécution, Doña Carmen s'est toujours débattue dans cette malédiction. Il arrive encore que la sorcière guette, la nuit, et il vaut mieux rester chez soi. Doña Carmen sait interpréter les bruits de la forêt, et elle sait raconter les histoires qui conjurent, peut-être, la puissance de ce qui rôde dans le noir. Le compagnon-employé de Doña Carmen, lui, peut prendre quelque distraction au village. Elle, elle ne peut que raconter, en frissonnant ou en riant, les étapes d'une survie, la fierté des enfants élevés, la résistance fragile aux forces écrasantes de ce monde ou de l'autre. (YL)

At night, the Colombian countryside undergoes a transformation. Those who prowl around can grant or take away magic powers. Carmen knows, she has experienced it: at night, it's wiser to prick up your ears and stay home, when you have lost the power to tell the future. Carmen's life has not been easy, with a violent husband and one pregnancy after another. But she still knows how to recognise the sound of a passing witch... Carmen's partner, one of her employees, can find some amusement in the village. She can only recount, in shivers or smiles, the chapters of her survival, the pride of having raised children, her fragile resistance against the crushing forces of this world, and the invisible one...

Für den Ernstfall

En cas d'urgence
In Case of Emergency

Allemagne, 43 min, 2006

16 mm, couleur

Réalisation : **Knut Karger**

Son : Boris Tomschiczek, David Vogel

Image : Petra Wallner

Montage : Knut Karger, Ursula Scheid

Production : Luethje & Schneider

Filmproduktion, HFF München

Gabelsbergerstrasse 95

80333 Munich

Allemagne

www.luethje-schneider.de

knutkarger@web.de

BIO-FILMOGRAPHIE

Knut Karger a fait des études de cinéma à la Hochschule für Fernsehen und Film de Munich, et depuis 2003 exerce les métiers de monteur et de réalisateur.

Il a réalisé :

Onomatopoeia, 2006 (cm)

Peter Zeitlinger- Die Kamera ist das

Fenster zur Welt, (co-réal. Boris

Tomschiczek), 2005 (doc.)

Flüchtend über Stock und Stein (co-

réal. Boris Tomschiczek), 2005



Dans *La Vérité avant-dernière*, Philip K. Dick imaginait des hommes qui, après avoir vécu quinze ans cloîtrés dans des abris anti-nucléaires, sortaient à la surface et découvraient que la guerre n'avait jamais eu lieu, et que pendant tout ce temps, ils avaient été corvéables à merci par un pouvoir qui avait fait du mensonge son principe de gouvernement. Ici c'est le scénario inverse, de la Guerre froide aujourd'hui, les Allemands de l'Ouest ont vécu au-dessus d'un monde souterrain, double opaque de leur société, le monde parallèle de la défense civile. De ces deux simulacres géants, difficile de dire lequel est le plus loufoque. L'un n'est qu'une fiction, l'autre une réalité qu'il faut entretenir au jour le jour, au cas où... Le burlesque de l'un est l'œuvre d'une imagination débridée par la consommation de substances illicites, le cocasse du second naît de la finition maniaque d'un plan ultra-rationnel, de la froideur voulue d'un commentaire réduit à une énumération de chiffres, de la distance objectivante du regard de la caméra. Des routes minées aux tunnels piégés, des blockhaus enterrés le long de la frontière est-allemande aux abris souterrains des villes de l'Ouest, des dortoirs aux hôpitaux, des cuisines aux sanitaires, des réserves de carburants aux stocks de provisions et de linge, plus le dispositif se dévoile dans sa cohérence, plus il devient irréel : ce n'était pas assez que le Mur de Berlin divise l'Allemagne en deux, il fallait encore que les deux Allemagne soient divisées en deux par une dalle de béton.

L'étrangeté de cette mégapole fantôme ne devient réellement inquiétante que par ses guides : des soldats qui ressemblent à des jardiniers ou à des chasseurs, un garagiste dont le parking dissimule un abri anti-nucléaire, des paysans qui surveillent les stocks de céréales et de légumes secs, des plombiers chargés de l'entretien des canalisations : dans quel monde vivons-nous ? Dans le monde d'en bas, côté décoration, il faut bien dire que ce n'est pas terrible : néons, lits métalliques et murs blafards aux reflets jaunâtres. Mais il y a un bonus – et de taille : ici-bas, ni crimes, ni délits, ni incivilités. Pas de prisons non plus. Plus besoin d'envoyer les mauvais sujets au trou, il suffit de les renvoyer à la surface. Même le Dr Folamour n'y avait pas pensé. (YL)

In The Penultimate Truth, Philip K. Dick imagines that the population, after spending fifteen years holed up in atomic bunkers, resurface to discover that the war had never happened and that they had been manipulated at will by a power practising falsehood as its governing principle. The film conveys the opposite scenario: during the Cold War, and still today, normal life continues for West Germans above a hidden, underground world, their society's opaque double. This is the parallel world of civil defence. It is hard to say which of these two gigantic simulacra is the crazier. One is nothing more than fiction, the other a reality that must be managed day in day out, just in case...

Giac mo la cong nhan

Rêves d'ouvrières / Worker's Dreams

Viet-Nam, 58 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Phuong Thao Tran**

Production: Ateliers Varan Vietnam

6 impasse Mont-Louis

75011 Paris

Tél. : +33 (0) 1 43 56 64 04

BIO-FILMOGRAPHIE

Phuong Thao Tran, née en 1977, a fait des études d'Economie à Hanoï, de Sciences Politiques à Paris, et en 2004, un DESS de réalisation documentaire à l'université de Poitiers. Elle est traductrice de films depuis dix ans. *Rêves d'ouvrières* est son premier film réalisé au Vietnam.

Elle a réalisé :

Affaires de femmes, 18 min, 2004, (doc.)

Histoire d'un hasard, 10 min, 2004

Elle, elles, 10 min, 2006 (doc. sonore)



Chaque matin, ces filles de la campagne venues chercher fortune à Hanoï sont des milliers à quitter la banlieue pour se rendre à pied, au milieu des voitures et des motos, à leur travail ou à la recherche d'un emploi au pays de Cocagne, la florissante zone industrielle japonaise. À la réalisatrice qui l'interroge sur sa condition, l'une d'elles répond de laisser là la caméra et de venir s'asseoir à côté d'elle pour qu'elle puisse « lui parler comme à une sœur ». Elle indique du même coup deux choses : que la réalisatrice a son âge, et qu'il est des pensées qu'on confie à une sœur complice dans le chemin de la vie, mais qu'on tait devant une caméra – et un micro – qui sont des instruments de pouvoir. La réalisatrice s'assoit aussitôt à côté d'elle. La caméra ne quittera guère cet espace-là. Tout au plus, le champ s'élargira-t-il à la chambrée, à la petite cour, à une rue dehors. À sa façon, le dortoir est un personnage du film : les héroïnes y confient, entre fous rires et larmes, leurs émotions du jour, leurs espoirs de demain, leurs joies et leurs colères. Il est le miroir au creux duquel toutes les contradictions du Vietnam moderne, du monde extérieur, se déposent et se dénoncent. Le tableau que les jeunes filles dressent des bienfaits de la mondialisation a beau être sinistre, aucune des épreuves qu'elles rencontrent n'entame leur détermination, leur appétit de vivre. Elles sont sûres du bien-fondé de leurs droits, de leur sens de la justice. Elles partent à l'assaut de la mondialisation avec indignation, une inébranlable confiance, et espièglerie. Leur belle énergie, elles ne la trouvent ni dans la propagande officielle ni dans le miroir aux alouettes de la société de consommation, mais au plus profond de la société vietnamienne, dans la démocratie de base des communautés villageoises et la puissance des liens familiaux. (YL)

Each morning, thousands of country girls who have come to seek their fortune in Hanoi set out on foot from the suburbs wending their way through the cars and motorcycles. They are off to work or in search of a job in the El Dorado of the booming Japanese-run factories. Neither the sinister picture these young women paint of globalisation, nor their ordeals dampen their determination or their appetite for life. Convinced of their rights and strengthened by their sense of justice, they set out to conquer this globalised world with their indignation, an unshakeable confidence and a certain mischievousness.

Hakanion

Le Chantier / The Mall

Israël, 10 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : **Yonathan Ben Erat**

Image : Gonen Glazer

Montage : Sary Ezuz

Production : Video 48

P. o. b. 35252

61351 Tel-Aviv

info@etgar.info

BIO-FILMOGRAPHIE

Yonathan Ben Erat, né en 1973 à Jérusalem, a étudié le cinéma à Tel Aviv, de 2000 à 2005, exerce le métier de journaliste au magazine *Etgar*.

Depuis 2007, il est assistant du directeur de la chaîne de télévision éducative israélienne.

Il prépare un long métrage documentaire *Six Floors To Hell* qui développera *Hakanion*.

Il a réalisé :

Breaking Walls, 47 min, 2003 (doc.)



Le resserrement des contrôles autour des enclaves palestiniennes oblige de nombreux travailleurs palestiniens à vivre dans la clandestinité, terrés, loin des leurs, dans la peur et la précarité, la misère et la promiscuité. Ils logent dans la boue, dans les interstices des équipements routiers d'Israël, à l'ombre du béton, sombres silhouettes écrasées par la monumentalité des infrastructures.

Cette relégation sordide qui leur retire toute dignité et fait d'eux moins que des hommes a des conséquences symboliques encore plus graves : cette ignominie de leur existence, ils ne peuvent que la cacher; la honte dont elle les enveloppe, ils ne peuvent ni la nommer, ni la partager. (YL)

The tightening of the controls around the Palestinian enclaves forces Palestinians to cross the checkpoints illegally. On the other side, they lead hidden lives, far from their family and friends, in fear and precarity, poverty and promiscuity. They live in the mud, under the crossovers of motorways, in the shadow of concrete... dark silhouettes crushed by the monumental infrastructures. All they can do is try to conceal the ignominy of this existence; they cannot name or share the shame that envelops them.

Kien

Vietnam, 37 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : Dao Thanh Tung

Image : Dao Thanh Tung

Son : Nguyen Hong Long

Montage : Aurélie Ricard

Production : Ateliers Varan

6 impasse Mont-Louis

75011 Paris

Tél. : +33 (0) 1 43 56 64 04

www.ateliersvaran.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Dao Thanh Tung a été professeur de chinois à l'École normale supérieure des langues étrangères de Hanoï, avant de rejoindre l'équipe du Studio national du film documentaire et scientifique, où il est scénariste depuis une dizaine d'années. Il a réalisé ses premiers films dans le cadre des Ateliers Varan Vietnam.

Fleur du diable, 2004

De quelle couleur est-il le soleil ?, 2003
Nghe An, 2001



Kien a été chassé des Beaux-Arts de Hanoi parce qu'il était séropositif. La peinture est devenue son refuge. Ses amis essaient de lui témoigner leur compassion, mais la douleur ne se partage pas. « Si nous pleurons dans un même verre, les larmes ne se mélangent pas ». Le film est comme ces amis, il aimerait témoigner, il est convaincu que si les gens connaissaient l'histoire de Kien, ils cesseraient de le rejeter, le regard sur sa séropositivité changerait, et que si sa souffrance était mieux connue, elle s'en trouverait d'autant atténuée. Kien accepte de raconter son histoire, mais seulement hors caméra. Coupe du plan et apparition du réalisateur aux côtés du peintre. Dans le trou : l'histoire de Kien, le sujet du film. Kien refuse les larmes du cinéaste. C'est alors en rendant compte de l'erreur de sa démarche, pas à pas, que le film renaît de ses cendres, tel le phénix, et rencontre son vrai sujet. Kien dit qu'il ne peut peindre que la souffrance. Son pinceau dessine un visage qui n'est qu'un cri, puis l'ombre d'un deuxième visage : un cirreur de chaussures et une prostituée. « Qui est le plus malheureux ? » D'avoir souffert ouvrirait donc à la souffrance des autres. Mais là où le réalisateur voit dans l'œuvre un pont entre deux souffrances, celle du modèle et celle du peintre, et conçoit son film comme un trait d'union entre la douleur du peintre et le public, Kien, lui ne voit qu'une douleur, absolue, la sienne, qui s'est substituée à tous les aspects de la vie et qui, en le détruisant de l'intérieur, ne cesse de le séparer des autres. Sa peinture, que ses amis ne comprennent pas, ne parle que de séparation, de perte. Non seulement la douleur ne se partage pas, mais elle coupe. Elle ne sait faire que ça, séparer : de l'école, des collègues, des femmes aimées, du travail. Ce n'est que quand la coupe atteint de plein fouet la structure narrative même du film que la souffrance de Kien peut éclater. (YL)

Kien was expelled from the Hanoi Fine Arts College, as he was HIV positive. Painting has become his refuge. His friends try to express their compassion, but suffering cannot be shared. "If we cry in the same glass, our tears do not mingle." The film is like these friends, convinced that if people knew Kien's story they would no longer reject him, that their attitude to his HIV would change and that, if his suffering were better understood, it would be somewhat alleviated. Kien agrees to tell his story, but only off camera. Kien refuses the filmmaker's tears. It is only when the filmmaker realises his approach is mistaken that, step by step, the film like the phoenix rises out of the ashes and comes face to face with its real subject.

Kurz davor ist es passiert

Peu avant / Just Before

Autriche, 72 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Anja Salomonowitz**

Image: Jo Molitoris

Son: Eric Spitzer

Montage: Frédéric Fichetef,

Gregor Wille

Production: Amour Fou Filmproduktion

Lindengasse 32

A – 1070 Vienne Autriche

Tél.: +43 1 994 99 11 0

Fax: +43 1 994 99 11 20

www.amourfou.at

www.anjasalomonowitz.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Anja Salomonowitz a fait des études de cinéma à Vienne. Ses films explorent la frontière entre fiction et documentaire, en particulier :

You will never understand this,

52 min, 2003

Projections of a projectionist in a porn

cinema, 14 min, 2002

Get to Attack, 5 min, 2001

Carmen, 2000



Si longues que soient ses dents, si aiguisés que soient ses ongles, une créature grandguignolesque n'a jamais fait peur au cinéma. L'angoisse vient d'ailleurs: une lumière sous une porte, une ombre qui traverse le champ, une maison inhabitée, un bruit lointain, trop de silence, autant de procédés dérisoires que l'immensité de l'écran dissimule tout en amplifiant l'effet. *Kurz davor ist es passiert* est construit comme un thriller. D'un côté, des scènes de la vie quotidienne, où chaque jour qui se lève ressemble au précédent, de l'autre, le regard insistant d'une caméra dont les mouvements, l'ampleur du champ, le jeu sur les lumières, les couleurs et un fond obscur, une économie rigoureuse des bruits et de la musique, suggéreront constamment un ailleurs invisible. Une ombre rôde... Nous ne voyons pas comme nous le devrions ces images d'une grande banalité, car leur fond est atroce: cinq récits d'enlèvement et de séquestration de jeunes femmes d'Europe de l'Est ou d'Afrique, qui se bouclent sur eux-mêmes. Nous ne verrons jamais ces jeunes femmes, disparues dans la nuit, derrière l'épaisseur et la respectabilité des maisons, dans les coulisses et les corridors troubles des boîtes de nuit, la cohue de la ville, l'infinitude de la plaine, le flux continu des autoroutes, nous entendrons seulement leur récit à la première personne dit tour à tour par un douanier, une démarcheuse à domicile de produits cosmétiques, le directeur d'un night club, madame la consul d'Autriche au Cameroun, un chauffeur de taxi. Faire tenir la parole de prostituées ou de filles perdues par des hommes et des femmes qui, socialement ou professionnellement, présentent tous les signes de l'intégration et de la réussite, était un pari extrêmement risqué, mais le résultat est à la hauteur de l'audace: la conjugaison de cette caméra mouvante et tournante, de ces sons lointains et étouffés et du statisme des scènes amplifie l'effroi de la disparition, le sentiment irrémédiable de l'absence, puisque de ces jeunes filles, ni dans le paysage, ni dans les actes de la vie quotidienne, il ne reste rien, aucune trace, pas même le son de leur voix, juste quelques mots d'adieux. Tout a été effacé de leur passage. (YL)

Kurz davor ist es passiert takes the form of a thriller. Five stories of the kidnapping and confinement of young women from Eastern Europe and Africa. We never see the young women, who disappeared into the night, behind the respectable façades of houses, in the corners and corridors of nightclubs, the bustle of the city, the limitless plains, the endless motorway traffic. All we hear is their story in the first person told by a customs officer, a house-to-house cosmetics sales rep, the manager of a nightclub, the Austrian lady consul to the Cameroon and a taxi driver. A risky choice but the result matches the audacity of such a choice.

Match made

Match Made / Une affaire de mariage

Singapour, 48 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Mirabelle Ang**

Image: Susan E. Kim

Son: Nathan Ruyle, Jerry Summers

Production et distribution:

Mirabelle Ang

1 Thomson Green

Singapour 574878

Tél. : +65 6453 4739

mirabellea@yahoo.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Mirabelle Ang est née à Singapour.

Elle est diplômée du California
Institute of the Arts (Film & Vidéo).

Actuellement à Los Angeles, elle y
prépare son prochain documentaire.

Elle a notamment réalisé :

Past Tense, 2003 (doc.)

Walk the Earth, 2003 (installation
vidéo)



La pauvreté des paysans vietnamiens d'un côté, le dynamisme du capitalisme asiatique de l'autre, est à la source d'un commerce florissant à Ho Chi Minh Ville : les agences matrimoniales. Là, de riches Chinois de Singapour ou de Taïwan peuvent acheter la femme de leurs besoins. L'agence prend tout en main, du recrutement des filles dans les villages à l'organisation du casting dans une chambre d'hôtel, des formalités administratives à la cérémonie, de l'indemnisation des parents au passeport de la fraîche épousee, du certificat médical à la photo souvenir. Le film détaille dans le menu l'un de ces mariages où le souci de préserver, coûte que coûte, les apparences, transforme l'union de deux êtres pour la vie en une mascarade sinistre, où les deux époux ne peuvent communiquer que par traducteur interposé, en un simulacre glacial où le sordide le dispute au grotesque. Jadis au Viet-Nam, la belle-mère avait la délicatesse de se retirer à l'arrivée de sa bru, pour ne pas porter la poisse aux jeunes mariés. Ici, sa présence, sa maladie sont au cœur des transactions. Si dans les mariages traditionnels, les époux pouvaient ne pas se connaître, du moins ces mariages scellaient-ils une alliance entre familles. Ici, il n'y a plus que l'achat déshumanisé d'une marchandise que chacun feint d'ignorer. (YL)

On the one hand, the poverty of the Vietnamese peasants and, on the other, the dynamism of Asian capitalism. These two ingredients are at the root of a flourishing trade in Ho Chi Minh Ville: the marriage agencies. There, the rich Chinese from Singapore or Taiwan can buy a wife to match their needs. The agency takes everything in hand, from recruiting village girls through to the "auditions" in a hotel room, from the administrative formalities to the wedding ceremony, from compensation for the parents to the fresh young bride's passport, from the medical certificate to the souvenir photos.

Maxi xuexiao

L'École de cirque Circus School

Chine, 100 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : **Guo Jing, Ke**

Dingding

Image : Ke Dingding

Son : Guo Jing

Montage : Guo Jing

Production : Ke Dingding, ITVS

Distribution : TV2 World

www.tv2world.com



BIO-FILMOGRAPHIE

Guo Jing est née en 1976 à Shanghai. Diplômée du département de journalisme de l'Université de Fudan, elle est monteuse pour la télévision, et réalisatrice.

Ke Dingding est né en 1965 à Shanghai. Il est ingénieur en électronique (Institut de Chengdu). Il est aussi cameraman à la télévision, et réalisateur.

Ils ont co-réalisé :

Mengxia de guoshi, 147 min, 2003

(Cinéma du Réel 2004, Prix Joris Ivens)

Dans *l'attente du jugement*, 2001

L'école du cirque de Shanghai, une école d'Etat où les enfants travaillent dur. Trapèze, équilibrisme, acrobatie... la magie du spectacle, dans les coulisses, laisse place à la réalité, celle d'un éprouvant dressage des corps et des esprits. La souffrance est dans les exercices, et dans le quotidien, le régime alimentaire, la discipline de fer. Les enfants supportent mal cette vie de caserne qui répond plus aux vœux, ou aux résignations, de leurs parents qu'à leurs propres désirs. Certains se rebiffent, d'autres fuguent, ou se réfugient dans la boulimie... et presque tous s'appliquent avec une mystérieuse détermination. Le comble est atteint quand l'enfant boulimique traduit à ses parents sourds les reproches que lui font ses maîtres, pour se faire gronder en retour : nulle fuite possible. Au bout du voyage de la petite trapéziste et du jeune gymnaste, la réussite. En vaut-elle le prix ? Les réalisateurs accompagnent, sans détourner le regard, enfants et professeurs poursuivis par une « obligation de résultat » qui doit beaucoup à des « valeurs » teintées de nationalisme, et au management de la « compétitivité ». Ils livrent sans doute leur pensée en filmant un des professeurs à l'hôpital, à la veille d'une opération : cassé de partout, pratiquement infirme. L'école du cirque comme jeu de massacre, l'obéissance et la soumission comme seul horizon de l'enfance. Le cadre ingrat d'un gymnase équipé pour les jeux du cirque (trapèzes, filets, cheval d'arçon, barres parallèles et salle de danse) fait résonner la beauté des plans, quand la caméra s'attarde sur la concentration des enfants, ou quand elle prend son élan pour suivre, sans jamais s'égarer, l'envol vertigineux des petits trapézistes. (YL/MP)

The Shanghai Circus School is a state-run school where the kids work hard. The trapeze, tightrope, and acrobatics... in the wings, the magic of the show gives way to reality, one in which body and mind undergo relentless training. Suffering is embedded in the physical exercises, the daily routine, the diet, and an iron discipline. The children find it difficult to put up with this barrack-style existence, which reflects more their parents' wishes, or resignation, than their own aspirations. At the end of the line, for the little trapeze artist and the young gymnast, comes success. Yet, is it all really worth it? The camera's unswerving eye follows the children and teachers, who are pursued by an "obligation to reach results" largely inspired by "values" tinged with nationalism, and by "competition" management.

Nisida, grandir en prison

Growing Up In Prison

France, 100 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: Lara Rastelli

Image: Lara Rastelli

Son: John Caroll, Etienne Chambolle

Montage: Valérie Brégaint

Production et distribution:

Flight Movie

56 rue du Temple

75004 Paris

Tél.: +33 (0) 1 42 71 19 76

Fax: +33 (0) 1 42 71 19 86

flightmovie@flightmovie.com

www.flightmovie.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Lara Rastelli est née à Rome en 1968. Elle vit et travaille à Paris depuis 1988.

Elle est scripte de télévision et de cinéma, et réalisatrice, notamment de :

Renoir des 4000, 46 min, 2002

Leonmali, 12 min, 1996 (*Cinéma du Réel*, Compétition française 1997)

Salire alla lanterna, 30 min, 1996

Bernardo Stozzi, 55 min, 1995



Nisida est le nom d'une île volcanique minuscule, d'un caillou posé dans la baie de Naples. C'est dire combien le site est magnifique. C'est aussi une bâtisse haute et épaisse avec peu d'ouvertures – une prison, un institut pénal où sont détenus une quarantaine d'adolescents. Lara Rastelli a suivi le cheminement de quatre d'entre eux, de mars 2003 à septembre 2004. Au gré des séjours, au fil du temps, une relation de confiance se tisse entre la réalisatrice et les quatre adolescents qui va faire de la caméra, pur instrument mécanique d'enregistrement, un miroir où les différentes facettes de la personnalité de Rosario, Enzo, Samir et Ali, vont se recomposer, se réunifier, un peu comme chez Bacon, des pliures, des déformations, des flous et des dédoublements des traits émerge en creux, entier et intact, le visage de l'être défiguré. Miroir, la caméra le sera aussi du propre cheminement de Lara Rastelli, entre la présentation du lieu, des activités de rééducation qui s'y déroulent, les scènes de groupe et les temps morts où le sentiment de l'ennui, cette mise entre parenthèse de la vie qu'est la prison prédomine, avant de se resserrer sur les interrogations et les doutes de chacun des garçons pris séparément. Les contraintes mêmes du tournage (l'interdiction de filmer les visages, l'obligation de ne tourner que dans les lieux publics) ont nourri l'esthétique du film et ce double mouvement initial qui la compose en obligeant la réalisatrice d'une part à faire porter des masques à ses personnages (des masques qu'ils se sont composés eux-mêmes), d'autre part à recourir à de très gros plans, à des angles inhabituels, à une fragmentation de la représentation qui est comme une transposition visuelle du morcellement intérieur dont souffrent les quatre adolescents. (YL)

Nisida is the name of a pebble-sized volcanic island poised in the Bay of Naples. A truly magnificent location. It is also a high, sturdy edifice with few openings – a prison, a penal institution where forty or so minors are detained. Lara Rastelli followed the lives of four of them from March 2003 to September 2004, filming under the constraint that the boys wore masks (which they made themselves). As the visits accumulate over time, a trust grows up between the filmmaker and the four teenagers, and transforms what could have been a mechanical recording into a mirror in which the different character facets of Rosario, Enzo, Samir and Ali will become recomposed, reunified.

Rendez-vous

Pologne, 9 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Marcin Janos**

Krawczyk

Image: Wojciech Starof

Son: Aleksandra Zawrotniak

Montage: Wojciech Jagieo

Production et distribution: Andrzej

Wajda Master School of Film Directing

Ul. Chelmska 21

00-724 Varsovie Pologne

Tél. : +48 2285 11 056

jskalska@wajdaschool.pl

BIO-FILMOGRAPHIE

Marcin Janos Krawczyk est né en 1978 à Tomaszó Lubelski. Il est comédien. Dans le cadre de ses études de cinéma à l'École Andrej Wajda, il a réalisé un court métrage intitulé *Silence II. Rendez-vous* est son deuxième film.



Ils se sont donné rendez-vous comme font les jeunes gens de leur âge, dans un café, devant une pâtisserie et un jus de fruit. Hors champ, un pianiste égrèné un « standard » propice à une atmosphère romantique. Lui est maladroit, ému – et émerveillé par le gâteau qui trône dans son assiette, au point qu'il se jette dessus. Un temps, il n'y a que cette tranche de cake et lui, oubliée la jeune fille avec laquelle il est venu. La demoiselle décide de le rappeler aux bonnes manières: on ne va pas au restaurant pour manger – comme chez soi – mais pour causer. « Mais de quoi ? » s'exclame le garçon. Premier rendez-vous amoureux, première scène de ménage, première mise à nu, première déception. Rien que de très classique, pensera-t-on, sauf que la jeune fille est mongolienne et le garçon également handicapé.

Neuf minutes courageuses et habiles, tant le filmage surfe au bord du précipice, tant la beauté du sentiment qui les anime (ou du moins la représentation qu'en a le spectateur) s'accorderait mal avec leur « différence », tant cette conjonction s'enrobe de clichés.

Au lieu de se faire l'écho du politiquement correct (« eux aussi ont droit à l'amour »), le film prend parti de la « différence » de ses personnages pour mettre à jour l'absurdité étouffante des manières et le jeu de rôles tapi au cœur des relations des gens normaux et comme il faut. (YL)

Like other youngsters of their age, they arranged to meet in a café, for a cake and fruit juice. Off frame, a pianist is stringing out a standard piece conducive to romance. The boy is clumsy, emotional – and so enthralled by the cake sitting in splendour on his plate that he tucks into it right away. The young lady decides to remind him of his manners: one doesn't go to a restaurant to eat—like at home—but to talk. "About what?", he exclaims. The first romantic date, a lover's first tiff, the first baring of souls, the first disappointment. The same old tune, one might think, except that the young girl has Down's syndrome and the boy is also handicapped.

Saba

Brésil, 15 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: Thereza Menezes, Gregorio Graziosi

Image: Gregorio Graziosi

Son: Raphael Lupo

Montage: Thereza Menezes, Noelle Rodrigues

Production: Menezes/Graziosi

Rua Piaui 816, apto 7

Higienopolis

01241-000 São Paulo, SP

Brésil

thereza85@yahoo.com

BIO-FILMOGRAPHIES

Thereza Menezes et Gregorio Graziosi sont étudiants au São Paulo Film College de la FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado University). *Saba* est leur premier film.



Au Brésil, la journée d'un couple de centenaires, du réveil au coucher, une de ces journées que la vie gagne sur la mort. Une journée faite de riens : de la toilette, le matin, par l'infirmière, d'un regard lancé par la fenêtre, et de longues heures d'attente au fond d'un canapé, la main dans la main, à contempler dans un demi-sommeil, l'au-delà, cette lumière blanche qui vient du dehors.

On voit peu ces deux vieillards : deux silhouettes lointaines tassées côte à côte au fond de leur siège, tout au bout d'un couloir sombre, ou alors de très gros plans, une main, une bouche pincée, une joue qu'on rase, des jambes qu'on déplie, des vues fragmentaires confrontées à d'autres vues fragmentaires, des compositions abstraites (des angles de fenêtre, des bouts de meubles, des embrasures de portes, des coins de mur), comme si le monde réel dans sa diversité, dans sa complémentarité, dans son mouvement, s'était retiré pour ne plus exister qu'*off*, par le bruit continu de la circulation dehors. Ils sont à la fois là et pas là. Ou partiellement là. Immobiles hors du temps et de l'espace. Dans la pénombre, la vie s'écoule doucement, laissant la mort d'installer. Le vieil homme le dit brutalement, une dernière fois, des propos *off* sur fond noir, une voix sans corps : « Ceci n'est pas une vie. » (YL)

In Brazil, a day in the life of a couple of 100-year-olds, from their morning awakening to going to bed. One of those days that life steals from death. A day of nothing special: the morning wash by the nurse, a glimpse out of the window, and long hours of waiting on the sofa, hand in hand, in drowsy contemplation of the beyond, that white light shining in from outside. They are there and not there. Or partly there. Motionless, outside of time and space.

Santiago

Brésil, 80 min, 2006

16 mm, noir et blanc et couleur

Réalisation: **João Moreira Salles**

Image: Walter Carvalho

Son: Jorge Saldanha

Montage: Eduardo Escorel, Livia Serpa

Production et distribution: VideoFilmes

Produções Artísticas

Praça Nossa Senhora da Glória, 46

22211-110 Rio de Janeiro

Brésil

videofilmes@videofilmes.com.br

BIO-FILMOGRAPHIE

João Moreira Salles a écrit et réalisé de nombreux documentaires, dont :

Entreatos, 117 min, 2004

Nelson Freire, 102 min, 2003

O Vale, 2000

Santa Cruz, 2000

Notícias de uma Guerra Particular,

57 min, 1999

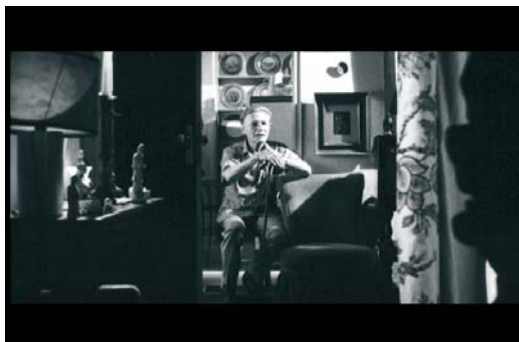
Somos Todos Filhos da Terra, 1998

Futebol, 1998

Jorge Amado, 1994

Blues, 1990

América, 52 min, 1989



Film en noir et blanc, huis clos à l'échelle de cadre quasi-constante entre le plan moyen et le plan américain, long soliloque, *Santiago* est une œuvre insolite où la réalité en se dérobant ne cesse de hanter le cadre, le lieu obscur d'un drame que personne ne soupçonnait, à commencer par le réalisateur. Au départ, il y a la volonté de João Salles de fixer sur la pellicule les souvenirs du maître d'hôtel de sa famille qui le fascinait quand il était enfant, par sa culture, ses talents de danseur et de chanteur. Il filme Santiago chez lui, et le film reste inachevé. C'était en 1992. Santiago meurt et João Salles décide de reprendre le film : c'est alors que celui-ci se met à vivre et à raconter une histoire différente de celle qu'avait imaginée son auteur. Le film se venge, le valet demande des comptes au maître, le filmé au filmé, le mort au vivant. On ne filme pas impunément. Santiago n'est plus l'enchanteur d'hier, c'est un fantôme qui exige réparation et qui traque le cinéaste, jusqu'à ce qu'il reconnaisse, l'une après l'autre, ses erreurs. L'ombre pose devant sa machine à écrire, devant un meuble où sont entassés les tomes de sa grande œuvre, une encyclopédie de toutes les dates, tous les personnages, toutes les œuvres qui comptent dans l'histoire de l'humanité. João Salles retrouve alors les récits qui le charmaient dans son enfance, les noms qui le faisaient rêver, et un temps, lui et Santiago s'échappent du petit appartement pour un monde de chromos peuplés d'allégories et de muses, qui culmine avec un extrait en couleurs de *Tous en scène* de Vincente Minnelli. Ce temps ne dure pas. L'ombre reproche au réalisateur de filmer le Santiago qu'il voyait enfant et non le Santiago réel qu'il a devant lui, de poursuivre une image là où il y a un être de chair : « *Il y a quelque chose que je ne t'ai pas dit...* » Le réalisateur l'interrompt. *Santiago* s'achève par le rétablissement de ce moment fatal de la coupe, la reconnaissance du déni sur lequel le film s'est construit. Ce n'est plus Santiago qui est alors au centre de l'image, mais le réalisateur. (YL)

Santiago is an unusual film. Because reality hides its face, it never ceases to haunt the image, the obscure setting of a tragedy that no-one suspected, least of all the filmmaker. At the outset, João Salles' intention was to capture on film the memories of his family's butler, whose culture and talented singing and dancing always fascinated him as a child. He filmed Santiago at the family home, but never completed the film. That was in 1992. Santiago died and João Salles decides to finish his film: only then does Santiago come alive to tell a very different story from the one the author had imagined. The tables turn, and it is no longer Santiago at the centre of the image, but the filmmaker.

Senkyo

Campagne électorale Campaign

Japon, 120 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Kazuhiro Soda**

Image, son, montage: Kazuhiro Soda

Production: Laboratory X

25-90 35th Street #4H

Astoria, NY 11103

USA

Tél. : +1 917 586 8620

www.laboratoryx.us

ksoda@nyc.rr.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Kazuhiro Soda est né et a grandi au Japon. Il vit à New York depuis 1993. Il a réalisé plusieurs films de fiction, et des séries documentaires pour la télévision.

Parmi ses documentaires :

Solomon Guggenheim Museum,
25 min, 2004

The Metropolitan Museum of Art,
110 min, 2004

Festival of the Sun, 120 min, 2002

Internet Adoption, 59 min, 2001



Au Japon comme ailleurs, un parti politique institutionnel ne fait de cadeaux ni à ses militants ni à ses candidats quand « les enjeux sont nationaux ». Monsieur Yamauchi, terne candidat parachuté de Tokyo du Parti libéral démocrate (alors au pouvoir) à de modestes élections locales l'apprend à ses dépens. Hormis le besoin de sang frais du parti, nul ne sait ce qui pousse cet « entrepreneur dynamique » (en timbres et monnaies), à entrer en politique. On n'en saura guère plus sur son « programme en trois points » (des crèches ?). Seul compte le rappel sans fin de son nom et de son parti, « parce qu'au-delà de trois secondes, les électeurs ne retiennent rien de ce qu'on leur dit ». Le candidat doit supporter sans broncher les remontrances et les humiliations de ses lieutenants. On brocarde ses retards, on lui rappelle que le carnet d'adresses de ses supporters n'est pas le sien, on l'ignore quand le Premier ministre vient en grande pompe le « soutenir ». Le valeureux candidat touche le pompon quand, le soir des élections, son absence à son bureau de campagne fait dire à un de ses conseillers qu'au siècle dernier, il aurait dû « se faire hara-kiri ». Le film compose ainsi de la campagne de Yamauchi l'image de la solitude d'un coureur de fond qui ignore que la mort l'attend au bout de la course, entre une haie de supporters qui le fuient dès qu'ils le voient et une équipe de coachs experte dans l'art du croc-en-jambe. *Senko* est l'exposition programmée d'une mise à mort qui ne dit pas son nom. Yamauchi gagne son pari, mais le soir de la victoire, *il n'est plus là*, le siège du vainqueur est vide. Le film aura pourtant trouvé son « Jiminy Cricket » dans l'épouse du candidat qui, tout en acceptant de seconder son mari et de jouer son rôle d'épouse modèle, ne cesse de rechigner avant de se rebeller ouvertement. L'épouse-maîtresse-de-maison-pas-encore-désespérée-mais-ça-ne-saurait-tarder pose aux cadres du parti la question qui tue, sachant parfaitement que son mari a tout engagé dans cette aventure, sans possibilité de retour: « Qu'advient-il de nous s'il est battu ? » Inutile de dire que la dame penche alors dangereusement à gauche. (YL/MP)

No-one understands what pushed this "dynamic businessman" (in the stamp and coin trade) to enter politics. Neither does one learn much more about his three-point "programme" (more nurseries?). All that counts is that his name and party be endlessly repeated, "because beyond three seconds, the electors remember nothing you tell them". The candidate has not only to assume his own campaign expenses, but also unflinchingly bear his lieutenants' reprimands and humiliations: he never does anything well! The film nonetheless finds its "Jiminy Cricket" in the candidate's wife. While agreeing to assist her husband and play the perfect, not-yet-desperate housewife, she offers consistent resistance, which finally breaks out into open rebellion and "speaking some home truths".

Their Helicopter

Leur hélicoptère

Géorgie, 22 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : Salome Jashi

Image : Tato Kotetishvili

Son : Irakli Metreveli, Salome Jashi

Montage : Salome Jashi

Production : Salome Jashi

Tél. : +995 (8) 93 323 929

salomejashi@yahoo.com

Bio-filmographie

Salome Jashi est née en Géorgie. Elle a fait des études à l'Université de Tbilissi, qu'elle a complétées par une formation de documentariste à l'Université de Londres (Royal Holloway). Elle est actuellement journaliste.

Elle a réalisé :

Resistance for Existence, 12 min, 2006

One of Me, 8 min, 2006



La vie ordinaire et paisible d'une famille de paysans : le père travaille dans les champs, la mère cuisine ou fait la vaisselle, les enfants jouent, font des farces au plus jeune ou lui chantent une berceuse, le bétail broute l'herbe grasse. Images gracieuses, pleines de vie, si exubérantes qu'on pourrait les croire filmées au ralenti.

Mais une ombre rôde. D'abord, c'est le bord du cadre qui est masqué par des traits noirs, des lignes brisées, des cercles presque parfaits et des ovales aux contours irréguliers, des morceaux de tôle déchiquetés. Ensuite, c'est une vache au loin qui barre le chemin, ses cornes découpées dans le bleu du ciel, et dont le regard terrorise. Puis la caméra se retourne et découvre un labyrinthe obscur plein de trous et de câbles. Quand elle recule, surgit la carcasse ventrue et disloquée d'un hélicoptère tchéchène tombé là par accident.

Au cœur du bonheur sommeille un *alien* qui porte en soi les germes de la mort et de la destruction. L'hélicoptère sert d'abreuvoir pour les bêtes et de terrain de jeu pour les enfants... Une fable aux confins de l'horreur et de la science-fiction. (YL)

The peaceful, everyday life of a rural family: the father works in the fields, the mother cooks or washes the dishes, the children play, tease their little brother or sing him a lullaby, the cattle graze on the rich grass. But a shadow is lurking close by. The camera draws back to reveal the bulbous, dislocated carcass of a Chechen helicopter that crashed there accidentally years before.

Ti ora einai ?

Quelle heure est-il ? / What Time Is It?

Grèce, 26 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Eva Stefani**

Image: Eva Stefani

Son: Nikos Zoiopoulos

Montage: Alekos Sampsonidis

Production: Eva Stefani

Panagi Benaki 18

11471 Athènes Grèce

Tél./Fax: +30 210 644 1505

evastef@theatre.uoa.gr

BIO-FILMOGRAPHIE

Eva Stefani est née en 1964 en Grèce. Elle a étudié le cinéma aux Ateliers Varan à Paris et à la New York University avant d'intégrer le département documentaire de la National Film and TV School de Londres. Elle enseigne le cinéma à l'Université d'Athènes.

Elle a réalisé :

To Kouti (La Boîte), 11 min, 2004

(*Cinéma du Réel* 2005 – Prix du Court métrage)

Avraam and Iakovos, 2001

Akropolis, 2001

Prison Leave, 2001

Closed Spaces, 1998

Athene, 1995

Letters from Albatross, 1995

Paschalis, 1993

Moiroloi, 1991

La Vie en vert, 1989

Gutters, 1987



Qui se ressemble s'assemble : ils ont le même âge, presque la même corpulence, la même tête ronde, massive et dégarnie, pas un sou en poche et le même penchant pour les boissons alcoolisées. Qui plus est, ils se connaissent depuis toujours. Aussi, quand Christos propose à Elias de l'héberger, celui-ci accepte volontiers. Mais la somme de deux solitudes ne les annule pas, elle les démultiplie. Chacun renvoie à l'autre l'image de son isolement. La cohabitation de Christos et d'Elias est une succession allant crescendo de scènes de ménage, de disputes sans fin à propos de riens, qui constituent autant de tableaux du film, de l'aménagement de l'appartement au menu des repas, au point qu'Elias fait mine de partir. Mais la solitude dehors n'est pas plus viable... Christos et Elias se retrouvent face à face. Les frictions et les mouvements d'humeur, dans la « tradition » du couple ordinaire peuvent reprendre. A l'intérieur, il fait toujours plus chaud. (YL)

Birds of a feather flock together: they are the same age, have almost the same weight, the same round, massive, balding head, not a penny to their name and the same penchant for alcohol. What's more, they have always known each other. So, when Christos offers to lodge Elias, he accepts right away. Yet, their living together results in ever-mounting domestic quarrels and endless disputes over trifles, which constitute the film's series of tableaux. Whether it's about how to arrange the flat or set the evening menu, the tension mounts to the point where Elias makes as if to leave. Yet the solitude on the outside is not any easier to deal with.

Un fleuve humain

The River Where We Live

Canada, 92 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Sylvain L'Espérance**

Image: Sylvain L'Espérance

Son: Esther Auger

Montage: René Roberge

Production, distribution:

Les Films du Tricycle

10576 rue Sackville

Montréal (Québec) H2H 2W9

Tél.: +1 514 389 1968

Fax: +1 514 382 2435

sylvainlesperance@sympatico.ca



BIO-FILMOGRAPHIE

Sylvain L'Espérance est né à Montréal en 1961. Il étudie les Arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal, puis le cinéma à l'Université Concordia. Co-fondateur des Films du Tricycle, il y est réalisateur et producteur. Il est membre actif de plusieurs associations dont le Comité Urgence – Documentaire. Il a réalisé notamment :

La Main invisible, 2002 (Cinéma du Réel, compétition internationale 2002)

Le Temps qu'il fait, 1997

Pendant que tombent les arbres, 1996

Les Printemps incertains, 1992

Les Ecarts perdus, 1988

Au Mali, le delta intérieur du fleuve Niger se caractérise par un enchevêtrement de canaux, de rivières, de lacs, d'îles, de mares, de prairies, de zones inondables, et une mosaïque d'ethnies. *Le fleuve humain* commence par un plan général tout en lumière, où les bras du fleuve, la plaine et la plénitude du ciel se perdent dans les brumes de l'horizon. Seul point de rupture : un trait vertical noir et un segment oblique au centre de cette immensité. Un homme sur une pirogue. La « carte postale » qui évoque d'emblée l'Afrique, invitation au voyage et un hymne à la nature est de fait un merveilleux trompe-l'œil. Car le film est un méthodique travail de sappe des apparences, des clichés, de cette mer de tranquillité inaugurale. Un constructeur de pirogues explique qu'une pirogue, c'est d'abord une affaire de hauteur en harmonie avec le cours du fleuve. Un pilote de bateau montre comment on distingue sous l'eau les bancs de sable mouvants, comment on repère les courants et les déplacements du lit. Une marchande de poissons s'inquiète : les joncs qui bordaient les berges du Niger disparaissent et avec eux les poissons qui s'abritaient dans leurs replis. Le berger peul évoque les grands fauves qui ont disparu, la maladie des bœufs du fait du tarissement des mares. Chacun à sa façon raconte la même histoire, tous ont la même perception verticale du fleuve : sa beauté, sa puissance nourricière, sont question de profondeur et d'épaisseur, de sinuosités et de boues, dans le temps aussi bien que dans l'espace. Et non pas d'horizon. Ce fleuve, c'est un corps vivant, pas une surface ; un organisme complexe qui meurt lentement sous nos yeux et que nous ne voyons pas mourir. La beauté plastique du *Fleuve humain* rappelle qu'un film, c'est d'abord un regard, et que le regard, c'est une question de désir, pas de savoir, un enveloppement et non une séparation, et qu'une caméra, ce n'est pas qu'un œil, c'est aussi une *main*, et qu'un plan cinématographique, c'est plus qu'une image, c'est d'abord une réalité tactile – une caresse. Eisenstein, lui, parlait de *ciné-poing*. (YL)

In Mali, the River Niger's inner delta is a tangle of canals, rivers, lakes, islands, ponds, meadows, flood zones and a mosaic of ethnic peoples. The film methodically sets about undermining appearances and clichés attached to this sea of tranquillity. A fish-seller is worried: the riverside rushes are disappearing, as are the fish that shelter among them. The Peul herder talks of the big cats that are becoming rarer, of his cattle's sickness now the ponds are drying up. The Niger is a living being, not just a surface of water, a complex organism that is slowly dying under our eyes, without our realising it.

Un racconto incominciato

Le Conte a commencé A Commenced Story

Italie, 80 min, 2006

Vidéo, couleur

**Réalisation: Felice D'Agostino,
Arturo Lavorato**

Image, son, montage: Felice
D'Agostino, Arturo Lavorato

Production: Suttvuess, Etnovisioni

Via dei Sabelli, 211

00185 Rome Italie

Tél. : +39 320 45 71 570

felidago@libero.it



Les ultimes images de ce « récit commencé », celles du générique de fin, en sont un signe : une procession somptueuse de la Vierge vue d'une lucarne. Jusque là, pas la moindre trace d'une église dans ce ciné-poème qui exalte, après Vittorio De Seta, une humanité primaire et brutale, égoïste et rebelle, pauvre et assoiffée de liberté, ouverte à l'absolu et fière de sa singularité, une nature primitive et païenne, dont le soleil, la mer, la terre et la lune sont les divinités : « Les pêcheurs de Nicotera Marina ont créé un monde à part. Ils ont un rapport privilégié avec l'absolu. Chaque fois qu'ils prennent le large, ils partent vers la liberté. Ils sont amoureux de cette force centrifuge. L'antichambre de l'absolu, c'est la nature. » dit le philosophe de la petite ville.

La Calabre de Felice D'Agostino et Arturo Lavorato est une terre plongée dans la nuit, une masse obscure qu'entourent les grondements de la mer et que le soleil, « le plus grand peintre du monde », transforme, chaque matin, en or. La mer ici est omniprésente, un immense disque d'argent qui emprisonne la terre. Où qu'on aille, dans les rues de Nicotera Marina ou dans les orangeries de la campagne avoisinante, son souffle oppresse. Le départ et le retour des pêcheurs rythment la vie du village, ils en sont le pouls. Si les hommes s'affairent sur la plage ou en mer, les vues de la cité sont quasiment désertes : un camion qui démarre dans la pénombre, une femme qui traverse une rue, une autre derrière sa fenêtre, deux ouvriers sur un toit, chacun vit replié derrière l'épaisseur de ses murs et de ses portes. Pour retrouver la vie, il faut monter loin à l'intérieur des terres, cheminer jusqu'aux fermes perdues dans les collines. La terre elle-même est aride, sa végétation maigre. Elle ne rayonne que dans les feux conjoints du soleil et de la mer. La lune, astre néfaste, n'a pas été conviée à la fête : elle égare les pêcheurs. (Y.L.)

The Calabria of Felice D'Agostino and Arturo Lavorato is a land steeped in night, an obscure mass surrounded by the roar of the sea and transformed every morning into gold by "the world's greatest artist"... the sun. The sea is omnipresent, a huge silver disk imprisoning the land. Wherever you go, through the streets of Nicotera Marina or the local countryside orange groves, sea's breath is oppressive. The comings and goings of the fishing boats give rhythm to village life, like pulse beats. The land itself is arid, the vegetation scraggy. It only begins to shine under the dual fire of sun and sea. The moon, that unlucky star, has not been invited to the festivities, as it leads the fishermen astray.

Sélection française

Esperando a la Virgen

France, 27 min, 2007

Vidéo, couleur

Réalisation: Vincent Martorana

Image, son: Vincent Martorana

Avec la collaboration de: Olivier

Bréant

Avec: Zosimo Benitez, Danny Laird

Voix: Thierry Laroyenne

Montage: Susana Rossberg,

Nicolas Bilder

Production: Daï Films

7 ter rue Christiani

Boîte 17

75018 Paris

Tél. : +33 (0) 6 60 77 19 96

+33 (0) 1 42 54 19 96

daifilms@daifilms.com



Au Mexique, tous les ans, en décembre, ils sont des centaines de milliers à venir se recueillir devant leur « reine », la Vierge de Guadalupe. C'est une procession sans fin sur les routes, de piétons, de cyclistes, de 4x4 et de camions enguirlandés et drapés de l'image de la Vierge, un cheminement lent et silencieux, sous le soleil, réglé comme un ballet, avec, en contrepoint, une course de flambeaux où chaque coureur se hâte pour un rendez-vous urgent avec l'éternité. *Esperando a la Virgen* s'ouvre sur une citation d'Octavio Paz, selon laquelle le peuple mexicain, lassé de deux siècles d'échecs, ne vénère plus que la Loterie et la Vierge de Guadalupe. Si le pèlerinage de la Vierge de la Guadalupe donne au film sa matière visuelle et musicale, en dessous un drame invisible se déroule. La Mort joue aux dés la vie d'un homme, le narrateur et auteur présumé des images du pèlerinage. Alors que la masse des pèlerins se presse au pied de leur reine pour qu'elle leur apporte santé et fortune, le narrateur ne les accompagne que pour conjurer le départ de son amant et sa volonté de mettre fin à ses jours. Tandis que l'image et la musique conjuguent leurs forces dans un chœur mystique, le journal du cinéaste reflète ses tourments, la douleur de la séparation et l'espoir vain d'une réconciliation, le rejet de l'être aimé et le déni du départ, entre l'exaltation et le désespoir le plus noir. Son compagnon en fuite dont il avait toujours su qu'il était l'homme de sa vie, il l'avait rencontré par hasard sur une plage du Pacifique. (YL)

Each December, tens of thousands of Mexicans come together to honour their "queen", the Virgin of Guadalupe. This pilgrimage is what gives the film its visual and musical material, but under the surface an invisible tragedy is unfolding. Death is playing dice with the life of a man, the narrator who is supposedly filming the pilgrimage. Whilst the mass of pilgrims crowd around their queen's feet to ask for health and good fortune, the narrator accompanies them with no other wish than to avert the departure of his lover and affirm his intention to end his days.

Je prends ta douleur

France, 46 min, 2006

Vidéo, noir et blanc

Réalisation: Jean-Marie Barbe, Joëlle Janssen

Image, son, montage: Joëlle Janssen

Production: Ardèche Images

Production Le Village 07170 Lussas

Tél.: +33 (0) 4 75 94 26 16

aiprod@wanadoo.fr

BIO-FILMOGRAPHIES

Jean-Marie Barbe est réalisateur, producteur (Ardèche Images Production), organisateur (États Généraux du Film Documentaire de Lussas, Dess de réalisation documentaire). Depuis 2002, il organise des sessions de formation en Afrique et en Asie francophone.

Il a écrit et réalisé :

Madame Thio (co-auteur Joëlle Janssen), 52 min, 2006

Les Ouvriers de la terre, 53 min, 2001 (Cinéma du Réel - Compétition française 2002)

Le Juste Non (co-auteur Caroline Buffard), 80 min, 1999

Le Front et la forme, 54 min, 1999

Changement de direction, 54 min, 1998

La République des maires, 1997

Le Cours de philo (co-réalisation

Bernard Cauvin), 52 min, 1995

Les Moissons de l'utopie (co-réalisation Yves Billon, Yann Lardeau), 52 min, 1994

L'Épicerie de ma mère, 30 min, 1992

Une Affaire mouche, 26 min, 1989

Benleù Ben (co-réalisation J.-J. Ravaux), 52 minutes, 1976

Joëlle Janssen a écrit et réalisé :

Madame Thio (co-auteur Jean-Marie Barbe), 52 min, 2006

Avec Alain, 47 min, 2004-2005

L'Yvette, 53 min, 2002-2003

Ma grand-mère s'appelle Bob, 52 min, 2000



Gales est marraine de prison. Régulièrement, elle prend le train pour rendre visite à ses « filleuls ». Ses échanges avec l'un d'eux la perturbent profondément. Elle y trouve une violente remise en cause de ses choix personnels, de ce qu'elle a fait de sa vie, et, ce qui est suggéré sans être dit, de son couple. Une conversation dans un café avec une autre marraine lui montre qu'elle n'est pas la seule à éprouver ce malaise, mais elle ne l'éclaire pas. Le prisonnier est peu présent dans le film, par quelques images lointaines de la prison. Ce n'est pas lui le sujet, mais ce qu'il a ravivé, remué en Gales, et que le film restitue par petites touches, à travers le monologue de Gales, les images récurrentes du trajet en train, un noir et blanc lumineux et peu contrasté, ou plutôt des nuances de gris. Si les prisonniers recouvrent un jour la liberté, peut-on sortir de la prison qu'on s'est soi-même construit intérieurement pour vivre ? (YL)

Gales is a voluntary prison visitor. She regularly takes the train to visit her "adopted" prisoners. She finds the conversation with one of them deeply disturbing. It puts into question not only her personal choices, what she has made of her life, but also, though this is not explicit, her couple. A conversation in a café with another voluntary visitor reveals that she is not the only one to feel this unease.

Li Fet Met

Le Passé est mort

France, 72 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Mehmet Arikian, Nadia Bouferkas**

Image: Mehmet Arikian

Son: Nadia Bouferkas

Montage: Mehmet Arikian, Christine Carrière

Production: Playfilm, Tribu, CRRAV, Images Plus

Play Film

14 rue du Moulin Joly

75011 Paris

Tél.: +33 (0) 1 48 07 56 85

Fax: +33 (0) 1 49 23 07 16

playfilm@playfilm.fr

www.playfilm.fr

BIO-FILMOGRAPHIES

Mehmet Arikian travaille depuis 1987 à la mise en place d'ateliers d'expression vidéo et cinéma.

Une vie de chacal, 52 min, 1994

Les Intouchables, série en trois volets :

10, impasse Saint-Louis, 26 min, 1990

Le Maboul du quartier, 26 min, 1991

Les Voleurs de poules, 35 min, 1992

Nadiaz Bouferkas est titulaire d'un DEA d'Esthétique du cinéma.

Ils ont co-réalisé les documentaires :

Bienvenue au lycée Turgot, 52 min, 2001

L'An prochain à Jérusalem, 30 min, 2002

Taudis les Taudis, 26 min, 2001

Apprentis utopistes, 52 min, 2001

Ness (la fille de l'autre), 52 min, 1999



Les SAS, Sections administratives spéciales, ont été créées par l'Armée française pendant la Guerre d'Algérie pour « pacifier » les indigènes. Le jour, les SAS servaient de centres de soin et la nuit de lieux de torture pour venir à bout de la résistance algérienne. A l'Indépendance, les SAS ont été recyclées en logements pour les paysans.

Quarante-six ans plus tard, à la SAS de Laperrine, anciens résistants, familles de harkis, et réfugiés fuyant les massacres du terrorisme, vivent côte à côte, dans une même misère, avec les souvenirs et les haines du passé et un rejet similaire du présent: « *Nous n'avons jamais vu l'indépendance.* »

De la SAS aujourd'hui, il reste les deux bâtiments, la capitainerie et le « centre de soins », autour desquels se sont agglutinés les bidonvilles des laissés pour compte. Reste aussi sur la place le robinet « des Français », qui marche aléatoirement, faute d'entretien. La rue où circulaient les camions militaires n'est plus qu'un champ d'ornières, un terrain de boue sous un ciel gris. Décor sans lumière, mais qui a la vertu de rassembler autour de lui, comme sur une scène de théâtre, jeunes et moins jeunes, hommes et femmes, et de voir défiler ainsi un demi-siècle d'histoire, un flot de souvenirs contradictoires, le ressentiment et le courroux d'une population qui a cru en un projet de reconstruction nationale et qui s'en est vue de plus en plus exclue, la colère de combattants qui ont cru au pouvoir du peuple et l'ont vu confisqué par une caste bureaucratique, qui ont traversé les « dix années noires » du terrorisme, et qui admirent la villa en construction d'un « riche » : un émigré. (YL)

The SAS (Special Administrative Section) units were created by the French Army during the Algerian War to "pacify" the indigenous population. In the daytime, the SAS quarters were used as medical centres and at night-fall as torture chambers in the effort to break the Algerian resistance. When independence came, the centres were recycled as housing for villagers. Forty-six years later, at Laperrine, the families of resistance fighters, the sons of native French-army conscripts, the sons of harkis and refugees who fled terrorism live side by side, in the same poverty, along with their memories, and a similar rejection of a present that bears little resemblance to the dream of Independence.

L. Ville

France, 70 min, 2007

Vidéo, couleur

Réalisation : Swann Dubus

Image: Swann Dubus

Son: Aymeric Boutard

Montage: Christine Bouteiller

Production: Mil Sabords

6 rue Alsace Lorraine

76160 Darnétal

Tél. : +33 (0) 2 35 08 38 70

i.ternat@milsabords.com

www.milsabords.com



BIO-FILMOGRAPHIE

Swann Dubus, né en 1977, est réalisateur, cadreur et monteur. Titulaire d'un doctorat d'Etudes Cinématographiques (*Le Film intime en question*, Université Paris III, 2007), il a réalisé les documentaires :

736 dimanches, 2003

Lettre à L et à elles toutes, 2002

1970-1989, 1999 (Cinéma du Réel,

Compétition française 2001)

L. Ville: la ville et elle. Elle: une ouvrière ou une étudiante, une mère ou une fille, une infirmière ou une entraîneuse. La ville: Tananarive. Une banlieue pléthorique, un habitat sommaire de plus en plus éloigné du centre de la ville, des heures de transport, des embouteillages sans fin, des loyers exorbitants, un lycée qui se dégrade, faute de pouvoir être entretenu, des usines géantes pour exalter la mondialisation et le retour de l'esclavage, le quartier nocturne des boîtes et de la prostitution. *L. Ville*: la longue marche de femmes à la conquête de l'indépendance, la leur et celle de leur pays, une voie idéale dessinée au lendemain de la Deuxième guerre mondiale et que Madagascar n'a jamais achevée. Elle + elle: une nation en marche. « Je crois en l'avenir de Madagascar, pas en mon patron. » Elles sont six femmes malgaches, de différentes générations, à lutter, chacune à sa façon, pour s'en sortir. À travers leurs destins croisés, la description par *short cuts*, d'une de leur journée, se tisse petit à petit un tableau émouvant de Tananarive et de la société malgache, de la colonisation à aujourd'hui, des massacres de 1947 aux émeutes de 2002, des coutumes pacifiques de l'ancienne société à la manipulation des ethnies par les Français puis par les formations politiques, du poids des anciens dans la tradition et du désir d'émancipation des jeunes générations. *L. Ville* est fait à la façon de *Moi, un noir* associant une voix *off* non synchrone avec les images. D'un côté, la description visuelle des conditions de vie de ces femmes, de l'autre, décalées et en retrait, les pensées, les sentiments qu'inspire à ces femmes l'histoire de leur pays. (YL)

L. Ville, the city and "She". "She": a factory worker or a student, a mother or daughter, a nurse or a bargirl. The city: Tananarive. Rambling suburbs, rough housing that stretches further and further from the city, hours of transport in endless traffic jams, sky-high rents, a run-down school, giant factories to the glory of globalisation and the return of slavery, the nocturnal district of nightclubs and prostitution. *L. Ville*: the long march of women to conquer their independence, their own and their country's. An ideal set out after the end of the Second World War and which Madagascar has never achieved. *She+she*: a nation on the march. "I believe in the future of Madagascar, not in my boss."

Malaak et le vaste monde

France, 46 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation :

Ahlem Aussant-Leroy

Image, son : Ahlem Aussant-Leroy

Montage : Benoît Keller

Production : Chants de Lumière

La Mûre

07200 Saint-Etienne de Fontbellon

Tél. : +33 (0) 6 75 60 62 00

ricomart@club-internet.fr



BIO-FILMOGRAPHIE

Ahlem Aussant-Leroy a passé son enfance au Maghreb. Premier voyage au Yémen en 1998 où elle réalise un reportage sur les implications économiques et sociales du qât. En 1999, obtention d'une Maîtrise d'Histoire, et en 2001, d'un DESS de réalisation de films documentaires.

Elle est opératrice de prise de vues depuis 2002, et a travaillé en 2004 au tournage, en Algérie, d'un film de René Vautier.

A réalisé :

Le Soleil de la Défense, film de fin d'études, 2001

Malaak est une jeune fille qui déborde de vitalité, d'humour, de poésie. Elle entend le vent là où la réalisatrice avec ses écouteurs n'entend que le rire des enfants dans la rue. Elle a un grand projet : partir pour le Canada. Elle en a un autre plus petit, mais pas nécessairement plus accessible : ne plus porter le voile, le retirer progressivement. Malaak est Yéménite. Elle travaille pour des organismes internationaux, mais elle est aussi l'otage des croyances de sa famille. Malaak souffre du loup. Elle ne sort du Yémen que pour se faire soigner au Caire. Ces séjours sont aussi l'occasion de mener sa vie comme elle l'entend, de se libérer du voile et de prendre ses distances avec une famille qui voit, dans cette maladie incurable, un châtiment de Dieu. Dans un de ses rêves, sa sœur, le visage haineux, ouvre en riant la porte de sa maison à une bande d'affreux géants. Affaiblie, incomprise, Malaak sent que quelque chose s'est brisé en elle. Malaak et le vaste monde, à première vue, est un portrait, celui d'une jeune femme attirée par le monde moderne et captive des traditions de sa famille, rêvant de terres lointaines et cloîtrée dans une chambre. A y regarder de plus près, c'est une autre histoire, celle d'un lien entre Malaak et la réalisatrice, d'un pont, d'un pacte, d'un film tourné en secret, contre la volonté des parents. Celle aussi d'une responsabilité : la réalisatrice est plus qu'une amie à qui la jeune fille peut sans crainte confier ses rêves, elle est aussi une sœur qui peut entendre sa solitude morale. La caméra ne s'éloigne jamais beaucoup du visage de Malaak, même au Caire, quand elle filme les lumières de la ville : la ville est noyée dans la nuit et Malaak est toujours là, au premier plan, de dos. Le vaste monde est un hors-champ qui ne se conçoit pas sans Malaak. (YL)

Malaak is a young girl brimming with life, humour and poetry. She can hear the wind when all the filmmaker hears is children's laughter in the street. Her big project is to leave for Canada. She also has a less ambitious plan, not necessarily easier to fulfil, of no longer wearing the veil, taking it off in stages. Malaak is Yemeni and works for international organisations, but she is also trapped by her family's beliefs.

At first sight, the film is a portrait of a young woman who is attracted by the modern world but prisoner of family traditions, who dreams of distant lands but is shut up in her room. On a closer look, another story emerges, a story of the link between Malaak and the filmmaker, of a bridge, a pact.

Moi aussi, je suis à bout de souffle

France, 78 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : **Catherine Catella,**
Christian Docin-Julien

Image, son, montage : Catherine
Catella, Christian Docin-Julien

Production : Les Films du Tambour de
Soie, Les Films de Nêmo

Les Films du Tambour de Soie

Tél : +33 (0) 4 91 33 35 75

Fax : +33 (0) 4 91 33 35 24

tamtamsoie@tamtamsoie.net

Les Films de Nemo

Tél : +33 (0) 4 91 54 80 23

filmsdenemo@club-internet.fr



BIO-FILMOGRAPHIES

Catherine Catella

chef monteuse, notamment de :

Au diable vauvert, Thierry Lanfranchi,
2006

Paroles d'un autre Brésil, Claudia
Neubern, 2006

Jean Rouch et Germaine Dieterlen,
l'avenir du souvenir, Philippe
Costantini, 2005

Arcipelaghi, de Giovanni Columbu,
2001

Moi aussi je suis à bout de souffle est
son premier film en tant que
réalisatrice.

Christian Docin-Julien

auteur, notamment de :

Les Habits neufs du gouverneur,
Mwézé Ngangura, 2004

Moi et mon blanc, Pierre Yaméogo,
2003

On l'appelait la Vénus Hottentote, Zola
Maseko, 1999

Moi aussi je suis à bout de souffle est
son premier film en tant que
réalisateur.

Infirmière à son compte, Maryam n'a jamais le temps. Toujours à courir dans La Joliette à Marseille, d'un malade à l'autre, de vieilles personnes dépendantes pour qui parfois elle est la seule visite, le seul lien avec l'extérieur. Elle n'a jamais le temps, mais elle en trouve toujours à leur donner, pour les laver, les habiller, comme ils l'entendent, réparer leurs appareils ménagers, faire des courses. Même dehors, sur le trajet, il faut qu'elle pense à eux. Pourtant, elle a décidé d'arrêter, de céder son cabinet. Comment le dire ? Comment le faire accepter ? La relation de confiance, d'intimité qu'elle a construite avec ses patients, lui apparaît soudain comme un obstacle. Elle présente le couple qui va la remplacer à ses malades. La passation ne passe pas. Non pas que les nouveaux venus soient moins attentionnés qu'elle, mais la relation que Maryam avait construite avec ses patients était au-delà de l'acte médical, devenu secondaire. Maryam n'arrive plus à partir, à laisser derrière elle ses malades. Ce qui initialement pouvait paraître comme un sujet simple à filmer, la fermeture d'un cabinet d'infirmière, une réalité immanente, devient soudain très compliqué, lourd à porter. Comment différencier ce temps suspendu entre le départ annoncé et l'impossibilité de partir. Certains évoquent leurs souvenirs avec Maryam, l'un sort un vieux cahier de photos, une autre des lettres. Mais surtout, il y a Ghislaine. Ghislaine, hémiplegique, qui déjà avait fermé les yeux, renoncé à voir, silencieuse, qui entrouvrait à peine la bouche pour avaler les pâtes ou les cuillers de flan que lui tendait Maryam, et dont l'état se dégrade dangereusement peu de temps après l'annonce du départ, Ghislaine dont les lèvres se ferment comme si on l'avait privée de son dernier souffle, et sur laquelle le film se referme, comme s'il découvrirait dans son propre mouvement que filmer le travail de Maryam, ce n'était pas la filmer, elle, la suivre en longs plans séquences, mais tout arrêter et rester avec un malade, sur cette bouche entrouverte, dernier lien avec le monde. (YL)

As a self-employed nurse, Maryam is forever short of time. Always rushing in the Marseilles district of La Joliette, from one patient to another, all of them elderly dependent people for whom Maryam is sometimes the only visitor and link with the outside world. Yet Maryam has decided to give up her practice. How will she break the news? How will she get her patients to accept their new carers? The relationship of trust and intimacy she has established with her patients suddenly seems transformed into an obstacle.

Nous sommes nés pour marcher sur la tête des rois

France, 60 min, 2007

Vidéo, couleur

Réalisation: Vincent Sorrel

Image: Vincent Sorrel

Son: François Waledisch

Montage: Christian Cuilleron

Production: JFR Productions /

France 3 Corse / Cinexe

Résidence d'écriture - Lussas

22 rue Parmentier

69600 Oullins

Tél.: +33 (0) 4 78 86 04 03

jfrprod@club.fr

vincent.sorrel@free.fr

Bio-Filmographie

Vincent Sorrel, né en 1971. Après des études à l'École de Cinéma de Lodz (Pologne), il réalise en 1995 un premier documentaire (*Là-bas où le diable vous souhaite bonne nuit*, 16mm, 1999).

Il est membre de CINEX, atelier de pratiques cinématographiques.



L'île d'Eigg, en Ecosse, a la forme d'un gros haricot. Battue par les vents et la pluie, noyée dans la brume, un paysage sublime et glacé, sombre et vert, de landes et de falaises basses. *Nous sommes nés pour marcher sur la tête des rois* commence au fond d'une grotte, dans la nuit, la nuit des temps, celle d'un récit qui tient du mythe: le massacre de la population de l'île par un clan, issue terrible de vengeances, vols de femmes et rapt de terres. Jadis, Eigg appartenait à un seigneur qui régnait en maître absolu, un ordre féodal usé qui a poussé ses habitants, trop pauvres, à fuir leur terre natale, et transformé l'île en un désert. Pour éviter qu'elle ne soit rachetée et leur cadre de vie détruit, les nouveaux îliens se sont regroupés en une coopérative et sont devenus les nouveaux propriétaires de l'île. Un conseil d'habitants examine l'avenir, le statut des terres, leur mode de transmission, les investissements nécessaires à l'aménagement et au développement. Les réflexions de l'assemblée sont l'armature du film. Derrière le portrait de quelques familles, autochtones ou nouveaux venus, éleveurs traditionnels ou adeptes de l'agriculture biologique, derrière la recherche des motivations de chacun, enfant du pays ou cadre de l'industrie revenu à la terre, *Nous sommes nés pour marcher sur la tête des rois* tisse, subtilement, pas à pas, d'un paysage à l'autre, les fils d'une chronique marxienne où la volonté de créer une société maîtresse de sa destinée et de son cadre de vie se heurte à l'insuffisance démographique et à l'épineuse question de l'immigration, au sous-équipement et à la puissance de l'argent, au manque de moyens et de temps, à l'attraction et à la dépendance du monde extérieur, à la délégation des pouvoirs et à la bureaucratisation des décisions, à l'indétermination d'un projet commun et aux calculs individuels, en somme à l'exercice périlleux de l'autogestion et de la démocratie directe. (YL)

The Isle of Eigg, off the Scottish coast, is shaped like a large kidney bean. Lashed by the winds and rains, drowned in the mists, the landscape is icily sublime, darkly green, with heaths and low cliffs. Formerly, the island was owned by a laird, whose reign was undisputed. Faced with this timeworn feudal order, many of the poorer inhabitants fled the isle, leaving behind them a desert. To prevent the isle from being sold off and to preserve their rural setting, the new islanders created a Trust and bought the isle. An inhabitants' council is examining the future, the status of the lands, how they will be passed down, the investment required for planning and development.

Praline®

France, 49 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Jean-Hugues Berrou**

Image, son, montage: Jean-Hugues Berrou

Production: Jean-Hugues Berrou

49 bis rue du Borrégo

75020 Paris

Tél.: +33 (0) 1 42 23 37 87

Jhb1@free.fr

BIO-FILMOGRAPHIE

Jean-Hugues Berrou, né en 1966, photographe, est l'auteur de plusieurs albums et études iconographiques.

Il a co-écrit, avec Jean-Jacques Lefrère, trois ouvrages sur les voyages d'Arthur Rimbaud (éditions Fayard): *Rimbaud à Aden* (2001), *Rimbaud au Harar* (2002), *Rimbaud ailleurs* (2004).

Recherches iconographiques pour l'ouvrage dirigé par L. Gervereau, P. Milza, E. Temime: *Toute la France: histoire de l'immigration en France au xx^e siècle*, Somogy, 1998. Co-auteur (photographies) de *Visions*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, catalogue de l'exposition *Voir et revoir l'œuvre de Labrousse*, 11 octobre-9 novembre 2001, Paris: Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2002.

Praline® est son premier film.



Rimbaud n'est pas mort, il vit parmi nous. À Charleville-Mézières, sa tombe est l'objet de toutes les sollicitudes : de la municipalité aux admirateurs de son œuvre, de son *fan-club* mondial au facteur qui lui apporte son courrier. On rencontre aussi dans la ville des personnages qui voient le monde comme un réseau de correspondances inouïes et d'analogies fulgurantes, du SDF passionné de livres à l'archéologue amateur qui trouve dans les fossiles les sources du génie de l'auteur du *Bateau ivre*. Sa tombe est devenue l'autel de curieuses cérémonies, d'hommages « touristico-gothiques » où chacun y va de son rituel, le lieu de rendez-vous d'une vaste confrérie où les âges, les milieux, les nationalités, les classes sociales se côtoient en s'ignorant. Seuls les deux ouvriers du cimetière *savent*. Pour eux aussi, Rimbaud continue à vivre, mais d'une manière plus intime, plus intérieure. Ce n'est pas un dieu littéraire qu'on encense, ni un mort-vivant avec qui on vient faire la fête, c'est une tombe parmi d'autres, qu'il faut entretenir et orner de fleurs. Rimbaud fait partie de leurs morts, de leur famille. Leur regard prosaïque est aussi plus juste, plus sensible, plus complice. Rimbaud, c'est d'abord ces deux tombes identiques du poète et de sa mère, dont le côté à côté perpétuel résume *ad æternam*, en un raccourci cruel, la tragédie de son existence. La monumentalité littéraire de Rimbaud se résume, à leurs yeux, à une sobre dalle blanche qui ne se distingue guère des autres, et qu'on ne remarquerait pas si le nom du poète n'y était pas gravé. Si la platitude des vers au cher disparu d'une tombe voisine les touche plus que la poésie de Rimbaud, ils savent par contre comment la terre ronge les cercueils et les corps. Ils la ressentent si bien, cette terre, qu'ils n'imaginent pas ne pas y être inhumés à leur tour. De fait, ils sont les seuls à s'intéresser vraiment à la dernière demeure de Rimbaud – à la voir non pas comme une fosse mais comme un jardin. (YL)

Rimbaud is not dead, he lives on among us. In Charleville-Mézières, his tomb receives the utmost attention – be it from the municipality or admirers of his works, from his international fan club or the postman who brings his mail. In the town, one also comes across characters who see the world as a network of incredible correspondences and dazzling analogies, whether it be the homeless book-lover or the amateur archaeologist who finds in his fossils the original genius of the author of Le Bateau Ivre.

Rimbaud's grave has become the altar for curious ceremonies where each has his own ritual. It is the meeting place for a vast brotherhood where ages, backgrounds, nationalities and social classes mingle indifferently. The only ones to really know are the two employees who look after the cemetery. For them too, Rimbaud lives on, but in a more personal, inner way.

Stella

France, 77 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Vanina Vignal**

Image, son: Vanina Vignal

Montage: Mélanie Braux

Production: Cauri Films, Périphérie
(cinéastes en résidence)

Périphérie

87 bis rue de Paris

93100 Montreuil

Tél.: +33 (0) 1 41 50 01 93

Fax: +33 (0) 1 48 31 95 45

jeanne.dubost@club-internet

www.peripherie.asso.fr

vvignal@free.fr

BIO-FILMOGRAPHIE

Vanina Vignal, née en 1970 à Paris, a d'abord été comédienne, (École Internationale de Théâtre et de Mouvement Jacques Lecoq, Conservatoire National de Théâtre de Roumanie) avant d'être assistante-monteuse puis assistante-réalisatrice. *Stella* est sa première réalisation. Son nouveau projet, *4 femmes de Bucarest*, a reçu la Bourse Louis Lumière/Villa Médicis hors les murs. Ces films sont les deux premiers volets d'une trilogie provisoirement appelée *Trilogie Roumaine*.



Stella a l'étoffe d'un mélodrame. Bien sûr, la construction n'y est pas ciselée comme dans un film de Chaplin, mais le fond est le même. Stella mendie tous les jours à la station de métro Oberkampf, mais personne ne la voit exactement, comme personne ne voit la fleuriste aveugle des *Lumières de la ville*. Elle a tout quitté et choisi de vivre illégalement en France par amour, pour sauver son mari Marcel, atteint d'une grave maladie, convaincue qu'elle trouverait là un médecin qui saurait le soigner. Elle sauve son mari, mais le contrecoup est trop fort et, à son tour, elle tombe malade. Sans travail, sans papiers, sans argent, il lui faut attendre la fin des soins avant de repartir en Roumanie. Commence alors une attente interminable où elle doit apprendre à vivre contre ses principes, et dans la peur permanente d'un contrôle d'identité. Si le film rend palpables cette angoisse et cette souffrance, il montre aussi une femme qui ne baisse jamais les bras et qui s'attache à régler les problèmes les uns après les autres avec les moyens dont elle dispose. Sous ce corps fatigué se cache un moral d'acier. Le film s'attarde longuement avec Stella dans son logis, une tente dans un bidonville à Saint Denis, entre l'autoroute et le RER. Il dévoile son quotidien, et il montre plus: ce que nous voyons comme un état et comme une déchéance, Stella le voit comme une transition, une étape, un temps mort entre son passé d'ouvrière en Roumanie, ruinée par la chute de Ceausescu et le passage à une économie libérale, et son avenir de retraitée à Bucarest. Cette femme a toujours eu foi en son étoile et cette étoile est son amour. Le premier plan montre Stella sous la pluie, attendant, inquiète, Marcel. L'une des dernières séquences nous montre Marcel et Stella assis sur un banc, dans la cour de la Salpêtrière, peu de temps avant l'opération de Stella. Leur amour est plus fort que toutes les épreuves que le destin, l'Histoire ou la loi leur font subir. (YL)

Every day, Stella begs at the Oberkampf metro station, yet no-one really sees her, just as no-one sees the blind flower-seller in City Lights. Leaving everything behind, she chose to live illegally in France for love of her seriously ill husband Marcel. She was convinced she would find a doctor able to treat him. She succeeded but the backlash is overwhelming and she, in turn, falls ill. Jobless, penniless and with no legal status, she has to finish her course of medical treatment before returning to Romania. While the film renders her anguish and suffering palpable, it also shows a woman who never gives up, who is determined to solve her problems one after the other with the means she has available. Within her exhausted frame, there lies an iron will.

El Telón de azúcar

Le Rideau de sucre

France, 80 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: **Camila Guzmán**

Urzúa

son: Jean Jacques Quinet

image: Camila Guzmán Urzúa

montage: Claudio Martinez

Production: Paraiso Production

Diffusion

7 impasse des Chevaliers

75020 Paris

Tél. : +33 (0) 1 43 15 91 91

Fax: +33 (0) 1 43 15 91 00

paraisofilm@libertysurf.fr

BI0-FILMOGRAPHIE

Camila Guzmán Urzúa, née à Santiago du Chili en 1971. En 1974 sa famille s'installe à Cuba. En 1992, elle entreprend des études de Cinéma à Londres (London College of Printing and Distributive Trades). Dès lors, elle est assistante de réalisation et chargée de production de films documentaires et de fiction, en Espagne, en France et au Chili. *Le Rideau de sucre* est son premier film.



Filmer l'école à Cuba peut se concevoir comme une entreprise de dénonciation des mensonges de la propagande communiste et de l'embrigadement de la jeunesse. La démarche de Camila Guzmán Urzúa est plus intime, plus déchirée aussi. Deux images l'évoquent : un jeune homme fouille dans une boîte à biscuits pour en extraire des photos de ses parents, jeunes militants de la révolution, et une photo de classe de la réalisatrice. Celle-ci fait ensuite la liste de ceux qui se sont exilés, liste si longue qu'on comprend qu'il n'en est resté qu'un, le jeune homme à la boîte de biscuits. Le film est l'histoire du chemin qui sépare ces photos, où la petite voix de l'autobiographie questionne les représentations officielles de l'histoire, pro- ou anti-castristes. L'école à Cuba, pour Camila, c'est d'abord une affaire de ton et de goût. Le ton de belles vacances, certes un peu spéciales, dans les camps de pionniers, où les enfants placés « au contact des travailleurs » se retrouvaient entre eux, loin de l'autorité rabat-joie des parents. Le goût, c'est le sucré des goûters, de pâtisseries et de jus de fruits. Les goûters ne sont plus qu'un souvenir, la colonie modèle des pionniers tombe en ruine. Des souvenirs amers ternissent l'image sucrée de l'école du socialisme : les punitions, la délation au quotidien, et le réveil brutal de la « période spéciale ». Si le film questionne inlassablement ce déni de la réalité, il puise sa force dans la permanence de son regard à l'échelle d'une cour d'école, aux dimensions d'un quartier. Le mensonge des dirigeants ne peut cacher le rêve de la population, celui d'une société solidaire. Ce rêve brisé est filmé comme une photo qui se désagrège avant de se déchirer, une photo d'enfants qui ont grandi à l'intérieur du rêve et l'ont vu se dissiper avec leur propre jeunesse. La société cubaine ne se divise pas entre pro- et anti-castristes, entre « restés » et « partis », mais à l'intérieur des familles déchirées par l'exil. Récit douloureux d'une génération d'orphelins, d'orphelins d'un rêve. (YL)

Making a film about a Cuban school could be conceived as an attempt to denounce the lies and propaganda of Communism. Camila's approach is more personal, and her standpoint painfully divided. This is revealed by two images: a young man rummaging in a biscuit box for photos of his parents, who were young revolutionaries, and then there is the filmmaker's school photo. She goes through all her classmates who went into exile, and the list is so long that we understand the only one left is the young man with his biscuit box. The film is the story of the distance that separates these photos, of the country's history certainly, but first and foremost, the history of a generation, where the small voice of autobiography challenges the official representations of history, whether these be pro- or anti-Castroist.

Yapo

France, 80 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation : Jowan Le Besco

Image, son : Jowan Le Besco

Montage : Jowan Le Besco, Jayne Chu

Production : Sangsho

22 rue Dussoubs

75002 Paris

Tél. : +33 (0)6 76 70 22 65

sangshofilm@yahoo.fr

BIO-FILMOGRAPHIE

Jowan Le Besco a été l'opérateur des films suivants :

Annette and her, Haik Kocharian, 2007

Charly, Isild Le Besco, 2006

L'Intouchable, Benoît Jacquot (2ème caméra), 2006

Le Regard d'un enfant, court métrage, Isild Le Besco, 2005

Gaspard de Besse, Benoît Jacquot (2ème caméra), 2005

Le Marais, documentaire, Isild Le Besco, 2005

Demi-tarif, Isild Le Besco, 2002

et assistant-réalisateur pour Mathilde Laconche et Serge Bozon.



Yapo (« Honorable moine ») retourne à son monastère du Sikkim après avoir été opéré de la jambe, accompagné de ses assistants, deux adolescents aussi dociles que facétieux. Yapo fait-il un concours de grise mine avec Buster Keaton ? Il se pourrait qu'il gagne : question de rang à tenir, question de souffrance aussi – la douleur et les béquilles n'aident pas à la décrispation. De plus, le voyage est long et fatigant. A l'arrivée, et si le Bouddha est une montagne de sérénité, son disciple est un homme pressé. Cet homme très occupé habite trois lieux à la fois : l'école qu'il dirige, le monastère et sa maison où vit sa mère. Entre les prières, les cours, les cuisines et les audiences, Yapo, malgré sa patte folle, ne cesse de courir, dans un dédale étroit de couloirs, de tentures, d'escaliers, de terrasses et de chemins pentus. Au demeurant, tout bascule quand il retrouve sa mère, sur la terrasse de sa maison. La Mère écoute son fils lui raconter son opération et s'inquiète de la dépense. Le lama disparaît, il n'y a plus qu'un petit garçon sage. Au monastère, c'est plus fort que lui, il faut qu'il surveille, car un homme de sa stature doit veiller à tout. Mais qu'advierait-il du monastère sans l'armée de cuisinières, de servantes et de marmitons, sans le petit peuple qui balaye, fait la vaisselle, prépare les objets rituels et conduit la jeep... Le regard amusé que posent les deux adolescents sur les manies de Yapo en fait les « valets Matti » d'un « maître Puntla » qui travaillerait à la mise en ordre du monde. Si en sa présence ils se tiennent droit, les mains dans le dos, attendant les ordres, sitôt qu'il a le dos tourné, ou dès qu'ils retrouvent leurs camarades dans le dortoir, ils ne pensent qu'à rire, à jouer, à blaguer et à courtiser les filles dans les communs. Au bout de préparatifs minutieux, la danse masquée, le *chaam*, s'est déroulée comme il faut. Yapo n'a pas failli. Mais entre la gravité des méditations et les fous-rires du petit personnel, la solennité des prières et le tohu-bohu des arrière-cours, la caméra a fait son choix. (YL/MP)

Yapo (Honourable Monk) returns to his faraway monastery in Sikkim after a leg operation. He is accompanied by two young assistants, who are as obedient as they are facetious. This very busy man lives in three places at once: the school he runs, the monastery and the house where his mother lives. Between prayers, lessons, practical matters, the kitchens and his audiences, Yapo never stops running, despite his crippled leg. But what would happen to the monastery without its army of cooks, servants and kitchen boys, without the common people who sweep, wash up, get the ritual objects ready or drive the jeep... Between the seriousness of meditation and the menials' bursting laughter, the solemnity of prayer and the bustling courtyard, the camera has made its choice.

Zuoz

France/Autriche, 71 min, 2006

Vidéo, couleur

Réalisation: Daniella Marxer

Image: Johannes Hammel

Son: Ingrid Staedeli

Montage: Sophie Reiter

Production: Zeugma Films,

Navigator Film

Zeugma Films

7, rue Ganneron

75018 Paris

Tél. : +33 (0) 1 43 87 00 54

Fax: +33 (0) 1 43 87 34 72

zeugma-films@noos.fr

www.zeugma-films.fr

www.navigatorfilm.com

BIO-FILMOGRAPHIE

Daniella Marxer, née en 1966 à Bregenz (Autriche) a suivi des études de Lettres, de Philosophie, de Théâtre et de Filmologie à l'Université de Vienne, puis à partir de 1990, à l'Université de La Sorbonne à Paris, où elle vit et travaille.

Assistante de production et de réalisation du documentaire *Der Weg zur Farm* (Le Chemin de la ferme) de Sebastian Frommelt.

Co-scénariste et assistante de réalisation du documentaire *Für Gott, Fürst und Vaterland* (Dieu, Prince, Patrie) de Sebastian Frommelt.

En tant que réalisatrice de documentaires :

Die Kinder des Geldes (Les Enfants gâtés), 58 min, 2003

Im Wunderland (Au pays des merveilles), 56 min, 1999

De Lumière, 15 min, 1997



Au cœur des Alpes, en Suisse, l'école privée de Zuoz apprend à des gosses de riches venus des quatre coins du monde, les vertus du libéralisme, de la discipline et de la civilité. Le régime de cet internat est sévère, à l'image des hautes montagnes enneigées qui l'entourent : pas d'écarts, pas d'excès, de la mesure en toutes choses. Faute de quoi, les punitions tombent. Les surveillants ont l'œil à tout, rien ne leur échappe dans ces longs couloirs sombres où les portes des chambres ne doivent pas être fermées à clé, où les filles et les garçons ne peuvent se voir que sur le pas de leur porte. Le moindre retard : dix pompes ; un penchant trop fort pour les boissons alcoolisées : le renvoi. Peu de cours dans ce film centré sur le fonctionnement de l'internat, mais le bureau des peines ne chôme pas, qui distribue, avec une science consommée de la mise en scène et de la rhétorique, les leçons de morale, les interdictions de sortie, les avertissements et les ultimatums, et s'inquiète des élèves qui n'ont pas reçu leur lot de châtiement. Les élèves prennent le pli, bon gré mal gré, et s'entraînent à l'art difficile de cette vertu cardinale du libre échange : la négociation, à commencer par celle des fautes et des peines. Ils y apprennent aussi, avec les subtilités de l'hypocrisie puritaine, l'existence de la pauvreté dans le monde, un ailleurs absolu dont la seule évocation suffit à resserrer les rangs. Si les maîtres sont sévères, les lycéens à la bouche en cœur sont cruels : ceux qui ne rentrent pas dans ce moule où l'argent est roi se voient exclus du groupe comme des brebis galeuses. (YL)

In the heart of the Swiss Alps, the private school of Zuoz teaches the kids of wealthy families from all over the world the virtues of liberalism, discipline and civility. The boarding school's regimented life is severe, like the high snow-laden mountains surrounding it: no broken rules, no excessive behaviour, moderation in everything. Otherwise, punishment strikes. The supervisors have an eye everywhere and nothing escapes them in the long dark corridors where the pupils' rooms must remain unlocked and visits from the opposite sex go no further than the threshold. They are also taught, with all the subtleties of puritan hypocrisy, about the existence of poverty in the world, another universe the mere mention of which is enough to tighten the ranks.

Hors les murs

Pour la seconde année, des cinémas d'Ile-de-France s'associent à *Cinéma du Réel* en reprenant des films sélectionnés par le festival et invitent leurs réalisateurs à venir discuter avec le public. Plusieurs films en compétition, internationale et française, ainsi que certains programmes hors compétition, font ainsi l'objet d'une séance supplémentaire au cours des mois de mars et d'avril 2007.

Institut Cervantes

7 rue Quentin Bauchart, 75008 Paris

Tél. : 01 40 70 92 92

<http://paris.cervantes.es>

El Telón de azúcar de Camila Guzman

l'Ecran de Saint-Denis

14 Passage de l'Aqueduc, 93200 Saint-Denis

Tél. : 01 49 33 66 88

www.lecranstdenis.org

Jia Zhangke: Dong et Still Life (Lion d'or au

Festival de Venise 2006)

avec Ad Vitam distrib.

l'Espace 1789 de Saint-Ouen

2-4 rue Alexandre Bachelet, 93400 Saint-Ouen

Tél. : 01 40 11 50 23

www.espace-1789.com

Nisida, grandir en prison de Lara Rastelli

Stella de Vanina Vignal – avec Périphérie

Carte blanche à la Cinémathèque de Tanger

composée par Bouchra Khalili

l'Espace Khiasma des Lilas

15 rue Chassagnolle, 93260 Les Lilas

Tél. : 01 43 60 69 72

www.khiasma.net

Carte blanche à la Cinémathèque de Tanger

Zuoz de Daniela Marxer

Le Bruit du canon de Marie Voignier

Praline® de Jean-Hugues Berrou

Stella de Vanina Vignal – avec Périphérie

Cinéma Jean Renoir de Trappes

1 rue de l'Abreuvoir, 78190 Trappes

Tél. : 01 30 69 84 62

www.jeanrenoir.free.fr

Un fleuve humain de Sylvain L'Espérance

Cinéma Jacques Tati d'Orsay

14 avenue Saint Laurent, 91400 Orsay

Tél. : 01 69 28 70 33

www.mjctati.org

Dong et Still life de Jia Zhangke

(Lion d'or au Festival de Venise 2006)

avec Ad Vitam distrib.

Praline® de Jean-Hugues Berrou

l'Etoile de La Courneuve

1 allée du Progrès, 93120 La Courneuve

Tél. : 01 48 35 23 04

www.ville-la-courneuve.fr

Stella de Vanina Vignal – avec Périphérie

Théâtre Cinéma Paul Eluard

**4 avenue de Villeneuve-Saint-Georges,
94600 Choisy-le-Roi**

Tél. : 08 92 68 04 86

www.theatrecinemachoisy.fr

Stella de Vanina Vignal – avec Périphérie

Cinéma du réel accueille le public scolaire

Dans le but de contribuer à la découverte du cinéma documentaire par le jeune public, *Cinéma du Réel* invite des lycéens de Paris et sa région parisienne à venir voir des films avec leurs professeurs et à discuter avec les réalisateurs présents au festival.

En partenariat avec les Cinémas Indépendants Parisiens (CIP) et l'Association des Cinémas de Recherche d'Ile de France (ACRIF).

Reprise du palmarès à la Scam

Jeudi 22 mars 2007

Scam 5, avenue Vélasquez, 75008 Paris

Tél. : 01 56 69 58 58

site : www.scam.fr

Hors compétition



Dong de Jia Zhangke, 2006

Dong

Chine, 2006, 66 min

Vidéo HD, couleur

Réalisation : Jia Zhangke

Image : Yu Likwai, Jia Zhangke,

Chow Chisang, Tian Li

Son : Zhang Yang

Montage : Kong Jinlei, Zhang Jia

Production : Xstream Pictures, Dan Bo

Bio-filmographie

Jia Zhangke

est né en 1970 à Fengyang, une bourgade de la province du Shanxi, au nord de la Chine. Après ses études de peinture aux Beaux Arts de Taiyuan, il entre à l'Académie du film de Pékin en 1993. Il devient ensuite rapidement son propre producteur, et conquiert peu à peu, dans l'indépendance, la possibilité de rendre ses films plus largement visibles au public chinois, et d'accompagner d'autres cinéastes. *Sanxia haoren* (Braves gens des Trois Gorges/Still Life), 2006 – *Shijie* (The World), 2004 – *In Public* (doc.), 2003 *Ren Xiao Yao* (Plaisirs inconnus), 2001 *Zhantai* (Platform), 2000 – *Xiao Wu* (Xiao Wu le pickpocket), 1998

Liu Xiaodong

Né en 1963 dans la province du Liaoning (nord est). Au cours de ses études aux Beaux Arts de Pékin de 1984 à 1988, Liu Xiaodong rencontre les cinéastes, alors étudiants eux aussi, Wang Xiaoshuai et Zhang Yuan. Il joue dans leurs films d'études et travaille à leurs décors. Il a été le comédien principal de *Dong Chun de rizi* (The Days) de Wang Xiaoshuai (1990) et le décorateur de *Beijing zazhong* (Beijing Bastards) de Zhang Yuan en 1993. Depuis sa première exposition à Pékin en 1990, il expose régulièrement en Asie et en Europe. Le projet de série mené à bien en 2005-2006 a pour thème central le « devenir cosmopolite » du monde et les mouvements migratoires qui l'accompagnent : paysans devenus ouvriers ou chassés de leurs terres, jeunes filles quittant leurs villages pour échapper à la pauvreté. Images quasi symétriques de l'Asie, pour lesquels l'artiste change de manière, loin du style dit « Nouvelle Ere » des années 90 qui s'appuyait sur l'usage de la photographie et de la vidéo, et retourne à la technique « traditionnelle », pour chercher une nouvelle forme de relations avec le réel.

Chine, 2005 : le peintre Liu Xiaodong se rend dans la région des Trois Gorges. A Fengjie, les travaux de démolition qui effacent la vieille ville, qui sera bientôt engloutie sous les eaux du barrage, emplissent l'air du son incessant des pioches et des masses. Le peintre choisit onze travailleurs des chantiers pour être les personnages et modèles d'une toile qu'il destine à une série de toiles en cours. Le peintre est emporté peu à peu par la réalité des travailleurs migrants et celle de toute une région.

Thaïlande, 2006 : à Bangkok, le peintre poursuit sa série. Cette fois, ce sont onze jeunes femmes qui lui servent de modèles. La chaleur est écrasante, la lumière violente. Le peintre ne connaît ni la langue ni les usages du pays. Il ne peut alors, dit-il, que « peindre les visages et les corps, sans paysage exotique ni décor ». Parfois, les jeunes femmes chantent. L'une d'elles décide de retourner à son village quand de dramatiques inondations frappent sa région d'origine.

« J'ai suivi le peintre et je l'ai filmé, d'une ville en démolition à une cité tropicale. J'avais devant moi deux groupes de personnes, et deux villes, très éloignées. Mais j'y ai vu la même condition humaine, et quelque chose de l'Asie d'aujourd'hui. » (J.Z.)

Le documentaire est inséparable du long-métrage *Sanxia Haoren* (Braves gens des Trois Gorges/Still Life) et le cinéaste rêve que le public puisse voir les deux films en même temps. Car ce qui a commencé comme (par) un documentaire, un voyage avec un peintre, a peu à peu suscité l'écriture d'une fiction. Le cinéaste imagine les vies de ceux qu'il filme tandis que le peintre travaille, le tournage d'un autre film se mêle au projet documentaire. Lieux et figures, personnages et gestes de Fengjie se croisent dans les montages.

The painter Liu Xiaodong plans two large paintings. He visits the Three Gorges dam work site, and then on to Thailand. Workers, people from now submerged towns, Bangkok bar-hostesses and residents: the picture that the filmmaker draws tells something about Asia and about us, today.

Le Papier ne peut pas envelopper la braise

(Paper Cannot Wrap Up Embers)

France, 86 min, 2006

Vidéo couleur

Réalisation: **Rithy Panh**

Image: Prum Mésar

Son: Sear Vissal

Montage: Marie-Christine Rougerie

Production: CDP, Ina, Bophana

Production, France 3, France 5

Filmographie

Les Artistes du théâtre brûlé (doc.), 2005

Le Peuple d'Angkor (doc.), 2003 – *S21,*

la machine de mort khmère rouge

(doc.), 2002-2003 - *Que la barque se*

brise, que la jonque s'entrouvre (fic.),

2000 - *Van Chan, une danseuse*

cambodgienne (doc.), 1998

Un soir après la guerre (fic.), 1998

La Prothèse (collectif « Lumières sur un

massacre : 10 films contre 100 millions

de mines » : cm), 1997 - *Bophana, une*

tragédie cambodgienne (doc.), 1996

Ary est partie à la ville (cm), 1995

Cambodge, la famille Tan (doc.), 1995

Les Gens de la rizière (Neak sre, fic.),

1993 - *Cambodge, entre guerre et paix*

(doc.), 1992-1993 - *Souleymane Cissé*

(doc.), 1990 - *Site 2 – aux abords des*

frontières (doc.), 1989-1990

Né en 1964 à Phnom Penh, au Cambodge, Rithy Panh est envoyé, comme des millions de ses compatriotes, dans les camps de travaux forcés des Khmers rouges, où il voit sa famille mourir à cause des privations. Il s'enfuit en 1979, et rejoint le camp de Mairut à la frontière khméro-thaïlandaise. Il arrive en France en 1980 et reprend ses études. Au lycée, il découvre le super-8. Il entre à l'IDHEC. Il retourne au camp de Mairut pour son premier documentaire, Site 2. Rithy Panh a co-fondé et anime le centre Bophana (www.bophana.com), Centre de ressources audiovisuelles ouvert à Phnom Penh en 2006, qui se donne pour missions la collecte et la sauvegarde des images et sons de la mémoire cambodgienne, la formation aux métiers du cinéma, et le soutien à la production.



«Le signe évident de la fêlure sociale dans un pays qui a subi des décennies de guerre, c'est la façon dont on exploite économiquement et politiquement le corps des gens démunis : les pères soldats morts à la guerre laisseront des enfants ouvriers sous-payés, ou pire, prostitués. Vies violées, destins ravagés, corps devenus des objets de transaction [...]

Filmer des personnes et non des personnages. Filmer la vie et y trouver la dramaturgie qui en fait une histoire et un film. Je ne veux pas filmer ces jeunes comme des corps-objets, je voudrais qu'elles soient porteuses du film. Qu'elles expriment la revendication d'une humanité. Une voix, un visage, un nom. La parole ici se lève contre la négation de l'humain. La parole pour remplir le vide dévastateur au fond de soi-même, et recoller des souvenirs détruits, donner vie à un temps suspendu. La parole ne sert pas à témoigner, mais aussi à panser les plaies. [...]

Un visage dans une lumière rouge...

– Pourquoi ne rentres-tu pas maintenant au village ?

– Je ne veux pas... j'ai honte.

– Personne ne sait ton histoire. Si tu veux, je t'aiderai... retourne au village.

– Non, j'ai honte. Personne ne sait ce que je fais ici à Phnom Penh. Mais moi, je le sais. » (Rithy Panh – *Projet du film*)

Phnom Penh, 2006. A face bathed in red light... "The clear sign of a social rift in a country that has experienced decades of war, it's the way that the bodies of the destitute are economically and politically exploited: the soldier fathers who died in combat have left behind children who will become underpaid workers or, even worse, prostitutes. Violated lives, ravaged destinies, bodies that became marketable goods (...)" (R.P.)

Carte blanche à la Cinémathèque de Tanger

Le projet de La Cinémathèque de Tanger est né du désir d'un groupe d'artistes de montrer des films peu vus, peu projetés au Maroc, issus d'horizons esthétiques et géographiques lointains.

Mais aussi du désir de les conserver, d'en garder une trace et de la perpétuer auprès du public.

Après six ans de travail acharné, la Cinémathèque de Tanger existe, et a enfin ouvert ses portes au public. Deux salles de projection, une bibliothèque de cinéma (la première du genre au Maroc), un centre de consultation, une salle de montage, un café, et des films : multiples, hétérogènes, propices à l'émergence d'une cinéphilie que nous voulons sauvage et insatiable.

En réponse à l'invitation de *Cinéma du Réel*, nous proposons une soirée composée de films que nous défendons, essentiellement documentaires, et aussi de films dont nous rêvons, ou plus précisément que nous rêvons de montrer à Tanger.

Voici donc un aperçu de nos archives, que nous avons voulu les plus ouvertes possibles à toutes les expériences documentaires, y compris à celles des origines, notamment avec les films de Gabriel Veyre, le premier homme à avoir posé une caméra au Maroc et à avoir documenté le pays tel qu'il était au début du siècle.

Mais voici aussi aussi un fragment de notre « cinémathèque idéale », quelques films qui suscitent notre admiration et qui ont contribué à former notre cinéphilie.

Les films que nous présentons pour cette soirée ont tous, d'une manière ou d'une autre, accompagné la naissance de La Cinémathèque de Tanger. Ils continueront à nous accompagner, et accompagneront pour longtemps, nous l'espérons, notre public.

Bouchra Khalili

Partie 1 :

Archives de La Cinémathèque de Tanger

Premières vues en couleur du Grand Socco à Tanger. Gabriel Veyre. 1934.

Sélection de films courts musicaux arabes. 16mm. Anonyme. Années 70. 5 min

Tous les autres s'appellent Mohamed. Max Lemcke. 35mm. Espagne. Couleur. Fiction documentaire. 1998. 30min

Hicham, un jeune marocain, parvient à se rendre illégalement à Madrid avec l'aide de Youssef.

Là, il découvre la difficile condition immigrée.

Balcon Atlantico. Hicham Falah et Mohamed Chrif Tribak 35mm. Fiction. Maroc. 2003. 18 min
Chaque après-midi, les habitants de la ville de Larache (au nord du Maroc) se donnent rendez-

vous sur la corniche : le « Balcon Atlantico ». C'est ici que les couples se nouent, s'aiment et se déchirent. Au fur et à mesure que la journée avance, les différentes générations prennent à tour de rôle possession des lieux. Alors que l'horizon derrière eux répond au désir collectif d'un ailleurs inaccessible, chacun y cherche les mots pour dire : « Je t'aime ». Jusqu'au couchant, quand « il se fait tard », « je dois rentrer ». On se sépare, « À demain »... Peut-être. Le soleil, lui, se couche toujours.

Partie 2 : Cinémathèque Idéale

Immondialisable. Yousry Nasrallah. Beta SP. Egypte. Couleur. 2001. 4 min

Que peut faire un très bon acteur égyptien – Bassem Samra en l'occurrence – pour être cinématographiquement mondialisable ?

Collectionner trophées et récompenses ? Non, curieusement, ça n'aide pas. Dévorer des hamburgers face à la caméra ? Se rectifier le portrait et l'environnement pour chercher du travail sur le Net ? Non, décidément, Bassem Samra, et Yousry Nasrallah qui le filme, sont immon-dia-li-sables ! Tant mieux pour nous et la très savoureuse « nokta » du film, une forme d'humour qui ne se pratique... qu'en Egypte !

Les Murs de Sana'a. Pier Paolo Pasolini. 35mm. Couleur. Italie. 1970. 14 min

« J'ai tourné ce documentaire un dimanche matin, le dernier dimanche que nous passions à Sana'a, capitale du Yémen du Nord... Il s'agira peut-être de déformation professionnelle, mais les problèmes de Sana'a, je les ressentais comme les miens propres... »

Di Cavalcanti. Glauber Rocha. 35mm. Couleur. Brésil. 1977. 17 min

Après plusieurs années d'exil et de silence, Glauber Rocha est de retour au Brésil.

Apprenant par les journaux la mort de son ami, le peintre Di Cavalcanti, Glauber Rocha se précipite pour filmer la veillée funèbre et l'enterrement. La vision des tableaux de l'artiste se mêle aux funérailles que Rocha a saisies de façon sauvage, avec un commentaire lyrique, fiévreux, qui résonne comme un délire passionnel à la mémoire d'un créateur et d'un ami.

Un lion nommé l'Américain. Jean Rouch. 16mm. Couleur. Niger. 1968. 20 min

Tentative de capture d'un lion insaisissable, nommé l'Américain.

Hors les murs et rencontres

Du 27 mars au 1^{er} avril

Le **Jeu de Paume** proposera un choix de films et programmes de télévision d'Alexander Kluge, sous le titre « Histoires de cinéma en Allemagne », en complément de la programmation de *Cinéma du Réel* et en collaboration avec le festival, et avec le soutien du Goethe Institut. Programme consultable sur le site :

www.jeudepaume.org

Jeu de Paume

1 place de la Concorde 75008 Paris

www.jeudepaume.org

Périphérie au Magic Cinéma de Bobigny

Dans le cadre des 12^e rencontres du cinéma documentaire, Périphérie poursuit la rétrospective allemande dans son programme : « Utopies d'Allemagne ».

Du 4 au 6 mai 2007

au Magic Cinéma de Bobigny

Programme complet disponible début avril sur www.périphérie.asso.fr

Rencontre et projection autour de l'édition du « Diary 1973-1983 » de David Perlov

**Samedi 17 mars, de 11 h à 13 h
au Centre Wallonie Bruxelles**

En présence de Yael Perlov, Suzette Glénadel, Ariel Schweitzer, Laurent Roth et des éditions Re-Voir



Projection de la première partie de « Diary, 1973-1977 », 16 mm n. bl. et coul., 55 mn

Le nom de David Perlov, disparu en 2003, est bien connu des fidèles de *Cinéma du Réel*. En 1992, Suzette Glénadel l'avait invité à participer au jury international du festival, et y projetait son « Diary ». Ce film-fleuve (dix ans de tournage(s) et cinq de montage, plus de 300 mn) passionne pour la multiplicité de ses aspects et son ton unique : « journal » politique, professionnel et personnel d'un homme, témoignage

engagé sur un pays (Israël), et récit de voyages et de rencontres.

David Perlov avait été primé à la Mostra de Venise pour « Vis dans ton sang » et « A Jérusalem », et avait réalisé de nombreux documentaires ainsi que deux films de fiction, avant de se tourner délibérément vers « autre chose », ce qu'il appelait un « anonymat », libre et inventif. Pour mieux connaître la carrière de David Perlov, assistant de Henri Langlois et de Joris Ivens dans les années 50, professeur au Département Cinéma de l'université de Tel Aviv qu'il avait contribué à fonder, photographe et peintre, il est recommandé de consulter le site www.davidperlov.com. Aujourd'hui, une fondation porte son nom, destinée à soutenir les projets documentaires les plus créatifs.

L'édition proposée par Re-voir est composée de la version restaurée de « Diary », augmentée du film « My Stills » (1952-2002), et complétée de nombreux textes et documents. C'est la préparation, le sens et le processus de cette édition, et les caractéristiques de l'œuvre de Perlov, qui seront présentées au public à l'issue de la projection.

« Diary » figure dans les collections du Centre Pompidou, qui a consacré une rétrospective au cinéaste en 2005.

Rencontre avec les cinéastes allemands

En partenariat avec la Scam, avec l'aimable concours de Goethe Institut, Defa Stiftung, German Films.

Cette rencontre sera l'occasion pour le public, les auteurs et les professionnels français et allemands, de réfléchir autour des œuvres, d'interroger l'histoire du documentaire en Allemagne et ses spécificités. Elle permettra d'échanger sur la diversité des formes, les modes de production et de diffusion du documentaire et sur ses relations avec le cinéma et la télévision.

Sous la conduite de **Bernard Eisenschitz**.

Sont attendus à cette rencontre Gisela Tuchtenhagen, Karin Jurschick, Alexander Kluge, Peter Nestler, Klaus Wildenhahn, Harmut Bitomsky, Harun Farocki, Volker Koepp, Gerd Kroske, Romuald Karmakar

Dimanche 18 mars 11h

Centre Wallonie-Bruelles

Réservation indispensable au 01 56 69 58 83

Entrée libre

Alexander Kluge : lecture



Geschichten vom Kino (Histoires de cinéma)
Le dernier recueil de récits d'Alexander Kluge vient de paraître en Allemagne aux éditions Suhrkamp. Ces histoires parlent toutes du/de cinéma.

Alexander Kluge donnera lecture d'un choix de ces textes, avec la complicité de ses traducteurs français, avant de converser avec le public.

Dimanche 18 mars à 20 heures
Centre Pompidou -Petite Salle

Harun Farocki



Signature de son dernier livre *Films*, paru aux Editions Théâtre Typographique en février 2007

Samedi 17 mars
de 17h15 à 18h
Forum niveau -1

FOYER DU FESTIVAL

Documents sonores : histoires allemandes vues de France

Programme composé par Martine Kaufmann (Commission du répertoire sonore de la Scam)

A l'heure du « renouveau » du cinéma allemand, qui prend conscience des ruptures que la chute du mur de Berlin a provoqué dans les biographies, dans les pensées et dans la vie quotidienne des anciens citoyens de la RDA, comme le « Nouveau Cinéma allemand » s'était reconstitué pour tenter d'assumer les cendres de l'après-guerre...

Alors que les théâtres français accueillent les mises en scène iconoclastes d'une génération qui, à

l'instar de Frank Castorf à la Volksbühne de Berlin proclamait en 1993 « Ne pas tout miser en un tour de main sur Coca-Cola » en affirmant son attachement à une expérience d'ensemble, en prise directe sur la réalité politique et sociale...

Comment a-t-on regardé le cinéma allemand et ses artisans, de l'autre côté du Rhin ?

Comment a-t-on écouté le théâtre d'un auteur comme Heiner Müller ?

Comment a-t-on lu et compris Walter Benjamin ?

Vous êtes invité à un retour aux sources par un parcours dans des archives radiophoniques françaises des années 70.

Avec des témoignages de et sur Alexander Kluge, Ferdinand Khittl, Heiner Müller, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta...

Cinématons de Gérard Courant :
Alexander Kluge, Harun Farocki

FRANCE CULTURE

Enregistrement public consacré à *Cinéma du Réel*, diffusé le soir même à 21h sur France Culture.

Mercredi 14 mars 15h
foyer du Cinéma du Réel

Centre Pompidou
De 12h à 13h30

« **Tout Arrive** » animé par Arnaud Laporte (*en direct*)

De 14h30 à 16h30

« **L'Avventura** » animé par Laure Adler (*enregistrement*)

De 15h30 à 16h30

« **Projection privée** » animé par Michel Ciment (*enregistrement*)

RENCONTRE PROPOSÉE PAR ADDOC

Présence visible et invisible du passé dans le cinéma documentaire

Quels choix formels pour quelle inscription du passé dans nos films ? Rencontre et débat avec Klaus Wildenhahn, Anja Unger et François Caillat autour d'extraits d'œuvres choisies pour la diversité de leur parti pris cinématographique.

La fidélité aux faits historiques est au principe même de *Témoignages-souvenirs sur l'insurrection de Hambourg, octobre 1923* réalisé en 1971 par Klaus Wildenhahn, une grande figure du documentaire allemand. Le film évoque l'insurrection communiste, sa répression brutale et ses

conséquences sur l'histoire du pays. Cannes 1972, Louis Marcorelles écrit : « les auteurs, avec des moyens modestes mais une rigueur monacale, confrontent passé et présent à travers le témoignage des survivants. L'histoire renaît sous nos yeux en un ouvrage difficile d'approche, dont le spectateur doit devenir, en quelque sorte, le co-auteur. » (*Le Monde*, 1972)

Comment le cinéaste travaille-t-il le lien entre les insurgés d'alors et les spectateurs d'hier et d'aujourd'hui ?

« En Allemagne, le passé ne veut pas passer » affirme la réalisatrice Anja Unger, « impossible de faire un film qui questionne l'identité allemande sans regarder en arrière ». Mais *Promenades entre chien et loup* ne veut pas être un film historique, plutôt « une fantaisie filmique », selon une expression que la réalisatrice emprunte à l'univers de la musique classique. « J'ai considéré l'héritage culturel allemand comme le matériau brut

dont je pouvais m'inspirer pour évoquer le passé » précise-t-elle encore.

Comment la réalisatrice explore-t-elle le rapport entre imaginaire et passé ?

Dans *Trois Soldats allemands*, François Caillat filme les paysages et les lieux de telle sorte qu'ils révèlent toute la dimension humaine de leur histoire. Une démarche qui traverse toute son œuvre et qu'il résume ainsi : « Je souhaite faire apparaître, sous le réel documentaire, un autre réel. Présent mais très ancien, infiniment passé. Je souhaite parler d'un monde qui ne se confonde pas avec celui que raconte le film : son arrière monde, son double, l'écho qui lui donne sens. D'une certaine manière, je cherche à dialoguer avec les morts. Non pour les faire parler, mais pour instaurer avec eux une parole où nous serions à part égale. » (*Zeuxis* n°10, 2006)

Samedi 17 mars, 11h - Petite salle

Rencontres professionnelles

MARDI 13 MARS 2007

Auditorium de l'Hôtel de Ville
09h30 - 12h00

VOD : des nouveaux publics pour le documentaire ?

La Video On Demand aurait fait, depuis un an environ, un bond en avant remarquable.

Où en sont opérateurs, fournisseurs, distributeurs et producteurs ?

Quelles perspectives ce développement ouvre-t-il aux recettes des producteurs et au financement des productions ? Des professionnels de ces activités font le point.

Avec :

Roei Amit – INA

Pascal Brunier – ADAV

Adrienne Fréjacques – Arte vidéo

Marie-Laure Lesage – Arte développement

Arnaud de Mezamat – Docnet. fr

Bich-Quân Tran – Blaqa out

Modérateur :

Jacques Bidou – JBA production

Centre Wallonie-Bruxelles
15h00 - 18h00

Spectateur/Public(s)/Audience

Les notions de spectateur, de public, d'audience, et enfin d'audimat sont fréquemment maniées et souvent dans un certain désordre. Elles recourent des réalités différentes dans la relation aux œuvres et/ou aux programmes, qui ont à voir avec l'usage de la mesure. Que mesure-t-on de cette relation, pourquoi, dans quel but et avec quelles conséquences ? Chercheurs, producteurs, diffuseurs et observateurs de ces notions s'emploient à les élucider.

Avec :

Philippe Chazal – Directeur des projets ARTE

Esther Flath – Sorgem

André Gattolin – Consultant médias et études

Yves Jeuland – Réalisateur

Eric Maigret – Sociologue des médias (Paris 3)

Vincent Meslet – Directeur des programmes de France 3

Modérateur :

Franck Eskenazi – The Factory

Fondateurs

La Bpi, représentée par son directeur, Thierry Grognet
CNRS Image – Jean-Michel Arnold
Comité du film ethnographique, Jean Rouch †

Equipe

Marie-Pierre Duhamel-Muller,
directrice artistique

Elisabetta Pomiato, *chargée de la gestion et du développement*

Philippe Guillaume
Elsa Rossignol
Anne Bargain
Sigrid Hueber
Sabine Belin
Giulia de Vecchi
Isabelle Lebout
Nawal Tahiri Alaoui
Elodie Cheney
Aline Fischer
Hélène Motteau
Alice-Anne de Rosière
José Luis Chavéz
René Kramer
Paolo Moretti
Jean-Louis Maurat

Pré-sélection et regards

Yann Lardeau
Corinne Bopp
Vivianne Perelmutter
Manuela Frésil
Luciano Barisone
Benoît Keller

Editions

Sylvie Astric
rédaction : Yann Lardeau (YL)
Marie-Pierre Duhamel-Muller(MP)
assistés d'Etienne Pons

Presse

Dimi Larcher, Isabelle Roussel Danto,
Katia Khazak

Architecte

Karima Hammache

Graphisme

Jérôme Oudin, Christian Voinet,
Jean-Luc Hinsinger

Animation et bande annonce

Yann Bellet, Didier Coudray,
Myriam Bezdjian

Site Internet

Emmanuel Lamotte

Photos

Caroline Cieslik, Florent Michel

Traductions

Gill Gladstone

Avec l'aide de

L'ensemble des services de la Bpi
Catherine Blangonnet, Pierre Dupuis,
Bernard Fleury
Les amis du festival qui ont accepté
d'animer les débats
et tous les membres et correspondants de
l'Association des Amis de Cinéma du Réel

Le Président du Centre Pompidou
Le Département du développement
culturel et Bernard Stiegler, Sylvie Pras,
Michèle Bargues et Vidéodanse
La Direction de la production et
Catherine Sentis-Maillac, Maurice
Lotte, Daniel Le Gal, Katia Lafitte, Guy
Carrard ainsi que les Ateliers du Centre
La Direction du bâtiment et de la
sécurité, et Denis Hochard, André
Martinez, Frédéric Marin, Ahmed
Kertobi, Elhadj El Ouardi et son équipe
La Direction de la communication
La Direction de l'action éducative et
Patrice Chazottes, Muriel Venet,
Jacques Parsi
La Caisse centrale et Alain Grelet,
Catherine Herbaux, Yvan Gauthier et
Gilles Abier

Les agents d'accueil, techniciens,
projectionnistes et caissiers du Centre
Pompidou
La Librairie Flammarion du Centre
Pompidou et Laurence Fruitier

Un grand et merci à l'équipe des
bénévoles

Cinéma du Réel

remercie tout particulièrement

La Direction régionale des Affaires
culturelles d'Ile-de-France
La Direction du Livre et de la lecture
La Direction de l'Architecture et du
patrimoine – Mission Ethnologie
Le Ministère des Affaires étrangères
Le Conseil Régional d'Ile-de-France
La Mairie de Paris
La Commission Télévision de la Procirep
La Société civile des auteurs
multimédia - Scam
ARTE M. Jérôme Clément,
ARTE France et Marie-Danièle
Boussières, Olivia Olivi, Céline Chevalier
Thierry Garrel, Pierrette Ominetti,
Martine Zack
ARTE Vidéo et Editions, Marie-Laure
Lesage, Adrienne Fréjacques, Henriette
Souk
ARTE GEIE Claude-Anne Savin, Ulle
Schroeder, Nadine Zwick, Anne
Baumann,
Sabine Joertz, Delphine Pertus, Mado
Le Fur, Esther Linder
ARTE Deutschland et Dr Klaus Wenger
Yolande Simard-Perrault

Les 3 Luxembourg et Anne Vaugeois
MK2 et Bertrand Roger
MK2 Beaubourg et Marie-Laure Douet
La Cinémathèque de Tanger
Association Internationale des Etudes
Québécoises et Robert Laliberté
Carat Culture et Anne Barjot
My Paris Hôtel et Magali Dumas
Softitragé et Fabian Terruggi
CMC et Denis Auboyer
Ineo Média System et Sylvie Dao
Eurodoc et Anne-Marie Luccioni
France 3 et Muriel Rosé
L'INA et Sylvie Richard
Crédit Coopératif et Céline Fiorentino
La Cinémathèque Française et Emilie
Cauquy
Documentaire sur Grand Ecran
La Femis
Délégation générale et Centre
Wallonie Bruxelles à Paris, Philippe

Nayer, Louis Hélot
Forum Culturel Autrichien et Christa Sauer
Ambassade de France en Suède et
Ambassade Louis
Ambassade de Grèce en France et
Alexandros Bouzias
Centre culturel français de Tbilissi -
Géorgie et François Laurent, Tina
Davitachvili
Délégation générale du Québec et
Pascale Cosse
Sodec et Christian Verbert
Austrian Film Commission et Anne
Laurent
Acrif et Hélène Jimenez, Quentin
Mével, Céline Berthod
CIP et François Bévérini, Isabelle
Laboulbène et Solenn Rousseau
RED
Addoc
Lycée Jacques Prévert – Boulogne
Billancourt, Armelle Moreno et
Christine Marret
Périphérie et Michèle Soullignac
IDFA et Ally Derks
Doclisboa, Apodoc et Ana Isabel
Santos
MK2 Vidéo et Marc Ansel
Re-voir et Pip Chodorov

Partenaires média

France Culture
Courrier international
Positif
Vocabulaire
Cahiers du Cinéma
Hobsons.fr

Salles partenaires

Le Magic Cinéma et Dominique Bax
L'Ecran de Saint-Denis et Catherine Haller
Le Paul Eluard de Choisy-le-Roy et
Gérard Gendreau
L'Espace Khiasma aux Lilas et Nathalie
Joyeux
L'Espace 1789 de Saint-Ouen et Denis
Vemclefs, Stéphanie Debaye
L'Etoile à la Courneuve et Fabienne
Hanclot
Le Jean Renoir à Trappes et Aldric
Bostffocher
Le Jacques Tati à Orsay et Jérôme Brodier
Le Jeu de Paume et Danièle Higon
L'Institut Cervantes et Raquel Caleyá

Un grand merci à l'équipe du Journal
du festival et à Jean Breschand

Mmes

Françoise Foucault, Eve-Marie Cloquet,
Isabelle Daire, Marina Mottin, Carole
Desbarats, Aurélie Ricard, Véronique
Godard, Catherine Dussart, Yael Perlov
MM.
Jia Zhangke, Rithy Panh, Gregory
Gajos, Chow Keung, Chen Zhiheng,
Zhu Rikun, Marco Müller, Pierre-Olivier
Bardet, Maurice Tinchant, Jacques
Deschamps, Marc Nicolas, Gérald Collas,
Laurent Pellé, Philippe Heumann

L'ensemble des réalisateurs,
producteurs et distributeurs qui font
confiance au festival et l'ont
accompagné, et tous ceux dont
l'enthousiasme a permis de réaliser
la manifestation.

Histoire(s) allemande(s)

en partenariat avec le Goethe Institut

avec le soutien de
Defa-Stiftung
German Films
ARTE

avec
Les 3 Luxembourg
et MK2 Beaubourg



Geschwindigkeit, Edgar Reitz, 1963

Le cinéma allemand, si l'on regarde au-delà des classiques et de quelques grands auteurs contemporains, n'est sans doute pas assez connu du public français. Et dans son histoire – pendant plus de 40 ans littéralement « coupée en deux » – le documentaire, dans la diversité de ses formes, a été partir intégrante, sinon le signe même, de ses renouveaux.

Cette rétrospective, ni « échantillonnage » ni « best of », tente de raconter quelques histoires (qui commencent au début des années 60) du documentaire allemand, d'en indiquer quelques lignes, d'en dégager quelques liens avec l'histoire du cinéma en général, et avec ce cinéma allemand qui témoigne aujourd'hui d'une énergique créativité. On y verra – c'est en tout cas ce qui en est espéré – de fructueuses transgressions des « genres », ou de joyeuses indifférences aux définitions normatives, de radicales revendications du cinéma direct, des expérimentations et des essais, une vision critique des représentations (et du cinéma) et du langage, et enfin, une réflexion constante et engagée sur l'Histoire. Ces histoires-là ne sont pas finies, et elles s'adressent au spectateur avec une passionnante et généreuse absence de complaisance, un profond désir d'échange, une devise qui pourrait être « je vois donc je pense » sans jamais négliger ni la sensibilité ni l'humour, un sens aigu de la capacité du documentaire à faire surgir de nouvelles histoires dans l'esprit d'un spectateur libre. (MP)

Histoire(s) allemande(s)

Bernard Eisenschitz

1961. Ferdinand Khittl termine son long métrage *Die Parallelstrasse (la Route parallèle)*, au dispositif bourgeois construit autour d'images enregistrées dans le monde entier pour des films de commande. *Notizen aus dem Altmühltal* de Strobel et Tichawsky, film ironique sur une poche de sous-développement économique dans la RFA du miracle économique, se voit refuser le certificat, nécessaire de fait à une sortie en salles, « pour raisons d'injure au tact et à l'humanité ». *Brutalität in Stein (Brutalité dans la pierre)*, premier court métrage d'Alexander Kluge, coréalisé par Peter Schamoni, sur l'architecture nazie, est présenté au festival d'Oberhausen. Peter Nestler tourne son premier film, un des plus beaux : *Am Siel (Au bord du chenal)*. Au début de l'année suivante, au festival d'Oberhausen, vingt-six cinéastes et écrivains signent une déclaration, proclamant (de manière très anticipée) la mort du vieux cinéma et leur foi en le nouveau. Ce « manifeste d'Oberhausen » très souvent évoqué est autant point d'arrivée que de départ. Suscité par un festival du court métrage, il englobe en tout cas les formes les plus diverses de cinéma, compte non tenu de la durée ou du mode, fiction ou non. Pendant les vingt ans qui suivent, quelques choses bougeront dans le cinéma ouest-allemand, et dans sa production documentaire.

Il n'y avait pas de cinéma de la réalité en Allemagne depuis le début des années 1930. L'Ouest héritait du *Kulturfilm* (désignation pompeuse du documentaire depuis les années 1920), l'Est s'efforçait d'émuler l'esthétique soviétique baptisée par antiphrase réalisme socialiste (on y revient un peu plus loin). En 1962, le rejet du cinéma traditionnel n'était qu'un cas particulier d'un refus de tout ce que la société ouest-allemande avait conservé d'idéologie et de personnel national-socialistes. L'émergence de jeunes cinéastes coïncide avec un sentiment de ne plus pouvoir continuer comme au « bon vieux temps », un sentiment de non-réconciliation, selon le titre du film fondateur du Jeune cinéma allemand. Histoire, mémoire et cinéma sont étroitement entremêlés dans leur préoccupations. Tourné vers l'indépendance et le réel, dans le droit fil de la Nouvelle Vague française, ce cinéma ne s'impose pas de barrières entre les genres, et la plupart des

filmographies passent aisément de l'un à l'autre. Moins riche que la française, la vague allemande fait en tout cas ressurgir des interrogations anciennes portées par des émigrés : Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht. Inédit en France à ce jour, *Theory of Film* de Siegfried Kracauer, compagnon de route de l'école de Francfort, sort en allemand en 1964. Ulrich Gregor et Enno Patalas ont publié en 1960 leur *Histoire du cinéma*, qui rappelle l'existence d'un passé antérieur à 1933. Certains iront le découvrir à la Cinémathèque française ou ailleurs, en même temps que le nouveau cinéma, le son direct, la voix des acteurs américains. Dans la non-fiction, les constellations qui se définissent ont peu à voir avec une idéologie stricte du documentaire, et celui-ci sera fréquemment un lieu de polémiques.

Les techniques de falsification du *Kulturfilm* se manifestaient d'abord par la mise en scène et la postsynchronisation. Alors que ses collègues cherchent à s'en détacher progressivement (plusieurs signataires d'Oberhausen sont des « documentaristes » établis), Peter Nestler est le premier à rompre, simplement et sans provocation : avec des plans contemplatifs et remplis de tension à la fois exprimant l'essence des lieux, des blocs formant une composition simple et complexe où image, son direct, musique et commentaire se relaient, sans que jamais les sons ne se superposent (si Nestler innove par la prise de son en direct, celui-ci est utilisé avec parcimonie dans les films terminés). La voix incarne une réflexion (dans *Am Siel*, c'est l'eau même qui parle), sans prétendre à l'objectivité ni à l'omniscience. Elle est nourrie par le rythme lent, le souffle du commentateur (généralement le réalisateur), voire par l'accent – autre tabou du cinéma allemand, fondé sur une dramaturgie héritée ou plutôt dévoyée du théâtre, et qui sera un peu plus tard (avec le son direct) un des motifs du scandale suscité par *Non réconciliés*, de Straub-Huillet. Comme beaucoup de ceux qui se sont préoccupés de la « rédemption de la réalité physique » (selon le sous-titre du livre de Kracauer), Nestler est destiné à rester un *outsider* ; il finira en 1968 par quitter la RFA pour poursuivre son travail.

Le devant de la scène du Jeune cinéma ouest-

allemand sera occupé, pendant plus de vingt ans, par le Dr Alexander Kluge, son porte-parole et militant institutionnel. Membre du groupe d'écrivains Gruppe 47, avocat et disciple d'Adorno, il se place au centre des débats, lançant avec un optimisme et un tonus inentamables des idées, des pistes et des initiatives : manifestes, institutions (il crée la *Hochschule für Gestaltung* d'Ulm, est actif au *Kuratorium*, instance de suventionnement du jeune cinéma), films à plusieurs mains (*L'Allemagne en automne*), plus tard programmes de télévision. Son travail au cinéma se développe parallèlement à ses premiers écrits : roman de montage sur Stalingrad (*Description d'une bataille*) et recueil de courtes biographies (*Lebensläufe*), dont un récit est à l'origine de son premier long métrage, *Abschied von gestern* (*Anita G.*). Il évolue entre les genres et les formes avec une grande liberté, portant la narration par le charme de sa voix chuchotant des paradoxes, de musiques entraînantes, de jeux de mots pris à la lettre (pour fouiller l'histoire allemande, l'héroïne de la fiction-essai *Die Patriotin* [*la Patriote*] se promène avec une pelle sur l'épaule), de personnages réels piégés par ses questions en porte-à-faux. Après ses premiers films, portraits de personnages excentriques et représentatifs, conservant « une patience et une ouverture devant les êtres complètement absente de ses fictions ultérieures » (Patalas), d'autres chercheront une autre forme de cinéma où les images ne soient pas « des signes détachés de toute réalité » (Hartmut Bitomsky).

Un seul film de Straub-Huillet (le « petit Schönberg ») peut être qualifié de stricte non-fiction, mais la présence des deux cinéastes français en exil est essentielle pour le Jeune cinéma allemand, sans qu'ils s'y intègrent jamais. A l'inverse de la recherche mélancolique d'une identité nationale, qui va s'épanouir chez les Hans-Jürgen Syberberg, Edgar Reitz ou Werner Herzog, leur travail incite à un retour vigoureux et féroce à des choses anciennes (leur divergence avec Kluge ne naît-elle pas dès leur appréciation opposée sur le diptyque indien de Fritz Lang ?) Des échos de ce travail se trouvent chez presque tous les cinéastes pour qui la distinction fiction-documentaire n'a pas lieu d'être (Thome, Farocki, Peter Handke, le

premier Wenders, Manfred Blank, le groupe de *Filmkritik*...)

Dans ces premières années, le documentaire de RFA a échappé aux limites du genre et exploré des possibilités multiples : les portraits, premier mouvement d'un retour sur l'histoire qui passe par la volonté d'écouter les parents ou les voisins ; le collage ; la voix (et son timbre ; selon les auteurs charnelle, littéraire, parlée, supérieure) ; l'essai ; le dispositif (*la Route parallèle*, grand pionnier sans successeurs) ; voire l'histoire réinventée (*Protokoll einer Revolution* [*Procès-verbal d'une révolution*], Kluge 1963). L'intensité du travail documentaire amène nombre de cinéastes à métriser les genres. Beaucoup – Herzog, Syberberg, Werner Schroeter, Wim Wenders, ont commencé par le documentaire et y voient parfois (comme Herzog) la clé de tout leur travail.

L'irrigation par la littérature, par Adorno ou Brecht, a peut-être plus pesé que l'héritage du cinéma. Peut-être y a-t-il déjà une barrière entre les jeux de l'esprit et le besoin de témoignage, une démarcation entre les mélancoliques et les optimistes (comme le suggère Barton Byg, qui range Straub-Huillet parmi les seconds).

Avec 1968, même si la politique semble désormais, pour plusieurs années, « au poste de commandement », le cinéma retrouve pleinement ses droits. Les films des élèves virés collectivement de la DFFB (école de cinéma de Berlin) sont contemporains des cinétracts français et anticipent sur le groupe Dziga Vertov. Le mouvement étudiant va irriguer le cinéma, avec la richesse de techniques légères, de questions sur l'image et la représentation. Harun Farocki et Hartmut Bitomsky filment, rédigent des numéros spéciaux de leur revue, *Filmkritik*, interrogent des penseurs comme Villém Flusser, etc. Après avoir enquêté sur les mécanismes de l'exploitation (*Die Teilung aller Tage* [*le Partage de tous les jours*]), ils s'intéressent chacun de son côté à la production des images : celles du cinéma, de la guerre, jusqu'aux caméras de surveillance. Un groupe plus ouvert sur le devenir du cinéma, qui fait d'autres propositions : films militants, films essais, remise en cause de la représentation, et plus simplement films soutenant des luttes de leurs temps – ouvrier (ist) es, gays, féministes, de solidarité internationale... Des formes très

variées se développent, de la contre-information et l'agit-prop aux films militants plus traditionnels sur les mouvements sociaux et grèves, à ceux sur la condition des femmes de Helke Sander, Helma Sanders (évaluant toutes deux entre documentaire militant et fiction autobiographique), Claudia von Alemann, la journaliste Erika Runge ou Helga Reidemeister. Le travail de Rudolf Thome débouche lui aussi sur plusieurs « fictions documentaires », *Tagebuch (Journal intime)*, *Made in Germany und USA*, et enfin sur le projet démesuré de *Description d'une île*.

Le voisinage de cinéastes expérimentaux n'est pas sans incidence sur l'évolution du genre. Par exemple Hellmuth Costard et ses documentaires reconstitués aux titres et au goût de canular (*le Petit Godard*, *L'oppression de la femme se voit surtout au comportement de la femme*) et ses projets mettant en jeu des inventions techniques et anticipant sur toute une évolution médiatique : *Fussball wie noch nie*, où un grand nombre de caméras suivent en temps réel, au cours d'un match de football, un seul joueur, le légendaire George Best. L'expérimental et le documentaire posent des questions voisines. Le peintre Wim Wenders, filmant sa rue et n'imaginant pas qu'on peut couper un plan, découvrant que deux plans collés créent une histoire contre sa volonté (*Silver City*), examinant ainsi, de film en film, les composantes et les origines du cinéma, salue dans *l'Ami américain* la collection de Werner Nekes, cinéaste expérimental qui interroge un peu plus tard la préhistoire du cinéma (*Que s'est-il vraiment passé entre les images ?*). Wenders lui aussi porte le deuil des pères – dans ses dédicaces de ses films, dans les unes de journaux annonçant les morts de John Ford ou d'Henri Langlois, dans la rencontre enfin avec Nicholas Ray, qui produit une fiction sans cesse rattrapée par la non-fiction (*Nick's Movie*).

La production traverse une mutation vers la fin des années 1960. Le court métrage jusque-là destiné aux salles – voire à une diffusion autonome – est à présent produit pour la télévision. Les cinéastes autoproduits de 1968 y trouvent des producteurs (« rédacteurs ») attentifs et constructifs (en premier lieu Werner Dütsch, au WDR de Cologne, qui permet pendant trente ans la réali-

sation des films de Bitomsky, Straub-Huillet, Volker Koepp, Farocki, Helke Sander et beaucoup d'autres). La télévision, en retour, intègre les méthodes documentaires (reportage, interviews, cinéma direct) dans son langage. C'est là que commencent Rolf Schübel, Theo Gallehr, ainsi que Klaus Wildenhahn, d'abord avec des reportages, puis, avec la mise à disposition des moyens du son direct léger, dans la lignée Leacock-Pennebaker, dans des grandes formes : *Emden geht nach USA (Emden part pour les Etats-Unis, 1976, en 3 parties)*, sur un exemple précoce de délocalisation, etc. Wildenhahn réunit autour de lui des cinéastes, ses fréquents coréalisateurs, son activité pédagogique est considérable. Il pratique un documentarisme de l'observation exacte, de l'engagement avec ses « sujets », dont il s'efforce de faire les co-auteurs de ses films. Un projet à long terme, à l'opposé de celui de Kluge, qui lui oppose que « le cinéaste a une seule relation avec ceux qui travaillent : son propre travail ». Sans être le plus caractéristique de ses films, *Der Hamburger Aufstand 1923 (l'Insurrection de Hambourg 1923)* est représentatif d'une approche de l'histoire, à l'écoute des derniers témoins, qui rend obsolète le film de montage traditionnel (dont l'origine et exemple le plus fameux était *le Mein Kampf* d'Erwin Leiser en 1960). Marcel Ophuls, inquisiteur ironique et complaisant, se sert de la mise en scène comm si Sacha Guitry intervenait dans le cinéma-vérité. Eberhard Fechner, avec des interrogations sur un quotidien déformé par le politique, entreprend aussi quelques projets hors norme comme son gigantesque *Der Prozess* (1975-1984), sur le procès du camp de Maidanek à Düsseldorf. Hans-Dieter Grabe ou Helga Reidemeister travaillent la matière du temps comme une accumulation de faits et de blessures.

Avec le reflux des années Helmut Kohl, visible dans le cinéma par l'action funeste du ministre Zimmerman et les blocages des mécanismes d'aide, c'est une autre histoire qui commence, celle des médias : Kluge passe à la télévision et le terrain reste occupé par des isolés brillants comme Romuald Karmakar.

« Si vous allez toujours tout droit et que vous arrivez à un point à partir duquel il n'y a plus que

deux routes, prenez la route parallèle », dit le film de Khittl. Le parcours du documentaire en RDA comporte des découvertes et des espoirs comparables à celui de la RFA, dans un décor différent : d'un côté, la revendication d'un cinéma soutenu par l'Etat ; de l'autre, de l'indépendance par rapport à l'Etat. La distinction entre les genres est plus tranchée à l'Est, puisqu'elle passe par la raison sociale des studios : la DEFA a son studio de fiction et son studio documentaire, rares sont ceux qui passent de l'un à l'autre (la seule tentative de fiction de Jürgen Böttcher est sans lendemain).

Pendant quelques années après 1961, l'existence du Mur peut donner aux intellectuels et artistes le sentiment que le moment est venu de se poser les problèmes de fond de leur travail, comme l'existence d'une Allemagne socialiste les y incite. Leur lutte n'est pas menée contre le « cinéma de papa », mais contre la bureaucratie et le contrôle obsessionnel. Loin de la dénonciation du militarisme occidental et de l'éloge de la révolution russe, dont les époux Thorndike sont les spécialistes (*Entreprise Epée teutonique, le Miracle russe*), des cinéastes vont voir, aidés par le son direct, comment se passe le socialisme réel et en rapportent des procès verbaux situés et datés, souvent en décalage avec la version officielle. Le réalisateur Karl Gass, organisateur actif, a été en 1957 à l'initiative du festival de Leipzig, qui restera longtemps un des rares lieux de discussion et d'échanges avec des cinéastes du monde entier. Chris Marker et Enno Patalas y découvrent avec enthousiasme un des premiers films de Böttcher, *Stars* (1963). Gass encourage des cinéastes comme Gitta Nickel, qui tourne des films sur les paysannes, ou Winfried Junge, qui réalise pendant plus de vingt ans la série la plus longue de l'histoire du documentaire, sur une classe à Golzow, à la frontière polonaise. Volker Koepp tourne sa série de films à Wittstock à partir de 1974. Junge et Koepp poursuivront le travail après la fin de la République démocratique, le bouclant avec un post scriptum émouvant. Jürgen Böttcher aussi écoute parler les citoyens du pays, faisant des films « sur des personnages qu'il aime ; son socialisme est plus utopique que scientifique » (Enno Patalas).

Ces films, comme ceux de Peter Voigt, Kurt Tetzlaff, Richard Cohn-Vossen, correspondent à une politique culturelle qui souhaite montrer la vie quotidienne du pays. Mais il est fréquent que le résultat ne corresponde pas à l'embellissement de la réalité souhaité. Dans les années 1980, le documentaire de RDA privilégie à l'inverse les films interviews, « où l'autocensure des filmeurs comme des filmés saute aux yeux » (Patalas). Ce n'est pas le cas des ouvrières du textile chez Volker Koepp (*Leben in Wittstock [la Vie à Wittstock]*, 1984) ni des aiguilleurs de Böttcher (*Rangierer [Aiguilleurs]*, 1984). Le sort de ces cinéastes est plus difficile que celui de leurs collègues qui filment les conflits à l'étranger, parfois avec courage comme Heynowski et Scheumann au Chili, toujours avec une conviction assénée de dire la vérité qui contraste avec ce travail plus modeste et moins officiel. (Heynowski et Scheumann ont leur propre studio, théoriquement indépendant, où un seul réalisateur, Peter Voigt, fait des films en et sur la RDA.)

Comme partout, les témoignages les plus impietables peuvent venir de l'extérieur du cinéma officiel : renvoyé de l'école de cinéma de Babelsberg, Thomas Heise filme pour une organisation étatique d'archives filmées *Das Haus 1984* (1984) et *Volkspolizei* (1985), bouteilles à la mer qui réapparaîtront vingt plus tard.

Le studio documentaire de la DEFA est privatisé dès l'union monétaire entre les deux Allemagne, en 1990. La suite est une autre histoire. (BE)

Version anglaise : page 169.

Documentaire/fiction/ expérimenter / Détour... par l'Allemagne
Documentary/ Fiction/ Experimentation



Die Parallelstrasse, Ferdinand Khittl, 1962

Ferdinand Khittl

Né en Tchécoslovaquie en 1924, il est tout d'abord matelot dans la marine marchande, puis après la guerre, représentant pour un distributeur de cinéma, et stagiaire auprès de Luis Trenker. En 1957, il réalise un long-métrage documentaire sur l'insurrection hongroise (*Hongrie en flammes*). En 1959, il fonde avec Haro Senft, Enno Patalas et Herbert Vesely le « Groupe pour la réalisation de films », et fera partie du groupe du « Manifeste d'Oberhausen », ainsi que des fondateurs de l'Institut du film d'Ulm. Il entreprend en 1959-1960, avec l'opérateur Ronald Martini, une série de voyages autour du monde, d'où ils rapportent un abondant matériel en 16 mm couleur, et l'idée d'un film qui dépasserait le « simple » documentaire. Khittl en écrit le scénario avec Bodo Blüthner. *La Route parallèle* sera le dernier film de Khittl. Dans les *Cahiers du cinéma*, Jacques Rivette le cite parmi les « 10 meilleurs films » de l'année 1968. Ferdinand Khittl est mort en 1976.

FILMOGRAPHIE :

Auf geht's, 1955 (cm doc.) - *Werkstatt für Europa – Feuer and der Ruhr*, 1956-1957 (doc.) - *Ungarn in Flammen*, 1957 (doc.)

Ein neuer Weg zur Rettung eingeschlossener Bergleute, 1958 (cm doc.) - *Eine Stadt feiert Geburtstag*, 1958 (cm doc.)

Das magische Band, 1959 (cm doc.) - *Abenteuer Farbe*, 1968-1969 (cm doc.)

Die Parallelstrasse, 1961-1962 – Grand Prix Knokke (jury : Jean Cayrol, Norman McLaren, Jan Lenica...) – Festival de Cannes 1964

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Die Parallelstrasse

(La Route parallèle / The Parellel Road) (1961/1962)

Scénario : Bodo Blüthner

Image : Ronald Martini

Montage : Irmgard Henrici

Musique : Hans Posegga

Production : Gestaltung für bildende

Filme – Otto Martini

35 mm, noir et blanc et couleur, 86 min

Avec: Friedrich Joloff (le Secrétaire), Ernst Marbeck, Wilfried Schröpfer, Henry van Lyck, Werner Uschkurat, Herbert Tiede (les membres de la Société)



Cinq hommes, cinq membres d'une « société » regardent pendant trois nuits, sous la houlette d'un « Secrétaire », 308 « documents » filmiques de la vie d'une « personnalité problématique ». Ils doivent leur trouver un ordre, donc un sens. Nous ne verrons que 16 documents. Le film commence avec la fin de l'un d'entre eux et de la deuxième nuit. La troisième commence. L'absurdité de la mission, comme la menace qui pèse sur l'existence des personnages, assis dans le théâtre nocturne d'une immense salle, sont données d'entrée de jeu.

« Dans un espace à la Kafka, cinq personnages à la Ionesco se retrouvent dans une situation à la Sartre et se débattent avec un problème à la Camus », résume Helmut Färber dans *Filmkritik*.

Les thèmes des séquences (l'eau et l'érosion, un volcan, une rizière en Asie, Brasilia...) pourraient être d'un celles d'un quelconque film industriel. Mais l'hétérogénéité des images, leur curieuse succession, les décalages absurdes, l'étrange poésie des juxtapositions, les histoires « passées » racontées au futur, et la « personnalité problématique » transforment le *road movie* exotique et le jeu cruel en conte philosophique sur les entreprises humaines, le sens des images, le cinéma.

A game leader and participants: fragments filmed around the world are projected at the players, who must discover their meaning and narrative. What is beneath the surface of these images? Is it a game, or are the images deadly?

Edgar Reitz

Né en 1932 à Morbach, connu avant tout pour ses séries *Heimat*, Edgar Reitz a commencé par écrire, proche de l'avant-garde artistique de l'après guerre, avant de s'initier au cinéma comme technicien. Il fait partie du groupe qui prépare le célèbre « Manifeste de Oberhausen ». Il fonde avec A. Kluge la première école de cinéma allemande, l'Institut du film de Ulm ; les deux cinéastes collaborent à de nombreux films. A son retour de sa retraite sur l'île de Sylt, il commence le projet *Heimat*, dont la première époque est distribuée en 1984. Edgar Reitz a beaucoup enseigné, écrit et publié. Il a constamment expérimenté les techniques et modes de production du cinéma afin de conserver son indépendance.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Heimat (11 parties) - *Die zweite Heimat* (13 films), 1988-1992 - *Heimat 3 - Chronik einer Zeitwende* (6 parties), 2002-2004
www.filmportal.de

Geschwindigkeit. Kino eins (Vitesse / Speed) (1962/1963)

Image et montage : Edgar Reitz

Production : Insel-Film

35 mm, noir et blanc, 13 min

La caméra et la table de montage sont les outils d'une partition où l'écran invite le spectateur à l'expérience visuelle de la vitesse ?

A film essay representing speed, which engages the spectator in a visual experience.

Elfi Mikesch

Née en Autriche en 1940, elle travaille comme photographe avant de s'installer à Francfort puis à Berlin en 1965. Sa rencontre avec le cinéaste Rosa von Praunheim marque le début d'une série d'œuvres et de spectacles visuels où se mêlent photographie, peinture, textes et films Super-8. De 1978 à 1980, elle réalise les couvertures de la revue *Frauen und Film*. Après son premier film en 1970, elle continue sa carrière de réalisatrice tout en travaillant comme actrice et productrice, et comme chef opérateur et photographe pour de nombreux cinéastes (Werner Schroeter, Rosa von Praunheim, Heinz Emigholz, Monika Treut, Teresa Villaverde...).

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Charisma, 1970 - *Was soll'n wir denn machen ohne den Tod*, 1979/1980 (doc.)

Execution, a Study of Mary, 1979 - *Apocalypso*, 1980 - *Macumba*, 1981/1982 - *Die blaue Distanz*, 1982/1983

Das Frühstück der Hyäne, 1982/1983 - *Verführung : die grausame Frau*, 1984/1985 - *Marocain*, 1989

Gefährliche Orte, 1993/1995 - *Verrückt bleiben, verliebt bleiben*, 1996/1997 (doc.)

Die Markus Family, 1999/2000 (doc.) - *Mon Paradis*, 2001/2002

www.filmportal.de

Ich denke oft an Hawaii – ein Film für jedes Wohnzimmer

(Je pense souvent à Hawaï : un film pour chaque pièce
I Often Think of Hawaii)

(1977/1978)

Image : Elfi Mikesch

Son : Evi Tillack, Elfi Mikesch, Christian Sievers

Montage : Elfi Mikesch, Elfi Tillack

Avec : Ruth, Carmen et Tito Rossol

Production : Oh Muvie Produktion,

Laurens Straub, ZDF

16 mm, couleur et noir et blanc, 84 min



Cela commence par le retour à la maison de Carmen, 16 ans, collégienne berlinoise. Carmen se raconte. Elle vit avec sa mère, femme de ménage, et son jeune frère, dans un appartement banal d'une cité banale. Le père, un soldat originaire de Puerto Rico, a abandonné la famille. « Il m'aurait montré le monde » regrette la mère. Cartes postales, musiques exotiques et poésie nourrissent l'imaginaire de la jeune fille, et les regrets de la mère. Songes d'amour et états d'âme amers. « J'aimerais ne pas être seule », dit la jeune fille. Les gestes répétitifs, le travail aliénant, les silences ou les échanges banals glissent parfois de la réalité au rêve éveillé : hallucination du quotidien par la fiction que crée la famille Rossol, et que la cinéaste stylise sans la trahir, où le roman-photo cohabite avec les poèmes d'Eluard, les bigoudis avec Carmen Jones, d'un lundi à un dimanche ordinaires.

Written with the characters Ruth Rossol, her son Tito and, above all, her 16-year-old daughter Carmen. The schoolgirl talks about her dreams and everyday life. The film transforms their modest apartment in a Berlin public housing estate into a set where reality and imagination intertwine to tell the story of "ordinary" lives.

Rudolf Thome

Né en 1939 à Wallau/Lahn (Biedenkopf), il fait des études de littérature allemande, de philosophie et d'histoire, et en 1962, après un voyage à Paris, publie des critiques de films dans le *Generalanzeiger* (Bonn), *Filmkritik und Film*, le *Süddeutsche Zeitung*. En 1964, il réalise un premier court métrage, puis dirige le « Club des critiques de cinéma munichoïses » et travaille dans une Caisse d'épargne, avant de réaliser son premier long métrage en 1968. Sa carrière de cinéaste se combine avec ses activités de critique et de producteur-distributeur. Rudolf Thome a souvent été qualifié « d'ethnologue » : la description des relations entre ses personnages s'appuie sur la minutie des détails du quotidien. Le goût d'une certaine improvisation, des traits sarcastiques et les thématiques de l'utopie associent ses fictions et l'aventure documentaire de *Description d'une île*.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Die Versöhnung (La Réconciliation), 1964 - *Stella*, 1966 - *Jane erscheint John, weil er sie mit Ann betrügt*, 1967/1968

Detektive, 1968 - *Rote Sohne* (Soleil rouge), 1969 - *Supergirl*, 1970 - *Made in Germany and USA*, 1974

Tagebuch (Journal), 1975 - *Beschreibung einer Insel* (Description d'une île), 1977/1979

Berlin Chamissoplatz, 1980 – Gildepreis du 2^e meilleur film allemand

System ohne Schatten (La Main dans l'ombre), 1982/1983 - *Tarot*, 1985

Das Mikroskop (Les Formes de l'amour), 1987 - *Der Philosoph* (Le Philosophe), primé à Montréal, 1988

Sieben Frauen (Sept femmes), 1989 - *Liebe auf den ersten Blick* (Le Coup de foudre), 1991 – Festival de Cannes 1992

Das Geheimnis (Le Secret), 1994 - *Tigerstreifenbaby wartet auf Tarzan* (Bébé tigre attend Tarzan), 1997

Paradiso (Sept jours avec sept femmes), 1999 – Ours d'argent Berlinale 2000

Fraï fährt, Mann schläft (La Femme conduit, l'homme dort), 2003

Du hast gesagt, dass du mich liebst (Tu m'as dit que tu m'aimais), 2005 - *Rauchzeichen* (Signes de fumée), 2005

www.home.snafu.de/thome (la section « moanafilm » contient un beau journal du cinéaste et de nombreux textes et entretiens)

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Beschreibung einer Insel

(Description d'une île / Description of an Island)

(1977/1978)

Co-réalisation : Cynthia Beatt

Image : Matthew Flannagan, Sebastian

C. Schroeder, Andrew Sinclair

Son : Max Hensser

Montage : Clarissa Ambach

Production : Moana-Film

16 mm, couleur, 199 min

(Copie française du Comité du Film

ethnographique)

Un contrat d'édition en poche, cinq jeunes gens partent étudier pendant six mois les mœurs des habitants de l'île d'Ureparapara, au nord des Nouvelles Hébrides. Bien documentés sur leur sujet et les méthodes d'enquête, ils ont en tête de décrire exhaustivement le milieu (la géographie, la faune, la flore) et les hommes (la production, les techniques et l'économie, l'organisation sociale et les coutumes, l'habitat, la culture et la langue, les croyances).

A group of young Germans and Americans land on a New Hebrides island, in the middle of the South Seas. They plan to establish a comprehensive description of the island in terms of (Western) fields of knowledge. Their work and drawings are to be published. Their contact with the Melanians causes their certainties to fade, and they start to question not only the islanders but themselves. Adventures, enquiry and ironical critique, a journey into Utopia.



Gerhardt Benedikt Friedl

Autrichien d'origine, G.B.Friedl a étudié la philosophie à Vienne avant de rejoindre l'Ecole supérieure de cinéma et télévision de Munich. Il est aussi opérateur, programmeur, critique et enseignant à Munich.

FILMOGRAPHIE :

Knittelfeld - Stadt ohne Geschichte, 1997 (cm doc.)

Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen ?

**(Wolff von Amerongen est-il coupable de faillite frauduleuse ?
Did Wolff von Amerongen Commit Bankruptcy Offences?)**

(2004)

Image :

Son : Marcel Busse, Boris Goltz,
Matthias Haeb

Montage :

Production : HFF München, WDR
16 mm, couleur, 73 min



Des rues, des carrefours, une salle de conférence, les bâtiments banals de la « modernité » verre-acier de nos villes. Un hôpital, des malades. Des tunnels, des places. Un mouvement du regard constant, qui parcourt le visible. Au spectateur de recréer la « scène du crime », libéré des impasses illustratives et de l'information prédigérée. Car un implacable commentaire lui propose de peupler ces lieux d'aujourd'hui d'histoires cachées, ou littéralement *mal vues* : celles des dynasties entrepreneuriales allemandes, les Krupp, Flick, ou Thyssen, et de 80 ans de leur « success story ». Anecdotes, détails et connexions s'accumulent, comme s'il s'agissait d'une biographie multiple, du portrait d'un personnage « klugien » : le capitalisme est l'histoire d'une longue succession de délits, de croisement d'intérêts et de compromissions, crimes silencieux et invisibles. Banquiers, industriels et politiciens : réseau serré de secrets et d'ententes souterraines. Moins une vision paranoïaque de l'Histoire qu'une tentative de rendre compte du scandale de l'invisible, condition de l'impunité, impasse du citoyen-spectateur.

Le film a reçu le prix Arte du meilleur film au festival de Duisburg 2004 et le Prix du documentaire 2004 du Goethe Institut.

History and stories of the influential finance capital in 20th century Germany, its ties with the worlds of politics and arms-trading, its unscrupulousness, its dysfunctioning. The complexity of a financial system and its dense relations with History are portrayed with no recourse to "illustration". Places filmed today, in familiar towns, bear the unshakeable invisibility of the mechanisms at work, and spur the spectator to make his/her own associations.

68 avant-après, critique des médias et des représentations A critique of the media and representations

Helke Sander

Née à Berlin, elle est tout d'abord comédienne et metteur en scène de théâtre à Helsinki. Elle y travaille ensuite pour la télévision, avant de retourner à Berlin en 1965. Elle y est secrétaire ou traductrice, tout en étudiant à la Dffb, de 1966 à 1969. En 1968, dans le fil du mouvement contre le groupe de presse Springer, elle fonde le « Comité d'action pour la libération des femmes », qui crée les premières crèches partagées. En 1972, elle est la co-fondatrice du groupe de femmes « Du pain et des roses » et milite pour la liberté de l'avortement. Elle réalise de nombreux documentaires sur les questions de l'enfance et les problématiques féminines. En 1973, elle organise le premier festival de films de femmes, avec la réalisatrice Claudia von Alemann, et en 1974, fonde la célèbre revue *Frauen und Film*. Enseignante à la Hamburger Hochschule für bildende Künste (jusqu'en 2003), elle réalise son premier long métrage en 1977. En 1989 elle démissionne de l'Académie des Arts de Berlin pour protester contre le sexisme et le népotisme de l'institution. Elle crée l'Institut du cinéma et de la télévision de Brême. Helke Sander est aussi essayiste et écrivain.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Subjektivtude, 1966 (cm) - *Silvo*, 1967 (cm) - *Brecht die Macht der Manipulateure*, 1967-1968 - *Die rote Fahne*, 1968 (cm)
Kinder sind keine Rinder, 1968 (doc.) - *Das Schwache Geschlecht muss stärker werden* (Histoires de femmes), 1969 (doc.)
Eine Prämie für Irene, 1971 - *Macht die Pille frei ?*, 1972 (doc.) - *Männerbunde*, 1973 (doc.)
REDUPERS (Personnalité réduite de toutes parts), 1977 (fic.) - *Der subjektive Faktor* (Le Facteur subjectif), 1980/1981 (fic.)
Wie geht das Kamel durchs Nadelöhr ?, 1981 (doc.) - *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe*, 1983-1984 (fic.)
Felix : Muss ich aufpassen ?, 1986 (fic.) - *Die Deutschen und ihre Männer*, 1989 (doc.) - *Befreier und Befreier*, 1990-1992 (doc.)
Muttertier – Muttermensch, 1998-1999 (doc.) - *Dorf*, 2001 (doc.) - *Mitten im Malestream*, 2005 (doc.)
www.helke-sander.de

Brecht die Macht der Manipulateure

(Brisez le pouvoir du manipulateur Break the Power of the Manipulator)

(1967/1968)

Image : Skip Norman

Son : Ulrich Knaut

Avec la collaboration de : Harun Farocki

Production : Helke Sander, Dffb, Suomen
Televisio

16 mm, noir et blanc, 48 min

Démontage d'un système médiatique : en 1967, le groupe de presse d'Axel Springer est la cible d'une campagne, liée au mouvement étudiant, qui dénonce la « manipulation » de l'opinion qu'exercent les titres qu'il édite. Le film ne cherche pas à décrire les actions de l'opposition extra-parlementaire, mais choisit de mettre en scène lecteurs du *Welt* et lecteurs du *Bild*. Par la confrontation des situations (des hommes d'affaires en voiture ou en avion, des travailleurs à la pause, des étudiants en lutte) et des articles que lisent les uns et les autres, se dessine la communauté d'intérêt entre système de presse et l'appareil politico-économique, dont un exemple patent se joue alors autour de la guerre au Vietnam. La réalité bouscule le projet de film après l'attentat dont est victime Rudi Dutschke en avril 1968 : l'agresseur admet avoir été influencé par la presse...

The protest campaign against the Springer press group also targets the official positions on the Vietnam War. The sequences between documentary and fiction stylise what is at stake, dismantle the mechanisms used and confront the manipulators with those they manipulate.

Eine Prämie für Irene

(Une prime pour Irene / A Reward for Irene)

(1971)

Image : Christoph Roth
Son : Günther Höffmann,
Frank Galbrecht, Dörte Völz
Avec : Gundula Schroeder
Production : Friedrich Kramer
16 mm, noir et blanc, 50 min



Irene est ouvrière, Irene est « une femme parmi tant d'autres ». A l'usine, elle et ses compagnes sont constamment sous l'œil des caméras de surveillance du patron. Dans leur atelier, une télévision diffuse les leçons de relaxation d'une avenante créature. Chez elle, Irene doit « s'organiser » pour faire face aux tâches domestiques. Irene sent bien qu'elle est prise dans un système d'exploitation multiple. La caméra de surveillance, le cinéma dominé par les hommes, le regard des hommes dans la rue ou les bars... Irene et ses collègues partent à la conquête de leur autonomie. Les caméras de surveillance sont les premières victimes de la révolte.

In a television factory, Irene and her fellow workers, angered by the surveillance cameras that spy on them, are the heroines of a documentary comedy in which the masculine viewpoint, in all its oppressive forms, is subject to a mise en scène... and a questioning.

Harun Farocki

Né en 1944 à Neutitschein (aujourd'hui en Tchéquie), il étudie à Berlin le théâtre, la sociologie et le journalisme, et entre en 1966 à la toute nouvelle Dffb. En 1968, il fait partie du groupe (avec H. Bitomsky, H. Meins et W. Petersen...) renvoyé pour activités politiques. Il écrit à partir de 1972 pour la revue *Filmkritik*, dont il est le rédacteur en chef à partir de 1974. La revue cesse de paraître en 1984. Il travaille pour la télévision (documentaires pour le WDR ou contributions à *Sesame Street*), et au théâtre : il met en scène avec Hanns Zischler deux textes de Heiner Müller. Depuis 1997, il collabore sous différentes formes avec le cinéaste Christian Petzold. Harun Farocki enseigne aux Etats-Unis et à Berlin, et réalise dans différents pays des installations et des programmations.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Nicht löschesbares Feuer (Feu inextinguible), 1969 - *Ein Bild* (Une image), 1983

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Roman Amerika (J.-M. Straub et D. Huillet tournent *Amerika* d'après Franz Kafka), 1983 - *Peter Lorre - Das doppelte Gesicht*, 1984

Wie man sieht (Comment on voit), 1986 (Cinéma du Réel 1987)

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Images du monde et inscription de la guerre), 1988

Leben BRD (Vivre en RDA), 1990 - *Videogramme einer Revolution* (Vidéogramme d'une révolution), 1992

Die Bewerbung (L'Entretien d'embauche), 1997 - *Stilleben* (Nature morte), 1997 - *Gefängnis Bilder* (Images de détention), 2000

Die Schöpfer der Einkaufswelten, 2001 - *Nicht ohne Risiko* (Rien sans risque), 2005 (Cinéma du Réel 2005)

Installations : *Schnittstelle*, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* - (Je croyais voir des prisonniers), *Auge/Maschine* (Œil/machine)

www.farocki-film.de

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Die Worte der Vorsitzenden

(Les Citations du Président / Words of the President)

(1967)

Assistante-réalisation : Helke Sander

Image : Holger Meins

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 3 min

La visite du Shah d'Iran à Berlin, en 1967, déclenche un grand mouvement protestataire, un étudiant y laisse la vie. Ciné-tract : les textes de Lin Biao se font avion de chasse et publicité protestataire. Mais si les mots sont des armes, ce sont des armes de papier.

The Shah of Iran visits Berlin in 1967, triggering off a huge protest movement. One student loses his life. If words are arms, they are made of paper.

Ihre Zeitungen

(Leurs journaux)

(1968)

Image : Skip Norman

Son : Ulrich Knautd

Montage : Harun Farocki

assistante : Helke Sander

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 17 min

Film-tract lié au mouvement étudiant contre le groupe de presse d'Axel Springer, accusé de manipuler l'opinion.

An agit-prop film stemming from the student movement against the Axel Springer press group accused of manipulating public opinion.

White Christmas

(1968)

Image : Skip Norman

Montage : Harun Farocki

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 3 min

Sur l'air de *White Christmas* interprété par Bing Crosby : « Cette année, beaucoup d'Américains n'ont pas pu passer Noël chez eux. Neuf millions de vinyles vendus leur rappellent cette fête de la paix. Le peuple vietnamien n'a pas été oublié : les Etats-Unis lâchent des jouets explosifs sur le Vietnam du nord. Notre Sauveur est né... torturé, assassiné, il est ressuscité... » (cartons du film)

To the melody of White Christmas, sung by Bing Crosby:

"This year, many Americans have been unable to spend Christmas at home. Nine million LP records sold remind them of this celebration of peace. The Vietnamese people have not been forgotten: the United States is dropping explosive toys on North Vietnam. Our Saviour is born... tortured, murdered, he is resuscitated..." (film captions).

Jeder ein Berliner Kindl

(Bière pour tous)

(1968)

Production : Dffb

16 mm, noir et blanc, 4 min

Les murs d'un stade de foot où se succèdent des affiches publicitaires pour une bière (une marque populaire berlinoise) : un commentaire critique passe au crible ce « paysage » contemporain, annonce de futurs travaux sur la fabrique des images. Premier film du cinéaste à la Dffb.

Beer for all in the kingdom of advertising. Harun Farocki's first film at the Dffb.

Industrie und Fotografie (Industrie-Photographie)

(1979)

Image : Ingo Kratisch, Harun Farocki,
Rolf Silber

Montage : Hella Vietzke

Production : WDR

35 mm, noir et blanc, 44 min

Industrie et photographie sont liées. La reproduction mécanique les rapproche. Mais que voit-on, au fil du temps, au fil de la mécanisation et de l'avènement de la production industrielle moderne ? La photographie, qui inclut la prise de vue cinématographique, permet-elle de voir le travail, les processus à l'œuvre, la production plutôt que le produit ? Le travail industriel est devenu invisible, caché derrière les enceintes des entreprises. Des mines de Silésie au XIX^e siècle à l'histoire de la production d'acier et des hauts fourneaux, que voit-on de ce qui est « fait » dans les images photographiques. Industrie et photographie posent la question du visible, de leur lisibilité au regard humain.

Photos of the industrial world, the photography industry. The beginnings of a filmic reflection upon image and representation.

Single. Eine Schallplatte wird produziert (Single : production d'un disque)

(1979)

Image : Ingo Kratisch, David Slama,
Gerd Braun

Son : Rolf Müller, Johannes Beringer,
Karl-Heinz Wegmann

Montage : Gerd Braun, Gerrit Sommer,
Helga Kohlmeier

Production : Harun Farocki

Filmproduktion, SFB

Vidéo, couleur, 49 min

Time to Love, une chanson du groupe « Witchcraft ». Personnages : les musiciens, le compositeur, l'arrangeur, le producteur. L'équipe du film passe deux jours dans le studio. La chanson dure 3 minutes. Le producteur est content d'une des pistes après 4 heures d'essais. L'équipe du film a tourné pendant 9 heures, mais les essais de la piste guitare ont continué pendant des heures. Enfin, le montage condense les étapes. Deux « productions culturelles de masse », le 45 tours et le film ?

A three-minute song, nine hours in the studio, two days of shooting... a curious distortion of production time.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Images du monde et inscriptions de la guerre)

(1988)

Image : Ingo Kratisch

Son : Klaus Klingler

Montage : Rosa Mercedes, Harun Farocki

Production : Harun Farocki

Filmproduktion

16 mm, noir et blanc et couleur, 75 min

Une photographie : « Une femme vient d'arriver à Auschwitz ; l'appareil photo surprend ses mouvements. Le camp dirigé par des SS doit l'anéantir, le photographe qui fixe sa beauté fait partie de ces mêmes SS. Que la conservation et la destruction se conjuguent étrangement... Que faire de telles images ? » (HF)

A photo: "A woman has just arrived at Auschwitz: the camera catches her movements by surprise. In the camp run by the SS, she is to be annihilated, and the photographer who captures her beauty is also one of the SS. How strangely conservation and destruction combine... What is to be done with such images?" (HF)

Holger Meins

(1941-1974)

Après avoir fréquenté les Beaux Arts de Hambourg, Holger Meins rejoint la première promotion de la Dffb en 1966. Il est, comme ses camarades, actif dans le mouvement étudiant, et comme eux, voit ses études suspendues. Il rejoint en 1969 la *Kommune 1* de Berlin et travail au journal underground *883*. Il se détache définitivement du cinéma. En octobre 1970, il rejoint la RAF dans la clandestinité. Il est arrêté lors d'une action à Francfort, avec Andreas Baader et Jan-Carl Raspe. Il commence avec les autres prisonniers de la RAF une série de grèves de la faim pour obtenir le statut de prisonnier politique. Il commence la troisième en septembre 1974, il meurt le 9 novembre.

FILMOGRAPHIE :

Holger Meins a collaboré avec le cinéaste expérimental de Hambourg Hellmuth Costard, puis a été l'ingénieur du son ou l'opérateur des films de ses condisciples (Helke Sander, Harun Farocki, Gerd Conradt, Hartmut Bitomsky). « Oskar Langenfeld » est sa seule réalisation attestée.

Voir aussi : filmographie de Gerd Conradt.

Oskar Langenfeld – 12 mal

(Oskar Langenfeld – 12 fois)

(1966)

16 mm, noir et blanc, 13 min

Image : Gerd Conradt

Son et montage : Holger Meins

Production : Dffb

Un vieux chiffonnier de Kreuzberg à Berlin survit à l'hiver et à la maladie, dans un foyer : douze moments en douze chapitres, une relation émue, un découpage qui évoque le Godard de « Vivre sa vie », un travail sur le gros plan et la scène.

Twelve moments, twelve short chapters on the face and daily life of an old rag-picker.

Gerd Conradt

Né en 1941 à Schwiebus, il étudie la photographie, puis fait partie de la première promotion de la toute nouvelle Dffb en 1966. Il est, comme ses condisciples Harun Farocki et Holger Meins, interdit d'étude en 1968. Depuis 1982, il est cinéaste indépendant, réalisateur de vidéo-installations, journaliste et enseignant. Ses documentaires ont fréquemment pris pour thème l'histoire du mouvement étudiant allemand et la RAF.

FILMOGRAPHIE :

Farbtest – Die rote Fahne, 1968 - *Über Holger Meins. Ein Versuch,*

unsere Sicht heute, 1980-1982 - *Der Videopionier*, 1983-1984

Starbuck Holger Meins, 2001- *Rettet Berlin !*, 2002-2003

Monte Klamotte. Eine Expedition zum Berliner Schuldenberg, 2005

Farbtest - Rote Fahne

(Essai couleur : drapeau rouge /
Colour Test: Red Flag)

(1968)

Image : Carls Völsen

Production : Dffb

16 mm, couleur, 11 min

Dans un complet silence, course de relais de jeunes gens dans Berlin : ils se transmettent un drapeau rouge. Le dernier entre dans l'hôtel de ville de Schöneberg, alors siège de l'administration de Berlin-ouest, et le suspend au balcon d'honneur. Couleur, et mouvement (étudiant).

In complete silence, a relay race for Berlin youngsters: they hand over a red flag. Colour and (student) movement.



Hartmut Bitomsky : projet « Anthologie du cinéma »
improvisations en compagnie du cinéma
“Anthology of Film” Project
Improvisations in the company of cinema

Hartmut Bitomsky

Né en 1942 à Brême, il fait des études de théâtre, de germanistique et de journalisme. Il entre à la Dffb, dont il est renvoyé en 1968 pour activisme politique. Il réalise des films pédagogiques et des émissions de radio autour du cinéma et des médias. En 1973, il crée sa société de production Big Sky Film. De 1974 à 1985, il collabore à la revue *Filmkritik*.

Il réalise des programmes documentaires et de fiction pour le WDR. Sa « trilogie allemande » qui commence avec *Deutschlandbilder* a reçu les plus hautes récompenses allemandes. Il part en 1993 pour Los Angeles pour y diriger l'école de film et vidéo de l'institut des Beaux Arts de Californie CalArts.

Il est revenu en Allemagne en 2006 pour prendre la direction de la Dffb, et il termine un nouveau film, *Staub* (Poussière).

H. Bitomsky a notamment publié *Kinowarheit* (Vorwerk 8 Verlag, 2003)

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Das Vögelein, 1966 - *3000 Häuser*, 1967 - *Johnson & Co und der Feldzug gegen die Armut*, 1968

Nicht lösbares Feuer, 1969 - *Die Teilung aller Tage* (avec Harun Farocki), 1969/1970 - *Eine Sache die sich versteht. 15 mal*, 1971

Auf Biegen oder Brechen, 1975 (fic.) - *Humphrey Jennings*, 1976 - *Der Schauplatz des Krieges*, 1976

Karawan der Wörter, 1977/1978 - *Highway 40 West*, 1980/1981 - *Deutschlandbilder*, 1982/1983 - *Reichsautobahn*, 1984/1986

Infrastruktur Berlin/West, 1987 - *Der VW Komplex*, 1988/1989 - *Die UFA*, 1992 - *B-52*, 1997/2001

www.deutsches-filmhaus.de

Voir aussi « Textes et entretiens ».

INSTALLATIONS :

Das Kino und der Tod, 2006 - *Staub* (Poussière), 2007

Das Kino und der Tod (Le Cinéma et la mort)

(1988)

Image : Carlos Bustamante

Son : Gerhard Metz

Montage : Gisela Müller, Cornelia

Schleheck

Production : Big Sky Film, WDR

Vidéo, couleur, 56 min

Bitomsky parcourt les tirages de photogrammes qu'il a choisis et mène l'enquête comme le détective d'un film noir, tandis que dans l'esprit du spectateur, les films vus et parfois oubliés, reviennent en mémoire et se revoient *autrement*, dégagés de l'exercice parfois illusoire de l'extrait. *Le Rideau déchiré* ou *Psycho* de Hitchcock, *Une chambre en ville* de Jacques Demy, *Kiss me deadly* de Aldrich... ou des séries B moins célèbres où quelqu'un doit, va mourir, à chaque fois. « Pourquoi le cinéma a-t-il besoin de la mort, alors qu'il ne peut la montrer ? Le cinéma semble indissociable de la mort, du mourir, du n'être plus. La mort, pourrait-on dire, est un axiome du cinéma. Bazin appelait cela « le linceul de la réalité » (H.B.)

“Why does cinema need death, when it can't show it?” The filmmaker's monologue and the discourse of images meet. The project's first film.

Das Kino und der Wind und die Photographie

Sieben Kapitel über dokumentarische Filme

(Le cinéma et le vent et la photographie : 7 chapitres sur le film documentaire)

(1991)

Image : Arthur Ahrweiler

Montage : Ann-Malen Witt

Production : Big Sky Film, WDR

Vidéo, couleur, 52 min

«Coup d'œil dans un atelier où le film s'élabore. Ce qui en sort, c'est le ciné-enthousiasme.»

«C'est par là que nous commencerons» – dit le cinéaste en posant la main sur une plaque : *Rue du Premier film – Auguste et Louis Lumière 1894* – Ils ont tourné le premier film. C'était un film documentaire». Dans une pièce, le cinéaste entouré de son équipe de tournage parcourt extraits, citations et photogrammes, guide les caméras qui filment son dispositif, et interroge la réalité des (dans les) films et les théories qui les accompagnent. De «The River» de Pare Lorentz et des photos d'Atget aux extraits et images de Flaherty, Robert Frank, Vigo, Bunuel, Ivens ou Huston... réflexion sur le film documentaire en 7 chapitres et un épilogue.

The filmmaker inquires freely, from extracts to citations, on documentary images and their « truth », in the "company" of Flaherty, Ivens, Frank, Nestler, Vigo...

Flächen Kino und Bunker – Bombardement Bunker Syndrom - Das Kino und die Schauplätze

(Surfaces, cinéma, blockhaus)

(1991)

Image : Arthur Ahrweiler

Son : Gerhard Metz

Montage : Ann-Malen Witt

Production : Big Sky Film, WDR

Vidéo, couleur, 44 min

Les lieux : ce dont la fiction cinématographie a besoin pour raconter. Dans son studio, le cinéaste a installé un moniteur pour des extraits, des livres, des cassettes, un jeu d'échecs, et des tirages de photogrammes, ou des cartes postales qui font surgir une histoire ; son équipe lit, regarde et manipule, propose et précise. Le commentaire parcourt les lieux : il décrit ou reconstruit un fragment, une séquence : la ville de *Quand la ville dort* (John Huston), le grenier et l'escalier vides de *M le maudit* (Fritz Lang), le champ de maïs de *La Mort aux trousses* (Hitchcock), la cabane de *La Ruée vers l'or* (Chaplin), les rues de Bunuel, les ruines de Rossellini, le New York de Depardon... lieux de l'action, théâtres, indispensables pour que le récit commence, lieux imaginaires ou « réels », inscrits ou construits. « Il n'y a lieu que le lieu. »

Spaces, as cinema imagines them to be: spaces remembered, real, likely... crossed by Hitchcock, Chaplin, Buñuel, Depardon...

Jean-Marie Straub, Danièle Huillet

Einleitung zu Arnold Schönbergs "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene"

(Introduction à la « Musique d'accompagnement
pour une scène de film » d'Arnold Schoenberg)

(1972)

Image : Renato Berta, Horst Bever

Son : Jetti Grigioni, Harald Lill, Adriano Taloni

Avec : Danièle Huillet, Peter Nestler, Günter Peter Straschek

Production : SWF3, Straub-Huillet, 1972, 16 mm, 15 min

D'après deux lettres de Arnold

Schoenberg à Wassily Kandinsky (1923)

et un texte de Bertolt Brecht (1935).

« Nous avons dit que pour Straub et Huillet, le nazisme était un événement central. Pourtant dans leurs films ils ne font jamais appel à des images prises de l'intérieur du nazisme. Pourquoi ? Peut-être parce qu'ils pensent que la responsabilité d'un artiste, c'est de créer sa propre image, actuelle et risquée, de son antinazisme (pour eux, cela consiste à dédier leur film dernier à Holger Meins) plutôt que de reconduire dans des montages prétendus "critiques" et « distanciés » les images prises par les cameramen nazis. [...] Ce qui fait d'*Einleitung*, comme le disent ses auteurs, un « film d'agitation », c'est peut-être son ordre d'exposition, le temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elles sont : des images prises à partir du pouvoir U.S., prises de l'autre côté. Cela consiste à laver les images du tout déjà-vu, à en faire ressortir (faire suinter, mettre en évidence, chasser) le pouvoir qui les a voulues et celui qui voudrait qu'elles ne nous surprennent même plus. Dès lors, l'horreur n'est plus cet éternel retour du même sous les traits du même (mode rétro), mais l'intolérable présent (Holger Meins, 1975). » (Serge Daney)

For a critical evocation of Nazism, the authors refuse the use of images made from inside Nazism and compose their own representation.

Dans la filmographie de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, ce film fait suite à *Geschichtsunterricht* (Leçons d'histoire, d'après *Les Affaires de Monsieur Jules César* de Brecht). Il précède *Moses und Aron* d'après l'opéra d'Arnold Schönberg.

Eberhard Fechner

(1926-1992)

Eberhard Fechner avait découvert que son vrai père était mort assassiné dans un camp de concentration. Il étudie la mise en scène théâtrale et travaille comme comédien et metteur en scène. A partir de 1961, il est l'assistant de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan. De retour en Allemagne, il travaille auprès de Egon Monk et quitte le théâtre en même temps que lui. Il sera plus tard comédien dans ses films. Fechner trouve un emploi à la station régionale de Hambourg (NDR) en 1965. Il y réalise un ensemble de films d'une facture toute particulière, où une recherche minutieuse fonde la description de personnages singuliers, dans l'hypothèse d'une approche matérielle et incarnée des mouvements de l'histoire. Il reconstruit ainsi le destin des Comedian Harmonists, célèbre groupe musical des années 20 et 30, dont trois des membres étaient juifs, et qui fut brisé par Hitler en 1935. Il consacre dix ans (1974-1985) à un film sur le procès relatif au camp de concentration de Majdanek (*Der Prozess*).

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Selbstbedienung, 1966 - *Damenquartett*, 1968 - *Klassenphoto*, 1970 - *Unter Denkmal Schutz*, 1975
Tadellöser und Wolfe, 1975 - *Comedian Harmonists*, 1977 - *Der prozess*, 1984 - *Wolfskinder*, 1991

www.eberhardfechner.de

Nachrede auf Klara Heydebreck

(Derniers propos sur Klara Heydebreck)

(1969)

Image : Rudolf Körösi

Son : Dieter Schulz

Montage : Brigitte Kirsche

Production : NDR

16 mm, noir et blanc, 62 min



Klara Heydebreck, 72 ans, s'est suicidée en absorbant des somnifères, dans son appartement berlinois, le soir du 10 mars 1969. Elle ne laisse ni lettre, ni trace des raisons de son geste. Le réalisateur enquête auprès des parents, des voisins et des collègues d'autrefois, auprès des administrations qui ont traité ses « dossiers ». Les héritiers lui donnent accès à son appartement et à ce qu'il contient. Klara Heydebreck a traversé les deux guerres mondiales. Elle laisse quelques photos, des lettres, des livres. Peu à peu se dessine le portrait d'une femme qui n'a pas pu, ou jamais voulu, suivre la voie conventionnelle du destin féminin. Peu à peu aussi prend forme une image de l'histoire allemande, un « contexte » qui n'est plus un décor mais le lieu où se construit et se débat l'individu. Le montage croise les propos, met en lumière les contradictions, les troubles, les non-dits.

The spinster Klara Heydebreck died aged 72 from an overdose of sleeping tablets, one evening in March 1969. The portrait of an ordinary life that was caught up in History and broken by loneliness, a mosaic made up of fragments of memory and images, the ghost of a generation.

Der Hamburger Aufstand 1923 (1971)

Eine Wochenschau hergestellt in Hamburg, März bis August 1971
(L'Insurrection de Hambourg, octobre 1923 – Témoignages souvenirs)

Co-écrit par Klaus Wildenhahn,
Gisela Tuchtenhagen et Reiner Etz
Image : Gisela Tuchtenhagen, Reiner Etz
Montage : Gisela Tuchtenhagen
Production : Dffb, NDR
16 mm, noir et blanc, 116 min



Le film, sous-titré *Actualités filmées réalisées à Hambourg de mars à août 1971*, s'articule en trois parties : *Erinnerungen (Souvenirs)*, *Lieschen Mullers Geschichte* (Histoire de Monsieur et Madame Toutlemonde), *Bambek – der Aufstand wird abgebrochen* (Bambek, l'insurrection est brisée). L'Allemagne de 1923 : la Ruhr est occupée par les troupes françaises et belges. Le pays bascule dans une crise économique dramatique et dans une terrible crise politique. Le Parti communiste allemand mobilise contre la poussée fasciste. La Bavière est sous la menace des S.A. et du Parti nazi dont Hitler a pris la tête en 1921. L'Internationale communiste pousse le PCA à la prise du pouvoir insurrectionnelle : un « Octobre allemand » est possible. La défense de la « Saxe rouge » doit se manifester par une grève générale insurrectionnelle. Au dernier moment, la direction du PCA renonce, à la suite de la défection des sociaux-démocrates de gauche. Mais à Hambourg, l'insurrection est déclenchée. Le film documente un aspect de l'histoire allemande longtemps tenu sous silence, une mémoire laissée dans l'ombre. Récits et analyses, regards sur la ville et ses quartiers, lieux et visages, ne sont pas les « pièces d'un dossier » ni les prétextes d'une reconstitution, mais la réalité au présent de l'histoire vécue, transmise, pensée.

Documents, texts, witnesses and inquiries chronicle the 1923 Communist uprising in Hamburg, its brutal repression and the consequences for the country's history.

Klaus Wildenhahn

Né en 1930 à Bonn, il étudie la sociologie et les sciences politiques à Berlin, avant d'interrompre ses études pour partir à Londres. De retour à Berlin en 1959, il aborde la réalisation pour la Norddeutschen Rundfunk (NDR) de Hambourg. Il se rapproche du cinéma direct avec un premier film *Parteitag 64*, que la télévision refuse.

Il réalise de nombreux documentaires sur la musique et des musiciens, et commence en 1967 un ensemble de films d'observation sur la province : *In der Fremde* (histoire d'un chantier) attire l'attention des critiques de cinéma. De 1968 à 1972, il enseigne à la Dffb où il rencontre Gisela Tuchtenhagen, avec qui il collaborera jusqu'en 1980. Il y impulse un « Groupe Actualités » pour l'analyse filmique collective de la société et de ses mouvements, qui donnera notamment le film-recherche *Hamburger Aufstand*.

A Hambourg, en 1972, il observe les effets des délocalisations de Volkswagen en Amérique. Dans les années 80, ses réalisations s'attachent essentiellement aux mutations du monde du travail, et dans les années 90, au destin des habitants de la RDA moribonde. Klaus Wildenhahn est l'une des figures les plus remarquables de la pratique et de la théorie du documentaire en Allemagne.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Zwischen 3 und 7 Uhr morgens, 1964/1965 - *Eine Woche Avantgarde für Sizilien*, 1965 - *In der Fremde*, 1967
Heiligabend auf St Pauli, 1968 - *Die Lieb zum Land*, 1973/1974
- *Emden geht nach USA*, 1975/1977
Reise nach Ostende, 1989 - *Der König geht*, 1990 - *Nocheinmal HH 4: Reeperbahn nebenan*, 1991 - *Freier Fall: Johanna K*, 1992
Reiseführer durch 23 Tage im Mai, 1993 - *Reise nach Mostar*, 1994 - *Die dritte Brücke*, 1995
www.deutsches-filmhaus.de

Gisela Tuchtenhagen

Née en 1943, elle a vécu en France de 1959 à 1963, avant ses études de photographie, puis de cinéma, à la Dffb. Directrice de la photographie (une des premières de l'après-guerre), monteuse et réalisatrice de nombreux films, elle a longuement co-écrit et co-réalisé avec Klaus Wildenhahn. Elle enseigne et réalise, et produit avec l'atelier « Dokumentarisch Arbeiten » dont elle a été en 1998 une des initiatrices.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Heimkinder, 1985-1986 - *Trennung - Bis zum nächsten Jahr*, 1995
Der Wirt, die Kneipe, das Fest, 2006
www.filmportal.de

Hans Dieter Grabe

Né en 1937 à Dresde, il travaille en indépendant de 1960 à 1962 auprès de la Bayerischen Rundfunk à Munich. Il prend ensuite des responsabilités éditoriales auprès de la ZDF. Connu pour le sérieux de ses documentaires sociaux et historiques, il a été récompensé pour ses travaux sur le Vietnam. Il a retrouvé Mendel Schainfeld pour un deuxième film, en 1999, intitulé *Mendel lebt* (Mendel vit).

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang, 1970 - *Abdullah Yakupoglu : warum habe ich meine Tochter getötet ?*, 1986

Gudrun Pehlke : Statistisch gesehen sind Sie tot, 1987 - *Er nannte sich Hohenstein*, 1994

Do Sanh – Der letzte Film, 1998 - *Mendel lebt*, 1999

Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland (Mendel Schainfeld, deuxième voyage) (1972)

Image : Fritz Adam

Son : Edgar Dauth

Montage : Dorit Deiseroth

Production : ZDF

16 mm, couleur, 43 min

Le voyage commence. Mendel Schainfeld se rend en train d'Oslo, où il vit depuis la fin de la guerre, à Munich. Sa santé a été ruinée par la déportation. Il a du mal à travailler, à faire vivre sa famille. Pour obtenir une pension qui tienne compte de sa situation, il doit passer devant une « commission d'experts », en Allemagne. Le temps du voyage partagé avec le cinéaste, des récits surgissent. Mendel est juif d'origine polonaise. Son père lui avait fait apprendre l'allemand, et lui disait fréquemment la beauté de la culture allemande. Son père a été assassiné par les Nazis, Mendel a été déporté. Alors, il demande, en allemand : « Comment ont-ils pu ? Je ne comprends pas ». Et Mendel raconte.

The 49-year-old Polish Jew, Mendel Schainfeld, leaves Oslo, where he had lived since the end of the war, for Munich: there, the German experts will decide on how much his pension will be. Mendel survived... he tries to talk about it.

Herbert Schwarze

Né en 1959, il a fait ses études de cinéma à la Dffb. Cinéaste, scénariste et programmateur, vit et travaille à Berlin (et ailleurs). Collaborateur du Festival du Court-métrage de Oberhausen, il a présenté deux installations en France.

FILMOGRAPHIE :

Gretchen, 2000 - *Hunger nach mehr*, 2000 (avec Jutta Doberstein) - *Karaoke – Ein Heimatabend in der Fremde* (installation), 2000

Und immer wieder geht die Sonne auf, 2005 (doc) - *Als unsere Lieder noch wild und gefährlich waren*, 2005 (cm)

Das bleibt, das kommt nie wieder (Ça reste, ça ne reviendra jamais)

(1989/1992)

Image : Christian Frosch

Son : Maureen Herzfeld-Bargas

Montage : Boris Wieland, Herbert

Schwarze

Production : Dffb

16 mm, couleur et noir et blanc, 81 min

Qu'est-ce que le souvenir, comment se constitue la mémoire ? Le cinéaste dialogue avec sa mère, qui a vécu sa jeunesse sous le nazisme, et explore les personnages et icônes qui composaient le système de représentation de la dictature : « documentaires », actualités, fictions de propagande (en particulier ceux de Veit Harlan), figures féminines incarnées par l'actrice Kristina Söderbaum. Aux récits d'une « créature » de cinéma qui dit l'inconscience et le regret répondent ceux d'une femme piégée dans des images mortifères.

A conversation between the filmmaker and his mother, a way of mixing documentary elements and excerpts of fiction films: a childhood under Nazi rule. Prominent figures, icons, and a visual repertory put the construction of the memory in all its dimensions into question.

Helga Reidemeister

Née en 1940 à Halle, elle étudie la peinture aux Beaux Arts de Berlin de 1960 à 1965. Elle est restauratrice pendant deux ans, avant de travailler comme assistante sociale à Märkisches Viertel, une banlieue de Berlin (1968 à 1974). Elle étudie le cinéma à la Dffb. Elle poursuit ses projets documentaires, tout en enseignant à Ludwigsburg et Cologne.

FILMOGRAPHIE :

Der gekaufte Traum, 1974-1977 - *Mit starren Blick aufs Geld*, 1982-1983 - *DrehOrt Berlin*, 1986-1987

Aufrecht gehen, Rudi Dutschke-Spuren, 1988 - *Im Glanze dieses Glückes* (Cinéma du Réel, 1990) - *Rodina heisst Heimat*, 1992

Lichter aus dem Hintergrund, 1997-1998 - *Gotteszell* (Cinéma du Réel, 1999-2000) - *Texas Kabul* (Cinéma du Réel, 2003-2004)

Von wegen "Schicksal"

(Si c'est ça le destin... / Is this Fate?)

(1978-1979)

Image : Axel Brandt, Susanne Bey,
Thomas Tanner

Son : Katharina Geinitz

Montage : Elisabeth Förster

Production : Dffb, ZDF

Avec : Irene Rakowitz et sa famille
(Grand Prix Cinéma du Réel 1979)

16 mm, noir et blanc, 120 min

Irene, 48 ans, mère de quatre enfants, se sépare de son mari après vingt ans de vie commune, pour vivre sa vie. Elle vit avec ses deux plus jeunes enfants dans une cité de Berlin. Son mari vit dans le même immeuble, il parle de « destin ». Irene lutte pour l'autonomie et l'avenir de ses enfants, contre le chagrin et le regret, contre le ressentiment de ses enfants plus âgés. La famille engendre la violence et en souffre. *Irene, a factory worker and cleaner, is 48. After she divorces, her two eldest grown-up children shun her. But she has decided that her life is not yet over. The filmmaker accompanies her thoughts on motherhood and on the violence the family produces and reproduces. They call it "fate".*

« *Von wegen Schicksal* ne décrit pas les relations entre extérieur et intérieur. J'y ai été amenée à mettre en scène des événements psychologiques. Irene insistait sur le fait que si le film ne donnait qu'une demi-vérité, il n'aurait aucun intérêt. [...] Elle voulait la vérité, mais elle tirait les rideaux. Je n'ai vu d'autre issue que de la provoquer, pour dépasser ces réserves. J'ai composé une sorte de mise en scène, un pont qui lui permette d'oublier la situation [...] Je ne voulais pas qu'Irene soit "un cas". Je voulais montrer d'où venait son appétit de vivre. » (H.R.)

Helma Sanders-Brahms

Deutschland, bleiche Mutter

(Allemagne mère blafarde / Germany Pale Mother)

(1980)

Scénario : Helma Sanders-Brahms

Poèmes de Bertolt Brecht

Image : Jürgen Jürges

Son : Gunther Kortwich

Montage : Elfi Tillack, Uta Periginelli

Avec : Eva Mattes, Ernst Jacobi, Elisabeth
Stepanek

Production : Helma Sanders

Filmproduktion, Literarisches Colloquium
Berlin, WDR

35 mm, couleur, 123 min

Dans l'Allemagne des années 1930, Hans et Lene se marient. La guerre éclate. En l'absence de son mari parti sur le front, Lene donne le jour à une petite fille, Anna. Toutes deux doivent affronter la peur, la violence, les privations. Lorsque Hans revient, le couple s'est décomposé, l'Allemagne n'est que ruines. Destin d'une jeune Allemande dans la tourmente de l'Histoire, à l'inspiration autobiographique, et étude sur la conscience d'un pays, du nazisme redressement de l'après-guerre. *In Germany of the 1930s, Hans and Lene get married. War breaks out. While her husband is away on the front, Lene gives birth to a baby girl, Anna. Both of them find themselves facing fear, violence and deprivation. On Hans' return, the couple breaks up, Germany is reduced to ruins. The fate of a young German woman caught up in the turmoil of History.*



Mendel Schainfelds zweite Reise nac Deutschland, Hans Dieter Grabe, 1972



Von wegen "Schicksal", Helga Reidemeister, 1978-1979



Kehraus, Gerd Kroske, 1990

En RDA : dans le système Defa et en dehors, auteurs obstinés, avant et après 1989.
In the GDR: inside the Defa system and outside, headstrong authors, before and after 1989

Walter Heynowski, Gerhard Scheumann

Walter Heynowski, né en 1927, entre en 1956 à la télévision centrale de RDA. Il y sera responsable de programmes jusqu'en 1963. A partir de 1960, il concentre son activité sur le documentaire. De 1963 à 1969, il est réalisateur au DEFA-Studio für Dokumentarfilme. Il y rencontre Gerhard Scheumann. Ce dernier, journaliste au *Thüringer Volk* puis reporter à Radio Berlin en sera rédacteur en chef pour la politique culturelle et les sciences de 1956 à 1962. Il entre à la télévision en 1962, où ses propositions critiques sont ignorées, avant de rejoindre la DEFA.

Plusieurs films de Heynowski et Scheumann sont remarquables au-delà de la RDA, dont *Der lachende Mann*, *Bekenntnisse eines Mörders* (L'homme qui rit, confessions d'un assassin, 1966) sur un militaire nazi devenu mercenaire au Congo, et *Piloten im Pyjama* (Pilotes en pyjama, 1968), démontage de l'image américaine de la guerre au Vietnam. En 1969, ils fondent le Studio H & S. Ils y réalisent des enquêtes d'inspiration antifasciste et anti-impérialiste sur le Vietnam, le Cambodge et le Chili. Plusieurs films dénoncent le passé nazi de personnalités de l'ouest. Le Studio est dissous en 1982 et réintégré dans la DEFA. Les deux réalisateurs signeront 14 films sous le sigle « Atelier H & S » à partir de 1986. Tout finit avec la disparition de la DEFA en 1991. Heynowski et Scheumann ont réalisé plus de 70 documentaires.

www.defa-stiftung.de

Meiers Nachlass (L'Héritage de Meier Meier's Legacy)

(1975)

Générique : Peter Hellmich,
Traute Wischniewski, Manfred Berger,
Horst Donth, Walter Martach,
Wolfgang von Polentz, Robert Michel,
Mathias Remmert

Production : Studio H & S

35 mm, couleur et noir et blanc, 21 min



1974, une vente aux enchères en Allemagne de l'Ouest, des objets au catalogue, des prix qui montent... le documentaire de RDA met en question le rapport de la société de l'ouest au passé nazi. Point fort de la vente, en effet, une collection d'objets dont les plaques et inscriptions indiquent qu'ils proviennent de Hermann Göring. De cette vente, l'état de Bavière tire une somme conséquente : « normalisation » de l'histoire par l'argent. *An auction in Munich, 1974, old men with crockery and knick-knacks labelled "Former property of Hermann Göring": the relics of Nazism sold to the benefit of the post-war state: the west criticised by the east.*



Die Mauer, 1990



Rangierer, 1984

Jürgen Böttcher

Né en 1931 à Frankenberg, sa jeunesse est marquée par la guerre et le nazisme. Il étudie la peinture à l'Académie de Dresde (RDA). Böttcher est *Strawalde*, nom sous lequel il mène son travail de peintre : le cinéma n'est pas la carrière qu'il désire. Diplômé de l'École de cinéma de Potsdam-Babelsberg en 1960, il veut se consacrer à la fiction, ses premiers travaux pour la Defa sont interdits. *Strawalde*, lui, est exclu de la Fédération des artistes de RDA en 1961. Dans les années 70 et 80, Böttcher est le plus connu des documentaristes de RDA, souvent primé, reconnu à l'étranger, passant de l'interdiction à la reconnaissance, alternativement vilipendé et mis en avant. Contrairement à ses amis Wolf Biermann ou Georg Baselitz, Böttcher ne passe pas « à l'ouest ». Depuis 1992, Jürgen Böttcher-*Strawalde* expose son travail de peintre et réalise ses films dans une tardive indépendance.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Drei von vielen, 1961 - *Ofenbauer*, 1962 - *Barfuss und ohne Hut*, 1964 - *Jahrgang 45*, 1966 (lm fic.) - *Wäscherinnen*, 1972 - *Martha*, 1978 - *Venus nach Giorgione*, 1981 - *Frau am Klavichord*, 1981 - *Rangierer*, 1984 - *Die Küche*, 1986 - *Die Mauer*, 1990 - *Konzert im Freien*, 2001

www.strawalde.de

Rangierer (director's cut) (Aiguilleurs – montage original)

(1984) *Image*: Thomas Plenert - *Son*: Stefan Edler - *Montage*: Gudrun Plenert
Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme - 35 mm, noir et blanc, 45 min

Le film observe les travailleurs du triage de la gare de Desde-Friedrichstadt. La brigade manœuvre, serre les freins, accroche et décroche les wagons, plus de 1 600 par tour. Par des nuits de neige et de brouillard, dans le froid glacé et l'obscurité. La somptuosité du noir et blanc de Thomas Plenert et le regard de peintre du cinéaste donnent à cette vision du travail la matière sensible de l'effort, de la lumière, du climat. Le film fut amputé à l'époque de plus de 20 minutes par les contrôleurs du studio d'État.

The painstaking and exhausting work of the switchmen at Dresde Friedrichstadt station, day and night, in all weathers. The version chosen by the filmmaker stylises the men's dignity, the violence of work, the night's chill, the lamps, the fog and snow, without emptying them of their substance or breath.

Die Mauer (Le Mur)

(1990) - *Image*: Thomas Plenert - *Son*: Ronald Gohlke - *Montage*: Gudrun Steinbrück - *Production*: DEFA-Studio für Dokumentarfilme 35 mm, couleur, 99 min

Berlin, Potsdamer Platz et Porte de Brandebourg : les derniers moments du Mur, le début de son démantèlement. Le bruit des pics et des marteaux résonne dans l'air froid, le petit commerce des fragments a commencé. Pour d'autres, il s'agit de garder un souvenir. Les trous sont assez grands pour que certains s'aventurent de l'autre côté, timidement parfois. Les jeunes soldats de la RDA finissante n'osent pas encore parler librement. La foule fête la fin du Mur de la honte, les touristes ne se comptent plus, les reporters internationaux commentent la « fin d'une époque ». Sur les pans de mur encore debout se projettent des images du passé, parades militaires et douleur de la séparation, fragments d'Histoire.

The final days of the Berlin Wall in November 1989: the obsessive sound of picks chipping away fragments, the first transactions, the still timorous attempts to cross over, joyful reporters and foreign tourists at the Brandenburg Gate. News images projected on stretches of the Wall give this symbol of a change of epoch its historical and political dimension.



Das Haus 1984, 1984-2001



Neustadt (Stau - Der Stand der Dinge), 2000

Thomas Heise

Né en 1955 à Berlin-est, il étudie l'imprimerie, puis à partir de 1975, il est assistant-réalisateur aux studios Defa de films de fiction. Il entre en 1978 à l'école de cinéma de Potsdam-Babelsberg, dont il est renvoyé. A partir de 1983, il est metteur en scène indépendant de théâtre, souvent pour et avec Heiner Müller, de radio, et de documentaires. Jusqu'à la fin de la RDA, ses travaux sont « classés », interdits, parfois détruits. Ce dont témoignent les doubles dates d'une partie de sa filmographie, entre année de production et année de diffusion. Ses travaux récents interrogent fréquemment l'absence de repères, le désespoir comme le désir de vivre de la jeunesse, dans l'Allemagne de l'après 1991.

FILMOGRAPHIE :

Das Haus, 1984-2001 - *Volkspolizei*, 1985-2001 - *Der Ausländer*, 1987-2004 - *Eisenzeti*, 1999
Stau - Jetzt geht's los, 1992 (Cinéma du Réel 1993) - *Barluschek*, 1997 - *Neustadt (Stau – der Stand der Dinge)*, 1999-2000
Im Glück (Neger), 1999-2006 - *Vaterland*, 2002 - *Mein Bruder – We'll Meet Again*, 2004-2005

Das Haus 1984 (Mairie, Berlin 1984)

(1984-2001) - *Image* : Peter Badel - *Son* : Eberhard Dormeyer - *Montage* : Gisela Tammert
Production : Staatliche Filmdokumentation der DDR - 35 mm, noir et blanc, 54 min

La « maison » dite Berolina-Haus, la mairie du centre de Berlin-est. Des plans d'un ascenseur qui tient du monte-charge rythment les séquences où visiteurs et employés, état et citoyens, se rencontrent. Une semaine « ordinaire » de RDA vue par son administration, filmée avec une impassibilité toute « wisemanienne ». Des demandeurs de logement, une mère qui se fait sermonner parce que son fils a volé, une retraitée qui demande de quoi acheter du charbon, l'occupante d'un appartement qui donne sur la « frontière », et un mariage modeste, où les discours se font involontairement comiques. Une administration chargée « d'éduquer » la population, le quotidien difficile des citoyens de RDA, la bureaucratie au jour le jour. Le film a été finalisé et restauré en 2001.

At the Berlin-Mitte town hall, a typical administrative working week in the GDR, with its language, laws, procedures and miseries.

Neustadt (Stau – Der Stand der Dinge) (Issues bloquées / The State of Things)

(2000) *Image* : Peter Badel, Maxim Wolfram - *Son* : Uve Haussig - *Montage* : Gudrun Steinbrück
Production : Ö Filmproduktion, MDR - 35 mm, couleur, 86 min

La « ville nouvelle » de Neustadt à côté de Halle : grandes cités de ce qui fut la RDA, tours à l'abandon, places vides battues par le vent. Familles marginalisées, et militants d'extrême-droite. Le sentiment largement partagé de ne compter pour rien dans la société ou le pays, la pauvreté, l'isolement loin de la ville « normale »... le fascisme quotidien des mots et des gesticulations fait « partie de la vie », sans que personne s'y oppose. Une population à la dérive sombre dans l'indifférence.

Tales of lives at Neustadt, in the former GDR. The film observes Germany at a crossroads, on the disquieting frontier between the "old" and the "new", where loss, poverty, the flailing of the far-right, and the violence and draining of feelings are never far away.

Volker Koepp

Né en 1944 à Stettin, ouvrier mécanicien puis diplômé de l'école du cinéma de Potsdam-Babelsberg en 1969, il travaille au Studio Documentaire de la DEFA à partir de 1970. Il y réalise des dizaines de courts métrages, et il y commence ses entreprises filmiques au long cours consacrées aux ouvrières de Wittstock (1975-1997), à la briqueterie de Zehdenick (1988-1997), ou encore au destin de la ville de Czernowitz (1988-2004). Depuis 1992, il produit et réalise en indépendant de nombreux films, généralement en compagnie des chefs opérateurs Christian Lehmann et Thomas Plenert. Il y explore l'histoire, le destin et les cultures d'Allemagne du nord et des régions frontalières, dans le style qui est sa marque : une remarquable capacité à susciter la parole comme à faire résonner le silence, à raviver la mémoire, à trouver la juste distance et le juste temps.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Wieder in Wittstock, 1976 - *Wittstock III : Junge Arbeiterinnen*, 1978 - *Leben und Weben*, 1981 - *Leben in Wittstock*, 1984
Märkische Ziegel, 1988/1989 - *Arkona-Rethra-Vineta*, 1989/1990 - *Märkische Heide, märkischer Sand*, 1990
Neues in Wittstock, 1990/1992 - *Märkische Gesellschaft GmbH*, 1991 - *Die Wismut*, 1993 - *Kalte Heimat*, 1995
Fremde Ufer, 1996 - *Wittstock, Wittstock*, 1997 - *Märkisches Wasser, märkischer Schnaps*, 1997
Herr Zwilling und Frau Zuckermann, 1998/1999 - *Kurische Nehrung*, 2001 - *Uckermark*, 2001 - *Dieses Jahr in Czernowitz*, 2004

Pour une bio-filmographie complète et commentée de Volker Koepp : www.bundesarchiv.de/imperia
voir aussi : *Documentaire sur grand écran*, www.doc-grandecran.fr

Die Wismut (La « Wismut »)

(1993)

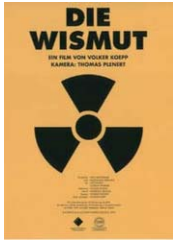
Image : Thomas Plenert

Son : Uve Haussig, Florian Wimmer

Montage : Angelika Arnold

Production : Ö Filmproduktion, WDR, MDR, SWF

35 mm, noir et blanc, 104 min



« Quelqu'un à la Wismut m'a dit que c'est la Stasi et la Wismut qui ont entraîné la chute de l'Allemagne de l'Est. Mais c'est aussi une histoire de la Guerre froide. » (V. K.)

Fondée en 1946, la « Wismut s.a. » devait « pourvoir en partie aux demandes de réparation de l'URSS ». En clair : extraction d'uranium pour l'armement atomique de l'URSS. Jusqu'à la fin de la RDA, 500.000 hommes ont produit, dans des conditions de sécurité précaires, des milliers de tonnes d'uranium enrichi. Cités délabrées, mines désaffectées, et récits d'anciens ouvriers dont les risques furent minimisés ou ignorés.

Set up in 1946, the Wismut SAG company was to "partially meet the USSR's demands for reparation for war damages". Put more bluntly: the extraction of uranium for the USSR's atomic weapons. Right up to the end of the GDR, 500,000 men produced thousands of tons of enriched uranium, working in hazardous conditions.

Dieses Jahr in Czernowitz

(Cette année-là à Tchernowitz/This year in Czernowitz)

(2004)

Image : Thomas Plenert, Susanne Schüle

Son : Uve Haussig

Montage : Angelika Arnold

Production : Vineta Film, WDR, SWF, RBB, MDR

35 mm, couleur, 134 min



Après « M. Zwilling et Mme Zuckermann », histoires d'habitants de Czernowitz. Des exilés retrouvent la ville, leurs descendants la découvrent. Parmi eux, l'acteur américain Harvey Keitel, qui parcourt la ville oubliée, autrefois foyer de 150 000 personnes (dont le poète Paul Celan), centre de nombreuses langues et cultures. Qu'ils soient de Vienne, de Berlin ou de New York, tous font de ce voyage vers leurs origines un retour dans le passé, et une aventure dans le présent.

The stories of the inhabitants of Czernowitz. Exiles return to see their city, while their offspring discover it. Among them is the American actor, Harvey Keitel, walking through the forgotten city that was formerly home to 150,000 people (including the poet Paul Celan) and to many languages and cultures. For them this journey towards their origins is a return to the past and an adventure in the present.

Sammelsurium – Ein ostelbischer Kulturfilm

(Bric à brac – un film sur une civilisation à l'est de l'Elbe)

(1992)

Image: Thomas Plenert

Son: Frank Löprich

Montage: Angelika Arnold

Production: Ö Filmproduktion, WDR

35 mm, couleur, 104 min

(Film inédit en France)

Un « documentaire à l'est de l'Elbe ». L'ex-RDA, sous le regard de Koepp, ressemble à un immense grenier, un musée en plein air, sans gardiens, une ville d'austères palais déserts et de statues rongées. Les philatélistes et les brocanteurs rassemblent les babioles soviétiques, les bustes de Marx ou Lénine, les insignes. Sous les fresques exaltées dédiées aux travailleurs en plein élan, tout est figé. L'éternité n'est plus celle du socialisme ni de l'amitié avec l'URSS, mais celle de la disparition. Dans les anciens locaux de la Defa, l'organisme de cinéma d'Etat, l'écran montre les actualités de régime, les parades, le noir et blanc des propagandes. L'inventaire se fait introspection, relayé par la parole des personnages de rencontre.

The GDR, which disappeared in 1990, has become nothing more than the kingdom of second-hand goods traders and philatelists: buildings, statues and films that were to have been as eternal as the friendship with the USSR now survive only as traces and objects of a much needed archaeology.



Mädchen in Wittstock (Jeunes filles à Wittstock)

(1975)

Image: Christian Lehmann,

Michael Zausch

Montage: Barbara Masanetz-Mechelk

Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

35 mm, noir et blanc, 18 min



Premier temps du « cycle Wittstock », qui durera vingt ans. Une usine de tricot ouvre dans la ville de Wittstock. Les jeunes filles qui rejoignent l'usine toute neuve découvrent le travail, ou l'usine. Elles disent leurs attentes, leurs espoirs, leurs craintes : que signifiera ce « développement » dans leur existence et dans le devenir de la ville ? Le cinéaste rencontre ici celles qui seront ses héroïnes pendant vingt ans, Renate, Edith et Stupsi.

The first in a cycle of films dedicated to the women workers of Wittstock textile factory. Renate, Edith and Stupsi begin a new life and recount their expectations and doubts.

Gerd Kroske

Né à Dessau (RDA) en 1958, Gerd Kroske suit une formation en BTP avant de s'orienter vers le travail culturel auprès des jeunes, et de poursuivre des études en ce sens à l'université Humboldt. Il étudie le cinéma à l'école de Potsdam-Babelsberg, et travaille à partir de 1987 pour le Studio documentaire de la DEFA. Il a été l'assistant de Jürgen Böttcher pour *Die Mauer*. Il est depuis 1991 auteur indépendant, et producteur depuis 1996.

FILMOGRAPHIE :

Kehraus, 1990 - *Bahnhof Brest* (Terminus Brest), 1993 (Grand Prix Cinéma du Réel 1994) - *Neues Deutschland*, 1993
Kehrein, Kehraus, 1996 - *Galera*, 1997 - *Der Boxprinz*, 1999 - *Autobahn Ost*, 2004 - *Kehraus wieder*, 2006

Kehraus (Du balai !)



(1990) *Image*: Sebastian Richter
Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme
35 mm, noir et blanc, 27 min

Leipzig au tournant : aux événements de l'automne 1989 a succédé l'assaut contre le Mur du printemps 1990. La nuit, dans les rues de la ville, le cinéaste rencontre quelques employés au nettoyage. Ils racontent des vies abîmées ou brisées, des contrats précaires. Ils trouvent un peu de réconfort dans la salle de repos du service. Ils sentent bien que le pays bascule, ils ne savent pas encore ce qu'ils peuvent en attendre.

Les personnages rencontrés alors seront au centre de deux autres films : *Kehrein, Kehraus* (1996) et *Kehraus wieder* (2006).

In the squares of Leipzig, in the final years of the GDR, night-time encounters with some street cleaners, broken by life and history.

Helke Misselwitz

Winter Adé (Adieu l'hiver)

(1987-1988)
Production: DEFA-Studio für Dokumentarfilme
35 mm, noir et blanc, 116 min



Un voyage en train du sud au nord de la R.D.A., deux ans avant la chute du Mur : les femmes rencontrées content avec énergie leurs regrets et leurs espoirs et emportent les voyageurs dans l'humour ou la tristesse de leurs récits.

A train journey from to the south to the north of the GDR, two years before the fall of the Wall: the women met energetically recount their regrets and hopes, sweeping the traveller into the humour or sadness of their stories.

Aysun Bademsoy

Née en 1960 à Mersin en Turquie, elle vit depuis 1969 à Berlin. Elle a étudié le théâtre et le journalisme tout en travaillant comme comédienne, assistante réalisatrice et monteuse. Depuis 1989 elle réalise des documentaires consacrés à la communauté turque d'Allemagne, et en particulier au destin des jeunes des deuxième et troisième générations.

FILMOGRAPHIE PARTIELLE :

Mädchen am Ball, 1995 - *Ein Mädchen im Ring*, 1996 - *Nach dem Spiel*, 1997

Deutsche Polizisten, 1999/2000 - *Die Hochzeitfabrik*, 2004/2005

www.filmportal.de

Am Rand der Städte (Au bord des villes)



(2005/2006)

Image : Sophie Maintigneux

Son : Annegret Fricke

Montage : Clemens Seiz

Production : Harun Farocki

Filmproduktion

Vidéo HD, 83 min

Ces dernières années, à la périphérie de Mersin, sur la côte sud de la Turquie, d'immenses cités se sont construites : grands immeubles résidentiels en cercle autour de parcs, de piscines, places, restaurants et bars. Les balcons des appartements donnent tous sur ces centres artificiels. Les habitants ont tourné le dos à la ville. La plupart des résidents sont des « Deuschländer », ces Turcs qui ont vécu de longues années en Allemagne, dans l'espoir d'une vie plus confortable.

On the Turkish coast on the outskirts of Mersin, stand huge blocks of well guarded residential buildings, enhanced by parks and swimming pools. Here live the "Deuschländer", those migrants who have returned home. The country has changed, the residents keep themselves to themselves, in their own district.

« Pour entrer dans un de ces quartiers, le visiteur doit présenter son passeport et une invitation personnelle au garde de l'unique entrée. Le garde remplit une fiche, téléphone à la personne qui invite, et cette dernière vient chercher le visiteur à la grille. Les Turcs vivaient en Allemagne dans des appartements étriqués et investissaient leur épargne pour jouir de la vie, plus tard. Mais ces quartiers artificiels montrent déjà des signes de décadence. Les espaces communs sont à l'abandon, les restaurateurs retournent aux centres touristiques. Les jeunes des résidences se retrouvent le soir dans ces espaces vides pour écouter de la musique, fumer et boire. Avec leur épargne, les Deuschländer ont acheté un appartement ou une petite boutique en ville. Parfois, ils vont la visiter, récupérer le loyer ou la recette, avant de rentrer dans leur résidence *Oasis, Paradis 2, Vue océane, ou Oliveraie...* » (A.B.)

Karin Jurschick

Née en 1959 à Essen, elle a fait des études de théâtre, cinéma et télévision à Cologne. Co-fondatrice du festival *Feminale* de Cologne, elle est aussi, depuis 1995, auteur pour la radio et la télévision (WDR).

FILMOGRAPHIE :

Danach hätte es schön sein müssen, 2000 (Berlinale 2001), Prix Arte du documentaire 2004, Prix Adolf Grimme 2004

Die Helfer und die Frauen, 2003 - *Nach dem Mord an Theo Van Gogh*, 2005 - *Nicht mehr*, 2006

Danach hätte es schön sein müssen

(Et maintenant)

(2000)

Image et son : Karin Jurschick

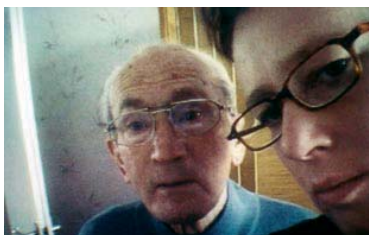
Montage : Bettina Böhler

Production : Karin Jurschick, ZDF 3Sat

35 mm, couleur, 73 min

« En 1974, ma mère se rend à Brême. Elle réserve une chambre d'hôtel. Elle s'y suicide. Elle avait 42 ans. L'enquêteur de la police note dans son rapport : "Une note a été trouvée sur la table de la chambre, disant *Veillez prendre l'argent dans le portefeuille à côté de cette lettre pour payer les dépenses.*" A la maison, on n'en parlait pas. J'avais 14 ans. Après des années sans contact avec mon père, je le revois en 1997. Il vit toujours dans ce même appartement où il s'était installé avec sa femme et moi, 41 ans plus tôt. L'appartement est resté pratiquement intact. Dans la chambre, le même couvre-lit bleu recouvre la place qu'occupait ma mère dans le lit. Mon père a alors 91 ans. Pendant deux ans et demi, je filme l'appartement, obsessionnellement. L'opacité des pièces qui ne révèlent rien d'inhabituel est le parallèle de la vie d'antan : la terreur ne prend pas forme matérielle. Je regarde mon père, je le suis, même en vacances dans les Caraïbes. La caméra instaure une certaine distance, et aussi une certaine intimité. A travers elle, mon père et moi réussissons à nous parler. » (K.J.)

Karin's father has never talked about her mother's suicide. He still lives in the same apartment, exactly as it was. His filmmaker-daughter's questions suddenly reveal the ravages of conformity, the illusions of memory and the need to tell stories.



Nicht mehr (Plus jamais)

(2006)

Image : Karin Jurschick

Montage : Anke Schäfer

Production : Karin Jurschick

Film Produktion

Vidéo, couleur, 30 min

Le père n'est plus. La fille filme. La toilette du mort, le déménagement du modeste appartement qu'il n'a jamais quitté. Dernier regard, réduit à l'essentiel, qu'une fille porte sur son père. Ce qui est filmé, dans sa matérialité opaque, renvoie au mystère de la mémoire et des sentiments.

The father is no more. Preparing the corpse, clearing out the apartment where nothing had changed for years on end. Taking a final look, when the last chance to understand has vanished.

Michael Klier

Né en 1943 à Karlsbad (Tchéquie), il suit sa famille en Allemagne de l'Est, puis en RFA en 1961. Il étudie la philosophie et l'histoire à Berlin. Décorateur de théâtre, ayant vécu plusieurs années à Paris, il a réalisé de nombreux portraits de cinéastes : Losey, Godard, Rossellini, Wenders, Truffaut (dont il a été l'assistant) pour la télévision ; il a été comédien pour Rudolf Thome et Harun Farocki. Il a réalisé son premier film en 1963.

FILMOGRAPHIE : *Probeaufnahmen*, 1963 - *En passant*, 1984 - *Überall ist es besser, wo wir nicht sind*, 1988/1989
Ostkreuz, 1991 - *Out of America*, 1994-1995 - *Heidi M.*, 2000-2001 - *Farland*, 2002-2004

Der Riese (Le Géant / The Giant)



(1982-1983)

Image et montage : Michael Klier

Production : Michael Klier, ZDF

Vidéo, noir et blanc et couleur, 82 min

Images tournées par des caméras de surveillance en Allemagne : version années 80 du « film sur la ville ». Un avion est guidé à l'atterrissage dans un Berlin vide : une planète étrange où l'on verra des parades, des quais de métro, des voitures... images sans réalisateur des machines de surveillance, prises à hauteur de « géant », qui captent quelques individus, sous le contrôle des institutions : visages de délinquants dessinés par l'ordinateur policier, corps de malade « monitoré » par l'hôpital, cerveau enserré d'électrodes. Jusqu'à la disparition de tout paysage « réel » dans des environnements simulés générés par la machine.

A collage of scenes and views filmed by Berlin video surveillance cameras. Automated images of public places and private acts (an airport, pilfering in a supermarket, a public garden, a medical check-up), which, reinforced by the sound composition, gives back to the spectator the place that surveillance denies to him.

Hito Steyerl

Après des études de philosophie et de cinéma à Tokyo et Munich, elle vit, travaille et enseigne à Berlin. Elle publie régulièrement des essais critiques sur la globalisation, l'urbanisme et le nationalisme. Elle est active au sein des mouvements de femmes migrantes d'Allemagne.

PUBLICATIONS : *Spricht die Subalterne – Migration und postkoloniale Kritik*, en français sur : www.republicart.net et www.ejpcp.net

FILMOGRAPHIE : *Deutschland und das ich*, 1995 - *Land des Lächelns*, 1996 - *Babenhäuser*, 1997
Die leere Mitte, 1998 - *November*, 2004 (Cinéma du Réel 2005)

Normalität I-X (Normalité 1 à 10)



(1999-2005) Image: Hito Steyerl, Marcus Carney

Musique: Arnold Schoenberg, op. 42 2/3 - Production : Hito Steyerl - Vidéo, 25 min

«Même le mort n'est pas à l'abri de l'ennemi s'il triomphe. Et cet ennemi continue de triompher.» (Walter Benjamin – cité en exergue du film). En 1998 la tombe de Heinz Galinski est attaquée à la bombe à plusieurs reprises. Il était le président du Conseil Juif d'Allemagne. Une suite d'attentats antisémites suit cet événement. Chronique sur deux ans d'une atmosphère d'antisémitisme et de violence raciste qui passent pour « normales » en Allemagne et en Autriche.

In 1998, the tomb of Heinz Galinski, former president Germany's Central Council of Jews, was targeted by a series of bombings. Is anti-semitism and racism part of "normality"?

Hommage à Peter Nestler

Né en 1937 à Friburg dans la Forêt noire, Peter Nestler a pratiqué divers métiers dans sa jeunesse, étudié la peinture aux Beaux Arts de Munich, et l'imprimerie à Stuttgart ; il a aussi été comédien au cinéma et à la télévision. *Von Griechenland* (1965), son cinquième film, accusé de « propagande communiste » lui vaut de devenir *persona non grata* à la télévision. Il s'installe en Suède, pays de sa mère. Il y exerce différents métiers avant de réaliser *Im Ruhrgebiet* pour la télévision suédoise en 1967, suivi de nombreux autres documentaires. Il travaille au département des programmes pour la jeunesse de la 2^e chaîne suédoise. Il sera plus tard chargé des acquisitions de programmes étrangers. Son travail de documentariste fait référence pour de nombreux cinéastes et critiques.

FILMOGRAPHIE :

Peter Nestler a réalisé plus de 50 documentaires, et l'on pourra se référer à la rétrospective du festival *Viennale* (2001 – www.viennale.at) et au site www.filmportal.de.

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Am Siel (Au bord du chenal)

(1962)

Co-écrit par Kurt Ulrich

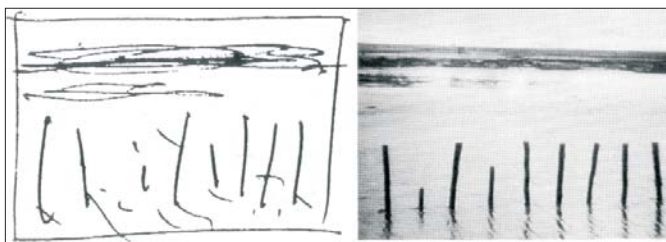
Marianne Beutler

Image, montage : Peter Nestler

Kurt Ulrich

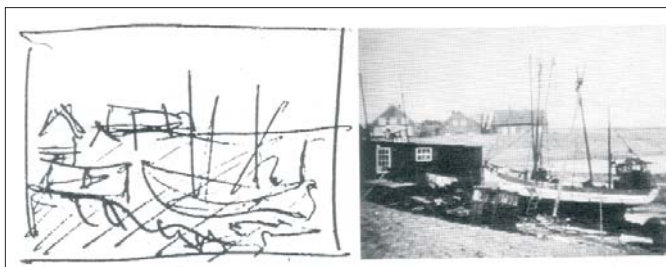
Production : Peter Nestler

35 mm, noir et blanc, 13 min



Dans son premier documentaire, Peter Nestler adopte un mode de récit peu conventionnel : la voix qui parle est celle de l'eau du chenal d'un bourg d'Allemagne du nord. Le récit s'adresse à ceux qui vivent ou ont vécu là, mêlant pensée du passé et adresse au présent. Hors du temps mais dans le temps concret des images, conduite par une voix, à la frontière de l'imaginaire et du réel.

A very old seawall is gifted with speech: its voice accompanies the camera, which leaves the sea to travel round the village, the people, their houses, their boats, before returning to the sea.





Aufsätze, 1963



Mülheim / Ruhr, 1964



Ödenwaldstetten, 1964

Aufsätze (Rédactions)

(1963)

Co-écrit avec: Kurt Ulrich, Marianne Beutler

Image, montage: Peter Nestler, Kurt Ulrich

Production: Peter Nestler

35 mm, noir et blanc, 10 min

Les écoliers d'un village de l'Oberland bernois récitent les rédactions demandées par l'institutrice : ils y racontent le long trajet jusqu'à l'école, le lait distribué aux récréations, les bagarres dans la cour. Le film restitue la grâce et la lucidité des enfants, la beauté de la langue qu'ils emploient, leur monde.

In the Berne Oberland, the thoughts of the village schoolchildren, as they are written down in school essays. An intimate and precise portrayal of a class, around its school teacher.

Mülheim / Ruhr

(1964)

Co-écrit avec: Reinald Schnell

Image, montage, production: Peter Nestler

16 mm, noir et blanc, 14 min

Tourné quelques années après les premières fermetures de mines de la Ruhr, le film voyage à travers les mines, les terrils, les dépôts, les corons et les estaminets de la ville de Mülheim. La musicalité du montage accentue le violent contraste entre villas et cités ouvrières, signes du passé et irruption du nouveau.

Portrait of a town and its inhabitants: the mines are closing, the workers shift to the car factories, and offices and housing estates are springing up. Old and modern façades, faces and children's games to a rhythm of deep-cutting change.

Ödenwaldstetten (Un village change de visage)

(1964)

Co-écrit par: Kurt Ulrich

Image: Peter Nestler, Kurt Ulrich

Montage: Klaus Schumacher

Production: Süddeutscher Rundfunk (SWF)

16 mm, noir et blanc, 36 min

Regard critique sur l'avènement de l'industrialisation et ses conséquences dans le quotidien. Dans un petit village, les outils agricoles et l'artisanat sont remplacés par les machines et la chaîne. Les mots des habitants, les souvenirs du passé, de la guerre et de la reconstruction, et la description du « nouveau » font du film un document passionnant sur les mutations des années 60, communes à de nombreux pays.

A Swabian village: rural culture is undergoing a transformation caused by the intrusion of the industrial world. Gestures at work and words of its inhabitants.



Von Griechenland, 1965



Im Ruhrgebiet, 1965

Rheinstrom (Sur le Rhin)

(1965)

Co-écrit par: Reinald Schnell
Image, montage, production :
Peter Nestler
35 mm, noir et blanc, 13 min

Navigation au fil du Rhin : route et lien, le fleuve est un monde de travailleurs, dont le texte du film chante le quotidien. Essai lyrique où se disent la force du fleuve et le discret courage des hommes.
A film that flows with the Rhine, where text and music sing the song of mariners and the riverside inhabitants.

Von Griechenland (De la Grèce)

(1965)

Co-écrit par: Reinald Schnell
Image, montage, production :
Peter Nestler
16 mm, noir et blanc, 28 min

En 1965, la Grèce est en proie au chaos politique, après le limogeage du libéral Papandreou élu en 1964. Des milliers de personnes manifestent pour la démocratie et contre la pression américaine sur la politique du pays. Le film n'enquête pas : il cherche la forme qui mettra « au présent » l'histoire de la résistance grecque contre l'occupant nazi et la difficile marche vers la démocratie. Ainsi s'exprime la vigilance antifasciste dont le cinéaste sent l'urgence. Deux ans plus tard, le putsch des colonels faisait basculer le pays dans la dictature.
Out of the Greek resistance movement, emerges a powerful drive for democracy, which comes up against the ambitions of the Greek military. Tales of atrocities of the German occupation and 1948 letters from democrats shape the understanding of what is at stake in the summer of 1965: in the streets, thousands of demonstrators are demanding democracy. Two years later the colonels seized power.

(I Ruhrområdet) Im Ruhrgebiet (Dans la Ruhr)

(1967)

Co-écrit par: Zseka Nestler et
Reinald Schnell
Image : Peter Nestler
Montage : Peter Nestler,
Bengt G. Eriksson
Production : Sveriges Radio (SVT)
16 mm, noir et blanc, 34 min

Mémoire et colère : dans la Ruhr, on se souvient des luttes antifascistes des années 20, de la résistance au nazisme. Travailleurs immigrés et travailleurs allemands disent l'espoir auquel succède l'angoisse, la crise, le chômage qui gagne, les défaites politiques, la rage.
The Ruhr, a present heavy with anger: the issue of resistance, of fighting against fascism, of the workers' movement. There is also the question of the overwhelming rage that can surge up when faced with the reality of defeats, with no consolation or reconciliation.

Hommage à Alexander Kluge

L'Utopie se fait meilleure tandis que nous l'attendons

Alexander Kluge est né en 1932 à Halberstadt. Il étudie le droit, la musique religieuse et l'histoire. En 1956, il rencontre Theodor Adorno, dont les travaux marqueront sa pensée et sa carrière. Adorno le présente à Fritz Lang, qui tourne en Allemagne *Le Tombeau hindou*. Kluge écrit des scénarios. Il spécialise son travail d'avocat dans la défense et la promotion du cinéma. En 1962, il est avec Edgar Reitz l'un des initiateurs du célèbre *Manifeste de Oberhausen*, acte de revendication du Nouveau Cinéma allemand, puis de l'Institut du film d'Ulm, première école de cinéma d'Allemagne, et enfin, en 1964, du Kuratorium (Fondation) du Jeune cinéma, qui permettra à de nombreux cinéastes de réaliser leur premier film. C'est en 1962 qu'il publie son premier recueil d'histoires, *Lebensläufe* (« Biographies »). Il ne cessera dès lors de conjuguer l'écriture et la réalisation de films, l'activité théorique et la production. A la fin des années 80, il se tourne vers la télévision.



Il a récemment publié en 2001, avec le sociologue Oskar Negt, l'ouvrage philosophique *Der unterschätzte Mensch* (« L'Homme sous-estimé », 2001), fruit d'un quart de siècle de travaux. Il a fait paraître début 2007 un nouveau recueil, *Geschichten vom Kino*, (Histoires de cinéma).

Alexander Kluge, une des personnalités les plus marquantes de la vie culturelle et de la cité allemandes, a reçu pour son œuvre cinématographique et littéraire les plus hautes récompenses allemandes et internationales. Sa filmographie et sa bibliographie complètes, ainsi qu'un ensemble relatif à sa production de télévision, et de nombreuses références, sont rassemblés sur son site www.alexander-kluge.de

Textes et choix de citations de Daniel Sauvaget

Alexander Kluge le défricheur

Alexander Kluge, « figure centrale de la scène du cinéma d'Allemagne fédérale depuis les années 60, et le principal protagoniste de son renouvellement », selon les mots de Ulrich Gregor*, personnalité sur laquelle se sont greffées plusieurs images parallèles ou successives : l'écrivain-chercheur, le juriste et le théoricien, et qui est aussi un homme d'action, le pionnier du Jeune Cinéma allemand, le créateur dont l'œuvre défriche de nouvelles voies pour le film, le militant des réformes du cinéma, l'enseignant peu soucieux de s'attribuer des disciples, l'organisateur de l'expression d'auteur en matière de cinéma.

Ecrivain et homme d'études à Francfort, cinéaste à Munich, il témoigne sur l'Allemagne lorsqu'elle lui semble en péril : c'est *l'Allemagne en automne* et *Le Candidat* – qui sont aussi des projets collectifs auxquels il veut donner une suite dans le travail de création cinématographique.

C'est enfin le maître du montage, et un de ceux qui ont le mieux su associer la fantaisie et le réalisme, la profondeur et l'ironie.

Ascendance descendance

C'est par allusions ou par citations que ses films en témoignent : Alexander Kluge se reconnaît des pères spirituels en Marx, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin. Ses déclarations, comme son œuvre écrite, en apportent des preuves explicites.

Il s'agit pour lui de prolonger, mieux, d'approfondir, la théorie critique des penseurs de l'Institut für Sozialforschung la célèbre Ecole de Francfort. Comme Jürgen Habermas à l'université, mais dans une perspective diversifiée qui confère une grande place à la pratique de la création artistique, et qui s'étend à l'intervention sociale. Kluge : l'homme de la pratique qui semble reprocher à Adorno d'être resté dans la sphère théorique, et qui se demande si le maître était capable d'acheter un billet de train... d'où son intérêt passionné pour Brecht, dont il retient les recherches sur la distanciation et les modes de relation non mystificatrices entre spectacle et spectateur. Dont il retient aussi le double refus du naturalisme et de la simplification militante.

Documentaire – imaginaire

En avant-propos de son premier livre de biographies (*Lebensläufe*), Alexander Kluge écrivait : « Les nouvelles qui composent cet ouvrage posent, sous des aspects très divers, le problème de la tradition. Il s'agit de biographies brèves, en partie fictives, en partie réelles, l'impression d'ensemble est celle d'une histoire très triste. J'ajoute qu'on y trouve parfois des passages documentaires ainsi que des extraits de textes empruntés à certains auteurs. »

En même temps qu'il annonce l'importance du montage, ce texte pose le principe de la fusion du document et de la fiction. Dans tous ses films de fiction, Kluge introduit des prises de vues documentaires, des éléments de reportage, des interviews, et des matériaux qu'on pourrait juger exogènes. Souvent il choisit dans la vie réelle des personnages qui acceptent de venir se représenter eux-mêmes, dans une sorte de psychodrame souriant ou cynique, ou procèdent à une fusion entre leur propre personnalité et le rôle à l'écran. A quelques discoureurs d'*Anita G.* répondent ainsi les petits entrepreneurs-cosmonautes de *Der Grosse Verhau*. Ses documentaires « purs » ont en commun la volonté de dégager clairement la signification du matériel décrit.

« Dans la tête de l'homme, les désirs et les faits ne sont pas dissociables. Le désir est en quelque sorte une forme dans laquelle se modèlent les faits... D'abord dans les mass-media, qui sont une administration des désirs humains et des faits. Des superstructures cloisonnées naissent pour les besoins des faits et l'expression des désirs : Direction du Film de Fiction, Section du Documentaire. Des genres qui révèlent des idéaux dissociés. » (A.K.)

Lorsque le sujet choisi est complexe, ou relativement abstrait, la fable ou la parabole remplacent le récit d'une destinée individuelle. Dès son 2^e long-métrage, *Artistes sous le chapiteau : perplexes*, Kluge procède par allégorie. Les artistes seraient les intellectuels de nos sociétés, et Leni Peickert, la directrice du cirque, une réformiste. Réfléchissant aux possibilités de développement de son art, elle sera confrontée aux réalités économiques qui vont corrompre les effets de ses tentatives.

Une stratégie du montage

Dans *Artistes sous le chapiteau : perplexes*, Alexander Kluge mettait en pratique une stratégie de montage-collage presque absente de son précédent film, avec notamment des plans d'archives, des extraits de films, des images oniriques. Dans son livre *Stalingrad description d'une bataille* (publié en France par les éditions Gallimard), apparaissait la méthode qui gouverne l'ensemble de son œuvre cinématographique. Il se proposait en effet d'embrasser une réalité historique complexe, ses origines et références, en agencant des documents divers :

matériaux bruts, rapports militaires, comptes rendus médicaux, procès-verbaux, communiqués, morceaux de propagande, sans oublier commentaires et éclairages (vrais ou supposés) *a posteriori*.

Kluge a réinventé le montage au cinéma. C'est le concept-clé de son œuvre, fondé sur des recherches psychologiques, théoriques, techniques, didactiques... Pour lui, ce n'est pas un « style ». C'est l'application à une expression artistique et à un discours esthétique de mécanismes aisément discernables dans l'esprit humain : association d'idées, connotations, jeu de références culturelles, relations sémantiques...

C'est aussi, en puissance, un moyen de lutter contre l'innocence autoproclamée du cinéma dominant et de stimuler l'activité autonome du spectateur.

Montage, intervalle

« Je monte deux séquences, ou deux images différentes, et j'attends que le spectateur conçoive, seul, un troisième terme, en vertu des mécanismes associatifs spontanés qui résident en chaque homme. Au cinéma, l'idéal est que cela fonctionne, car c'est aussi l'autonomie du spectateur. Il ne s'agit pas du tout de créer les associations d'idées du spectateur : ça, c'est Hollywood qui le fait. Nous n'essayons pas même d'en orienter le processus : nous le stimulons en respectant l'autonomie du spectateur. »

« Dans le montage, le plus important ne se situe pas dans les plans, mais dans l'espace intermédiaire, dans la différence entre deux plans, dans l'intervalle. En fait, je ne peux pas le voir, et le spectateur l'introduit dans le film. Il est donc, lui aussi, « producteur du film ».

Un métier impertinent

« Réaliser des films est une activité rigoureusement anti-académique, c'est un métier impertinent, à fondements historiques, mais inconstant. Il y a suffisamment de divertissements soignés, de problèmes bien traités, comme si le cinéma était une promenade à travers les chemins tout tracés d'un parc. Respecter l'interdiction de s'écarter des sentiers battus a déjà voué à l'échec plus d'une révolution allemande. Il ne faut pas redoubler de précautions. C'est un fait que les enfants préfèrent aller dans les buissons, jouer dans le sable ou sur des tas de ferraille. Le bonheur, dit Freud, est la réalisation des désirs enfantins. Je suis certain que le cinéma a quelque chose à voir avec le bonheur. Cinéma = *movie* = mouvement permanent, contre tous les serre-freins. En groupe, c'est encore plus facile. »

Extraits de : *Alexander Kluge*, Goethe Institut - La Cinémathèque française, 1984

Courts Métrages



Brutalität in Stein, 1960



Feuerlöscher e.a. Winterstein, 1968

Brutalität in Stein

(Brutalité dans la pierre, éternité d'hier / Brutality in Stone)

Co-réalisation : **Peter Schamoni**

Image : Wolf Wirth

Production : A. Kluge, P. Schamoni
1960, 35 mm, noir et blanc, 12 min

Premier film du cinéaste. Analyse du système nazi par son architecture réelle ou planifiée : Nuremberg, Palais des Congrès, monuments aux morts... Ruines ou projets sont confrontés au discours, premier exemple de recherche par le documentaire du sens des images et les mots.

An analysis of the Nazi system through its architecture and edifices, finished or planned. (Nuremberg, le Palais des Congrès).

Rennen (Courir / Racing)

Co-réalisation : Paul Kruntorad

Image : matériel de répertoire

Montage : Bessi Lemmer

Production : Rolf A. Klug, A. Kluge
1961, 35 mm, noir et blanc, 9 min

Les courses automobiles, la vitesse, la fascination des spectateurs, signes d'un temps des machines et de la compétition. Le sens de la course n'est pas la « victoire », puisque qu'elle peut être confisquée par les politiciens ou les militaires...

Car racing, speed, the spectators' fascination, the signs of an era made of machines and competition. But "victory" is not the real meaning of it.

Lehrer im Wandel

(Enseignants en mouvement / Teachers through Change)

Co-écrit par Karen Kluge

Image : Alfred Tichawsky

Son : Hans-Jörg Wicha

Montage : Alexander Kluge

Production : Alexander Kluge
1962-1963, 35 mm, noir et blanc,
11 min

Trois histoires d'enseignants, trois histoires de la pédagogie comme « cause perdue », où l'idéalisme et l'éducation se brisent contre l'Histoire réelle. Adolf Reichwein est enseignant en Prusse. A l'arrivée des nazis au pouvoir, il se retire dans un village pour y développer un nouveau modèle éducatif. Il est pendu en 1944. Friedrich Rühl est un éducateur passionné. Il est contraint de conduire ses élèves au front en 1994. Seuls quatre d'entre eux survivent. Margit M. accepte un poste en R.D.A. pour exercer son métier, mais elle est limogée pour « indépendance ».

Three stories of teachers, three stories of education as a "lost cause", where idealism and education shatter against the reality of History, in Prussia, under Nazism, in the GDR.

Protokoll einer Revolution

(Procès-verbal d'une révolution / Protocol of a Revolution)

Scénario : Alexander Kluge,

Peter Berling

Réalisation : Günter Lemmer

Image : Günter Lemmer, Peter

A. Wortmann

Production : Kairos-Film

1963, 35 mm, noir et blanc, 12 min

Avec : Uschi Glass

Reportage vrai et faux, mais d'une troublante vraisemblance, sur le renversement d'un dictateur. Amérique latine ? Europe ? Complicités croisées ? Complicité, en tout cas, avec Peter Berling. (*renvoi* : voir aussi A. Kluge *Télévision*)

A true/false, but disturbingly likely, reportage on the overthrow of a dictator.

Voir aussi « Textes et entretiens ».

Portrait d'une mise à l'épreuve

(Portrait d'une mise à l'épreuve / Proven Competence Portrayed)

Image : Winfried E. Reinke,

Günter Hörmann

Son : Peter Schubert

Montage : Beate Mainka

Production : Kairos-Film

1964, 35 mm, noir et blanc, 13 min

Histoire de l'ex-policier Müller-Seegeberg, qui a servi six gouvernements différents avec loyauté, en démontrant constamment qu'il était quelqu'un de fiable, archétype inquiétant du serviteur zélé qui a toujours « des ordres ».

The story of the former policeman Müller-Seegeberg, who loyally served under six different governments, constantly making it clear he was reliable.

Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1972, wird gefilmt

(Mme Blackburn, née le 5 janvier 1872, est filmée / Frau Blackburn, Born January 5, 1872, Is Filmed)

Image : Thomas Mauch

Son : Bernd Hoeltz

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus

Production : Kairos-Film

1967, 35 mm, noir et blanc, 14 min

Avec : Martha Blackburn, Herr Guhl

Mme Blackburn, 95 ans (et grand-mère du cinéaste) est entraînée dans un récit de sa vie, face à une caméra qu'elle accueille avec une charmante urbanité. Mais voici, dans ce quotidien de porcelaine et de meubles bien cirés, une mystérieuse affaire de boucles d'oreille...

Mrs. Blackburn, the filmmaker's 95-year-old grandmother, is drawn into the story of her life and a mysterious affair around a pair of earrings...



Porträt einer Bewährung, 1964



Feuerlöscher e.a. Winterstein, 1968



Ein Arzt aus Halberstadt, 1969-1970



Feuerlöscher e.a. Winterstein

(Winterstein « l'extincteur » / Fireman E. A. Winterstein)

Image : edgar Reitz, Thomas Mauch
Son : Hans-Jörg Wicha
Montage : Beate Mainka-Jellinghaus
Production : Kairos-Film
1968, 35 mm, noir et blanc, 11 min

Un collage virtuose de fiction et de matériel documentaire (dont certains en provenance de *Abschied von Gestern*/Anita G.) construit un personnage cher au cinéaste : le pompier, celui qui doit combattre les incendies de la politique et de l'histoire.

A virtuoso collage of fictional and documentary material shapes a character: the man that has to fight to put out the fires of politics and history.

Ein Arzt aus Halberstadt

(Un médecin d'Halberstadt / A Doctor from Halberstadt)

Image : Alfred Ichawsky,
Günter Hörmann
Son : Bernd Hoeltz
Montage : Maximiliane Mainka
Production : Kairos-Film
1969-1970, 35 mm, noir et blanc,
29 min
Avec le Dr Ernst Kluge

Un médecin fait un voyage de l'est vers l'ouest, où il paraît un peu perdu. Portrait subjectif du père du cinéaste. Instants apparemment sans « contenu », mais qui cernent un être, une distance, une réalité du temps vécu.

A doctor travels from east to west, where he seems somewhat lost. A subjective portrait of the filmmaker's father.



Frau Blackburn, geb. 5 Jan. 1872, wird gefilmt, 1967



Feuerlöscher e.a. Winterstein, 1968



Besitzbürgerin Jahrgang 1908, 1973



Besitzbürgerin Jahrgang 1908

(Propriétaire, née en 1908 / A Woman of Means, Class of 1908)

Image: Thomas Mauch

Son: Francesco Joan-Escubano

Montage: Beate Mainka-Jellinghaus

Production: Kairos-Film

1973, 35 mm, noir et blanc, 11 min

Avec: Alice Schneider, Herr Guhl

Madame Schneider fait des travaux dans sa grande maison, cuisine, surveille le retour des tapis... un montage de documents remonte le cours de sa vie, jusqu'à 1908: histoire d'une bourgeoise, destin de classe. Un acheteur entreprenant s'intéresse à la vaisselle qu'elle veut vendre. Le curieux personnage qui visitait madame Blackburn ?

Madame Schneider is having work done on her large house, cooks, oversees the return of the carpets... a montage of documents retraces the story of a bourgeois lady, back to 1908: An enterprising buyer is interested in the crockery she wants to sell...

Auf der Suche nach einer praktisch-realistischen Haltung

(A la recherche d'une attitude pratico-réaliste /

In Search of a Practical and Realistic Method)

Image: Thomas Mauch

Montage: Beate Mainka-Jellinghaus

Production: Kairos-Film

1983, 35 mm, noir et blanc, 12 min

Crise des missiles, menaces de guerre... où fuir en cas d'urgence ? Un aviateur pense aux îles Kerguelen.

The missile crisis, threats of war... where can one flee in an emergency? A pilot has the idea of the Kerguelen Islands.

Nachrichten von den Staufern I, II

(Nouvelles des Hohenstaufen / News from the Hohenstaufens)

Co-écrit par Maximiliane Mainka

Image : Jörg Schmid-Reitwein,
Alfred Tichawsky

Montage : Maximiliane Mainka

Production : Kairos-Film,
Institut für Filmgestaltung Ulm
1977, 35 mm, noir et blanc, 24 min
(en deux parties)

La ville de Stuttgart prépare une grande exposition consacrée à la dynastie Hohenstaufen Postulat : pendant des siècles, les Allemands auraient espéré la réapparition d'un empereur Barberousse, chef d'une grande Germanie. La légende de Frédéric 1^{er} de Hohenstaufen, le héros endormi, trouve des échos dans l'histoire contemporaine : l'invasion allemande de l'Union soviétique fut appelée « Opération Barberousse ».

The city of Stuttgart is organising a large exhibition on the Hohenstaufen dynasty. The postulate: over the centuries, the Germans were hoping for the return of a Barberousse-like emperor, the leader of Germania.

Die Menschen, die das Stauffen-Jahr vorbereiten

(Ceux qui préparent l'Année Hohenstaufen /

The People Putting Together the Hohenstaufen Commemorative Year)

Co-écrit par Maximiliane Mainka

Image : Jörg Schmid-Reitwein,
Alfred Tichawsky

Montage : Maximiliane Mainka

Production : Kairos-Film, Institut für
Filmgestaltung Ulm
1977, 35 mm, noir et blanc et couleur,
40 min

Conservateurs du Musée de Stuttgart, organisateurs et experts se mettent en scène, sur la sollicitation ironique du cinéaste : que signifie donc cette célébration des Hohenstaufen et de leurs figures, connotées d'un nationalisme aux lourdes références contemporaines. Du spécialiste au responsable du « multimédia », chacun a une place dans une commémoration qui « recycle » statues médiévales et grands tableaux « pompier ».

The Stuttgart museum curators, organisers and experts do their own mise en scène at the ironic request of the filmmaker: what is the meaning of this celebration of the Hohenstaufen and their dynasty, haunted by a nationalism with modern-day references...



Alexander Kluge Emissions de télévision

Production : DCTP



Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau

En 1984, alors que la télévision privée est devenue possible en Allemagne, Alexander Kluge, allié à éditeur, fonde *Neue Medien Ulm* et acquiert 1 % du tout nouveau réseau Sat1 : il doit ainsi fournir 1 % des programmes. Il commence, en toute liberté éditoriale, avec *Stunde der Filmemacher* (L'heure des cinéastes, 1985).

En 1987, en contrepartie de droits de diffusion sur certaines régions très peuplées du pays, RTL Plus et Sat1 acceptent de diffuser les programmes de la deuxième société de Kluge, DCTP (Development Company for Television Programs), et en garantissent l'accès à leurs antennes. Parmi les partenaires de DCTP, 144 théâtres, opéras, orchestres, éditeurs et cinéastes, l'éditeur Spiegel, Dentsu Inc., *Neue Zürcher Zeitung* (agence internationale de publicité) et AKS (alliance de producteurs pour le câble et le satellite). La société produit les magazines culturels (« Kulturmagazine ») : *10 vor 11* (hebdomadaire, 24 min), *Prime Time Spätausgabe* (15 min), *News and Stories* (45 min), *MitternachtsMagazin* (24 min) pour ses cases de RTL, Sat1 et VOX.

Alexander Kluge parle de « fenêtre culturelle » dans la télévision commerciale privée.

Télévision d'auteur : les magazines culturels de DCTP

Dr Christian Schulte

[...] A quoi ressemblent ces programmes, qui paraissent contredire ouvertement notre expérience habituelle de la télévision ? Les magazines culturels sont produits dans 3 formats différents, de 15, 24 et 45 minutes, assez flexibles, donc, pour aborder une grande variété de sujets, à divers degrés d'intensité. L'idée de la multiplicité est programmatique de ces magazines à plus d'un titre. D'un côté, les magazines culturels déploient un spectre thématique de dimensions quasi-encyclopédiques : on y parle opéra, cinéma, philosophie, sociologie, théâtre, histoire, politique, sciences de l'espace, biologie, recherches sur le cerveau et bien plus... D'un autre côté, ils reposent sur une complexité esthétique qui fait apparaître les possibilités jusqu'ici inconnues du médium en tant que tel. Une des techniques visuelles qui suit les principes esthétiques des

longs métrages de Kluge (comme *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*) est le « montage associatif ». L'image, le son, et les fragments de textes des traditions culturelles les plus diverses sont cités et placés dans un contexte nouveau. Au-delà du simple montage séquentiel (plan après plan), Kluge utilise aussi le montage à l'intérieur du plan : collages de lumières différentes, mots et chiffres en surimpression. Bien que les films de Kluge aient déjà eu recours à la fermeture à l'iris – images vues au centre d'un cercle noir – désormais, il écrase, fait entrer en collision, inverse, met en miroir ou plie des images. Il colore, passe du positif au négatif, et multiplie les accélérés. Les intertitres, et un défilant de texte en bas de l'écran, font référence au cinéma muet. Kluge tente par tous ces procédés d'éliminer toute évidence immédiate de l'image en tant que telle, il tente de rendre évident que l'origine de l'image est inhérente au médium. Ces techniques ressortent d'un scepticisme fondamental envers les images elles-mêmes et d'une conscience aiguë du caractère fortement propice de l'image à la manipulation. Ainsi existent des programmes entiers sans aucune image, composés seulement de texte (ballades ou chansons des rues) – truqué graphiquement – que le spectateur lit à l'écran. Ils sont accompagnés de musique, élégiaque ou dramatique, ou populaire, par exemple de rythmes *techno*. D'autres programmes suivent le principe de la numérotation, l'idéal de la *primitive diversity* des premiers films, les « films minute », les formes populaires des revues ou du cirque. L'émission *Der Eiffelturm King Kong und die weisse Frau* raconte en courtes séquences l'histoire fantastique du vol de la Tour Eiffel qui réapparaît soudain aux Etats-Unis et ne peut être rapportée en France que par les moyens de la magie. En parallèle est racontée l'histoire de King Kong, qui se sauve avec la femme blanche en escaladant l'Empire State Building, où il doit se défendre des avions qui l'attaquent. La question posée par ce type de montage pourrait être : « Que se passe-t-il quand des créatures vivantes, ou des objets importants pour l'humanité, se retrouvent au mauvais endroit ? » Une autre séquence, des

extraits de films Lumière (documentaires), redirige l'attention de l'imaginaire vers la réalité. Seules ces combinaisons de documentaire et de fiction (*Facts and Fakes*), créent la forme de réalisme que les gens – avec leurs désirs et leurs aspirations – savent comment recevoir.

Au lieu de placer les éléments singuliers en continuité, selon le standard reçu, et de feindre l'homogénéité des matériels montés, le travail de Kluge cherche explicitement la fragmentarisation, la « séparation des éléments » (Brecht). Il crée ainsi des structures ouvertes, qui peuvent être reprises et continuées dans d'autres émissions – des structures qui visent toujours à déclencher l'activité de l'individu et l'imaginaire du spectateur.

La « télévision d'auteur » telle que Kluge l'entend, n'est pensable qu'en tant que « work in progress ». C'est aussi la raison pour laquelle Kluge évite tout commentaire *on* ou *off*. L'information est donnée par les seuls défilants et intertitres. Une émission avec la poétesse japonaise Yoko Tawada, est appelée « Poisson cru et Langue de bœuf se parlent au téléphone ». Ce qui s'explique par le titre d'une autre émission, avec le philosophe Niklas Luhmann : « Attention – ne comprenez pas trop vite », titre qui indique que le spectateur ne peut attendre aucune information définitive facile à « consommer ». La même chose vaut pour les interviews de Kluge, qui diffèrent de tous les talk-shows de la télévision. La situation de l'entretien elle-même crée une forme de dissociation : Kluge l'interviewer n'est jamais visible. Il n'est présent qu'au son, on entend sa voix, mais la caméra se concentre sur l'interviewé, en long plans en gros plan. Renoncer complètement au champ/contre champ implique qu'une seule caméra est nécessaire. L'équipe de Kluge n'est composée que d'un caméraman et d'un preneur de son, et si nécessaire d'un traducteur. Une équipe si réduite permet de filmer à peu près partout, même dans les plus petits espaces — la pièce où Kluge filme généralement ses interviews dans son bureau de Munich ne fait pas plus de 10 mètres carrés. De nombreuses interviews sont faites dans des espaces publics, comme des halls d'hôtels, dans un coin de la Foire du livre de Francfort, ou dans le remuement d'un festival de cinéma – lieux avec lesquels le spectateur peut établir une relation personnelle. L'atmosphère plus clinique du studio de télévision, en revanche, se ferme hermétiquement en laissant dehors le paysage intérieur vécu du spectateur. [...]

Cette forme d'interview est de l'*anti-talk*, ou plutôt un talk-show au sens premier : la manière

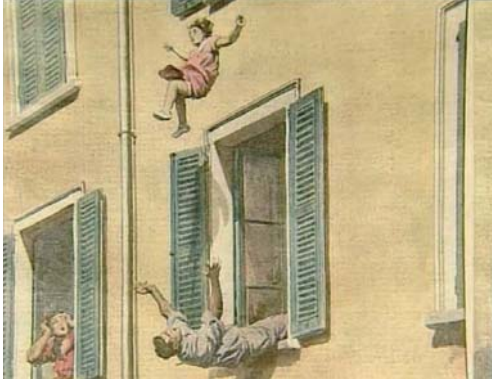
dont quelqu'un parle est aussi importante que ce qu'il dit. Les hésitations ou « loupés » (longs silences de la réflexion ou lapsus) qui, dans les émissions de télévision conventionnelles seraient considérés comme un signe de mauvaise qualité, et supprimés, sont utilisés par Kluge pour rendre la situation d'entretien plus authentique. Ce sont des conversations « en particulier », bien que montrées publiquement. Elles s'occupent de faits (comme les origines de la violence dans les sociétés civilisées) mais elles peuvent aussi être des faux, interviews sur les secrets du Vatican ou le sexe dans l'espace. Chacune à sa manière tente de rassembler la masse des expériences du xx^e siècle, au niveau des faits comme au niveau imaginaire, qui réagit bien entendu à la réalité empirique. Au fil des années, Kluge a ainsi développé une encyclopédie toute particulière. Une encyclopédie dans laquelle on ne trouvera aucun de ces fétiches académiques importants à connaître, mais grâce à laquelle on gagne en compréhension des processus, motivations et conditions de la production culturelle.

Citons Kluge : « Pour les parts les plus importants du sentiment, il n'existe presque pas d'actualités. On n'a jamais cherché à savoir si les meilleures qualités de l'homme n'étaient pas ancrées dans ces expériences non-publiques. » Ouvrir une fenêtre à ces expériences est le but de la télévision d'auteur.

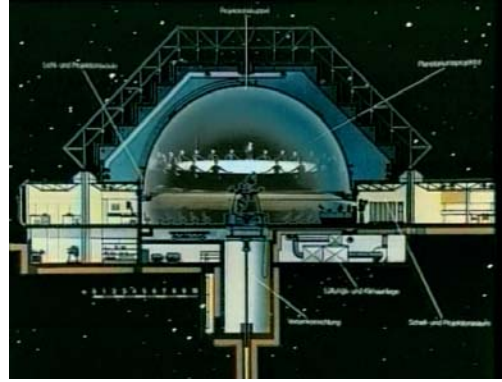
Extraits de *Fernsehen der Autoren – Die Kulturmagazine der DCTP*, Communication du Dr Christian Schulte, International Congress « Quality on Television », Athènes 2002. Avec l'aimable autorisation de l'auteur et de DCTP.



Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau



Wer immer hofft stirbt singend



Minuten Filme

Un interviewer pour les téléspectateurs

Frieda Grafe

Ce que Godard souhaitait être dans les années 1960 – directeur des actualités Gaumont –, Kluge – dans un paysage médiatique transformé – l'a réussi pour lui-même avec sa télévision privée.

Et Kluge poursuit une ligne – mieux, un réseau –, un rapport à l'image que Rossellini a réalisé quand il est passé du cinéma à la télévision didactique. Pour celui-ci, l'école de Francfort avait déjà commencé à faire de l'effet en 1949, quand la lecture de Marcuse lui apporta « une autre manière de voir les choses » et donna l'impulsion à *Europe 51*.

Les différences entre leurs points de départ et leurs résultats sont aussi évidentes que les convergences sont instructives. Être réalisateur de profession et faire de l'art selon les règles sont pour eux des idéaux bourgeois. Être porteur de savoir et médiateur, voire traducteur, dans le médium de la télévision, c'est pour eux une exigence de la plus grande urgence, ayant constaté, Rossellini que dans la société du spectacle l'art est devenu une règle de la vie quotidienne; Kluge, qu'avec la télévision l'industrie de la conscience est entrée dans la phase du travail à domicile. La manière de s'adresser convenant à ceux qui sont chez eux ne peut pas être la même que pour le public de masse du cinéma. La salle de séjour retransforme celui-ci en des individus par millions.

Pour trouver le ton juste nécessaire à cette sphère publique intime et jeter des coups d'œil fulgurants dans des biographies pas si uniques que ça, Kluge a recours à un genre archaïque. Il s'entretient à la manière socratique, intimement. « Mettre spontanément au monde les pensées des autres, c'est la méthode de Socrate, elle me convient aussi parfaitement. »

Il dialogue avec des personnes qui ont une image ou une spécificité, mais c'est justement cela qu'il néglige dans ses questions. Il ne craint pas de met-

tre sur le tapis les questions les plus générales ou, chuchotant presque, de demander des définitions de concepts qui dans une encyclopédie rempliraient des pages.

Il veut entendre Heiner Müller dire ce que sont la guerre et la paix, il fait expliquer à un réalisateur espagnol qui a fait un film sur les derniers jours de Walter Benjamin ce qu'est le *Livre des Passages* de celui-ci, un Russe doit expliquer non seulement l'effet Koulechov, mais encore l'identité russe. Ou bien il persuade ses interlocuteurs de se livrer à de petites performances: Chantal Akerman chante une chanson juive, Christa Wolf explique le mythe de Cassandre, Heiner Müller imite, un peu gêné, la voix de Brecht. Il n'y a que de la star Donald Sutherland qu'il n'obtient pas une représentation exceptionnelle, mais une réponse consciemment analytique correspondant à la question d'un interviewer intelligent. Les séquences de paroles des émissions de Kluge, le plus souvent très serrées sur le visage des interviewés et enregistrées dans un espace étroit, sont interrompues par des séquences d'images électroniques souvent brisées.

Les images argumentent, la parole mime. Que le texte télévisuel, tissé des deux, ait réorienté le vieux sens de lecture, cela devient visible de manière bouleversante quand les titres courants traversent l'image de droite à gauche. Avec les nouvelles images, la définition se traduit en « résolution ». La langue est véritablement une conscience pratique.

(Extrait de « New Look : 13 filmische Momente », in *Geschichte des deutschen Films*, dir. W. Jacobsen, A. Kaes, H.H. Prinzler, Stuttgart-Weimar, 1993, J.B. Metzler, puis dans Frieda Grafe, *Schriften*, vol. 10, *Schnittstellen*, Berlin, 2006, Brinkmann & Bose)
Traduction : Bernard Eisenschitz

Minutenfilme

(Six films minute)

Vidéo couleur, 6 min

Fünf Stunden Parsifal in 90 Sekunden - Einar Schleef/In Zusammenarbeit mit dem Berliner Ensemble
Cinq heures de « Parsifal » en 90 secondes – mise en scène d'Einar Schleef, avec le Berliner Ensemble
Der schwedische Mozart/Joseph Martin Kraus (1756-1792), Genie des Sturm und Drang
Le Mozart suédois, Joseph Martin Kraus, génie du *Sturm und Drang*
Neonröhren des Himmels — 60 000 Jahre vor Chr. (Tubes de néon célestes – 60 000 ans av. J.-C.)
An Wertow und Eisenstein (A Vertov et Eisenstein)
100 Jahre deutscher Rhein in 60 Sekunden (Cent ans du Rhin allemand en 60 secondes)
Learning Process With a Deadly Outcome – War and Theatre (Guerre et théâtre)

Der flexible Unternehmer (Le Businessman flexible)

Le fabricant de farines animales Fred Eicke sait comment faire

Prime Time Spätausgabe

(Prime time de 2^e partie de soirée)

Vidéo, couleur, 15 min



Mot-clé : globalisation. Où envoyer les farines animales ? Question adressée à un expert.

Un des chemins sort de l'Union européenne en direction des pays de l'est. Depuis Odessa, les précieux produits se dirigent vers la Hongrie (candidate à l'entrée dans l'UE) et y sont convertis en « salami ». Il faut en effet stocker la marchandise de manière qu'elle n'apparaisse pas en tant que saucisse-curry ou mortadelle, mais en tant que « produit de luxe ». L'entrepreneur Fred Eicke a fait faire à son fils des études de droit : il se charge, à New York, d'aider les victimes de la maladie de Creutzfeld Jakob à préparer leur dossier de plainte collective. Eicke appelle cela « ma tactique du salami ».

Peter Berling* est Fred Eicke.

Keyword: globalisation. Fred Eicke, an animal-feed manufacturer, runs a whole chain of companies and foundations that make him a genuine protector of the environment.

Die Liebe stört der kalte Tod – Balladen Magazin 9

(L'amour dérange la froide mort) Ballades et complaintes

10 vor 11 (Ten To Eleven)

Vidéo, couleur, 24 min



Les ballades sont à l'origine des chants à danser populaires. Depuis le classicisme allemand, des événements extrêmes, émotionnellement captivants, sont racontés sous la forme de la ballade. Dans ce *Magazine des ballades n° 9*, il est question : de la Marâtre, du chant funèbre des Cosaques (Tchéchénie), du fatal naufrage du *Timbria*, de la mort sur les rails, de la Meurtrière d'enfant de Friedrich Schiller, de l'exécution du malheureux empereur Maximilien du Mexique, du Siècle de la Peste (Heiner Müller), et d'un texte d'Ingeborg Bachmann.

A tragedy at sea in 1881 and Emperor Maximilian of Mexico, Sheffield trade unionists, Schiller and Heiner Müller... a ballad in text and music.

***Peter Berling**, né en 1934, a étudié aux Beaux Arts de Munich. Il a été le collaborateur de nombreux cinéastes, et en particulier le producteur de nombreux films de Rainer Werner Fassbinder. Comédien (pour Herzog, Scorsese...) et écrivain de romans historiques, il est depuis plus de dix ans le complice de Alexander Kluge pour les interviews dites « Facts and Fakes ». www.peterberling.com

Wer immer hofft stirbt singend (Qui toujours espère meurt en chantant)

Ou comment les terreurs modernes peuvent consoler

Prime Time Spätausgabe

Vidéo couleur, 15 min



L'espoir est de naissance donné aux hommes. Il fait partie de l'évolution. Il appartient à la nature de la planète bleue, des plantes, animaux et minéraux, et il est aussi une affaire d'astres. Les savants qualifient ce sentiment de « confiance originelle ».

Exemple particulier d'un homme qui espéra toujours et mourut en chantant : Antoine Billot. Il survécut à un accident de chemin de fer. Une dalle de béton s'effondra : pas une égratignure. Lors d'une inondation (catastrophique) il s'agrippa à la plus haute branche d'un arbre, où les sauveteurs le récupérèrent à point. Pendant la guerre, il fut rapatrié gravement blessé, en avion : il en tomba pour atterrir sur un tas de fumier. Un homme d'une chance inouïe dans des circonstances hasardeuses et catastrophiques. Magazine musical avec Battista Lena et la Banda sonora de Chianciano Terme.

The amazing story of Antoine Billot, who survived an impressive series of disasters, accidents and war events.

Als Offizier und Philosoph (Officier et philosophe)

Eberhard von Erbst, savant spécialiste de Nietzsche et major, à Verdun

10 vor 11 (Ten To Eleven)

Vidéo couleur, 24 min



Eberhard von Erbst, major au QG de l'armée allemande et disciple de Nietzsche, imprégné des notions de « Surhomme », « Volonté de puissance », « Victoire » et « Eternel retour », a vécu dans les tunnels et les fossés du Fort de Douaumont, pris par les Allemands, la catastrophe qui a fait exploser un dépôt de lance-flammes. Au même instant, le concept philosophique aussi a explosé. Nulle trace de « Surhomme ». Mais il semblait qu'existât une « Surchose » créée par les hommes, qui s'empara du pouvoir au xx^e siècle.

Peter Berling est le Major von Erbst.

Eberhard von Erbst, an army major and Nietzsche scholar, discovers in the moats of the Fort de Douaumont to what extent concepts such as the "Will to Power" and the "Superman" can be dog-eared by History. Would there be a "Superobject" that destroys people?

Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau (La Tour Eiffel, King Kong et la femme blanche)

Minutenfilm-Magazin - Vidéo couleur, 24 min, 1989

Les speakerines présentent... « onze pièces pour valse » où se mêlent le cinéma des origines, la bande dessinée, les héros mythiques modernes. A Paris, la population est en émoi : on a volé la Tour Eiffel ! Le géant de cirque Cyclone part la récupérer. Le cinéma de la fin du xix^e siècle (dont Walter Benjamin écrivait que Paris est la « capitale ») capte la foule Place de l'Opéra, les chutes du Niagara, le lancement d'un paquebot et la traversée d'une rivière. Un astronome découvre l'immensité de l'univers. King Kong, et la femme blanche voyagent en paquebot. A Paris, les touristes admirent la Tour Eiffel.

What are the links between the theft of the Eiffel Tower, and a circus giant called Cyclone, between the Niagara Falls and King Kong?



Ein Liebesversuch (Une expérience sur l'amour)

Vidéo, 15 min, s.d.



Version audiovisuelle d'une histoire figurant dans le premier recueil de A. Kluge *Lebensläufe* (1962) et dans *Chronique des sentiments* (2000), rapportant une expérience « scientifique » nazie documentée : les déportés sont-ils capables d'amour ? La violente froideur de la « gestion » de l'humain fonde la destruction..

The story of a Nazi « scientific » experiment to find out whether deported persons are capable of love. The finality of a certain « science » is torture and death.

Raumfahrt als inneres Erlebnis (Navigation spatiale comme expérience intérieure)

Gen. Lt. Pugatschow bei Stromsperre in Baïkonour

Le général Pougatchev en pleine panne de courant à Baïkonour

Prime Time Spätausgabe

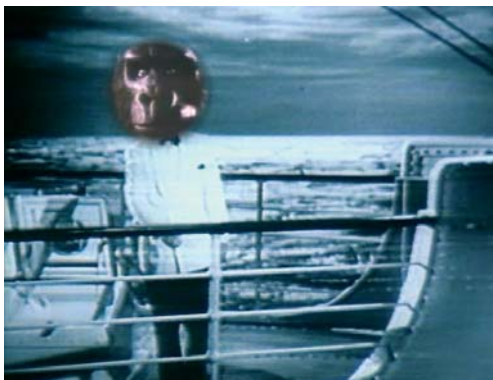
Vidéo couleur, 15 min, 1998



Le Lieutenant général D.A. Pougatchev observe aux jumelles le décollage d'une fusée. Hélas, une panne de courant sévit dans le blockhaus d'observation. Mais les méthodes russes se caractérisent par la robustesse. Qu'est-ce qui distingue l'intérieur de MIR d'un de ces chars soviétiques T-34 qui roulèrent jusqu'à Berlin au diesel ? Comment décrire la musique des étoiles... Le général est interviewé par Alexander Kluge, à la bougie.

Peter Berling est Pougatchev.

Lieutenant-general Pugachev philosophises, while an electricity cut jeopardises a rocket launch at Baïkonour.



Der Eiffelturm, King Kong und die weisse Frau, 1989

Ich war Hitlers bodyguard (J'étais le garde du corps d'Hitler)

News and stories
Vidéo couleur, 45 min, 1999



Dans un café, à Cuba, un ex-garde du corps d'Hitler, Manfred Pichota, identifiable (?) sur divers documents filmés est interviewé par Alexander Kluge, et témoigne : « Nous protégeons la chair et le sang de la personne réelle, mais aussi le symbole. » Question centrale : qu'a-t-il vu de ses yeux, ce Pichota ? Il aurait vécu l'entrée dans Paris en juin 1940, les rues de la ville, au petit matin... et que dit Pichota des « questions de sécurité » ?

Peter Berling est Manfred Pichota.

Manfred Pichota's silhouette appears in various historical documents. What can he talk about?

Triebwerkshusten (Moteur toussant)

Prime Time Spätausgabe
Vidéo couleur, 15 min

« De nouveaux microbes tueurs et d'autres organismes mortels font des ravages partout dans le monde. Récemment, on a découvert des moisissures du type *Aspergillus Fumigatus* dans le carburant d'avions. Elles bouchent les vannes et font tousser les moteurs à réaction. Travaillant jour et nuit par roulement, les hommes de science essayent d'éliminer cette épidémie de grippe dont la technique a été atteinte... »

A worrying virus disturbs the machines. Scientists are hysterical.



Longs Métrages

Deutschland im Herbst

(L'Allemagne en automne / Germany in Autumn)

1978, 35mm, couleur, 123 min

Scénario : Heinrich Böll, Peter Steinbach et les réalisateurs

Réalisation collective :

Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert

Image : Jörg Schmidt-Reitwein, Michael Ballhaus, Günter Hörmann, Werner Lüring, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Mounier

Montage : Heidi Genée, Mulle Goetz-Dockopp, Tanja Schmidbauer, Beate Mainka-Jellinghaus, Christine Warnck, Juliane Lorenz

Son : Klaus Eckelt

Production : Project Filmproduktion, Kairos-Film, Hallelujah-Film Avec : Rainer Werner Fassbinder, Armin Meier, Liselotte Eder, Hannelore Hoger, Helmut Griem, Wolf Biermann, Horst Mahler, Vadim Glowna, Angelika Winkler...

Allemagne, automne 1977, après l'enlèvement et l'assassinat de Hans-Martin Schleyer, le « patron des patrons » allemands, et les « suicides » de trois membres du groupe Baader-Meinhof en prison. Ce projet collectif combine séquences documentaires (images des années 30, enterrement de Gudrun Ensslin, Baader et Raspe, enterrement de Schleyer, surveillance à la frontière franco-allemande...) et de fictions, dont le célèbre épisode où Fassbinder oblige sa mère et son amant à prendre position sur le terrorisme et la répression d'État, et celui où la télévision repousse la diffusion d'un programme sur Antigone. On y voit aussi une femme professeur d'histoire « creuser » une question. Reflet fiévreux des contradictions d'une société où règnent la tension, la suspicion, le contrôle, et d'inquiétantes formes de passivité.

Germany, Autumn 1977, after the abduction and murder of Hans-Martin Schleyer, the head of the German industrialists' association, and the prison suicides of three of the Baader-Meinhof group. A montage of documentary and fiction sequences, as the famous episode where Fassbinder forces his mother and lover to take a stand on terrorism and State repression, or the episode where the Television postpones a programme on Antigone. Kluge's project is designed to mirror the contradictions of a society struck by tension, suspicion and disturbing forms of passivity.



Die Macht der Gefühle

(Le Pouvoir des sentiments / The Power of Emotion)

Image : Thomas Mauch, Werner Lüring

Son : Olaf Reinke, Karl-Walter Tietze

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus,
Carola Mai

Production : Kairos-Film, ZDF

1983, 35 mm, noir et blanc, 115 min

Avec : Hannelore Hoger, Alexandra
Kluge, Edgar Boehlke, Suzanne von
Borsody, Barbara Auer...



Scènes de fiction, archives et sons, extraits de films anciens... plus de vingt *histoires* où s'affirme le pouvoir des sentiments dans la ville glacée et distante (Francfort).

L'opéra exprime la dimension utopique des sentiments.

A montage of scenes mixing fiction, documentary footage and sounds, where the links between myth, politics and everyday life form around the idea of disaster.

« Le titre du film est à prendre à la lettre. Il s'agit bien pour Kluge de faire la généalogie des sentiments (xix^e et xx^e siècles). Opération qu'il mène de façon musilo-brechtienne, à force de collages, d'aphorismes et de saynètes, en prenant les sentiments comme des objets et l'Opéra comme l'usine qui, historiquement, a fabriqué cet objet *en gros*. Car les sentiments, mine de rien, sont au cinéma des objets récalcitrants parce que *durables* et que le cinéma est toujours aussi versatile et plus changeant. Intelligent, Kluge étudie les sentiments comme un physicien poète. Il teste leur *durabilité* et il guette leur explosion. Or, l'explosion des sentiments est toujours une énigme. On le voit bien dans le fait divers, les livrets d'opéra ou les extases silencieuses du cinéma muet. Là, Kluge est à la fois scientifique, philosophe et – raisonnablement – poète. Son film ressemble au divertissement d'un prof euphorique devant une classe médusée mais somme toute heureuse. [...] Avec la *Force des sentiments*, c'est une certaine Allemagne qui revient : celle de Lichtenberg et de Musil, l'Allemagne ironique, coupante, dure à duper. Le film, on l'aura compris, est irracontable. Mais c'est parce qu'il est fait d'une myriade de récits. Il est irrésumable, puisqu'il ne cesse de se résumer en cours de route. Mais il est somptueux, sérieux, et drôle. »

Serge Daney, *La Maison cinéma et Le monde 2, Les années Libé 1 (1981-1985)*, P.O.L., 2002

Abschied von Gestern

(Anita G. / Yesterday Girl)

(d'après Anita G.)

Image : Edgar reitz, Thomas Mauch

Son : Hans-Jörg Wicha, Klaus Eckelt, Heinz Pusel

Montage : Beate Mainka

Production : Kairos-Film, Independent Film

1965-1966, 35 mm, noir et blanc,

88 min

Avec : Alexandra Kluge, Günther Mack, Hans Korte, Alfred Edel

Mésaventures d'Anita G., née de parents juifs en 1937, et quittant la R.D.A. pour l'ouest.

La valise à la main, elle fait des rencontres, tente de travailler, d'étudier, et même de voler, avec une inflexible détermination, toute entière dans l'action. Péripéties d'une figure qui incarne un passé refoulé, contées dans un style qui mêle le documentaire, les intertitres du cinéma muet, les citations.

The misadventures of Anita G., who was born in 1937 of Jewish parents and who left the GDR for the West, are told in a style close to documentary that owes as much to Godard as to Brecht . They are the misadventures of a figure of a repressed past struggling to live in western society



Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos

(Les Artistes sous le chapiteau : perplexes /

Artistes at the Top of the Big Top: Disoriented)

Image : Günter Hörmann,

Thomas Mauch

Son : Bernd Hoeltz

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus

Voix du commentaire : Alexandra

Kluge, Herr Hollenbeck

Production : Kairos-Film

1967, 35 mm, noir et blanc et couleur, 103 min

Avec : Hannelore Hoger, Alfred Edel, Siegfried Gaue, Bernd Hoeltz, Kurt Jürgens

Aventures d'une utopie, parabole de la société et de la figure de l'artiste, exemple aussi du principe de Kluge selon lequel le film « se construit dans la tête du spectateur ».

Leni Peikert veut fonder un cirque nouveau, digne du père artiste qu'elle a perdu. Les animaux y apparaîtraient sans dressage ni déguisement, et les artistes expliqueraient les lois de la physique qui commandent à leurs numéros. tre artiste et patronne libérale en même temps s'avère impossible. Leni tente un nouveau départ à la télévision, mais les changements qu'elle propose sont combattus...

Leni Peikert wants to found a new circus, worthy of the artist-father she has lost. There, the animals would be neither tamed nor dressed up, and the performers would explain the laws of physics underlying their acts. The adventures and misadventures of a Utopia.

Gelegheitsarbeit

(Travail occasionnel d'une esclave / Occasional Work of a Female Slave)

Image : Thomas Mauch

Son : Gunter Kortwisch

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus

Production : Kairos-Film

1973, 35 mm, noir et blanc, 91 min

Avec : Alexandra Kluge, Franz Bronski, Sylvia Gartmann, Alfred Edel

Roswitha, pratique des avortements pour nourrir son mari Franz, étudiant, et pour « se payer davantage d'enfants ». La police intervient, Franz est arrêté. Quand il sort de prison, Roswitha décide de s'engager dans la politique et l'action sociale. Collage ou puzzle de fiction, d'images documentaires, d'ombres chinoises, de dessins, de citations de films et de textes, le film avance au fil des tentatives de Roswitha la combattante, isolée et armée de sa seule force pour inventer une révolte dans la société sans pour autant savoir la faire dans la famille.

Roswitha carries out abortions to feed her student husband Franz, and so she can afford to have more children. The police intervene and Franz is arrested. When he comes out of prison, Roswitha decides to enter politics and social work. A jigsaw made up of fiction, documentary images, Chinese shadows, drawings, quotations from films and texts. The film advances with Roswitha and her attempts to invent a revolt that she never manages to introduce into her own family.



In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod

**(Dans le danger et la plus grande détresse, le juste milieu apporte la mort
The Middle of the Road Is a Very Dead End)**

Image : Edgar Reitz, Alfred Hürmer

Son : Burkhard Tauschwitz,

Dietmar Lange

Montage : Beate Mainka-

JellinghausProduction : RK-Film

(Reitz-Film, Kairos-Film

1974, 35 mm, noir et blanc, 90 min

Avec : Dagmar Bödlicher,

Jutta Winkelmann, Alfred Edel, Kurt

Jürgens

Alexander Kluge qualifie le film de « concentré de transgressions contre le prétendu réalisme du regard habituel. ». Il y bouscule le traditionnel « portrait d'une ville ». Pendant dix jours, avec Edgar Reitz, il parcourt Francfort : parades du Carnaval et manifestations, occupations d'immeubles et débats au parti social-démocrate... dans le documentaire circulent deux femmes, une voleuse et une espionne. La ville paraît sombrer dans le chaos...

In Frankfurt, two women, one a spy and the other a thief, move through the Carnival parades, the demonstrations and occupations of to-be-torn buildings. The city seems to sink into chaos.

Der starke Ferdinand

(Ferdinand le radical / Strongman Ferdinand)

D'après le récit Un bolchevik du capital
Image: Thomas Mauch, Martin Schäfer
Son: Heiko Hinderks, Reiner Wielht
Montage: Heidi Genée, Agape von Dorstewitz

Production: Kairos-Film, Reitz-Film
1975-1976, 35 mm, couleur, 97 min
Avec: Heinz Schubert, Verena Rudolph, Gert Günther Höfmann

Ferdinand, ancien commissaire de police, limogé pour excès de zèle, est devenu chef-vigile d'une grande usine. Il va jusqu'à créer lui-même les circonstances qui montreront sa compétence en matière de « sécurité ». Après le policier du court métrage *Portrait d'une mise à l'épreuve*, version contemporaine et burlesque du petit-bourgeois fanatique d'ordre et de sécurité souvent mis en scène par la littérature allemande.

Ferdinand, a former police superintendent, is chief security guard for a large factory. He goes as far as to create the circumstances that will show off his "security" skills. A modern-day version of a petit-bourgeois obsessed with order, often portrayed in German literature.

Die Patriotin

(La Patriote / The Patriot)

Image: Jörg Schmidt-Reitwein,
Petra Hiller, Thomas Mauch,
Werner Lüring

Son: Peter Dick, Siegfried Moraweck
Montage: Beate Mainka-Jellinghaus
Production: Kairos-Film
1979, 35 mm, noir et blanc et couleur,
121 min
Avec: Hannelore Hoger, Dieter Mainka,
Kurt Jürgens, Alfred Edel

Gabi Teichert, professeur d'histoire, (qui traversait *L'Allemagne en automne*), creuse la terre pour trouver l'histoire de l'Allemagne, afin d'améliorer le programme scolaire. Pratique, curieuse et sceptique sur la « vision patriotique positive de l'Histoire », elle enquête dans la société de son temps comme dans le passé. Documentaire, fiction, citations, extraits de films et aventures de Gabi complotent, dans la virtuosité du montage, pour la construction d'une nouvelle conscience de l'Histoire.

Gabi, a history teacher (from "Germany in Autumn") digs up the earth in search of Germany's history, and to enrich the school curriculum. Documentary, fiction, quotations, excerpts and Gabi's adventures conspire, through the virtuosity of editing, to build a new awareness of History.



Der Angriff der Gegenwart

(L'Attaque du présent sur le reste du temps / The Blind Director)

Image: Thomas Mauch, Werner Lüring, Hermann Fahr, Judith Kaufmann
Son: Josef Dillinger, Olaf Reinke, Goerg Otto
Montage: Jane Seitz
Production: Kairos-Film, ZDF
1985, 35 mm, couleur, 113 min
Avec: Jutta Hoffmann, Armin Mueller-Stahl, Michael Rehberg, Rosel Zech

Film à épisodes où s'exprime la nécessité d'inventer les images des temps nouveaux, en « quittant le cinéma classique ». Une jeune Polonaise sauve les trésors du cinéma national, une employée se retrouve en surnombre, des gens pressés parcourent le monde, une jeune mère résiste à l'absence d'éducation qui guette son enfant, un réalisateur devient aveugle. Le personnage principal est le temps: Histoire et passé, il est aussi ce qui manque ou déraile, et fige les humains dans un présent disproportionné.

A young Polish woman saves the treasures of the nation's film heritage, an employee finds herself redundant, busy people rush around the world, a young mother fights against the lack of education that endangers her son, and a filmmaker goes blind. The main character is time: it is History and the past, but also what is riveting humans in a disproportionate present.

Vermischte nachrichten

(Informations mêlées / Odds and Ends)

Image: Werner Lüring, Thomas Mauch, Michael Christ, Hermann Fahr
Son: Willi Schwadorf
Montage: Beate Mainka-Jellinghaus
Production: Kairos-Film, ZDF
1986, 35 mm, noir et blanc et couleur, 103 min
Avec: Marita Breuer, Rosel Zech, Sabine Wegner, André Jung, Sabine Trooger

Suivons la speakerine et écoutons des histoires: celle de Max le serveur et de la Femme noire, celle de Nina Petrovna, celle du soldat perdu à Stalingrad, celle d'une femme malade, celles des conventions militaires de l'Europe et de la visite de Helmut Schmidt à Erich Honecker.

Ou comment la télévision raconte des histoires, mêle les genres, permet au spectateur de voir les relations entre les images.

Let's follow the lady announcer and listen to some stories: the one about Max the waiter and the black woman or the one about Nina Petrovna, or others about soldier lost at Stalingrad, a sick woman, the European military conventions and Helmut Schmidt's visit to Erich Honecker.





Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos, 1967

Romuald Karmakar

Avec le MK2 Beaubourg

Romuald Karmakar est né en à Wiesbaden en 1965 et a vécu à Athènes de 1977 à 1982. L'année de son baccalauréat à Munich, en 1984, il acquiert une caméra Super 8, et commence à réaliser des films. Après plusieurs courts métrages, il se fait connaître avec *Warheads* nominé au Prix européen du film « Felix ». Il vit et travaille à Berlin, où il a installé sa société de production Pantera Film. Plusieurs fois primé en Allemagne et ailleurs, salué par la critique internationale, le cinéma de Romuald Karmakar ne cesse d'interroger la société allemande et les autres. Alexander Kluge, justement, dialogue depuis longtemps avec lui. « Il travaille intensément le langage, et les rituels, structures et techniques par lesquels il opère » (Olaf Möller). Si ses films ont souvent pour centre la violence, c'est au cœur des mots et des textes qu'il l'examine, sans baisser les yeux ni la garde, avec la précision extrême qui marque aussi la réalisation de ses fictions.

Penser et non juger, entendre vraiment, et plus, ne négliger ni la trace ni l'accident, tout en accueillant avec générosité les surprises du réel. Cinéma sans concession aux tentations « décoratives », radical parce qu'il le faut pour comprendre. Cinéma confiant dans la capacité du spectateur à « se voir » dans les films autrement qu'en représentations imposées ou prêtes à porter. Le caractère unique de travaux comme *Der Himmler-Projekt* est une occasion de travailler avec l'Histoire telle qu'elle hante le présent, y surgit, le nourrit, l'obsède, le contraint.

Du très primé *Der Totmacher*, de 1995, au récent et passionnant *Hamburger Lektionen* en 2006, en passant par ses courts métrages documentaires et ses essais, la découverte du cinéma de Romuald Karmakar, est une traversée où fiction et documentaire se nouent et s'accordent dans un projet constamment rigoureux.



Between the Devil and the Wide Blue Sea, 2005

Bang Bang

Rencontres avec Romuald Karmakar et ses films

Alexander Horwath

A la fin des années 1980 et au début des années 1990, l'évocation du « cinéma allemand » déclenchait inmanquablement parmi vos interlocuteurs et vos auditeurs quelques sourires narquois et ricanements, voire des éclats de rire. Ces réactions se multipliant, vous vous sentiez obligé d'interrompre immédiatement votre phrase (par gêne ou parce que vous vous mettiez vous-même à rire).

Cette attitude était bien sûr injuste. Mais elle reflétait la perception du cinéma allemand, tant au sein d'une opinion publique critique que dans les cercles de spécialistes. Le label « cinéma allemand », tel qu'il était utilisé par les associations, instances de financement du cinéma et autres porte-parole du secteur, était visiblement inconsistant mais aussi quelque peu risible. Ces porte-parole hésitaient : valait-il mieux continuer à mettre en avant la réputation mondiale du cinéma d'auteur allemand (comme dans les années 1970), ou, au contraire, miser sur la nouvelle priorité donnée au marché national, qui se manifestait dans des comédies et des films à succès à mille lieues de la notion d'auteur ? En 1990, cette réputation mondiale n'était déjà plus qu'une chimère et quant à la priorité donnée au marché, elle produisait pour l'essentiel des films médiocres et impossibles à exporter.

Les vraies forces du cinéma de fiction de cette époque – les films de Michael Klier, Uwe Schrader ou Dominik Graf – étaient, elles, ignorées (du moins à l'international et dans la rhétorique de l'identité culturelle nationale), de même que la poursuite résolue de l'œuvre d'une génération plus âgée et plus acérée : *Wohin ?* et *Hades*, de Herbert Achternbusch, *La Mort d'Empédocle* et *Antigone*, de Straub-Huillet, ou les essais filmiques de Hartmut Bitomsky et Harun Farocki. Quant à la jeune génération, qui commençait au milieu des années 1980 à manifester un regain d'intérêt pour des concepts discrédités d'un point de vue culturel et cinématographique, tels que la politique, l'histoire ou la réalité, elle bénéficiait d'une considération moindre encore. Elle souhaitait pourtant renouer (« façon punk ») certains liens rompus par la mort de Fassbinder (en 1982), les longs adieux au cinéma de Kluge (jusqu'en 1986) et le discours néo-conservateur d'Helmut Kohl. Citons simplement deux de ces réalisateurs,

qui sont peut-être les représentants les plus influents de cette génération : Christoph Schlingensiefel et Romuald Karmakar.

Tout ce qui fait aujourd'hui – quelque quinze ans plus tard – la richesse des longs métrages allemands en termes de profondeur d'expression, de justesse, d'intelligence analytique et/ou d'enthousiasme authentique, on le doit presque exclusivement aux artistes de cette génération nés entre 1959 et 1965 : *Das Himmler-Projekt* et *Manila* (tous deux sortis en 2000) de Karmakar, *L'Insaisissable* (2000) d'Oskar Roehler, *Contrôle d'identité* (2000) de Christian Petzold, *Dealer* (1998) et *Der schöne Tag* (2001) de Thomas Arslan, mais aussi des titres « commerciaux » tels que *23* (1998) de Hans-Christian Schmid, *Cours, Lola, cours* de Tom Tykwer (1998) ou encore *Sonnenallee* de Leander Haußmann (1999). Même Christoph Schlingensiefel continue à faire du « cinéma », même si, depuis 1997, c'est dans l'espace du réel, du théâtre, de la politique ou de la télévision.

Tout ceci compose un cinéma véritablement contemporain, qui se nourrit des sentiments de déconstruction et de transition des années 1980, mais aussi des expériences problématiques qui ont suivi du « Tournant » de 1989 et de l'« unité ». Ce cinéma est également alimenté par de nouveaux phénomènes tels que le métissage ou l'apparition d'une culture intermédiaire notamment germano-turque, mais aussi par les nouvelles énergies exhalées autour de 1985 (avec beaucoup de Super-8 et d'égoïsme) par quelques « cinglés » tels que Karmakar et Schlingensiefel. Ce n'est certainement pas un hasard si Alexander Kluge a produit plusieurs films passionnants précisément avec ces deux jeunes réalisateurs depuis qu'il se consacre à des œuvres indépendantes pour la télévision.

Mercenaires et mavericks

J'ai pu observer Romuald Karmakar pour la première fois « en chair et en os » en octobre 1993. Il était invité, avec son film *Warheads* (1992), à la Vienne, le festival international de cinéma de Vienne, que je dirigeais alors avec Wolfgang Ainberger. Pendant ces quelques jours, il faisait partie d'une petite bande de quatre jeunes réalisateurs allemands qui se sentaient liés par un

étrange rôle public d'agents provocateurs et partageaient une même colère à l'encontre de l'establishment du cinéma allemand. Outre Karmakar, ce groupe comprenait Winfried Bonengel (représenté au festival avec *Beruf Neonazi*), Christoph Schlingensiefel (*Terror 2000* – co-scénariste : Oskar Roehler) ainsi que Jörg Buttgereit (*Der Todesking* et *Schramm*, dont le rôle principal était tenu par Florian Koerner von Gustorf, qui devait plus tard produire *Contrôle d'identité*). Parmi les autres personnalités présentes au festival, ils se sentaient particulièrement attirés par deux artistes indépendants et marginaux : Dario Argento et Terrence Malick.

Dans le cadre d'une table ronde houleuse sur le documentaire et la représentation du « mal », la légitimité des portraits dressés dans les œuvres de Bonengel et de Karmakar fut mise en doute : « Avez-vous vraiment fait preuve de la distance nécessaire ? Ne vous êtes-vous pas laissés séduire par vos personnages principaux, par "l'ennemi" ? En un mot, le néo-nazi (chez Bonengel) et le tueur mercenaire (chez Karmakar) ne sont-ils pas trop "sympathiques" ? » La ZDF et l'organisme de financement Filmstiftung Nordrhein-Westfalen avaient en outre refusé *Warheads* au motif qu'il s'agissait d'un film « militariste » faisant l'apologie de la violence, ce qui contribua à enflammer plus encore le débat.

Adapté par la suite par Karmakar en pièce radiophonique et en oratorio sur CD, *Warheads* est une fresque centrée sur deux mercenaires : l'Allemand Günther Aschenbrenner, un ancien de la Légion étrangère, et l'Anglais Karl, un jeune soldat privé. Ce ne sont pas des soldats « réguliers » de l'armée, mais des « entrepreneurs indépendants » dont le parcours et le mode de vie sont présentés là, par les protagonistes eux-mêmes.

En repensant à *Warheads* et à la table ronde de la Vienne, je comprends où réside le « scandale » chez Karmakar : les individus qu'il filme ne semblent pas classés *a priori* (ni d'ailleurs *a posteriori*), ils ne sont pas rangés scrupuleusement dans des catégories morales ou politiques. Karmakar n'applique pas à ses personnages le filtre du *positionnement correct* (du comportement), bien qu'en tant que réalisateur il choisisse en permanence le *positionnement juste* (de la caméra). La conception pédagogique du cinéma a toujours considéré comme problématiques ces artistes qui commentent par ouvrir grand les yeux et contempler le monde ; qui se laissent effectivement dévoyer, non pas par le Mal, mais par la contradiction et le foisonnement d'une vie et d'une pensée « différentes », en-dehors de toute respectabilité pédagogique. Dans *Warheads*, un mercenaire instruc-

teur déclare à l'équipe de tournage pendant sa démonstration de gaz irritant : « Ça pue tellement que vous en recevez une bouffée. » Puis il se tourne vers les apprentis aventuriers de son camp : « You can stand it. It will sting you, but you can do it. » (Vous le supporterez. Ça piquera, mais vous y arriverez.) Cette phrase semble également destinée aux spectateurs – pour le moins inquiets.

Son attitude fondamentale – un intérêt sincère pour des individus et des formes de vie « intolérables » – rattache Karmakar à certains réalisateurs américains comme Sam Peckinpah, Monte Hellman ou John Cassavetes. Ces metteurs en scène avaient eux aussi une réputation de *mavericks* (francs-tireurs), refusant de se plier systématiquement aux règles de l'industrie du cinéma. De ce point de vue également, Karmakar marche dans leurs traces. Parmi ses courts métrages documentaires, on trouve une interview vidéo sur Cassavetes (*Sam Shaw on John Cassavetes*, 1990) et une autre sur Monte Hellman (*Hellman Rider*, 1988, avec Ulrich von Berg). *Cockfighter* (1974), le chef-d'œuvre de Hellman, parle du monde des combats de coqs et s'inspire du roman du même nom d'un autre *maverick*, l'Américain Charles Willeford. C'est à lui que Karmakar a dédié son propre film sur les combats de coqs, *Gallodrome* (1988).

Vidéo assez rudimentaire, *Hellman Rider* est sans conteste l'œuvre d'un fan. Karmakar tient la caméra, tandis qu'Ulrich von Berg pose les questions. Toutefois, lorsqu'un soleil de fin de journée tombe sur les paupières de Hellman à travers le pare-brise de la voiture, Karmakar prend également la parole : « You look good with sunglasses. » ; ce à quoi Hellman répond : « I certainly see better with them. » Ce moment fugace, qui formule au passage un joli commentaire sur le voir et le paraître, s'apparente à la forme classique de la relation cinéophile « professeur-élève », telle qu'elle existait entre John Ford et Peter Bogdanovich, ou entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard : le dinosaure (sage) et le bébé (enthousiaste).

Entre autres caractéristiques, les *mavericks* se distinguent par le fait qu'ils se dressent contre un monde hostile, contre les refus et les humiliations, et qu'ils sont capables d'y puiser de nouvelles énergies. L'expérience du rejet et de l'hostilité envers l'œuvre de Romuald Karmakar a joué un rôle décisif dans la construction de son identité de cinéaste en Allemagne. La relation, d'emblée tendue, et les « frictions » entre ses œuvres et les divers organismes de financement et les chaînes de télévision font partie de son mode de travail.

C'est en 1989 que j'ai pour la première fois entendu parler de Karmakar. On racontait alors en haussant les sourcils qu'Enno Patalas avait offert à un réalisateur inconnu de 24 ans une rétrospective complète dans le prestigieux Musée du cinéma de Munich. La même année était diffusée la première émission de Karmakar produite par Kluge. Son œuvre complète était peu fournie et la plupart des critiques le considéraient encore simplement comme un « documentariste né ». En réalité, les courts métrages documentaires *Gallodrome* et *Coup de Boule* (1987, sur un rituel violent et brutal de coups de tête dans l'armée), de même que le moyen métrage *Hunde aus Samt und Stahl* (1989, sur les pitbulls et leurs propriétaires) portaient déjà les signes annonciateurs d'un concept de cinéma exhaustif, qui se préoccupe peu des frontières traditionnelles des genres.

Fortement abstraits dans le traitement de l'image et du son ainsi que dans le montage, dénués de commentaire et marqués par l'utilisation de moyens tels que la répétition et l'étirement (prolongement d'un plan après ce qui devrait être la « chute » d'une scène), ces films mettent clairement les processus de création sur le devant de la scène. Cela vaut également pour les œuvres de fiction ultérieures : on perçoit à tout moment le « fabriqué », ce qui, paradoxalement, renforce encore l'attrait et l'effet de tourbillon exercés par les événements et les histoires présentés.

Si *Gallodrome* rappelle, à première vue, le classique de Georges Franju *Le Sang des bêtes*, l'impulsion de départ est toute autre. Ce n'est pas une œuvre sur le sang des bêtes et la dialectique de la civilisation « en soi ». Mû par une curiosité, de prime abord glacée, pour les jeux risqués mêlant animaux et corps humains, Karmakar s'attache à reproduire précisément ces combats, mais s'intéresse en outre vivement à ce qui mène à ces mêlées et à ce qui en reste à l'issue.



Demontage IX, 1991

Aux coups de tête des militaires français, aux combats de coqs et aux amateurs de pitbulls viennent encore s'ajouter l'action artist Flatz (*Demontage IX*, 1991 : le corps nu en suspension de Flatz « sonne » comme une cloche entre deux plaques d'acier) et les boxeurs amateurs de *Infight* (1994). Ce dernier film offre l'occasion d'une très belle étude du modèle narratif « avant/pendant/après le match ». Ici, il n'y a pas de triomphes à annoncer (pas même en cas de victoire sur le ring) ; à la place, on accorde un regard aux faiblesses et aux moments de « folie » qui, dans toutes les bonnes histoires d'hommes, sont à l'opposé de l'idéal affiché (ou de l'image de soi), caractérisé par la dureté et la rationalité. Les jeux de compétition chez Monte Hellman, par exemple la course de voitures dans *Two-Lane Blacktop* ou les combats de coqs dans *Cockfighter*, permettent notamment de présenter les personnages interprétés par Warren Oates comme pas complètement « endurcis », et de faire contraster leur soif de victoire absurde avec leur gaucherie, leur chagrin et les blessures que cache leur armure. On trouve chez le personnage machiste interprété par Manfred Zaptaka dans *Manila* un écho très fort de cette constatation. Lorsqu'il raconte qu'il a assisté un jour à une pendaison en Arabie Saoudite (et a ensuite connu un échec sexuel), il fait référence à un autre jeu violent faisant appel à des animaux : c'était « comme une corrida, quand ça devient sérieux ».

A partir de l'étude d'*Infight*, on pourrait dire que l'œuvre de Karmakar (contrairement à ce que préparent certains) n'aborde pas les sujets d'une façon « martiale » ou empreinte d'une « masculinité mythique » intacte, mais qu'elle s'engage dans une exploration de la défaite et dans une analyse de l'acte manqué. Pour rester dans le vocabulaire du film de boxe : Karmakar montre toujours les instants de vérité, *when we were not kings*.

Le sonar

En octobre 1995, Romuald Karmakar était pour la deuxième fois invité à la Vienne. Son premier long-métrage, *Der Totmacher* (1995), avec Götz George dans le rôle du tueur en série Fritz Haarmann, avait peu avant suscité un vif intérêt au Festival de Venise. La coupe Volpi du meilleur acteur avait été décernée à ce fils d'un célèbre acteur de l'époque nazie, grande star du cinéma allemand et, depuis la fin des années 1950, facteur emblématique de continuité dans un secteur confronté à maintes ruptures. C'était là sa première grande reconnaissance internationale.

Götz George n'était pas venu au Festival de Vienne avec Karmakar, mais plutôt *contre* lui. Ce

fut sensible dès le trajet de l'aéroport à l'hôtel, et les frictions apparurent très clairement lors de la rencontre organisée avant la présentation du film ainsi que, plus tard, sur la scène, pendant la discussion avec le public. Derrière ce conflit se jouait la question de savoir qui était le véritable auteur du film et qui était, par conséquent, responsable de son succès auprès de la critique et du public. George s'imaginait en être le créateur principal et considérait son metteur en scène comme une sorte d'apprenti, autorisé à observer (et à fournir quelques accessoires), tandis que la conjonction d'un texte « imposé par l'Histoire », d'un lieu immuable et d'un comédien virtuose parvenait à allumer un feu d'artifice.

Toutefois, la principale méthode qui est à l'œuvre dans *Der Totmacher* (et dans nombre d'autres films de Karmakar) n'est pas celle de l'acteur. C'est celle de la lecture vigilante, du choix, de l'exploration, du remaniement et de la construction scénique attentifs d'éléments textuels existants, de « rôles parlés » issus de la réalité et de documents historiques, en vue d'atteindre leur « accomplissement avec le présent ». On peut supposer que Götz George, s'inscrivant contre le concept d'histoire de Walter Benjamin, souhaitait, lui, sauver l'historisme et se voulait brillant historien de l'empathie, recréant par son jeu lisse un passé prétendument homogène. De ce contraste méthodologique entre l'acteur principal et le metteur en scène naît clairement une contradiction interne, dont *Der Totmacher* ne peut ni ne veut jamais complètement se défaire.

Le remaniement et le dépoussiérage des différentes strates accumulées autour des documents textuels et de leur contexte sont une composante significative du cinéma de Karmakar. Il sélectionne et dépoussière : les procès-verbaux de l'expertise psychiatrique ayant précédé le procès à Göttingen de Fritz Haarmann, qui servit de modèle au personnage de Peter Lorre dans *M le maudit* (*Der Totmacher*) ; le discours de plus de trois heures prononcé par Heinrich Himmler devant des généraux SS à Posen, connu pour son appel explicite à l'extermination des juifs, mais généralement cité de façon fragmentaire (*Das Himmler-Projekt*) ; l'échange de correspondance entre Friedrich Nietzsche et sa mère peu avant que le philosophe ne sombre dans la folie (*Der Tyrann von Turin*, 1989-94).

Karmakar invente et dépoussière : un faux document, présenté comme le récit, rédigé par un ami munichois d'Adolf Hitler, de leurs frasques communes dans les années 1920 (*Eine Freundschaft in Deutschland*, 1985).

Dans les films de Karmakar, l'acteur est une sorte

de *sonar* (c'est ainsi que Kluge décrit Manfred Zapatka dans le rôle du tribun Himmler), une sonde que l'on plonge ou que l'on laisse entrer dans le texte, afin de le faire parler. Cela exige une forme délicate d'interprétation, mi-réaliste, mi-excessive (ou du moins intense), qui doit en outre refléter l'artificialité réaliste des textes factuels ou de leur densification littéraire (chez Fauser et Kirchhoff). Manfred Zapatka est de ce point de vue l'acteur idéal de Karmakar (comme Warren Oates pour Hellman). Celui que je connaissais comme un vieux routier des séries télévisées fait preuve d'une intensité extraordinaire – mais toujours transparente – dans *Frankfurter Kreuz*, *Das Himmler-Projekt* et *Manila*. Le cas Zapatka n'est d'ailleurs pas le seul qui indique que Karmakar révère et dans un certain sens désire ces acteurs-sonars depuis ces films (« You complete me » : telle est la réplique classique des films d'amour dans un tel contexte). Le rejet manifesté par Götz George après le tournage de *Der Totmacher* n'apparaît donc pas nécessairement comme une exception à la règle du point de vue de Karmakar, mais plutôt comme une querelle d'hégémonie classique dans cette industrie de l'identification qu'est le cinéma : l'acteur a tenu à demeurer le roi, a refusé de « compléter » qui que ce soit et a voulu être non pas le messager, mais le message lui-même.

Au début de *Eine Freundschaft in Deutschland*, tourné en Super-8, une simple phrase est mise en exergue qui pourrait être appliquée à toute la production créative du réalisateur : « Dans ce film, tout ce qui est documentaire est réel et tout ce qui est fictif n'est pas nécessairement faux. »

Karmakar, qui n'a même pas vingt ans, interprète ici Adolf Hitler dans les fausses scènes des films « amateurs » projetés par l'« ami » de Hitler, narrateur en voix off. Quelques années plus tard, Christoph Schlingensiefel a d'ailleurs également réalisé un film sur le dictateur (*100 Jahre Adolf Hitler – die letzte Stunde im Führerbunker*, 1989) ainsi qu'un remake déjanté de l'œuvre de Veit Harlan *Offrande au bien-aimé* (*Mutters Maske*, 1988). « Nous devons changer l'Histoire afin d'accéder à d'autres documents », déclare la voix d'Alexander Kluge dans son propre film *Die Patriotin*. On a parfois le sentiment que Karmakar et Schlingensiefel ont pris cette phrase plus au sérieux que quiconque. (Dans une autre veine, Herbert Achternbusch présentait lui aussi en 1985 un film sur Hitler, *Heilt Hitler*, réalisé au début de sa phase Super-8. Trois ans plus tard, il engageait Karmakar comme assistant réalisateur sur *Mixwix*.)

Deuxième attitude qui sous-tend ces films : le

punk. Le Super-8 – ou du moins une surface rap- pelant le Super-8 – en est le média adéquat, indi- quant (comme dans les scènes de New York et de Berlin) la dissolution « trash » des approches de la politique et de l'histoire qui étaient en vigueur jusqu'alors, d'un point de vue esthétique et/ou intellectuel. Interrogé sur ce qui l'a amené, lui, l'autodidacte, au cinéma, Karmakar répond : « Le punk, le football, le *Werkstattkino* [cinémathèque *underground* de Munich] et le musée du Cinéma de Munich. » L'insertion, à la fin de *Warheads*, d'une reprise croate d'un hymne brutal d'Iggy Pop – *Bang Bang!* (*Vukovar*) résonne comme un écho de cette déclaration.

A côté de faux texte et des faux films amateurs, l'aspect documentaire de *Eine Freundschaft in Deutschland* est tout aussi important, avec des plans immobiles de lieux réels liés à Hitler à Munich, mais aussi de lieux et de maisons ordina- res, tels qu'ils sont aujourd'hui (1985). Plus tard, dans *Der Tyrann von Turin*, Karmakar choisit la même approche : des images en Super-8 de Turin, tournées en novembre 1989 (alors que le réalisa- teur était invité au festival turinois « Cinema Giovani »), auxquelles se superposent les lettres de Friedrich Nietzsche écrites à Turin et décrivant la ville, qui datent de la fin de l'année 1888 et du début de 1889. Lorsqu'il y est question d'une magnifique allée bordant la rive du Pô ou de la lumière d'automne rouge et or de Turin, ces ima- ges nous sont montrées, même s'il s'agit d'une « reprise », de plans tournés un siècle plus tard. L'histoire n'est pas reconstruite, son unité n'est pas reconstituée, mais plutôt démantelée pour former une simultanéité de fragments bio/topo- graphiques d'aujourd'hui et d'alors.

Les images de Karmakar invoquent les fantômes de Hitler et de Nietzsche pour faire d'eux des figu- res du quotidien dans un monde quotidien : « Après le film sur Adi [Adolf], voici le film sur Fritz [Friedrich] ». De façon extrêmement cynique dans le premier cas, presque avec amour dans le second, ces titans deviennent « un état visuel et un mouvement acoustique » (Olaf Möller) et peu- vent ainsi être identifiés comme les « briques » composant des constructions discursives aux mul- tiples facettes : un Lego des médias et de l'his- toire.

Prolongeant ces stratégies, Karmakar ne s'inté- resse pas seulement, lorsqu'il retravaille ces docu- ments, à la contemporanéité qu'ils ont pu avoir dans le passé, mais aussi à ce qu'ils nous appren- nent sur les événements ultérieurs. « *Das Himmler- Projekt* », affirme-t-il, « est en réalité un film sur la république de Bonn. », car les généraux SS qui écoutent le discours de Himmler le répercuteront

« en silence » à travers leurs vies couronnées de succès, bien au-delà de l'après-guerre, jusque dans les années 1980. Dans *Warheads*, une jeune muni- choise retournée fin 1991 dans sa patrie croate et prête à prendre part à la guerre, note, à propos de certains de ses collègues sur le front : « Il y a des tarés qui s'endorment avec leur fusil. Qu'est-ce qu'ils feront après la guerre ? L'après-guerre m'ef- fraie plus que le présent. Ça ne finira pas si vite. »

Mercy in Manila

A la fin de l'été 1999, j'eus l'occasion de voir dans les studios Bavaria de Munich un montage brut de *Manila*, qui ne devait être finalisé qu'en 2000. Nul ne soupçonnait alors que ce film susciterait une si vive controverse en Allemagne (ce qui me semble encore incompréhensible). Ma perception d'alors demeure valable aujourd'hui : tout simplement foudroyant et merveilleux, *Manila* restera.

C'est dans un *Biergarten* munichois que Romuald Karmakar et le scénariste Bodo Kirchoff racontè- rent, après la projection, la création du film : ils confièrent combien il avait été coûteux et difficile de reconstituer en studio le hall d'attente d'un aéroport (lieu unique de *Manila*) ; il évoquèrent les personnages, inspirés de connaissances de voyage réelles, la distribution extraordinaire (de Margit Carstensen à Sky Dumont, d'Elizabeth McGovern à Manfred Zapatka) et le tourbillon interminable du chœur final, dirigé et chanté par les passagers en attente. L'air est celui du chœur des prisonniers du *Nabucco* de Verdi, mais il est accompagné d'un texte allemand, « Polizeistunde kennen wir nicht » (« Nous ne connaissons pas l'heure de fermeture ») – une unique phrase, répétée de façon de plus en plus régressive. Kirchoff raconta que cette scène était également fondée sur une expérience réelle : un soir, près du Lac de Garde, il avait observé à la fin d'une soirée un groupe de riches Allemands qui braillait ce chœur, précisément avec ces mots.

La scène a ceci de merveilleux qu'elle demeure pleinement ambivalente : à la fois belle et oppres- sante, passionnée et horrible. Ici, Karmakar est plus éloigné que jamais des clichés sentimentaux, moralistes ou nationaux. Les scènes chantées et dansées au cinéma offrent souvent de tels moments irritants, hésitant entre utopie et idéologie (dans ce domaine, le cinéma allemand possède une tradition particulièrement riche, avec les chansons délicates de l'œuvre de Peer Raben/ Rainer Werner Fassbinder). La durée de telles scè- nes ne doit pas être limitée ; ainsi dans *Warheads*, lorsqu'un groupe d'anciens légionnaires se retrouve dans un bar en Guyane française, chacune des strophes d'une chanson nazie est scandée

l'une après l'autre : « In einem Polenstädtchen, da wohnte einst ein Mädchen... » (« Dans une petite bourgade de Pologne, vivait autrefois une fille... »). De même, lorsque la nuit s'achève, dans *Frankfurter Kreuz*, un jeune couple d'amoureux se meut à l'infini en se laissant aller au rythme d'une musique pop contemporaine dans un bar. Sans oublier *Manila* : lorsqu'un tube local retentit à la radio, Franz, prérétrahé légèrement menaçant, se met à danser inopinément avec Mercy, la préposée aux toilettes philippine, dans le vestibule menant aux sanitaires.

Les rapports de Karmakar avec l'Allemagne et son travail cohérent sur « ce qui est allemand » sont teintés d'un sentiment d'aliénation très fort, presque irritant, mais sont également caractérisés par une réelle prétention à la vérité, une connaissance extrêmement précise des détails et une volonté de s'exprimer de façon indépendante dans ce « tourbillon ». Ceci est palpable dans ses films comme dans les discussions avec lui.

Je crois que Karmakar, qui a passé sa scolarité au lycée allemand d'Athènes et effectué son service militaire dans l'armée française, ressent une appartenance à un monde de légionnaires et d'exilés au beau milieu de l'Allemagne. Un univers où s'accumulent les fragments d'autres biographies marquées par ce sentiment d'altérité. Ce sont peut-être des fragments de la vie de Christa Päffgen, fille d'un soldat assassiné par les nazis, mannequin vedette à Berlin, Paris et Rome, puis chanteuse sous le nom de Nico chez Warhol et dans le Velvet Underground, avant de devenir la Marlene Dietrich de l'ère post-soixante-huitarde grâce à une production musicale placée sous le signe de la drogue et de la mort. Ou des fragments de l'univers de Günther Aschenbrenner, le « héros » de *Warheads*, fils d'une famille nazie, qui s'engagea très jeune dans la légion étrangère et devint un combattant rémunéré dans les guer-

res des autres. Ou encore des fragments de l'univers de Peter Lorre, Austro-hongrois qui fit un passage par Berlin grâce au théâtre et à *M le Maudit*, puis s'exila à Hollywood avant de revenir en Allemagne en 1951 pour tourner et interpréter l'œuvre suprême sur l'altérité, *Der Verlorene* (*Un Homme perdu*).

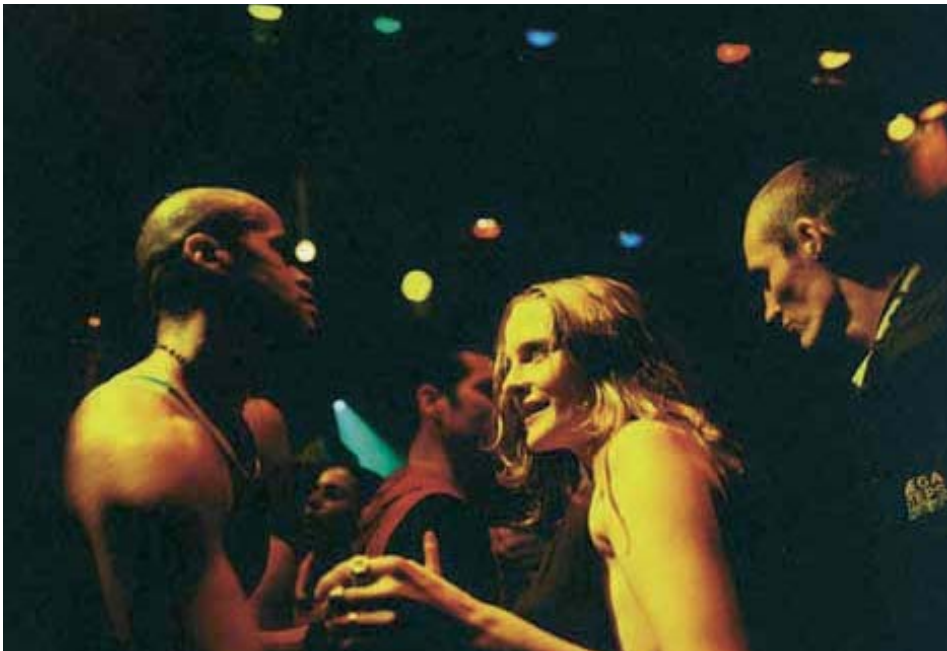
Tous ces destins sont bien sûr des constructions, mais la construction radicale est, en fin de compte (outre les notions de « se laisser dévoyer » et de « sonder »), l'objectif que vise et atteint toute l'œuvre de Karmakar. Les personnages de *Manila* sont des constructions, des créations poétiques composées de strates ; ces Allemands loin de chez eux font l'expérience de la dureté et de la clémence (*mercy*) de leur créateur : dans les scènes chantées, les moments de stress, ou encore lorsqu'ils regardent des images d'eux-mêmes et des autres. Les gens dont ils nous parlent sont réels (grâce au savoir-faire des acteurs également), même si les rôles ne sont pas « improvisés » ni montrés « de façon documentaire ». Ils sont comme des « phrases complètes », comme ces phrases denses et élaborées sans hâte que Romuald Karmakar s'efforce d'énoncer devant la caméra de Kluge dans les entretiens privés ou encore devant les spectateurs. Contrairement à un Christoph Schlingensiefel, qui tente volontairement de s'arracher à toute maîtrise afin de générer de nouvelles situations, Karmakar aspire toujours à la concentration et au contrôle de son discours (filmique et linguistique). Il en surgit de nouveaux agrégats de son/d'image et de pensée.

Dans les situations où « l'imprécis » règne (par exemple lors des discussions avec le public, après une projection), ces deux méthodes peuvent parfois induire des incompréhensions, des controverses ou des ruptures spontanées. Mais celles-ci sont trop rares dans notre culture d'experts paisiblement marchandisée.

© Alex Horwath 2002 - Traduction : Anne-Lise Weidmann



196 bpm, 2002



Die Nacht singt ihre Lieder, 2003-2004

Eine Freundschaft in Deutschland (Une amitié en Allemagne)

Image : Florian Süßmayr, Doris Kuhn, Anatol Nitschke, Olaf Schönwolf, Reinhard Eggersdorfer
Son : K.G. Berger, Romuald Karmakar
Montage : Romuald Karmakar
Production : R. Karmakar
1985, Super 8 n. bl. et couleur, 70 min
Avec : Romuald Karmakar, Anatol Nitschke, Werner Wohlrab, Regina Huber, Joachim Hoh, Marina Bierlein, Gunther Weckherlin, Manuela Hartmann, Andrea Hagen, Wolfgang Flatz

Un ancien voisin de Hitler dans ses années de jeunesse bavaroise, a tourné des *home movies* dans les années 20. Le Munich d'aujourd'hui porte l'histoire d'un petit-bourgeois pincé, qui, quelques années plus tard, part pour Berlin, vers une autre vie.

Comédie documentée grinçante sur la « banalité », inspirée d'une recherche dans les sources et les photographies.

One of Hitler's former neighbours from his Bavarian youth made some "home movies" in the 1920s. The Munich of today carries the story of a starchy petit-bourgeois, who leaves for Berlin a few years later to begin another life. A caustic documented comedy on "banality", inspired by research into sources and photos.

Coup de boule

Image, son, montage, production :
Romuald Karmakar
1987, 16 mm couleur, 8 min



Violence d'un étrange rituel dans la caserne française où le cinéaste fait son service militaire : se lancer tête la première contre les portes et les armoires de la chambrée. Plaies et bosses, forme du « collectif » militaire.

Diffusé dans l'un des programmes de télévision d'Alexander Kluge, et Prix Alfred Grimme.

The violence of a curious ritual in the barracks where the filmmaker is completing his military service: hurtling oneself headfirst against the dormitory doors and cupboards. Injuries and bumps, the expression of the military "collective". Shown during one of Alexander Kluge's TV programmes.

Gallodrome

Image : Bernd Neubauer

Montage : Romuald Karmakar, Birgit

Lorenz

Production : Exocet-Film, Romuald

Karmakar

1988, 16 mm couleur, 12 min

Les *aficionados* des combats de coq en portrait rapproché, dans le nord de la France, un 14 juillet.

The close-up portrait of the aficionados of cock fights, in northern France, on 14th July.

Hellman Rider

Co-réalisation : **Ulrich von Berg**

Image : Florian Süßmayr,

Erich von Wagner

Son : Romuald Karmakar

Montage : Jürgen Reichenmeier

Production : Pantera Film

1988, Super 8 couleur, 45 min

Entretien avec le légendaire cinéaste américain Monte Hellman (*The Shooting, Cockfighter*), franc-tireur au style unique des années 60 et 70, admiré des personnalités les plus indépendantes du cinéma américain.

An interview with filmmaker Monte Hellman ("The Shooting", "Cockfighter"), a maverick with his own singular style from the 60s and 70s, admired by the most free-thinking personalities of American cinema.

Sam Shaw on John Cassavetes

Image, son : Romuald Karmakar

Montage : Igor Patalas, Romuald

Karmakar

Production : Exocet-Film

1990, vidéo couleur, 23 min

John Cassavetes dans les souvenirs de son ami et producteur, le photographe Sam Shaw.

John Cassavetes remembered by his friend and producer, the photographer Sam Shaw.

Hunde aus Samt und Stahl

(Chiens de velours et d'acier)

Image : Bernd Neubauer

Son : Carol Schneeweiss,

Klaus Rosentreter

Montage : Birgit Lorenz

Production : Exocet-Film,

Romuald Karmakar

1989, 16 mm couleur, 54 min



Tandis que la presse allemande dénonce le danger des pitbulls, les maîtres de chiens de combat des quartiers populaires de Hambourg expriment la nature des relations qu'ils entretiennent avec leurs dangereuses bêtes.

While the German press is denouncing the danger of pitbulls, the owners of fighting dogs from the poorer districts of Hamburg talk about their relations with their dangerous pets.

Warheads

Image : Michael Teutsch, Klaus Merkel, Reiner Lauter, Bruno Affret
Son : Klaus-Peter Kaiser, Norbert Wiener, Eckard Kuchenbecker, Istvan Kerenyi
Montage : Katja Dringenberg
Production : Max Film Wolfgang Pfeiffer, Eurocréation Productions, WDR
Allemagne/France, 1989-1992, 16 mm couleur, 182 min



Vies et carrières d'un Allemand ancien de la Légion étrangère et d'un mercenaire anglais: les deux « entrepreneurs indépendants » du monde des guerres, souvent chargés des basses œuvres des états, n'en donnent pas le même récit. Parcours via une « Special Assault School » à Jackson aux Etats-Unis pour qui veut « jouer » à la guérilla, une caserne de la Légion étrangère en Guyane, et enfin un épisode de la guerre en ex-Yougoslavie, dans une petite ville croate.

The lives and careers of a former German legionnaire and an English mercenary: "free entrepreneurs" in the world of wars sometimes entrusted with doing states' dirty work. A training session in a Special Assault School in the United States for those wishing to "play" at being guerrilla fighters, a Foreign Legion barracks in French Guyana, and an episode from the war in ex-Yugoslavia.

Demontage IX – Unternehmen Stahlglocke (Démontage IX – Opération cloche de métal)

Image : Bernd Neubauer
Son : Klaus-Peter Kaiser
Montage : Birgit Lorenz
Production : Romuald Karmakar
Filmproduktion
1991, 16 mm couleur, 25 min
Avec : Flatz, Asis et Iran Khadjeh-Nouri,
Koka Ramischwilli

Performance de l'action artist autrichien Flatz : il sert de battant à une cloche d'acier, avant qu'un couple danse sur l'air du *Beau Danube bleu*. L'artiste met en scène une violence aux profondes racines historiques. Prix du court-métrage allemand au festival d'Oberhausen.

The performance of the Austrian action artist Flatz: he acts as the clapper for a steel bell, before a couple dances to the melody "The Beautiful Blue Danube". The artist creates the mise en scène of a historically deep-rooted violence.

Infight

Image : Klaus Müller-Laué
Son : Eckhard Kuchenbecker
Montage : Uwe Klimmeck
Production : Pantera Film, ZDF
1994, vidéo couleur, 47 min



Un groupe de boxeurs allemands s'entraîne sans répit. Ils parlent au cinéaste, avant de monter sur le ring.

A group of German boxers train endlessly. They talk to the filmmaker, before going into the ring.

Der Tyrann von Turin (Le Tyran de Turin)

Production : Pantera Film
1989-1994, Super 8, 25 min

Turin, automne 1989. Les lieux que Nietzsche parcourt et qu'il raconte à sa mère, quelques réponses de la mère. Cette correspondance est lue par un acteur et sa propre mère. Les textes, à près d'un siècle de distance, et l'enregistrement du réel, se recouvrent ou se séparent
Turin, autumn 1989: places that Nietzsche mentions in his correspondence to his mother: Some of the letters are read by an actor and his own mother.



Der Totmacher

Der Totmacher (Le Tueur)

Co-écrit par Michael Farin
Image : Fred Schuler
Son : Robi Güver
Montage : Peter Przygodda
Production : Pantera Film,
Thomas Schühly, WDR, SWF
1995, 35 mm couleur, 107 min
Avec : Götz George, Jürgen Hentsch,
Pierre Franckh, Hans-Michael Rehberg,
Matthias Fuchs, Marek Harloff,
Christian Honhold, Rainer Feisthorn

En 1924, le commis-voyageur Fritz Haarmann avoue le meurtre de 24 jeunes gens. Il sera l'une des sources de Fritz Lang pour *M le maudit*. Le professeur Ernst Schultze est chargé d'un rapport psychiatrique. Le huis-clos entre le psychiatre et l'un des plus célèbres *serial killer* de l'Allemagne des années 20 dura six semaines et fut fidèlement retranscrit. Sous la forme du *Kammerspielfilm* des années 20, le film, dont les dialogues reprennent les minutes des séances, devient enquête sur l'horreur à venir dans l'histoire, et étude sur l'abîme humain.

Prix du Film allemand 1996, primé à la Mostra de Venise.

A closed-door meeting between a psychiatrist and one of the most notorious German serial killers, operating in the 1920s. The dialogue faithfully follows the stenographer's notes of the session. The Haarmann affair was one of the sources for Fritz Lang's "M".

Das Frankfurter Kreuz (Chez Walter)

Co-écrit par Michael Farin, d'après
Für eine Mark und acht de Jörg Fauser
Image : Fred Schuler
Son : Martin Müller
Montage : Juliane Lorenz, Margarete
Rose

Production : Haut et court, Die zweite
Hauskunst, WDR, ARTE (série « 2000 vu
par »)

1998, 35 mm couleur, 56 min

Avec : Michael Degen, Manfred Zapatka,
Jochen Nickel, Kajsa Reingardt, Dagmar
Manzel



Un échangeur routier au sud de Francfort, un kiosque-bistrot, des êtres qui s'y croisent l'espace d'une soirée, un 31 décembre qui ouvre sur l'an 2000. Pour Walter et ses clients, c'est un soir comme les autres. Harry l'habitué, Mannie le chômeur, Faltermann qui fuit son foyer, et le médecin en service de nuit, ne voient pas ce qu'il y a à fêter... un miracle est-il possible ?

A motorway interchange south of Frankfurt, a kiosk-bar, people who meet for the stretch of an evening, on the New Year's eve leading into 2000.

Manila

Co-écrit par Bodo Kirshoff

Image : Fred Schuler

Son : Martin Müller

Montage : Peter Przygodda

Production : Pantera Film

Distribution : Bavaria Film International
1999, 35 mm couleur, 113 min

Avec : Chin-Chin Gutierrez, Manfred
Zapatka, Michael Degen, Jürgen Vogel,
Elizabeth McGovern

Dans une salle d'attente, à Manille, des voyageurs espèrent depuis des heures l'avion qui les ramènera en Allemagne. Ils tuent le temps en racontant des anecdotes sur leurs expériences à l'étranger. Le comportement et les sentiments des personnages évoluent au fil de l'attente, en révélant au passage certaines zones d'ombre du passé et du présent allemands.

Léopard d'argent au Festival de Locarno.

In Manila's airport, travellers are hopefully waiting for the plane that will take them to Germany. They kill time telling stories about their travels abroad. The characters' behaviour and moods change as the waiting continues, revealing certain murky areas of the German past.





Das Himmler-Projekt (Le Projet Himmler)

Co-écrit par Stefan Eberlein

Image : Bernd Neubauer, Werner Penzel,
Florian Süßmayr

Son : Klaus-Peter Kaiser

Montage : Nicholas Goodwin

Production : Pantera Film

2000, vidéo couleur, 182 min

Lecture : Manfred Zapatka

Lecture du discours tenu par Heinrich Himmler le 4 octobre 1943 devant 92 généraux SS. Appuyé sur une méticuleuse reconstruction à l'aide de l'enregistrement d'époque et des actes du Procès de Nuremberg, le dispositif minimaliste fait apparaître l'ampleur du « projet » nazi, dans sa dimension meurtrière, et en tant que machine « managériale » destinée à conquérir le monde et le temps, pour une réflexion au présent sur les mots du passé.

Prix spécial Alfred Grimme 2002.

The reading of a speech given by Himmler on 4th October 1943 in front of 92 SS generals. Grounded in the meticulous reconstruction of a document well-known for its role in the Nuremberg trial, the dispositif reveals the breadth of the Nazi project—the extent of its murderous goals and “managerial” planning, to reflect upon the present through past words.

Die Nacht von Yokohama (La Nuit de Yokohama)

Image et son : Romuald Karmakar

Production : Pantera Film

2002, vidéo couleur, 15 min

L'équipe allemande de football a perdu face au Brésil. Plan-séquence à un carrefour de Berlin, où se mêlent la déception et une étrange allégresse, dans les cris et les concerts de klaxons.

The German soccer team has lost to Brazil. A sequence shot at a Berlin crossroads, where disappointment mingles with a curious rejoicing, amidst shouting and concerts of car horns.

196 bpm

Image et son : Romuald Karmakar

Montage : Uwe Klimmeck

Production : Pantera Film

2002, vidéo mini DV couleur, 62 min

196 beat per minute. Place, rythme, intuition, corps. La Love Parade de Berlin de 2002, événement techno de référence, en 3 chapitres/plans-séquences : un jeune homme danse devant une discothèque et entraîne les passants ; un DJ mixe dans un stand à kebab ; le célèbre DJ Hell mixe (entre autres) des morceaux de Dépêche Mode, pour des danseurs qui ont déjà des jours de fête derrière eux. *Berlin's leading techno event, Love Parade, in 3 chapters / sequence-shots: A young man dances in front of a discotheque, the passers-by join him; a DJ mixes at a kebab stand; the famous DJ Hell mixes for dancers that have already been dancing for days.*

Die Nacht singt ihre Lieder

(Et la nuit chante)

Co-écrit par Martin Rosefeldt
D'après la pièce du dramaturge
norvégien Jon Fosse *Et la nuit chante*
(1998)

Image : Fred Schuler

Son : Matthias Lempert, Frank Kruse

Montage : Patricia Rommel

Production : Pantera Film, Studio

Babelsberg, Babelsberg Film, ZDF

Distribution : Bavaria Film International

2003-2004, 35 mm couleur, 115 min

Avec : Frank Giering, Anne Ratte-Polle,

Manfred Zapatka, Marthe Keller,

Sebastian Schipper, Cayptain Comastos

Un jeune couple berlinois en crise : il tente de porter un projet d'écriture inabouti, elle fuit la pauvreté de leur vie de couple. Leur enfant n'est pas un lien. Le conflit éclate, tragédie du dérèglement et du quotidien contemporain sur un modèle intemporel.

A young Berlin couple in crisis: he is struggling with an unfinished writing project, she escapes the emptiness of her couple. A quarrel erupts. Tragedy of a dysfunctioning and modern everyday life, in a timeless pattern.

Land der Vernichtung

(Terre d'extermination)

Image et son : Romuald Karmakar

Montage : Uwe Kimmeck, Romuald

Karmakar

Production : Pantera Film

2004, vidéo mini DV couleur, 140 min

Le cinéaste est en repérages pour un scénario sur un bataillon de Hambourg, et son rôle dans l'assassinat des juifs de Pologne en 1942-1944. Il explore ainsi les traces, les lieux du génocide et de la mémoire, il rencontre les personnes qui vivent à leur proximité, et cherche comment le passé imprègne la réalité matérielle d'aujourd'hui.

Part of the location notes of the filmmaker for a scenario on the crimes committed by a police battalion in occupied Poland between 1942-1944. A journey through the sites of genocide and memory, where the past pervades the concrete world of today.



Between the Devil and the Wide Blue Sea

Image : Romuald Karmakar

Son : Hirbod Aminlari

Montage : Robert Thomann, Patricia

Rommel, Uwe Klimmeck

Production : Pantera Film

2005, vidéo couleur, 86 min

Avec les musiciens : Cayptain Comastos,

Alter Ego, Cobra Killer, Fixmer/McCarthy,

Tarwater, T. Raumschmiere, Lotterboys,

Xlover, Rechenzentrum

Filmée comme une fabrique, une cérémonie ou un drame, à Ibiza ou à Berlin, la musique électronique des dévoile ses règles, ses inventions, ses rituels, ses relations avec son public. Le cinéma les fait entendre et comprendre.

Prix Arte au Festival de Duisburg.

Filmed as a factory, a ceremony or a drama, at Ibiza or Berlin, the electronic music of Alter Ego, Cobra Killer and Fixmer/McCarthy unveils its rules. Film makes music heard, and understood.

Hamburger Lektionen

(Les Discours de Hambourg)

Collaboration à l'écriture : Achmed Khammas, Günther Orth, Maria Legann, F. Franzmatthes, Dirk Laabs, Katrin Berg, Ouifaa Benkiran

Image : Casey Campell, Frank Müller, Fred Schuler

Son : Paul Oberle

Montage : Romuald Karmakar, Uwe

Klimmeck, Karin Nowarra

Production : Pantera Film

2006, vidéo couleur, 133 min

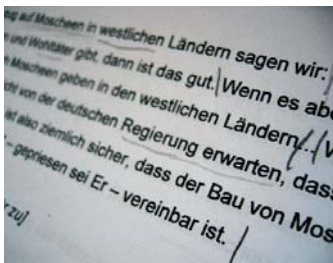
Lectures : Manfred Zapatka

Voix : August Diehl

A la fin des années 90, Mohammed Fazazi devient imam d'une mosquée de Hambourg. En janvier 2000, il y prononce plusieurs « leçons » sur les règles de l'existence, qui sont filmées et diffusées. Après l'attentat du 11 septembre 2001 à New York, il a été découvert que trois des terroristes fréquentaient cette mosquée et étaient en contact avec son imam. Ce dernier n'a pas été inquiété. Un dispositif radical, distancé et précisément documenté, encadre la lecture en allemand des textes, et permet d'approcher le fonctionnement rhétorique de l'intégrisme religieux. Il questionne aussi l'existence de ces « discours » dans la société allemande.

Prix 3 Sat du Festival de Duisburg 2006.

A reading in German of some lectures by the fundamentalist ex-imam of the Hamburg mosque, which was regularly attended by the 9/11 terrorists. A radical and distanced dispositif helps us to know more about the rhetorics of religious fundamentalism, and to reflect upon the existence of such lectures within German society.



**Rétrospective « Histoire(s) allemande(s) »
Hommages à Alexander Kluge,
Peter Nestler, Romuald Karmakar**

organisée en collaboration avec le Goethe Institut et avec le soutien de DEFA-Stiftung Helmut Morsbach, Sabine Söhner www.defa-stiftung.de
German Films
ARTE
Sandra Bouchta, Cristina Hoffmann www.german-cinema.de

Programme

Bernard Eisenschitz,
Marie-Pierre Duhamel-Muller
avec les conseils de
Werner Dütsch, Antje Ehmann,
Harun Farocki, Werner Ruzicka,
Jürgen Ellinghaus, Helmut Färber,
Helga Reidemeister

Recherches

Anne Zeitz, Andreina Forieri

**Cinéma du réel remercie
particulièrement**

Kairos-Film, Dr Alexander Kluge
www.kluge-alexander.de

DCTP et Beata Wiggen,
Christian Schulte
www.dctp.de

Goethe Institut France,
www.goethe.de
et Gisela Rueb

Deutsche Film- und
Fernsehakademie Berlin
et Hartmut Bitomsky, www.dffb.de

Deutsche Kinemathek, Museum für
Film und Fernsehen
et Peter Latta, Eva Orbanz, Anke Hahn
www.filmmuseum-berlin.de

Freunde der deutschen Kinemathek
www.fdk-berlin.de

Bundesarchiv-Filmarchiv
et Jutta Albert
www.bundesarchiv.de

Münchner Filmmuseum
et Steffi Hausmann,
www.stadtmuseum-online.de

Pantera Film
et Romuald Karmakar,
www.panterafilm.de

Deutsches Filminstitut DIF Frankfurt
et Olivia Just, Thomas Worschech
www.deutsches-filminstitut.de

Westdeutscher Rundfunk WDR
et Jutta Krug
www.wdr.de

Progress Filmverleih
et Christel Jansen, Miriam Reisner,
www.progress-film.de

Bavaria Film International
et Gisela Wiltscheck,
www.bavaria-film.de

Duisburger Filmwoche,
www.duisburger-filmwoche.de

Dok Leipzig et Claas Danielsen,
www.dokfestival-leipzig.de

Internationale Kurzfilmtage
Oberhausen
et Lars Henrik Gass,
www.kurzfilmtage.de

AgDok et Thomas Frickel,
www.agdok@agdokumentarfilm.de

Haus des Dokumentarfilms,
www.hdf.de

ZDF et Doris Hepp, Claudia Ruete,
Kerstin Schipper, Dr Scheller
www.zdf.de

Edgar Reitz Filmproduktion,
www.erfilm.de
et Anna Eigl,

Vineta Film, vinetafilm@t-online.de

Ö Filmproduktion et Katrin Schlösser,
www.oefilm.de

Moana Films

Basis Film Verleih et Clara Burckner,
www.basisfilm.de

Big Sky Film, bitomsky@bigskyfilm.de

Harun Farocki Filmproduktion
www.farocki-film.de

Ventana Films et Jens Andres,
www.ventana-film.de

HFF München et Tina Janker,
www.hff-muenchen.de

HFF Potsdam et Cristina Marx,
www.hff-potsdam.de

Ciné Archives et Julie Cazenave,
cinearchives@free.fr

Cinémathèque française,
www.cinematheque.fr

Maison Heinrich Heine,
www.maison-heinrich-heine.org

Norddeutscher Rundfunk NDR,
www.ndr.de

Österreichisches Filmmuseum et
Alexander Horwath,
www.filmmuseum.at

Viennale et Ernst Kieninger,
Christian Dewald, Verena Teissl
www.viennale.at

Filmarchiv Austria,
www.filmarchiv.at

SVT Sveriges Television,
www.svt.se

Pesaro Filmfest et Maria Grazia
Chimenz
www.pesarofilmfest.it

P.O.L. et Paul Otchakovsky-Laurens

Revolver,
www.revolver-film.de

Editions Théâtre Typographique
et Bernard Rival

Maison du documentaire Lussas

Les librairies Buchladen
(buchladen@wanadoo.fr),
Infobuch (infobuch@easy.net.fr)
Marissal (www.marissal.com)

Mesdames

Elfi Mikesch, Helke Sander, Gisela
Tuchtenhagen, Karin Jurschik, Aysun
Bademsoy, Hito Steyerl, Helga Sanders-
Brahms, Helke Misselwitz, Astrid
Posegga, Roswitha Ziegler, Barbara
Jung, Erika Runge, Christa Blümlinger,
Heike Hurst, Jana Wolff
Huguette Daney, Elisabeth Lequeret,
Roxane Arnold

Messieurs

Peter Nestler, Rudolf Thome, Jürgen
Böttcher-Strawalde, Volker Koepp,
Hartmut Bitomsky, Klaus Wildenhahn,
Hans-Dieter Grabe, Gerd Conradt,
Herbert Schwarze, Thomas Heise,
Romuald Karmakar, Harun Farocki,
Michael Klier, Ronald Martini, Christian
Rischert, Peter Badel, André Grzeszyk,
Benjamin Heisenberg, Christoph
Hochhäusler, Tobias Vogt, Olaf Möller,
Michael Baute, Alexander Horwath,
Daniel Sauvaget, Pierre Gras,
Pierre Deshusses, Pierre Eisenreich,
Raymond Bellour, Patrice Rollet,
Jean-Pierre Rehm

Traductions

Bernard Eisenschitz
Pierre Rusch
Bernard Mangiante
Marie-Claude Reverdin
Christophe Jouanlanne
Anne-Lise Weidmann

Cinematic Apparatus : La Route parallèle

Frieda Grafe

Un film composé d'histoires courtes présentées sous forme documentaire, qui reçut le grand prix à « Exprmtl 1963-64 ». Lors de sa sortie en salle à Paris en 1968, adversaires et admirateurs s'accordèrent sur le fait qu'il s'agissait d'un objet filmique unique et impossible à reproduire, étant de par son principe rétif à toute curiosité visuelle. C'est à partir de la désorientation du spectateur qu'il construit le déclencheur et le moteur de la participation. Il prétend n'avoir ni début ni fin et rend problématique l'origine de ses images.

Son caractère unique n'en fait pas un film d'auteur. Ferdinand Khittl, qui avait commencé sa vie professionnelle comme matelot dans la marine marchande, et son opérateur, qui avait une expérience des expéditions, rassemblèrent dans le monde entier des images dont l'arrangement n'était déterminé – en dehors de l'intelligence de la monteuse – que par l'intervention après coup de l'auteur du scénario. Bodo Blüthner : « Si vous allez toujours tout droit, si vous arrivez à un point à partir duquel il n'y a plus que deux routes, prenez la route parallèle. »

Terminé un an avant le manifeste d'Oberhausen, dont réalisateur et scénariste furent parmi les signataires, il était produit par la *Gesellschaft für bildende Filme* [Société pour films éducatifs], pour laquelle ce fut une superproduction ruineuse. Né du rejet des films de fiction dans la tradition de la Ufa, il profitait dans le même temps de moyens – économiques aussi bien qu'esthétiques – qui venaient d'une autre tradition de la Ufa : le film industriel. A quoi s'ajoutait une forte charge d'énergie de la reconstruction allemande.

Les images des mini-sections, aux thèmes tirés de l'histoire, de la géographie, de l'architecture, ou traitant de la langue, de la couleur et des matières premières – y compris celles qui mènent au cinéma – perdent leur netteté à force de commentaires multiples et leurs effets illusionnistes se reflètent dans la technique filmique. Dès le début, le temps narratif anthropocentrique est contrarié mécaniquement par une marche arrière. Les régressions du cinéma d'identification sont ramenées à zéro par le rembobinage.

Le déluge de visualité publicitaire en Eastmancolor qui s'annonçait alors, le film l'exorcise par un existentialisme et un bavardage sur l'absurde typiques de l'Allemagne d'après-guerre et de son noir et blanc. Vus du point de vue du cinéma, en tant que philosophie et littérature théâtrale, ils correspondent à la coupe franche du néoréalisme.

Il faut tenir compte du temps écoulé pour concevoir la liberté de circulation que promettait à des yeux allemands, il y a trente ans encore, un avion de passagers s'élevant dans le ciel azur, et ensuite voir et entendre ces cinq types paumés, empêtrés dans des délires d'interprétation, assis dans une sorte de bunker et censés ramener les images du vaste monde multicolore à un dénominateur commun, qui pourrait être un nommé Himmelreich [Royaume des cieux], un émigrant allemand. Frappés de cécité, ils sont assis devant les images en miroir de leur propre existence. Ce n'est pas un mot d'auteur, c'est exprimé par un personnage fictif qui est un représentant du public – y voyant tout juste, peu à peu, plus clair que celui-ci.

Les échos existentialistes, déjà démodés pour 1961, entrecoupés par un humour un peu rude de scientifique, articulent en fait le point où la pensée de l'après-guerre est passée au structuralisme et où le libre arbitre, reconnu comme une illusion, a été repensé en un jeu de mécanismes structurels et de codes d'origines diverses.

Extrait de « New Look : 13 filmische Momente », in *Geschichte des deutschen Films*, dir. W. Jacobsen, A. Kaes, H.H. Prinzler, Stuttgart-Weimar, 1993, J.B. Metzler, puis dans Frieda Grafe, *Schriften*, vol. 9, *Film für Film*, Berlin, 2006, Brinkmann & Bose.

Traduction : Bernard Eisenschitz

Sur Peter Nestler

Jean-Marie Straub

Je crois de plus en plus que Nestler a été le cinéaste le plus important en Allemagne depuis la guerre – mis à part les gens plus âgés qui ont pu tourner ici, Fritz Lang, et mis à part *la Peur* de Rossellini. Justement parce que lui – probablement le seul ici – n’a filmé que ce qu’il a filmé et n’a pas essayé de chatouiller les gens. Ça a aussi été son malheur. Quand j’ai dit à [Theo] Hinz que Nestler ne figurait pas dans le catalogue de l’exposition de Constantin-Film [sur le Jeune Cinéma allemand], il a dit : « Nous ne voulons que des gens qui rendent le cinéma attrayant. » Des gens qui ne font que filmer, peindre, dessiner ce qu’ils voient, sans essayer par avance d’imposer une forme et du coup de faire disparaître la réalité – comme Cézanne, qui n’a rien fait que peindre des pommes, et à qui les gens ont dit : ce ne sont pas des pommes que vous peignez – de telles personnes deviennent de plus en plus rares dans le domaine du cinéma. Parce que le cinéma devient de plus en plus ce qu’il ne devrait jamais être, ou ce qui devrait lui être accessoirement permis de ne pas être, à savoir une marchandise. Qu’on puisse vendre des films est une autre affaire, mais qu’ils deviennent de plus en plus une marchandise, cela rend nécessaire de faire sauter les structures auxquelles les films sont livrés.

Alors que Nestler a fait les films les plus poétiques. Ça a commencé avec *Am Siel* – c’était encore avant *Machorka-Muff* et avant qu’arrive Thome avec son très beau *Versöhnung*, que je tiens encore et toujours pour une des étapes les plus importantes dans le jeune cinéma allemand. Quand *Am Siel* est passé à Mannheim devant la commission de sélection, on a dit : ça ne va pas, un chenal [*Siel*] ne peut pas parler. Puis est arrivé *Aufsätze*, alors on a dit : ça ne va pas, on ne peut pas faire parler des enfants comme ça. Et puis il y a eu *Mühlheim/Ruhr*, là on n’a presque plus rien dit, sauf ce que nous avez écrit dans *Filmkritik*. *Mülheim* a été pour moi, sans que Nestler ait encore vu quoi que ce soit de Mizoguchi à l’époque, un film « mizoguchien ». Je veux dire le Mizoguchi de *Sansho dayu*, par exemple, qui est un des films les plus violents qui soient, probablement le seul film marxiste, et pas du tout comme on l’a écrit un film sur le dieu de la miséricorde – ça aussi, mais aussi un film sur le contraire. *Mülheim* a été rejeté parce qu’il montre des enfants qui sont condamnés par la société dans laquelle nous vivons avant même de grandir.

Puis Nestler a tourné deux longs métrages, *Ödenwaldstetten* et *Arbeiterclub in Sheffield* – ce n’est déjà plus passé à la télévision. Puis il y a eu *Von Griechenland*, un film très important, esthétiquement terroriste, et qui devient pour moi de plus en plus important. Alors les gens ont dit que Nestler avait un filon politique, mais il n’avait pas un filon, les événements en Grèce l’ont montré depuis. Il était génial que les slogans de la foule ne soient pas enregistrés en son direct. Quand je dis ça, ça veut dire quelque chose, parce que je suis quasiment un apôtre du son direct. L’intuition géniale était que les slogans n’étaient dits que dans le commentaire, par lui. Il répétait ce que les gens disaient et criaient. Maintenant Nestler a tourné un long métrage pour la télévision suédoise. Ça s’appelle *Im Ruhrgebiet*. On pourrait en dire ce que dit Brecht : « Déterrer la vérité sous les décombres de l’évidence, rattacher de manière voyante le singulier au général, fixer le particulier dans le grand processus, c’est l’art des réalistes. »

(Extrait d’un entretien avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, *Filmkritik*, 10/1968, puis in Hans Hurch, *Nicht versöhnt, Filme aus des BRD 1964-76*, Vienne, 1997, Viennale).

Traduction : Bernard Eisenschitz

Un sentiment de vérité

Peter Nestler interviewé par Christoph Hübner

Pourrais-tu rapidement passer en revue les chapitres de ta vie ?

Né à Fribourg dans la Forêt noire en 1937. Déménagé à Berlin via Lahr/Baden puis en Bavière au début de la Deuxième Guerre mondiale car mes parents craignaient que Berlin ne soit bientôt bombardé. Ecole primaire à Grainau près de la frontière autrichienne. Mes parents ont divorcé après la guerre. Deux des enfants sont restés avec ma mère, ma sœur aînée et moi nous avons vécu avec mon père. Suis allé en pension parce qu'à l'époque il n'était pas facile d'élever des enfants à la maison. Voyage en stop en France et en Italie à partir de quinze ans et ai quitté la maison pour de bon après l'école de commerce. Travaillé en usine, ai été en mer. Revenu à ma famille à Lahr et ai travaillé dans l'affaire de mon grand-père, mais j'ai laissé tombé parce qu'il était insatisfaisant de travailler aux achats. Études de beaux-arts à Munich. Études de sérigraphie avec Willi Baumeister à Stuttgart. L'atelier est passé à la production industrielle après la mort de Baumeister. Revenu à Munich, travail comme figurant dans des films dans le but de gagner assez pour faire mes propres films. Des rôles au cinéma et à la télévision m'ont permis de faire mes premiers films, de courts documentaires, au début des années 1960. Vers 1965, il devenait plus difficile de trouver de l'argent pour mes propres projets, et j'ai émigré en Suède, pays d'origine de ma mère. Je me suis marié en Hongrie en 1966. J'ai travaillé comme forestier et en usine jusqu'à ce que je sois établi à la télévision suédoise. Je suis devenu responsable d'émissions pour enfants, ai travaillé sur mes propres films, sur des productions pour la section documentaires, et ai été employé pour acquérir des films étrangers. Dans les dernières années je n'ai pas fait de documentaires pour la télévision suédoise. Je produis des films en indépendant en dehors de mes heures de travail. Beaucoup d'entre eux ont un financement venant d'Allemagne. J'ai quatre enfants qui ont été élevés en Suède. [...]

Est-ce que c'est ton genre, le documentaire ? Ou est-ce que ces classements n'ont pas de sens pour toi ?

Je ne peux pas faire ce genre de compartimentage. Parce que les choses que je cherche dans le documentaire, je les trouve aussi dans le film de fiction. Alors ces notions ne sont au fond que des béquilles.

Par le documentaire on apprend – en tout cas c'est le cas pour moi – une certaine retenue, une attention aux gestes des gens qu'on a devant soi. Dans le film de fiction on détermine les gestes. C'est quand même une autre manière de travailler.

Mais on peut aussi beaucoup laisser venir. Il y a différentes manières de procéder. Dans le résultat, dans ce qui se cache derrière les histoires, derrière la manière dont on photographie et on monte, documentaire et film de fiction ne se différencient pas tellement l'un de l'autre, quand on cherche les « moments vrais ».

Les « moments vrais » ?

Ce qui se cache dans les images. Cela peut être des parties du paysage, ce peut être des gestes, comme tu dis, qui tombent juste. Ces choses peuvent transmettre un sentiment de vérité que l'on ressent quand tout tombe en place. C'est très difficile à définir. Et il y a très peu de cinéastes qui y parviennent. Je trouve beaucoup plus cela dans les films des années 1920 que dans ceux que l'on fait aujourd'hui avec un important déploiement de technique.

Peux-tu donner un exemple ?

Je viens de revoir *Toni* de Jean Renoir. Il y a là bien des choses qui nous sont connues, à nous qui ne travaillons que dans le documentaire. En plus, il a une histoire très forte. Mais il reste quelque chose de caché. On ne peut pas le définir exactement. Pourquoi cela fonctionne-t-il chez Renoir ?

Le fait que quelque chose reste caché fait peut-être partie de la vérité ?

Certainement. Cela tient aussi à ce qu'on fait les choses à partir du dos et pas des tripes.

Le dos, c'est aussi la colonne vertébrale.

Oui, et c'est l'essentiel dans la réalisation. Ça ne peut pas vraiment s'expliquer dans une conversation sur le cinéma : quand un film prend-il un poids ? Quand devient-il important pour le spectateur et pour soi-même ? Bien d'autres choses importantes pourraient entrer en jeu. Mais l'importance en soi, on ne la saisit pas. Cela se produit, et on le sent au tournage : là, ça marche. Et ça se voit aussi dans d'autres films. Ça exige une grande ouverture dans le travail du

cinéma et ça rend aussi très difficile de voir et de bien juger les films. Ce qui fait que beaucoup de cinéastes peuvent complètement tomber dans l'oubli et n'être redécouverts que plus tard. On se demande : comment est-il possible que leur grandeur nait pas été reconnue ? Je pense à des cinéastes qui ont été redécouverts par les Français. Fritz Lang par exemple, dont on ne faisait que se moquer ici dans les années 1950.

Revenons à la question du moment où les choses prennent un poids dans les films. Qu'est-ce que c'est pour toi ?

Eprouver quelque chose comme douloureux ou comme une sorte de bonheur. Être fortement remué par ce qu'on voit. Je ne veux pas dire cette émotion qu'on se reproche parfois devant une scène qu'on trouve sentimentale. Je veux dire un sentiment plus profond d'être touché, de voir sa propre vie concernée, de sentir une relation avec ce qui se fait là dans le film. Je crois qu'on ne peut pas aller plus loin.

Je me souviens que dans un texte de tes débuts tu citais Bresson : « Un film est composé à 80 % de son. » Est-ce quelque chose à quoi tu attaches de l'importance ?

Dans beaucoup de mes films la suppression ou l'ajout soudain du son original a à voir avec une mise au jour, une réflexion, une impulsion. En supprimant le son on peut aussi indiquer quelque chose. Quelque chose se met alors en marche dans la tête des spectateurs. Dans le film *Von Griechenland* on lit le procès-verbal d'un crime de guerre qui a été commis sur les gens d'un village. Il y a là-dessus le récit d'une femme qui raconte son expérience et son souvenir de ce village. Leur fuite dans les montagnes, la faim, la soif, le fait qu'ils n'avaient pas de récipients pour boire et qu'elle a bu dans sa chaussure. Ce sont donc deux niveaux. On cherche ce qu'elle dit et on comprend par le procès-verbal, qui concerne la totalité, à quel point l'événement a été monstrueux. Il y a aussi chez moi cette réticence à exposer des êtres humains. A mettre à nu le bouleversement avec la caméra. Malgré cela il était très important pour moi de parler de cela. Pourquoi en fin de compte se saisit-on de certaines choses, pourquoi est-on fasciné par des événements historiques ? Cela se rapproche déjà de l'inexplicable. [...]

Peux-tu décrire une évolution dans ton travail ?

J'ai parcouru un trajet en boucle et au fond je suis de retour aux premiers films. Les formats ont changé, et j'ai maintenant aussi la possibilité de faire des longs métrages. Il a toujours été difficile de trouver de l'ar-

gent pour le genre de films que je fais, qui ont évidemment une sécheresse, une simplicité et une attractivité moindre du point de vue du divertissement. Ils exigent trop de participation pour fournir la valeur de divertissement courante. Autrefois je rencontrais des réserves et des résistances politiques. Quand ça n'a plus pesé, au regard de la masse de documentaires traitant de thèmes polémiques, c'est la sécheresse qui a fait des difficultés. Et je me suis un peu mis à comprendre les rédacteurs qui disent « Nestler, non », parce que les films sortent de la sphère du consommable. Il faut s'y confronter, et les gens décrochent, zappent sur une autre chaîne. Les habitudes de vision aussi ont changé. Il est si facile aujourd'hui de fuir devant des choses auxquelles, en tant que spectateur, on se confrontait volontiers dans les années 1960.

Je crois que ce sont des vagues périodiques. Le besoin de simplicité va redevenir plus fort. Je ne pense pas que ça aille dans une seule direction. Il y a toujours aussi le contraire. C'est quelque chose sur quoi nous pouvons miser dans notre travail. Quand tu dis que tu reviens à tes anciens films, à quoi reviens-tu donc ? A la poésie, au style indirect ?

Oui. Et à la confiance en le poids même des choses filmées. Mais ça a été un trajet en boucle. J'ai toujours eu un contact avec les premiers films. Et les conditions de travail ont déterminé beaucoup de choses, par exemple la préparation en bibliothèque, puis le tournage en un temps relativement court d'un certain type de films.

Tu disais que parfois tu en as assez de ce que tu appelles « ce qui est sombre » dans les films. Je pense que tu parles aussi souvent de choses qui font plaisir. Tu prends plaisir à voir les couches d'un papier, tu t'amuses, et pourtant les films ont une certaine pesanteur.

Il peut y avoir un plaisir à toucher juste dans le travail, même dans les parties sombres. Mais je fais les films, les thèmes, selon ce qui me touche le plus, et je n'en ai pas fini avec les choses sombres dans ma vie et dans l'époque où je vis. Je ne peux pas les écarter. [...]

Si tu avais eu les possibilités de travail, aurais-tu aimé continuer à faire des films de cette manière ?

Oui, beaucoup. Mais il est difficile de dire ce que j'aurais fait dans d'autres conditions. Le travail avec le *working men's club* [à Sheffield] a été un grand plaisir. Et à l'époque il y avait encore une ouverture. Pas tant de mauvaises expériences avec la représentation à la télévision. On voit comme les gens acceptent tout amicalement.

Après cela une sorte de rupture intervient dans ton travail. Comment vois-tu cela ?

Alors sont venus les films que j'ai dû faire parallèlement au travail à la télévision. Mais je m'intéressais aussi à travailler ainsi. Ces films sur le verre, le papier, le minerai m'ont donné un grand plaisir. Se tenir à l'ossature de l'histoire et de la technique. Ça aussi, c'est un défi. Alors tout le reste est supprimé, tout ce qui est si riche dans *Arbeiterclub*.

As-tu réfléchi à ce que cela aurait été si tu avais pu rester en Allemagne ?

Je ne sais pas comment j'aurais continué de travailler. Si les films auraient été très différents.

Aimes-tu travailler seul ou en petite équipe ?

En petite équipe. J'ai beaucoup aimé faire les films avec Reinald Schnell, avec Zsóka Nestler, avec Kurt Ulrich pour les premiers. Ou Dirk Alvermann. J'étais très enthousiasmé par les gens qui avaient travaillé à la télé. Manfred Schmidt et Jacques Uwe Otto, qui se sont si rapidement enthousiasmés pour le travail et se sont incroyablement investis malgré ce qu'ils font d'habitude à la télé, où du jour au lendemain on leur attribue n'importe quel boulot et où ils doivent s'en débrouiller au tournage. Là, ils avaient plus de temps. C'était beau à voir.

Tu as un scénario ou un concept, quand tu commences à tourner ?

C'est plutôt dans ma tête. Je n'écris pas beaucoup. J'ai en tête les choses que j'ai vues et j'ai noté certains points. Écrire un scénario, je trouve que ce n'est pas possible dans le documentaire.

Dans le film *Über die Geschichte des Papiers (Sur l'histoire du papier)*, les choses sont très proches les unes des autres, image et commentaire. On a l'impression que cela a dû être réfléchi à l'avance, dans une certaine forme. Au moins le texte. Écris-tu un texte à l'avance ?

Non, le texte est écrit après. Il est dosé sur les images. Mais je sais à peu près ce qu'il doit y avoir dedans. C'est amusant de s'y prendre avec ce temps limité, avec les secondes qu'on a, qui peuvent alors devenir trop denses pour beaucoup. C'est amusant aussi de raccourcir ce qui est dit. De trouver une sorte de noyau. D'échapper à la description du processus de travail et d'introduire une relation sociale, historique. Et cela d'une manière qui reste en suspens dans le regard et l'écoute.

« Reste en suspens » ?

Oui, qui ne devient pas contraignante, qui n'est pas

oubliée avec la scène suivante. Le fait que l'on essaie soudain d'ouvrir sur les durées et sur les comparaisons.

Tu appelles ça « ne pas être contraignant » ?

Oui, contraignant en tant que gentillesse, que courtoisie. Ne pas brider dans la forme. Mettre quelque chose en travers, élever une haie à laquelle on doit se confronter. On doit sauter par-dessus, un doit la prendre en compte. C'est une chose que Brecht fait souvent dans ses poèmes. Il interrompt soudain et change de rythme. Travailler ainsi fait plaisir.

Si je te comprends bien, ce n'est pas seulement une question de dramaturgie ou de forme pure, mais d'irruption du contenu dans une autre direction ?

Naturellement cela a à voir avec le contenu et le rythme. C'est les deux. Cela commence dans le film *Ödenwaldstetten*. C'est là que j'ai travaillé pour la première fois consciemment dans cette forme. Avec les textes du vieil homme que j'ai notés. Qui viennent comme textes dits par le speaker, mais sont tous authentiques. Le vieux qui nourrit les lapins au début du film raconte comment, pendant la Première Guerre mondiale, il s'est trouvé dans le cratère d'une bombe. C'est là qu'il a attrapé les douleurs dans ses os. Mais peut-être aussi que ces douleurs viennent d'avoir beaucoup travaillé. Le vieux dit des choses sur le village, sur la vie, sur les rapports entre les gens, qui d'un coup échappent à la description et désignent la totalité. Il y a cette manière condensée de raconter qui apparaît dans les dialectes. J'ai découvert ça pour la première fois dans un travail sociologique sur le Jura souabe. Où les gens répondent en dialecte et où les mots sont cités exactement. Il y a des raccourcis qui permettent de toucher au noyau central, et c'est devenu un modèle pour moi. Bertolt Brecht a poursuivi cette manière de travailler avec le parler d'Augsbourg. Peut-être pas tellement le dialecte. Plus dans la manière de condenser, qui a à voir avec la langue populaire. Le reproche qu'on invente pas tout par soi-même n'est pas un reproche, en fait. C'est une méthode de travail qui ne peut être que profitable. On doit simplement savoir la transposer. Je l'ai copiée sur lui et sur beaucoup d'autres.

(Extraits d'un entretien de 1992 publié dans Gabriele Voss (dir.), *Dokumentarisch arbeiten. Texte zum Dokumentarfilm I*, Berlin, 1996, Vorwerk 8, puis in Hans Hurch, *Nicht versöhnt, Filme aus des BRD 1964-76*, Vienne, 1997, Viennale)
Traduction : Anne-Lise Weidmann

Description d'une île Beschreibung einer Insel

Yann Lardeau

Un contrat d'édition en poche, cinq jeunes gens partent étudier pendant six mois les mœurs des habitants de l'île d'Ureparapara, au nord des Nouvelles Hébrides. Bien documentés sur leur sujet et les méthodes d'enquête, ils ont en tête de décrire exhaustivement le milieu (la géographie, la faune, la flore) et les hommes (la production, les techniques et l'économie, l'organisation sociale et les coutumes, l'habitat, la culture et la langue, les croyances).

Quand, en 1977, Cynthia Beatt et Rudolf Thome entreprennent de tourner *Description d'une île*, ils poursuivent deux lièvres à la fois : d'une part, pour Cynthia Beatt, de filmer un projet communautaire dans un milieu naturel et culturel radicalement différent de son origine, des Européens confrontés à un monde étranger (dans cette perspective *Description d'une île* entre en résonance avec *Milestones* de Robert Kramer), d'autre part, pour Rudolf Thome, de rendre hommage à *Tabou* de Murnau qui fut longtemps son film préféré et de renouer avec un projet dans les mers du Sud qu'il n'avait jamais pu réaliser, faute de financement – de refaire aujourd'hui l'équivalent de *Tabou*, mais sans projeter ses pensées et ses émotions dans la parole des indigènes. « *Notre idée à tous deux était de choisir un bout de réalité assez petit pour qu'on puisse tout avoir. Pour cela, une petite île était parfaite. Nos sociétés sont si compliquées qu'il est très difficile de réaliser ce qui s'y passe vraiment. Nous voulions nous en éloigner pour décrire une société moins compliquée. Mais sur place, nous avons compris que ce monde était plus étrange que l'on pouvait se l'imaginer* » (Rudolf Thome – *Cahiers du cinéma* n°317).

Naît ainsi un projet double : filmer la coexistence de deux communautés dans un même espace réduit ; filmer à la fois les Mélanésiens et la méthode de travail de la communauté scientifique ; poser, du même coup, un objet fictif à partir duquel les sciences humaines seraient filmables (une micro-société sur un mini-territoire). Si les Mélanésiens représentent une inconnue absolue (accepteront-ils d'être filmés, jusqu'où ?), la joyeuse équipe de scientifiques n'est pas fiable non plus puisque les accidents du terrain, les contraintes de la vie en communauté constituent l'autre matière, tout aussi imprévisible, du film.

Des *Chasses du comte Zaroff* à *King Kong*, de *L'île du Docteur Moreau* à *Jurassik Park*, le cinéma a entretenu une image néfaste de l'île : enfouie sous une masse de nuages, perdue dans la brume, entourée d'un épais brouillard qui la projette hors de notre monde et de sa loi, dans une sorte de

parenthèse du temps et de l'espace. Cette brume est un sas qui nous plonge dans un monde brutal, envers du nôtre, où la pulsion prime sur la loi, la bestialité sur la civilisation, la nature sur la culture. Rien de tel chez Thome : « *Je crois être parvenu, pas consciemment mais intuitivement, à montrer la vie dans cette île, comment le sentiment du temps fait défaut, comment rien ne semble vraiment arriver. Simplement, des fois un bateau arrive, c'est tout. On ne sait jamais quand le prochain arrivera : dans trois mois ou le lendemain. Et le cinéma est un art du temps, un art qui nous décolle du temps.* » (Rudolf Thome – *Cahiers du cinéma* n°317). La parenthèse du temps et de l'espace est bien présente dans *Description d'une île*, mais nulle trace de brouillard, aucune brume ici, juste un plan d'île récurrent, masse sombre au milieu des flots. Les indigènes n'y sont pas un envers de l'humanité, mais des doubles de la petite communauté allemande, venue d'une autre île, au cœur des terres, au centre de l'Europe : Berlin Ouest, cernée de barbelés et de miradors.

Le soleil, la mer et le sable chaud des tropiques, Ureparapara a tout du paradis sur terre. D'ailleurs elle a exactement la forme de l'île de l'Utopie de Thomas More. En réalité, le brouillard épais, malsain, qui caractérise les îles au cinéma, les jeunes Allemands l'ont laissé derrière eux. La RFA est alors sous une chape de plomb et c'est de cette chape de plomb qu'ils se sont enfuis. L'Allemagne est alors (1976-1977) sous le choc de la mort d'Ulrike Meinhof, d'Andreas Baader, de Gudrun Ensslin, de Jan Carl Raspe dans la prison de Stammheim, de la prise d'otages de Mogadiscio, de l'exécution par la RAF de Hans Martin Schleyer, le patron des patrons allemands. *Description d'une île* est contemporain de *L'Allemagne en automne*, de *Hitler un film d'Allemagne* de Hans Jürgen Syberberg, de La troisième génération de Rainer Werner Fassbinder (1979). où Berlin, théâtre sanglant du terrorisme et des complots de la police politique, est noyé dans le bourdonnement omniprésent de la composition musicale de Peer Raben, une autre forme de brouillard. Au moment où Thome tourne dans l'archipel des Banks, Wenders s'est exilé aux USA, Herzog tourne en Amérique latine. À l'heure où le même et le même s'entretient, la rencontre d'un autre, différent de soi, a quelque chose de réconfortant, Ureparapara est un havre de paix à l'abri des secousses qui ébranlent l'Allemagne et lui rappellent ses plus noirs souvenirs.

Si Syberberg dénonce le refoulement du nazisme et la psychopathologie de la société de consommation grâce à un retour à Méliès et à l'expression-

nisme (*Hitler, un film d'Allemagne*), Thome, lui est un pur héritier des Lumières, de la rationalité du siècle des Lumières comme de la clarté de l'image des frères Lumière. « *Les cinéastes que j'aime ne sont pas allemands : Hawks, Rossellini, Ozu. Leurs films sont plats ("flat"), les films allemands aiment bien être profonds.* » Si l'auteur de *Ludwig, requiem pour un roi vierge*, emprunte à la *Mélancolie* de Dürer ses accessoires ésotériques (le sablier, le chien...), c'est la clarté du dessin de Dürer, sa netteté absolue en tout point que retient Thome, sa lumière égale. C'est l'homme de la Renaissance qu'il voit en Dürer, le savant soucieux de maîtriser tous les secrets de l'optique, d'effacer toute subjectivité de la perception, non l'illustrateur de légendes médiévales. Goethe décrit les mouvements troubles de la psyché, le jeu complexe des affects, mais il le fait en élaborant parallèlement un *Traité des couleurs* qui fait encore aujourd'hui autorité sur le plan scientifique. Son *Faust* illustre le combat de la science contre les forces irrationnelles de la magie, de la raison contre l'obscurantisme. Le cinéma de Thome, quelles que soient ses périodes (scénarii originaux, improvisations, adaptations littéraires) est unique en ceci : une image frontale, également éclairée, une profondeur de champ maximale grâce à l'utilisation d'une focale constante, semi-grand angulaire, une netteté absolue, la neutralisation de toute tension au sein de l'image, une fluidité parfaite du mouvement. Le plan est une mise à plat de ses composantes, un nivellement. La transparence est de règle. Dans le champ, le regard doit être égal. Photographier, pour Thome, c'est littéralement écrire avec de la lumière, mettre de la lumière là où il y a de l'ombre, pas ajouter de l'ombre à la clarté. Si les quiproquos, les malentendus entre hommes et femmes, la confusion des sentiments, sont au cœur de son œuvre, il les regarde avec le piqué, le rendu incomparable des optiques Zeiss ou Leitz. À cet égard, *Description d'une île* est un véritable manifeste. La volonté des chercheurs de décrire exhaustivement l'île, leurs dessins minutieux de la faune et de la flore, reproduisent, à l'intérieur même du film, le travail spécifique de la caméra. « *Déjà, dans mes deux premiers films (Detektive et Rote Sonne), je me disais : je fais un documentaire sur des acteurs qui jouent quelque chose écrit par Max Zihlmann, mon scénariste. J'avais déjà le sentiment de faire quelque chose dans le style documentaire. Parce qu'une page de script, ce n'est rien, ça n'a pas de réalité* » (Rudolf Thome, *Cahiers du cinéma* n° 317). *Description d'une île* clôt un cycle entamé avec *Made in USA and Germany* et *Tagebuch*, où l'improvisation à partir d'un canevas de situation donné est la règle : la fiction ici devient une matière documentaire, que le film ne restitue pas directement, mais à travers l'appropriation qu'en font les acteurs.

Made in USA and Germany et *Tagebuch* sont des morceaux d'anthologie de la scène de ménage au cinéma qui n'ont rien à envier à *La maman et la putain*. Les couples s'y déchirent dans d'interminables disputes qui se nourrissent d'elles-mêmes. À peine la tension retombe-t-elle que le cycle, déjà, reprend. Dans *Tagebuch* la querelle s'étale sur plusieurs bobines, en un plan unique, sans changement d'axe. En réalité, l'étalement de la dispute dans le temps la vide de son contenu et en change radicalement la physionomie : il n'y a bientôt plus ni crêtes ni chutes de ton, mais seulement un mouvement en roue libre obnubilé par sa perpétuation. Cette longue séquence donne la clé du style de Rudolf Thome, de la fluidité unique de ses plans : de même que dans la scène de ménage on efface tout et on recommence, de même le plan se résorbe dans sa durée, son propos, comme le passé et le futur, s'annule dans son étirement. *Description d'une île* dure plus de trois heures. Bien évidemment l'entreprise des chercheurs échoue : la maladie, les dissensions au sein du groupe, la jalousie et le mal du pays, auront leur part de responsabilité dans cet échec. Mais surtout plus l'enquête avance, plus son objet se vide, plus l'île se dissipe comme un mirage : l'île n'est pas hors de l'histoire. Le capitaine Bligh, rendu célèbre par la mutinerie du *Bounty*, l'a découverte le premier et lui a donné son nom. La lutte pour l'indépendance est dans toutes les têtes. Cette île, apparemment si isolée, est régulièrement visitée par la marine anglaise et la marine française, elle est un lieu de passage. Les indigènes eux-mêmes, enfin, ne sont pas du cru : chassés de leur île, ils ne rêvent que d'y revenir. C'est pourquoi ils insistaient tant pour que la production leur offre un bateau. *Description d'une île* s'achève par un fondu au noir. Murnau concevait ses plans comme des chaussetrapes. La dramatisation ne jouait pas sur le hors-champ, mais sur un conflit entre la solidité du cadre et la surface du plan sur laquelle se détachaient les personnages. Ce fond indifférencié était trompeur. La fixité du cadre laissait croire à la stabilité de la surface alors qu'en fait elle était mouvante comme les sables : l'ombre du vampire y surgissait pour le baiser fatal (*Nosferatu*), les eaux du lac engloutissaient la barque des amoureux (*L'aurore*), le portier étaient emporté dans les tourbillons et les reflets de la porte à tambour (*Le Dernier des hommes*), la mer avalait le pêcheur de perles (*Tabou*). Le cadre ne délimite pas un plan chez Murnau, mais un gouffre. Tout se passe comme si Thome avait transféré cette dualité du cadre de Murnau dans la durée. Si le fond de l'image ne happe plus le sujet, le plan se consume dans son étirement. La durée n'installe pas, elle dérobo. (YL)

Passage le long de la ligne d'ombre Farocki et les autres – approche d'un style *Filmkritik*

Olaf Möller

« Je trouve ça bien qu'ils fassent des films chacun de leur côté. Le tramway dans *Wie man sieht* (Comme on voit) de Farocki n'est pas le même que celui de *Reichsautobahn* (L'Autoroute du Reich) de Bitomsky. Mais c'est comme si, bien au-delà des points de départs différents, bien au-delà des films, ils se correspondaient (l'un le montage et la modernité à la James Joyce, l'autre le romantisme et la contemplation à la John Ford). » (Christian Petzold)

Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Wolf-Eckart Bühler; Manfred Blank, Ingemo Engström, Gerhard Theuring, Hanns Zischler; Rudolf Thome, le jeune Wenders de *3 amerikanische LP's* (1969) et *Summer in the City* (1969-1971), avec Helmut Färber et Zischler, *dedicated to the Kinks*, on retrouve des souvenirs de ces films dans *Nick's Movie — Lightning over Water* (1979-1980). Différents auteurs*, des voix singulières, incomparables — et pourtant : tous participent — plus ou moins — de quelque chose que l'on pourrait peut-être nommer le style *Filmkritik*, comme il y a eu un style Warner ou un style des comédies musicales de la MGM. Ce style ne s'applique qu'aux auteurs (dans tous les sens du terme) qui constituaient le groupe *Filmkritik*, des années 1970 à sa fin, dans les années 1980 : un collectif auquel le magazine appartenait, même si tous n'en étaient pas membres ou associés. Il existait un espace libre où l'on écrivait sur ce qui importait aux yeux des auteurs. Pour le dire autrement et en toute clarté : Theodor Kotulla, qui fut l'un des auteurs déterminants de *Filmkritik* dans la première moitié des années 70, n'en fait pas partie. Pourquoi ? Voyez son film *Aus einem deutschen Leben* (1977) et ensuite celui de Farocki, sorti l'année suivante, *Zwischen zwei Kriegen*. Kotulla a réalisé un « vrai » film de fiction, avec beaucoup d'argent, une star (Götz George), un film tributaire d'un certain réalisme qui raconte la biographie d'un homme en des étapes simples et claires. Farocki montre, à partir d'un processus chimique et des hommes qui ont à voir avec ce processus, quel développement a conduit l'Allemagne au fascisme. Chez Kotulla les faits s'additionnent jusqu'à une somme finale, si bien qu'en résulte une image fermée sur elle-même, conclusive ; chez Farocki les contours se dissolvent, rendent visible ce qui est latent dans toute construction,

dans toute image.

Ce qui est constituant, très simplement, c'est le fait que ces auteurs écrivaient pour *Filmkritik*, certains d'ailleurs très rarement, comme Engström, d'autres seulement pour une brève période, mais très intense. Et il ne fallait pas seulement avoir écrit dans *Filmkritik*. On écrivait, quand on ne filmait pas, on filmait quand on n'écrivait pas, écrire et filmer formaient à la fin un flux continu dans le cours de la vie. Par exemple, Farocki réalise en 1979 *Zur Ansicht: Peter Weiss*, publie un entretien avec Weiss dans *Filmkritik* 2/1980 et 6/1981 ; Farocki a besoin de davantage de temps pour le projet Glaser : un entretien avec lui paraît dans *Filmkritik* 7/1982, mais ce n'est qu'en 1988 que sort *Georg K. Glaser — Schriftsteller und Schmied*. Bitomsky réalise avec Heiner Mühlenbrock *Deutschlandsbilder* (1983) et y consacre deux numéros de *Filmkritik*, 10/1983 et 12/1983.

L'ancien *Filmkritik* était très activement engagé dans les événements du jour, et son orientation idéologique était claire et sans malentendu. Films et cinéastes étaient soumis à l'épreuve de leur compatibilité avec cette idéologie ; que l'on ait fermé les yeux de temps à autre, qu'on ait soutenu Will Tremper, par exemple, malgré l'incompatibilité idéologique, c'est la vie (de critique)*. Le nouveau *Filmkritik*, dont il est question ici — ses protagonistes, ses idées, sa pensée, son écriture, son cinéma — semblait davantage préoccupé de s'inscrire dans une histoire du cinéma, comme avant eux les critiques des *Cahiers du cinéma* qui devaient ensuite former le noyau, reconnu par la critique et tirant un argumentaire solide de l'histoire du cinéma, de la Nouvelle Vague. On n'opérait pas une sélection sur la base de prédispositions idéologiques manifestes (lesquelles souvent ne peuvent pas se soutenir dans une discussion esthétique), on décrivait pour soi-même comment John Ford ou Jerry Lewis font partie de notre vie.

Dans cette affaire, décrire est le maître mot. Chez ceux qui aiment, honorent et suivent avec attention les auteurs *Filmkritik*, on ne trouve que rarement un jugement de valeur. Ils consacrent plusieurs pages à décrire une scène, très précautionneusement, en pesant soigneusement les mots et leurs implications, leur tonalité et le rôle qu'ils

jouent dans la logique et la poésie de la phrase et du texte. Les essais prennent la forme d'un filet que l'on tisse : Bitomsky ouvre son chef-d'œuvre inachevé de critique de cinéma, *Gelbe Streifen — Strenges Blau* [Stries jaunes – bleu rigoureux] avec une citation de Freud sur un cas de névrose obsessionnelle, Bühler se fraye un chemin vers Jacques Tourneur à travers le physicien atomiste Heisenberg, dont les écrits ont un écho dans le texte que Bühler consacre à Irving Lerner, *Tod und Mathematik* [Mort et mathématique]. C'est particulièrement dans les deux numéros sur Lerner qu'apparaît un autre trait commun aux auteurs de *Filmkritik* et à ceux des *Cahiers* : les uns et les autres cherchaient à entrer en contact avec les gens qu'ils admiraient, quelques-uns des plus beaux numéros de ces revues sont exclusivement composés d'interviews. Ils montraient avec fierté les souvenirs qu'ils rapportaient de leurs voyages, par exemple la belle photo de Hank Worden avec la dédicace à Bühler.

Il faut ajouter que *Filmkritik* n'a jamais consacré d'argumentaire en règle à un cinéaste réactionnaire. On ne s'aveuglait pas non plus sur les impondérables idéologiques d'un John Ford. Mais, et c'est qui fait en fin de compte la grandeur de la revue, elle prenait Ford tel qu'il était, grand, inachevé – moralement sublime en dépit des doutes. Ses points de vue étaient souvent strictement critiques, mais ils n'étaient pas pesamment moralisateurs. Par exemple, *John Ford – Tribut an einer Legende* [John Ford – hommage à une légende] (*Filmkritik* 8/1978 – avec de nombreuses critiques d'Irving Lerner), à un moment où certains arriérés pouvaient encore traiter impunément Ford de réactionnaire sentimental et bouffeur de rouges, se concentre sur l'admiration que lui portaient les Américains de gauche au milieu des années 1930.

Si l'on réunissait tous les maîtres et modèles dont les réalisateurs *Filmkritik* s'étaient eux-mêmes entourés en une rétrospective où l'on verrait une sélection de leurs films les uns après les autres, on apercevrait très vite les traits esthétiques communs et l'on pourrait en retour dessiner à grands traits le style *Filmkritik*. Il vaudrait la peine, à partir de là, de décrire les différences entre les cinéastes. Le grand consensus, le metteur en scène qu'ils vénèrent tous, dans la même mesure, c'est Jean-Marie Straub. Parmi les classiques, ils aiment Rossellini, Renoir, Ford ; ils redécouvrent (pour eux-mêmes) Grémillon et Ophüls. Ils passent par le pragmatisme de Hawks, de Tourneur et de Sirk – parmi les cinéastes reconnus – pour définir leur éthique de travail, et cherchent en écrivant la proximité d'un Daves, d'un Lerner,

d'un Fejos ou d'un Hurwitz. Parmi les contemporains, ils fréquentent Pialat, van der Keuken, Nestler.

Aucun de ces cinéastes ne vous impose un monde ; ils s'en approchent, le décrivent. Ils montrent des êtres au travail et dans leur temps libre, des groupes et leur dynamique. Leurs images restent claires, leur langage sans fioritures ; une exposition multiple, un fondu enchaîné, c'est bien les plus violents des effets spéciaux destinés à manipuler l'image qu'on trouvera dans leurs films. Ils refusent la représentation bourgeoise classique de l'art fonctionnel qui absorbe à la fin toute chose et où toute chose trouve sa place et son sens.

« Le cinéaste qui ne peut pas ou ne veut pas s'exclure totalement du marché (ce qui, en tout état de cause, signifie simplement qu'il doit se créer un autre marché, un « méta-marché », comme Straub, ou comme de nombreux collaborateurs de cette revue) mais qui ensuite se refuse à faire ou à subir certaines choses, s'apparente nécessairement au tueur professionnel qui s'en tient exclusivement à ses propres méthodes d'assassinat et qui ne marche sur les cadavres qu'à condition que ce soient les siens. » (Wolf-Eckart Bühler) Il y a beaucoup de collaborations : Bitomsky et Farocki co-signent des réalisations, Farocki fait de même avec Blank, Engström ou Zischler. On apparaît dans les films des autres. Pour un style qui veut en finir avec une dramaturgie naturaliste et réaliste et promouvoir un style proprement cinématographique, le recours sans réserve, ininterrompu, à des comédiens professionnels est déjà en soi très mauvais.

On pourrait creuser cette idée. Les auteurs *Filmkritik* comme un groupe de voyageurs, d'archéologues, d'ethnologues, de criminologues. Abstraction faite des œuvres de Bühler, qui sont sans exception des épopées de plusieurs heures, leurs films de voyages sont des films qui exigent de la concentration et pour lesquels la forme spécifique de présentation qu'est le cinéma a été créée.

Leurs voyages sont « vrais », ce sont des documents ou ils sont sur la trace de documents : *Fluchtweg nach Marseille* (1977, Engström et Theuring), *Beschreibung einer Insel* (1978/1979, Thome et Cynthia Beatt), *Highway 40 West - Reise in Amerika* (1981, Bitomsky), *Amerasia* (1985) et *Vietnam* (1994, tous deux de Bühler). Ils ne sont que rarement purement spirituels : *Neuer Engel. Westwärts* (1987, Theuring), *Ginevra* (1991, Engström) ; même si ce sont des textes, il faut évoquer ici les œuvres de Peter Nau « Voyage Surprise » et « Hotelbrand im Roc'h-Ar-Mor »,

tous deux sur les traces de Jean Grémillon. Nau est d'ailleurs le *odd man out* de *Filmkritik*, le seul qui n'ait jamais voulu faire de films et qui, pourtant, une fois n'a pas pu résister à la tentation, qui ait raffiné son style jusqu'à parvenir à une sorte de prose filmique, purifiée des impuretés journalistiques que l'on trouve ici et là, même dans les travaux les plus fins des autres auteurs.

Engström et Theuring suivent le *Transit* d'Anna Seghers, Thome cherche les souvenirs de *Tabou* (USA, 1929-1931 — Friedrich Wilhelm Murnau) et les premiers rêves et les promesses de son mariage. Bitomsky cherche les souvenirs de Ford et Michael Miller. *Neuer Engel. Westwärts* plane au-dessus de tout et de tous comme une méta-œuvre, une quête du graal qui, dans sa spiritualité cinématographique même, s'interdit le métamarché qui aurait dû être le sien propre.

« *The reading of many ghost stories has shown me that the greatest successes have been scored by the authors who can make us envisage a definite time and place, and give us plenty of clear-cut detail, but who, when the climax is reached, allow us to be a little in the dark as to the workings of their machinery.* » (Montague Rhodes James)

L'idée de voir, en particulier dans les films de Farocki et de Bitomsky, des films de fantômes fait froid dans le dos. La première réaction est un « noui » plein de circonspection, marqué par un pragmatisme très *Filmkritik* et qui, après un examen plus approfondi, se transforme en un « oui ». Un « oui » définitif et direct si on se réfère à la première moitié de la citation de James. C'est l'exactitude du regard porté sur le monde qui fait jaillir devant lui un monde précis jusque dans le détail. Le regard reste toujours calme, détendu, il a parfois le charme d'une photo de police — le contour d'un corps dessiné à la craie et qui fixe le théâtre du crime dans *Zwischen zwei Kriegen*, les traces que l'on suit dans *Isaak Babel: Die Reiterarmee* (Isaac Babel, 1990 — Bitomsky); ce regard fait parfois l'effet d'un regard de chercheur à travers un microscope — ces séries de moments dans *Leben — BRD (la Vie — RFA)* ou dans *Die Umschulung* (la Rééducation, 1994).

Mais James parle ensuite du mode de fonctionnement, du fait qu'il ne doit jamais être entièrement explicite. Cela se réfère à deux choses. D'abord aux fantômes eux-mêmes : qui ils sont, ce qu'ils font, pourquoi ils le font. Mais ensuite à la description des fantômes et à leur apparition : le savoir-faire de l'auteur. On voit bien comment, mais pourquoi faut-il que ce soit tellement marqué par... le *mystère**, *the magic*. On aurait dû quand même penser que cela ne cadrerait pas du

tout avec Farocki, qui est manifestement, parmi tous les auteurs de *Filmkritik*, le dialecticien le plus froid, que ses films ne sont si brillants qu'en raison de la rigueur de ses analyses. En tout état de cause, ses films n'ont qu'en partie à voir avec ses qualités intellectuelles, et cela veut dire : ils ne sont pas brillants, seulement parce que Farocki a pensé quelque chose de brillant. Ce qu'ils ont de vraiment brillant tient à la présentation de la pensée, qui fait voir la beauté de pensées profondément ressenties. Le fantôme de *Leben -BRD* c'est la beauté, la sensibilité à la vie d'autres personnes ; le fantôme est la valeur ajoutée esthétique.

Mais il y a quand même eu pour finir, une fois, une « apparition des esprits ». Dans *Imaginäre Architektur* (Hans Scharoun, 1994), Bitomsky, au moyen d'expositions multiples, tente de rendre visibles les différentes vues que l'on peut prendre des maisons de Scharoun. Cela reste une tentative, Bitomsky fait de son « échec » son thème. Mais ces images à expositions multiples deviennent des images fantômes, des prises de vue de ce qui n'est jamais vraiment saisissable, une ombre sans évidence ni valeur indicielle, et pour cette raison très suggestive.

Vivre avec des films, un peu comme on vit avec la musique ; un peu à la façon dont c'est montré dans *3 amerikanische LP's* : regarder le monde depuis le balcon, écouter Van Morrison, ce que c'est de le voir ensuite.

On connaît bien ça avec les films *Filmkritik*, comme cinéophile. Il y a beaucoup de gens qui ont chez eux, sur le devant de leur étagère vidéo, bien visible, à portée de main, des cassettes de films de Farocki et/ou de Bitomsky et/ou de Bühler et/ou de Thome ; qui, quand ils rentrent la nuit à la maison, en fonction du degré de leur mauvaise humeur, regardent, seuls, encore une fois *Highway 40 West - Reise in Amerika* ou *Kinostadt Paris* ou *Leben - BRD* ; Thome, et spécialement *Berlin Chamissoplatz* (1980), *Das Mikroskop* (1987), *Der Philosoph* (1988) ou *Liebe auf den ersten Blick* (1991) est assez dangereux, dans ces heures où domine l'humeur noire. Ce sont des films auxquels on s'attache, et on s'attache avec eux à l'image que leurs auteurs donnent d'eux-mêmes et de leurs entourages. On peut à peine imaginer un film de Bitomsky sans sa voix, sans sa présence généreuse ; dans ses films, Farocki fait tourner ses amis et ses collègues, dans *Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach* (1979), il filme ses filles ; Thome a commencé à faire des films après la naissance de son premier enfant, dans *Liebe auf den ersten Blick*, on voit ses petits derniers (à ce moment-là) courir à qua-

tre pattes et crier, regardant de temps à autre vers papa qui est en dehors du cadre.

« Nous [Farocki et Petzold] sommes assis dans la piscine et nous répétons les dialogues des femmes (de *Pilotinnen*, 1995, Christian Petzold). Farocki était pour ainsi dire mon dramaturge — un dramaturge qui ne s'intéressait pas beaucoup à la dramaturgie, mais davantage à ce dont nous parlions tout à l'heure, ce savoir de la vie quotidienne que l'on trouve dans certains romans policiers [...] » Bitomsky « est de surcroît le conteur le plus savoureux du monde. Je crois d'ailleurs que c'est surtout la musique qui l'a attiré vers les USA, par exemple un disque comme *Highwayman* avec Willie Nelson, Kris Kristofferson, Johnny Cash et Waylon Jennings. Mais il m'a écrit, maintenant, que là-bas personne ne connaît ce disque. C'est la triste vérité¹. »

C'est certainement vrai, mais il faut quand même bien voir la tranquillité avec laquelle Bitomsky va dans un bar de *truckers* américains et s'y commande un hamburger *with everything* ou avec quel amour il filme un *gunslinger artist*. Dans ce quotidien-là se manifeste souvent un sens pur et simple de l'aventure, très ironique et absolument digne de foi ; qui nous rappellent que l'aventure et le secret existent. L'aventure ce n'est pas comme on se l'était représenté, ce n'est pas comme chez Conrad ou London, c'est mieux, parce que c'est quelque chose que l'on peut restituer et que l'on peut, en définitive, atteindre. Sur Bühler, par exemple, le plus aventurier d'entre tous, on raconte qu'il a ouvert avec quelqu'un un bar à Saïgon qui s'appelle « Apocalypse Now » et qu'il travaille pour une chaîne de télévision de Hongkong à laquelle il livre des reportages du monde entier (on l'a vu au Yémen).

« La patrie d'un homme qui peut choisir est là où s'amoncellent les nuages les plus lourds. » (André Malraux)

Les nuages de Farocki s'amoncellent au-dessus de la RFA. Pour ses films, il ne voyage pas, ni Marseille, ni l'Amérique, ni le Viêt-nam ; tout au plus prend-il son vélo pour, aller, dans une banlieue quelconque, assister à une formation de sages-femmes. Alors que Bitomsky trouve encore dans le quotidien de vagues traces d'un lien avec le passé, Farocki découvre le démembrement du présent.

La cinéphilie romantique d'un Bitomsky lui est étrangère, ses films de cinéma ont à faire avec Weiss, Kluge et sans cesse avec Straub, le regard qu'il pose sur les choses, dans ses œuvres qui critiquent les médias, les décompose, tandis que celui de Bitomsky, certes tourné vers d'autres thèmes, obéissant à une même méthode, est un regard

constructif. Farocki a toujours semblé le plus triste d'entre eux, ses textes, spécialement ceux qui abordent des thèmes contemporains, sont corrosifs comme l'acide. Derrière cette tristesse se manifeste le désespoir, c'est clair, mais aussi un étonnement devant le fait que les choses se présentent comme elles se présentent. Encore une fois l'ombre dessinée à la craie sur le sol : la pluie qui emporte les traces, et la musique de Mahler. Sans une raison — par-delà le raisonnement purement rationnel — de continuer à avancer, sans le sentiment qu'on continue d'avancer, analyser ne sert à rien. (OM)

* En français dans le texte.

¹ Christian Petzold in : Stefan Ertl, Rainer Knepperger : « Drei zu zwei hitverdächtig — Ein Gespräch mit Christian Petzold in *Filmwärts*, n° 34/35, mai 1995, p. 76 et 75 (première publication in *Gdinetmao*, n° 8, printemps 1995 (non pag.)

Traduction : Christophe Jouanlanne

Harun Farocki Interview

Revolver : Il y a une scène, dans votre film *Nicht löschesbares Feuer* (*Feu inextinguible*, 1969) dans laquelle vous écrasez une cigarette sur le dos de votre main, pour démontrer l'effet du napalm...

Farocki : Pour démontrer qu'on ne peut pas montrer l'effet du napalm, ni sa signification !

Ce geste recèle une stratégie esthétique que l'on pourrait nommer « authentification » : le corps de l'auteur devient le moyen de la preuve. Comment vous situez-vous aujourd'hui par rapport à cette scène ?

C'était une réaction à la crise de la représentation que nous ressentions. A la *Filmakademie* [Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, première école supérieure de cinéma fondée en RFA en 1966], nous avions des discussions sur ce point : dans quelle mesure la représentation n'est-elle pas une étrange activité d'agence de publicité ? On ne peut quand même pas prendre des images du Vietnam, des victimes des bombardements au napalm, et les exposer comme cela même que nous voulions exprimer. Une femme ou un enfant, comme fait la publicité – ce serait au mieux de la contre-publicité. Ce serait comme les mendiants dans *l'Opéra de Quar'ous* qui savent comment exciter la pitié, et exhibent leurs membres mutilés. Et il y avait aussi cette réflexion, qu'il est quand même absurde d'exercer sur les spectateurs une pression morale. C'était une forme de pédagogie que nous-mêmes nous ne supportions pas. Cette scène était une espèce de tour de passe-passe, pour dire : on ne fait pas ça, mais aussi pour effrayer davantage encore les spectateurs. Comme recette, ça me plaît encore beaucoup.

Cette scène était aussi, bien sûr, très fortement marquée par l'esthétique du happening, sans que j'en aie eu conscience alors. C'est aussi une revitalisation, une re-chamanisation de la culture, et Beuys aussi a joué un rôle. Je me suis toujours montré à visage découvert et je l'ai fait encore dans un autoportrait qui date d'il n'y a pas si longtemps, *Schnittstelle*. Aujourd'hui je ne prends plus cela autant au pied de la lettre, cette mise en jeu de soi-même. Parce qu'une chose est personnelle, faut-il utiliser la forme subjective ? On peut montrer son visage et se cacher, et on peut renoncer au « je » sans sombrer dans la généralité.

Avez-vous le sentiment que *Nicht löschesbares Feuer* réussit à produire intentionnellement des effets – selon l'idée explicitement formulée dans le film ?

Comment le saurais-je ? Un film n'est presque jamais tout entier adopté ou rejeté. Le plus souvent c'est un mélange des deux, une réaction de défense se mêle à l'approbation. *Nicht löschesbares Feuer* a rencontré une forte approbation. Il a été diffusé à la télévision, a reçu un prix. Pendant un moment j'ai été la part acceptable du mouvement du cinéma politique [Politfilm]. C'était à la fois un film d'un genre nouveau et compréhensible. C'était quelque chose comme un film punk, un peu crade et direct.

On a de plus en plus le sentiment aujourd'hui qu'il n'est plus possible de sortir du système dans lequel on est pris. Mais y avait-il encore à l'époque la conviction que l'on pouvait faire des « films de guérilla » ?

Oui, parce que nous étions très naïfs. Parce que nous pensions que s'organiser soi-même était une étape, et que ça allait créer quelque chose d'entièrement nouveau. Mais bien entendu, c'est une illusion. Elle avait beaucoup de force à l'époque. Il faut parfois abandonner l'école et prendre en main son propre apprentissage. Il s'agissait pour nous de mettre quelque chose en mouvement. Il y a dix-douze ans, quand j'ai réalisé *Leben BRD* (la Vie – RFA, 1990) il y avait quand même trente, quarante villes dans lesquelles un film comme ça pouvait être montré, même si ce n'était que devant dix spectateurs, mais il y avait malgré tout une certaine offre. Pour *Videogramme einer Revolution*, trois ans plus tard, c'était déjà devenu ridicule, il n'y avait plus que cinq ou six lieux en Allemagne, et je crois qu'aujourd'hui, il n'y en a plus du tout. Mais en même temps un déplacement s'est produit, vers d'autres lieux : par exemple, les *Kunst-Werke* à Berlin : ce sont des lieux qui réunissent arts plastiques, architecture et théories différentes. Dans ces lieux-là, aujourd'hui, on montre de nouveau des films. Et on y rencontre un public complètement différent, et très intéressé. Mais on ne peut pas payer cette structure par des locations. Nous envoyons des vidéos et des DVD sur la base d'un troc honnête, comme on envoyait des livres érotiques par correspondance dans les années 50.

Mais n'y a-t-il pas là un danger de passer d'un ghetto à un autre ?

Ce n'est pas impossible. Mais j'aime mieux vivre dans le ghetto que dans le quartier résidentiel. J'ai écrit récemment là-dessus dans *Trafic*. Quand on montre un film dans le monde de l'art, les gens

disent beaucoup plus de choses qu'ailleurs, mais il est difficile de porter un jugement sur ce qu'ils disent, ce qu'ils veulent vraiment dire. Dans le monde de l'art, il n'y a pas de code bien établi. Au cinéma ou à la télévision, en ce moment, le code est complètement fixé, même pour le documentaire. Même un spectateur de film documentaire à l'esprit ouvert attend d'un film qu'il soit comme ci et comme ça, et il est indigné s'il s'en écarte un peu. C'est comme une société féodale fictive, mais bien établie, dans laquelle tout le monde porte des jugements sur les films et dit : « Ce doit être comme ça » – presque comme dans la vie de cour autrefois ou comme à l'opéra, où chacun pouvait porter un jugement, apparemment avec compétence, sur la représentation. A Vienne par exemple, tous les officiers allaient fin saouls à l'opéra, et les femmes avaient lu ensemble la partition, et ensuite ils disaient des choses du genre : « Mais je l'ai vu à Paris et c'était mieux », etc. Et on retrouve ce type de raisonnement aujourd'hui où tout le monde a une étagère Ikea pleine de livres du genre *Comment écrire un scénario*. C'est comme ça qu'on parle du cinéma hollywoodien aujourd'hui et ça n'est pas très différent pour le cinéma documentaire. On parle énormément du code et de la façon dont il est observé.

Briser le code entraîne une sanction.

C'est le grand conflit que des gens comme Straub/Huillet ou Godard ont eu à l'époque avec la gauche. La gauche disait : « Tout cette pacotille avec laquelle vous faites joujou avec des Romains de l'Antiquité ou des jeunes filles, qui traite de l'impossibilité de la représentation, ça n'a aucune importance et aucune signification. L'important, c'est quand même bien autre chose ! » C'était l'exigence que le déploiement du contenu obéisse à une règle stricte. Mais il y a aussi une radicalité stylistique et il y a cette exigence de dépasser stylistiquement le cinéma narratif normal, qui se sert de ses moyens d'une manière vraiment pas très propre. Déjà là il y avait un schisme : avant-garde formelle, avant-garde du contenu. Peu de gens dans l'histoire du cinéma ont essayé, comme Bresson, d'écrire tout un roman comme un poème – c'est-à-dire de placer tout l'ensemble sous une même unité stylistique –, se sont tués au travail pour y parvenir et ont réussi à ne pas étouffer le film. C'est quelque chose de vraiment précieux. A un moment ou à un autre, j'ai compris que même un cinéaste un peu malpropre comme Chabrol dit des choses originales et peut amener à l'expression des choses qui n'apparaissent pas dans les autres films.

C'est précisément cette dialectique : on prend fait et cause d'un côté pour une conscience plus haute du langage cinématographique et on constate en même temps que certains n'en ont pas besoin. Fassbinder en est l'exemple grandiose. J'ai méconnu Fassbinder de son vivant. Je n'ai absolument pas compris que, de manière magique, avec ses intentions et ses moyens mélodramatiques — ce n'était pas aussi exagéré que chez Schroeter où on comprend tout de suite — qu'avec ces conventions et ces malpropretés, il touchait quand même à quelque chose de grandiose et qu'il était un auteur radical. Je suis complètement passé à côté, parce que je croyais que si on a une certaine conscience de la langue et qu'on est en lien avec l'histoire de l'avant-garde, ça va coller. Et je n'ai jamais eu l'idée que des gens pouvaient rompre avec cela et parvenir quand même à faire quelque chose. Cela fait qu'il m'est difficile aujourd'hui de me battre pour la radicalité stylistique. Mais en même temps, je souffre devant toutes ces choses faites par des gens qui ne voient pas du tout d'où vient l'image qu'ils utilisent, qui l'ont choisi sans avoir vraiment conscience de ce qu'ils faisaient et qui n'ont aucun rapport personnel avec elle.

Quel rôle a joué la question de la forme dans le cinéma politique [Politfilm] ?

Le plus souvent on filmait des manifestations et on voulait ensuite montrer la force des travailleurs. Mais les travailleurs n'en avaient pas tellement envie et, même, de toute façon, ça faisait quelque chose d'assez misérable. Il y avait deux ou trois travailleurs à l'image, que l'on avait convaincus de rester là. Mais ce n'était pas ça. On se demandait : comment ce qu'on veut dire peut-il devenir un film ? Comment est-ce que ça se produit ? Alors on opérait à partir des abstractions les plus folles, mais comment allaient-elles trouver les images qui leur correspondent ? On trouvait une réponse dans des films narratifs comme *Mutter, mir geht es gut* de Ziewer. C'était, au tout début des années 1970, le soi-disant « film de travailleurs ». Kratisch et Lüdke ont fait des films de ce genre pour la DFFB, puis pour la WDR [Westdeutscher Rundfunk, chaîne du réseau public de télévision allemand].

C'était d'ailleurs assez réussi – d'une certaine manière, c'était semblable à ce que produit une série comme *Tatort* aujourd'hui. On lit, dans le *Stern*, l'histoire de réfugiés qui meurent asphyxiés dans un camion – et six mois plus tard, cette histoire apparaît dans *Tatort*. A l'époque, j'étais tellement entêté que je ne pouvais pas trouver ça bien. Je pensais qu'on ne pouvait quand même pas continuer avec cette vieille

forme de lien entre action et individu, où, comme dans une pièce de Hauptmann, chacun porte ses petits problèmes sur son dos et les déballe devant une caméra. Avec, bien entendu, de chouettes images, qui font qu'on éprouve de la sympathie. A l'époque, je trouvais ça impossible.

J'ai aujourd'hui le sentiment qu'il va devenir de plus en plus difficile de construire une contre-position face au discours dominant, parce que les choses sont si peu saisissables. Était-ce différent à l'époque ?

Pas vraiment. Même autour de 68, nous avions du mal à définir notre contre-position. Il se passait quelque chose d'excitant, que nous espérions vaguement, qui était quand même inattendu et nous ne parvenions pas à donner à cela une expression. C'était vrai dans tous les sens du terme. Ce qui se passait était en grande partie incommunicable et c'était mieux que les affiches, les chansons ou les films. Même les discours étaient mieux que ce qui peut en être fixé, ce qui peut tenir sur une feuille de papier ou ce qui est enregistré sur une bande magnétique. 1968, c'est aussi le moment où les *ciné-tracts* sont arrivés à Berlin, les films de Godard et autres sur le Mai parisien. Je me souviens combien j'ai été déçu par cela. Je parle maintenant des années 1966 à 1970 à peu près : il s'agissait alors, ou il semblait s'agir de construire quelque chose. Et il se révélait que presque personne n'avait assimilé la rupture avec la tradition et que presque tout le monde se réfugiait dans le passé. Il y a une phrase de Lénine qui dit que le bolchevisme est une culture faible, qu'il se pourrait que la culture tsariste repousse au travers sans qu'on le veuille — c'est ce qui est arrivé en Union soviétique et, à une très petite échelle, c'est ce qui nous est arrivé. Nous vivons à vrai dire à l'époque de la miniaturisation. Je crois que les films que nous tournions, Bitomsky et moi, dans les années 1970, des films d'enseignement de l'économie politique... nous étions aussi un peu comme un *K-Gruppe* [Groupuscules d'extrême-gauche, essentiellement maoïstes, très actifs dans les années 1970], nous avions pris la révolte très au sérieux et il nous fallait adopter un ton sérieux et totalement déplacé... que dans ces travaux, on voit très clairement que nous n'avions que des abstractions en tête. Si au moins nous avions filmé ces abstractions... ! C'est alors que j'en suis venu à l'idée qu'il fallait que j'apprenne quelque chose, j'ai commencé ma deuxième formation. Le point de départ, très ancré en moi, c'était les représentations d'une avant-garde comme en Union Soviétique, une avant-garde artistique parallèle à l'avant-garde politique. Mais ce qui me manquait

totalement, c'était l'objet pour cela, sans parler de mes capacités. Pour ceux qui ne pensaient pas ainsi, c'était plus simple, et ce qu'ils faisaient avait aussi son effet, comme justement, par exemple, les « films de travailleurs », mais aussi Helke Sander ou Helma Sanders-Brahms. Elles s'intéressaient à ce qu'on pouvait changer dans la vie dès maintenant. Ou Rosa von Praunheim : tout cela a produit son effet. Mais ce que je ne comprenais pas à l'époque était : que se passe-t-il si la police ne cogne pas ? Que se passe-t-il si le pouvoir n'est pas localisable, comme ça semble être de nouveau le cas, contre la clique de Bush ?

Qu'est-ce qui a entraîné ce tournant, chez vous, des films, je dirais, d'agitation, aux formes plus descriptives ? Sur la base de quelle analyse, de quelles contraintes économiques s'est-il produit ?

A coup sûr, il y a eu aussi des contraintes économiques. Ces films, je dirais plutôt « d'observation », étaient des films que je pouvais réaliser à la télévision. Je n'étais pas, dans ce cadre, soumis à des exigences artistiques ou aux groupes de pression que forment les minorités. A l'époque, un film comme *Die Schulung* (la Formation, 1987) était compatible avec la télévision. Ou bien on pouvait réaliser un film pour les programmes pour la jeunesse, par exemple, *Eine Schallplatte wird produziert*. Il y avait des possibilités. Aujourd'hui on ne peut faire un film sans commentaire que pour le troisième programme, et encore.

Mais en dehors des nécessités économiques, car je n'ai pas oublié l'autre moitié de la question, est-ce que cela ne venait pas d'une certaine désillusion : les trois travailleurs sont là, mais nous ne pouvons absolument pas les atteindre, bien que nous le voulions ?

Oui, bien sûr ! Désillusion au bon sens du terme : dés-illusion, et donc finies les illusions. Alors nous allons quand même préférer regarder le monde dans lequel nous vivons. Dans les années 80, j'ai commencé à faire des films de « cinéma direct ». Je cherchais des situations dans lesquelles une forte structure était donnée à l'avance, par exemple : une fille est photographiée quatre jours durant pour *Playboy*, ou bien des managers font un stage de cinq jours avec un formateur. Au cours du travail préparatoire, j'ai assisté à un grand nombre de séminaires de ce genre. J'étais étonné de voir le nombre grandissant de gens qui parlaient de leurs cours de yoga, qui disaient que leurs progrès spirituels étaient aussi un bénéfice pour l'entreprise. Et ce n'était pas ce qu'ils disaient à leurs chefs, c'est ce qu'ils se disaient entre eux. J'avais toujours cru jusqu'alors que les gens

misaient sur « quelque chose qui leur soit propre » contre l'exploitation qu'ils subissaient dans les entreprises. Le yoga est bien, à l'origine, une technique de renoncement, mais là on pratique le renoncement en faveur de l'entreprise. J'ai compris de tels changements, et rien que pour ça, ça vaut la peine de faire des films documentaires.

Comment approchez-vous des milieux de ce genre ? Vous arrivez, et vous dites : « Bonjour, je fais un film sur l'exploitation » ? Ou bien êtes-vous sincère et jusqu'à quel point ?

Autrefois, ma maxime était la suivante : je disais à l'entreprise « le film est une publicité pour ce que vous faites », et je disais à la télévision : « le film est une critique de cette pratique ». Et j'essayais de ne faire ni l'un ni l'autre. Aujourd'hui je ne me satisfais plus d'une maxime aussi simple. Bien sûr, j'invente parfois une belle histoire, mais au fond je dis ce que nous voulons faire. Simplement, je ne peux pas toujours me faire comprendre, c'est-à-dire que les gens ne savent pas ce qu'est un documentaire et ils pensent que nous allons passer tel jour et nous balader ici et là. Il est très rare qu'ils puissent se représenter ce que signifie assembler quelque chose par les moyens du montage. Ça, j'ai renoncé à l'expliquer. C'est pourquoi, en faisant *Leben-BRD*, j'ai dit que je faisais un film qui devait entre autres montrer comment, dans un groupe d'auto-formation, des mères apprennent à emmailloter un bébé.

Est-ce que ça ne pose pas problème que vous disiez plus ou moins la vérité aux gens, que vous ne disiez plus que vous tournez un film publicitaire ?

Ça n'était pas facile, il arrivait souvent que je convainque les formateurs et les participants et que la direction de l'entreprise interdise le tournage. Mais je trouvais un formateur qui voulait absolument être filmé et qui savait très bien s'y prendre pour pousser les participants : vous voulez être des managers et vous avez peur d'une caméra ? Tout ça est beaucoup plus simple aujourd'hui, être filmé fait partie des compétences sociales. On doit faire du yoga et être filmé. Ça a quelque chose à voir aussi avec le fait qu'on a aujourd'hui une distance beaucoup plus grande avec son propre rôle – c'est comme ça chez tous les êtres humains. Même dans l'industrie de l'armement, on peut discuter armes avec des gens, ce qui était impossible auparavant. Autrefois, quand on avait de la chance, on réussissait parfois tout juste à se dépeindre d'une manière de voir aussi mensongère. Aujourd'hui on peut dire ouvertement ce qu'on pense.

Cette distance dont vous parlez, c'est aussi ce qui permet à ces gens de devenir cyniques par rapport à leur propre travail.

Certainement, cette distance n'est pas seulement positive. Peut-être que ce qui manque, au moment décisif, c'est la responsabilité. Mais il y a quand même quelque chose d'intéressant : quand des gens font quelque chose – et c'est vrai pour tout le monde – ils éprouvent pour cette chose un enthousiasme un peu étrange. Malgré le cynisme et la distance. Quand nous faisons quelque chose, nous aimons bien y croire. En dépit de tous les doutes.

Vos films, quantitativement, ne touchent pas la grande masse du public. Mais avec ce désir d'agir politiquement, avez-vous bon espoir de toucher les personnes que vous voulez ?

Même si je ne touche, à la télévision, qu'un pour cent des spectateurs, ça fait beaucoup de gens. Mais cela reste totalement abstrait, c'est comme si je jetais une bouteille à la mer. Alors c'est plus intéressant de faire une conférence dans un congrès et d'y montrer quelque chose. Il y a beaucoup plus d'échanges. C'est important pour moi de participer à des discussions par le moyen de mon travail cinématographique, je parle avec moins de gens, mais c'est justement plus intense.

Quand vous travaillez pour la télévision, comment se passe la communication avec les journalistes ? J'ai l'impression que la pression exercée pour faire des films « compréhensibles par tous » est devenue plus forte. Vous ne vous heurtez pas à cela ?

Mais si, bien sûr ! Le taux d'audience de mon film *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (les Créateurs du monde du shopping, 2001) a été trop faible. Il ne semble pas que je pourrais encore faire quelque chose pour la première chaîne. Je crois par ailleurs que je fais des films foncièrement compréhensibles par tous. Les films de Klaus Wildenhahn ou de Peter Nestler eux aussi sont compréhensibles, et pourtant ils ne trouvent presque plus de place dans les programmes. Chez moi, il y a simplement quelques moments qui viennent au premier plan, alors que d'ordinaire ils restent au second plan. Je laisse simplement de côté quelques mots ou quelques images explétives.

A côté de votre travail de cinéaste documentaire, depuis quelques années, vous écrivez aussi des scénarios...

Oui, je co-écris les scénarios des films de Christian Petzold. Il faut dire qu'il s'est créé une petite niche heureuse où il n'est pas obligé de se plier exactement au schéma, mais où il peut prendre un peu la tangente comme « auteur ». Enfin un de ces auteurs qu'on peut remettre dans le rang. Et là, naturellement, on a un petit peu plus de liberté.

Cette collaboration n'a rien d'absolument évident. Vous avez dit une fois que les films narratifs, c'était « le fin fond du XIX^e siècle » – et maintenant vous écrivez vous-même des scénarios pour de tels films.

Oui, oui, c'est vrai. Les surréalistes aussi ont fait ça. Ils ont d'abord dit : jamais je pourrais écrire une phrase comme « la marquise prit le thé à cinq heures », mais ensuite ils ont quand même écrit des romans.

Et les films narratifs sont-ils toujours des films du XIX^e siècle, ou bien peut-il en exister qui soient du XX^e siècle ? Et à quoi bon ?

Helmut Färber a dit une fois que certaines personnes avaient fait des choses bien en dehors de l'industrie du cinéma, comme Huillet/Straub, et d'autres à l'intérieur, comme Ford. Et c'est la même chose pour l'histoire. Naturellement il y a plein de choses importantes qu'une histoire ne permet pas de raconter. Mais que doit-on faire alors — triturer la forme, ou l'abandonner ? « Travailler dans le système » ou en dehors de lui ? Thomas Mann a déployé des efforts gigantesques pour placer, dans la bouche des personnages de ses romans, les textes discursifs qui l'intéres-

saient. Lévi-Strauss ou Foucault ont écrit des choses qui ressemblaient à des romans, mais en abandonnant justement la construction narrative. En fait, je ne peux pas me décider à choisir entre l'un et l'autre. C'est justement parce que nous produisons à l'évidence la fiction en série, comme s'il s'agissait d'une fatalité divine, qu'elle reste pour moi quelque chose d'intéressant. Les romans n'ont d'ailleurs jamais été aussi standardisés que les films de fiction. Mais peut-être ne peut-on proprement pas répondre à des questions fondamentales de ce genre. Fiction ou non ! C'est comme « les Lumières, pour et contre » dans *la Montagne magique*, il faut tout de suite noircir 900 pages.

Mais à propos de représentation, ça ne vous gêne pas que, dans *Die innere Sicherheit* (Contrôle d'identité, Christian Petzold, 2000), Julia Hummer soit tout de même une sorte de figure d'identification ?

Ça n'est quand même pas comme si on vendait des cravates avec elle, ça n'est pas si grave ! Mais je ne pourrais pas le faire. C'est aussi pour cette raison que je suis heureux d'être associé à quelqu'un qui peut le faire. Je peux apporter tout le plaisir que j'ai aux constructions et aux autres choses qui m'intéressent.

Est-ce cela les fruits défendus, ceux que l'on s'interdit à soi-même ?

Oui, peut-être.

Entretien réalisé par Nicolai Albrecht, Jens Börner et Markus Nechleba le 2 janvier 2003 à Berlin. Texte établi par Christoph Hochhäusler, Jens Börner et Harun Farocki.
Remerciements : Harun Farocki !
Publié in : *Revolver 8*.
Traduction : Christophe Jouanlanne

Que cherche-t-on ? (Au regard de l'histoire, le cinéma en question)

Jean-Pierre Rehm

« Que cherche-t-on ? » Cette question simple est prononcée vers la fin du film sur la UFA, de 1992. Après n'avoir présenté qu'extraits de films d'époque sur des moniteurs télé pendant plus d'une heure dans le huis clos de décors intérieurs à peine dévoilés, hormis de fades fonds blancs ou de lourdes tentures rouges, des personnages sont enfin filmés en extérieur, avec la chaleur des couleurs appuyées qui donnent l'impression d'une jungle domestiquée. On ne tarde pas à reconnaître dans ces figurants muets les artisans du cinéma d'aujourd'hui. L'un porte un trépied, l'autre la valise du matériel d'éclairage, une femme suit un porteur d'un cadre en aluminium, etc. Archéologues d'un nouveau genre, si leurs pas et leurs gestes sont parfaitement audibles, c'est le sens de leur mission qui paraît plus indéchiffrable. Car « la forme », y est-il dit en conclusion, est « perdue ».

Et pourtant, *Die UFA*, comme tous les films de Bitomsky, appartient à un ensemble homogène, de facture fort reconnaissable et à la fonction unanime. Quelle mission ? Disons, d'un mot, pédagogique. A la séduction, dont les films de propagande agencés dans *Images d'Allemagne* (1983) lui ont confirmé qu'elle faisait si bon ménage avec le mensonge politique, Bitomsky oppose la rigueur de la compréhension, la complexe stratification de l'Histoire, la nécessité de la décomposition (à tous les sens du terme). Il y a incontestablement chez lui comme chez Freud l'amour des ruines. *Le complexe VW* (1989) se réjouit, malgré l'évidente austérité des images et du commentaire, de présenter une ruine imminente, contemporaine, fin d'une usine, mais plus largement, disparition du travail, et d'un monde qui s'est tout entier défini à travers lui. Ce que démontre impitoyablement *B-52* (1989), qui articule posément la chronologie de la neutralité de la production industrielle avec la froide logique de destruction. Mais cet amour est doublé, comme pour Freud, de la volonté tenace de déchiffrer le langage plus ou moins muet de telles ruines pour mieux s'en tenir quitte. C'est-à-dire de les accompagner dans leur devenir de ruines, pour certifier leur disparition. Lecteur de Brecht et de l'École de Frankfort autant que de Lotte Eisner, mais aussi spectateur assidu de l'histoire du cinéma comme *La mort et le cinéma* (1988) et ses suites l'exemplifient, Harmut

Bitomsky a opté, contre tout cynisme, pour la transmission. C'est là sans doute le sens des incessants travellings latéraux manifestes dans *La UFA* : passer d'une chose à l'autre. Glissant sur la figure archaïque des rails du cinéma d'un moniteur télé à l'autre dans le même plan, moniteurs quelquefois assemblés comme dans le *Numéro Deux* de Godard, ou comme dans certaines œuvres de son compagnon de route Harun Farocki, Bitomsky pose à la fois la question des archives et de leur possible montage. Ou plutôt, d'une telle question, il propose résolution. Faire glisser le présent sur le passé en empêchant de rendre à celui-ci la vie qu'il a dérobée. Coincer le passé dans des maigres citations qui resteront lettres mortes, encadrées par le petit écran, et que pourtant nous pourrions lire : c'est le pari paradoxal du cinéma de Bitomsky. Si les autoroutes ont été un jour bâties comme de prétentieuses sculptures monumentales sans prévoir l'ampleur de leur oublieux usage contemporain, comme il est montré dans *Les autoroutes vers le Reich* (1986), alors rendons-les aujourd'hui à leur vacuité et à leur vanité. Pareillement, que ce qui se veuille technique de souplesse et de ralliement serve à mieux parcourir un paysage fait de tous les accidents de parcours. Tel *travelling* freine dans ses incessants allers-retours le romantisme du voyage dans le temps à l'exotisme innocent. Plus complice des *Histoire(s) de Cinéma* de Godard que de l'utopique panorama scorcesien, il accélère la nécessité d'une mémoire sans lacune, et qui ne montre de l'Histoire que ses trouées faites d'images. A l'inverse des *Histoire(s)* toutefois, Bitomsky ne fait preuve d'aucune foi dans la grande mission de révélation iconique. Les images sont fabriquées dans un contexte de survie économique et d'aliénation politique qu'elles ne parviennent que rarement à surmonter. C'est pourquoi tel livre (Kracauer, Eisner, etc.) peut être brandi par des mains fières de leur trouvaille, presque des poings eisensteiniens, comme être présenté du bout des doigts, dégoûté d'en témoigner (Veit Harlan). Il y a l'Histoire, certes, et son déroulé mat, mais chaque extrait, pouvant passer du noir et blanc à la couleur, en dépit de l'original, joue comme métaphore du destin du cinéma allemand dans son rapport au pouvoir.

On l'aura compris, à trop aimer les ruines, rien ne s'en trouve exempt, et c'est le cinéma (même

dans sa version progressiste vidéo) qui est emporté dans le mouvement de deuil. Ou qui ne subsiste que pour raconter pourquoi et de qui il hérite, pourquoi il ne peut continuer intact, pourquoi « la mort est son axiome ». Que ce postulat soit familier au cinéma allemand n'est bien sûr pas sans importance. Fassbinder, Schröter ou Syberberg ont œuvrés dans les mêmes eaux du désenchantement. Elles sont ici, comme Hegel le disait du pragmatisme, particulièrement glacées. Cinéma refroidi, c'est la raison du systématique commentaire en *off*. Qui ne vient jamais, ni scolaire, ni indemne, par-dessus les images et leur désastre. Comme le met en scène de manière sophistiquée *Le cinéma et la mort*, le commentaire, en *in* cette fois, n'est lui-même que la bouée de sauvetage lancée au spectateur pour qu'il ne se noie pas dans le naufrage. Hiatus irréciliable du sauvetage, où seul le sauveteur, à repêcher un cadavre, garantit son existence.

Que cherche-t-on ? Deux réponses simultanées, toujours, s'emmêlent et contrarient les fouilles. Hier et aujourd'hui. Le cinéma et l'Histoire. Le document et la réalité dont il se revendique. Comment faire aujourd'hui ce qu'hier a interdit ? Comment faire rentrer, sous une autre forme que celle de l'archive bien-pensante, la veille dans la nécessité de demain ? Militer pour l'intelligence au prix d'y brûler les forces d'un art sali de ses compromissions, voilà l'entreprise rare du cinéma, tout aussi rare, d'Hartmut Bitomsky. Comme il l'a déclaré, semblant reprendre une fameuse analyse d'Adorno au sujet du succès problématique de Mozart : « Un documentariste n'invente pas le monde, mais lui succède. Et le travail documentaire, c'est de dire oui au monde, en même temps que de lui opposer un non ». (JPR)

In *Catalogue du FID Marseille*, 2006
à l'occasion de la rétrospective Hartmut Bitomsky

Alexander Kluge

Un rapport vivant avec son travail (1)

(Ein lebendiges Verhältnis zur Arbeit)

A Romuald Karmakar

Le projectionniste Sigrist s'était fait son opinion dès les premières minutes du débat qui prolongeait la séance de fin de soirée et le retenait à son poste de travail : les spectateurs qui prenaient la parole ne parlaient pas pour dire quelque chose, mais pour répondre aux attentes du célèbre invité. Celui-ci, de son côté, parlait ou répondait pour montrer qu'il ne craignait pas d'être mis à l'épreuve par les spectateurs. Cela semblait au projectionniste aussi vain que d'« attendre le lever du soleil ». Il connaissait un professeur qui se levait à trois heures du matin pour « voir se lever le soleil ». Il voulait ainsi rapporter des connaissances précises à ses élèves, qui avaient rencontré le « lever de soleil » dans un poème et n'associaient à ce phénomène qu'une idée générale. Rien au monde n'aurait pu les obliger à se lever l'été à trois heures du matin pour s'intéresser à la luminosité du ciel au point du jour. Ils n'étaient pas curieux. Le professeur y allait donc à leur place. Mais il ne lui était pas possible de leur rapporter le lever du soleil qu'il avait vu. Vers 8 heures, il n'en subsistait plus rien. Il restait les mots de son récit. Aux élèves endormis et indifférents, ces mots ne signifiaient rien. Ils se donnaient du mal pourtant, devant les efforts de leur professeur, ils voulaient en s'écarquillant les yeux faire honneur à son zèle. Comme il faisait lui-même honneur à sa mission en se levant scrupuleusement au petit matin.

Le projectionniste Sigrist, lui, savait à quoi ressemblait un lever de soleil, il le savait par un film australien qui se passait en Afrique du Sud. Le soleil se levait là-bas vers 4 heures 30, surgissant puissamment des régions asiatiques de l'océan, venant de l'Inde par-delà les croupes rocheuses de la côte. Face à lui, le dos à l'ouest donc, deux innocents condamnés à mort étaient assis sur des chaises que les soldats avaient empruntées à un café. La salve du peloton culbuta les condamnés avec les chaises auxquelles ils étaient liés. Mais la pellicule présentait des éraflures. Le film leur avait été envoyé par mégarde. Le projectionniste aurait eu le temps et le savoir-faire nécessaires pour restaurer la copie. Il aurait été prêt à retoucher les éraflures, qui se trouvaient sur le côté non émulsionné de la pellicule, et tirer ainsi de cette copie abîmée un superbe lever de soleil à

4 heures 30 du matin. Mais si c'était seulement pour que le prochain projectionniste y fasse par maladresse de nouvelles éraflures (éventuellement à d'autres endroits), ce n'était vraiment pas la peine. Il ne se serait lancé dans un tel travail que s'il avait eu l'assurance que lui seul serait ensuite autorisé à montrer à l'écran ce lever de soleil irréprochable. Mais cela aurait enfreint l'ordre de préséance selon lequel une copie devait d'abord être montrée dans une salle de la catégorie A, avant d'être mise à la disposition d'une salle comme celle-ci, qui appartenait à la catégorie B (2).

Le projectionniste déplorait de voir s'éterniser le débat, qui bloquait la salle. Pas un mot sur des choses concrètes comme le « lever de soleil » ou les « éraflures ». Il était condamné à patienter sans rien faire. La discussion se déroulait à ses dépens, il allait maintenant devoir attendre environ trois quarts d'heure avant de se coucher. Il n'aurait considéré un tel sacrifice comme justifié que si cela lui avait permis de projeter une copie absolument irréprochable d'un film quelconque. Igrist passait pour être pointilleux sur la qualité des films. Ceux-ci ne devaient pas laisser voir le moindre raccord, la surface de l'image devait être parfaitement intacte. Comme de telles copies ne se rencontrent pour ainsi dire jamais, il avait fini par prendre en horreur le contenu même des films, ainsi que l'habitude de plus en plus répandue de prolonger les séances par des débats où chacun veut se dédouaner et mettre l'autre à l'épreuve. Parce qu'il savait qu'une machine temporelle comme le cinéma ne permet pas de rattraper le temps perdu en discussions (à la manière d'une locomotive dont le conducteur pourrait combler le retard en forçant l'allure), il se vengeait des abus qui à ses yeux détournaient la salle de sa véritable destination, il évacuait son impatience devant ces usages en laissant de côté les quatrième et cinquième actes du film policier de la dernière séance. Cela introduisait dans l'action une rupture qui, au goût de Sigrist, améliorerait nettement le film. Il se serait volontiers chargé d'améliorer de la sorte tous les films qui lui étaient confiés, mais il savait que cela l'aurait obligé à refaire le montage. Car il ne s'agissait pas toujours de supprimer des actes entiers (3) — et il

aurait alors fallu introduire des raccords qui, même en retouchant soigneusement la bande-son, auraient provoqué d'affreuses collisions sonores. Il n'était pas prêt à améliorer le contenu des films au prix d'une copie défectueuse. Il trouvait en définitive que le contenu était indifférent, et que la qualité de la copie était le substrat sur lequel se déployaient tous les contenus, interchangeables ou non. Il ne voulait rien céder sur cette question fondamentale, pas plus qu'il n'entendait user ses nuits pour un résultat seulement relatif (une demi-réussite).

La séance terminée, il rangea son sac après avoir rembobiné et emballé le film de la soirée. Il s'étonnait toujours que les boîtiers ne comportent pas de doublure de protection.

1. Cette traduction de Pierre Rusch a déjà été publiée, avec d'autres « Histoires du cinéma » d'Alexander Kluge, dans *Trafic*, n°50 (été 2004). Nous remercions les responsables de la revue de nous avoir autorisés à la reprendre ici. (Ndlr)
2. Depuis les années 30, les salles de cinéma en Allemagne sont divisées en catégories. Un film doit d'abord être projeté dans la catégorie supérieure, avant que le distributeur ait le droit de le louer à des salles de la catégorie inférieure.
3. Un film comporte en moyenne dix bobines, regroupées en cinq actes de deux bobines chacun.

Geschichten vom Kino

Sept histoires d'Alexander Kluge

Les régisseurs (Die Aufnahmeleiter)

Les régisseurs (j'en ai toujours trois dans mon équipe de production, avec lesquels je tournais aussi en 1984 à Francfort-sur-le-Main dans la *Kaiserstraße*), ce sont les gens qui trouvent les lieux de tournage, qui fournissent les interprètes, en dehors des rôles principaux, qui apportent les accessoires et s'efforcent d'organiser les séances de travail. Ils se mettent en rage dans une production qu'ils trouvent bonne et, face à un problème concret (par exemple une autorisation de tournage refusée), représentent l'autorité des futures masses de spectateurs, qui veulent voir le film en question et s'exaspèrent des pesanteurs mesquines de la réalité.

Un jour, les régisseurs nous fournirent en plein été des rouleaux de celluloid qui, déchiquetés, pouvaient ressembler à de la neige et permirent de recréer une parcelle du champ de bataille de Stalingrad sur quelques mètres carrés de sol francfortois. Et puis aussi des casques d'acier, un uniforme, des restes humains, une cave dans la banlieue de Francfort. Dans ces locaux ensablés fut tournée une scène où l'on rapporte, depuis le chaudron de Stalingrad, que la faim conduit à des actes de cannibalisme individuel. Comment réagissent les combattants et les médecins lorsqu'ils découvrent de telles choses ? Un témoin qui surgit du bunker dans lequel les terribles restes humains furent trouvés et cherche à s'orienter dans l'étendue neigeuse, est tué d'une balle en pleine tête par un tireur d'élite russe.

À seulement un quart d'heure de ce « tournage d'hiver » se trouve le café que les régisseurs ont choisi pour installer l'actrice principale, Jutta Hoffmann, après être allés la chercher à l'aéroport. La comédienne géniale étudie les dialogues. Elle était initialement engagée comme agent ; elle joue maintenant une bonne d'enfants. Elle discute avec Max, le serveur, dont le rôle par ailleurs est encore mal défini. Nous filmons la scène (« tout de suite après Stalingrad »), parce que c'est ce qui a été prévu par les directeurs de la photographie en fonction du calendrier de Jutta Hoffman. Les problèmes de « raccords » et de « cohérence » seront résolus au montage.

Un tournage commencé dans l'urgence (Drehbeginn von großer Dringlichkeit)

Il travaillait comme directeur de la création dans une agence de publicité de Francfort. Comme beaucoup d'autres en ces jours de la fin 1969, il était menacé de licenciement. Les agences étaient en train de rationaliser leur production. Il craignait pour ses moyens d'existence.

Il était donc parti à Ulm. Il voulait être filmé. Si sa vie devait s'écrouler, il voulait au moins exister sur le plan artistique.

Sur la longue table de marbre de l'un des départements de l'École supérieure des Arts appliqués (*Hochschule für Gestaltung*), qui s'occupait de la réalisation des modèles et des sculptures, nous avons composé des paysages extra-terrestres de plâtre, de sable et de morceaux de ferraille. Des projecteurs, avec notamment des mini-spots équipés de filtres de couleur, donnaient à ces planètes étrangères la lumière de soleils lointains. Une de nos spécialités était les soleils doubles. Edgar Reitz avait mis au point une technique pour produire cet effet, restituant en particulier le lent déplacement des corps célestes d'un horizon à l'autre (1). Nous avons ajouté des méthodes pour faire intervenir une « artillerie galactique », à l'aide de seringues médicales crachant de l'essence enflammée. Nos installations brûlaient à merveille. L'« irrécusable » Alfred Edel avait annoncé sa venue par télégramme, on alla le chercher à la gare. Il se déclara prêt à prendre n'importe quel rôle. Le principal était que le tournage commence le jour même. En mois d'une heure, nous avons développé le personnage de Willi Tobler, l'ex-père de famille devenu cosmonaute. Il fallait aussi, dans ce contexte, traiter le problème de la représentation cinématographique dans le cosmos : comment réagissent la lumière et les couleurs, quand on a par exemple trois soleils tournant l'un autour de l'autre d'une manière instable (problème des trois corps). Comment se représenter les levers et les couchers de soleils tels qu'on les verrait sur une planète décrivant une double spirale autour

de Sirius et de son compagnon Sirius B ? Quelle lumière émettent les étoiles et d'autres planètes ? Ces questions tournaient dans ma tête ; par ailleurs, le monde étranger du chaudron de Stalingrad occupait également mes pensées.

C'était le week-end. Pas d'Edgar Reitz pour nous rappeler à l'ordre. Gagnés par la panique et donc la hâte d'Alfred Edel, nous-mêmes pleins d'ardeur et d'impatience, nous lançâmes le tournage. Le lendemain, Hark Bohm et sa femme se joignaient à nous comme interprètes (« Amiral de l'espace »).

1. Le travail de recherche développé par Reitz, Hörmann et moi-même à l'Institut de Création cinématographique d'Ulm portait pour titre « Simultanés ».

Le numéro de Friesenhahn (Friesenhahns Nummer)

Heinz von Friesenhahn, un noble ruiné qui avait échoué sur le sable des pistes de cirque, ambitieux encore et fort lié à un expert du zoo de Hagenbeck, s'était mis en tête de dresser un groupe d'hyènes tachetées. Une affiche exclusive : jamais, disaient les experts, personne n'était arrivé à faire travailler des hyènes. Les experts se trompaient. Les bêtes que Heinz von Friesenhahn fit venir de Tanzanie se révélèrent particulièrement dociles. Elles n'étaient pas familières. Elles cherchaient les récompenses. Von Friesenhahn était un élève du célèbre dompteur russe Kouliakov. Le succès du dressage dépend selon Kouliakov de trois facteurs : que les animaux soient capables d'apprendre, qu'ils se montrent sensibles aux récompenses et que le dompteur soit assez maître de lui-même pour doser les exigences et les récompenses.

Et Friesenhahn commença le dressage. Le public en Europe et aux USA considérait les hyènes comme des animaux répugnants et fourbes. On ne changerait pas ce préjugé du jour au lendemain. Von Friesenhahn, lui, trouvait ces animaux attachants. Oui, attachants. Ils étaient sensibles à sa présence, se précipitaient sur la récompense.

Au bout de six mois, Heinz von Friesenhahn avait perdu deux avant-bras sous les dents de ses hyènes. Il continuait à penser que ces animaux ne sont pas agressifs. C'était de sa faute, il aurait dû faire attention. Il ne faut jamais quitter des yeux la gueule, les mâchoires de ces animaux. Ils mordent d'abord, ils réfléchissent ensuite. Il avait pris leur docilité, l'attente d'une récompense, pour de la sympathie.

– Au fond, il a échoué parce que les tours qu'il avait inventés ne convenaient pas à des hyènes.

– Oui, elles devaient sauter à travers des pneus enflammés, s'asseoir sur des tabourets, monter les unes sur les autres. Ce sont des choses que les hyènes n'aiment pas faire.

– Quels types de numéros aurait-il dû travailler ?

– Trois hyènes intimident une lionne et l'éloignent de sa proie. Ç'aurait été une scène authentique sous le chapiteau.

– Trois hyènes peuvent-elles intimider une lionne ?

– Ça prend un certain temps. Après toute une série de mouvements de menace réciproques, c'est extrêmement intéressant à voir pour le public. La lionne finit par s'éloigner.

– Et six hyènes contre un lion ?

– Ça ne suffit pas. Douze hyènes. Le numéro de dressage est d'autant plus intéressant.

– Vous voulez dire qu'on ne peut amener des hyènes, justement parce qu'elles sont dociles, à faire que ce qu'elles font de toute manière à l'état sauvage ?

– C'est précisément ce que Heinz von Friesenhahn a perdu de vue.

– Sans avant-bras, a-t-il encore une chance comme dompteur d'hyènes ? Après tout, il a compris son erreur depuis.

– Certainement. Il utilise ses yeux. Il sait maintenant qu'il ne doit pas lâcher des yeux les mâchoires de ses partenaires.

– Et si elles le mordent ?

– Elles ne peuvent pas vraiment le mordre, s'il se tient à bonne distance. En tout cas, elles ne peuvent plus attraper ses avant-bras.

– Est-ce que son numéro a eu du succès ?

– Vous voulez dire son numéro au Kirghizstan ?

– C'est là qu'il s'est produit avec ses animaux.

- Un succès extraordinaire. On n'avait encore jamais vu d'hyènes tachetées dans un cirque.
- Elles sont considérées comme particulièrement attachées à leur liberté ?
- Comme indomptables, oui, et elles se montrent ici parfaitement « soumises ».
- À condition qu'elles soient confrontées à une situation pratique familière.
- Oui, l'affrontement avec une lionne. A Bichkek, von Friesenhahn a fait encore mieux : douze hyènes contre trois lionnes. Il avait disposé un tas de viande au milieu de l'arène.
- Il fallait avoir le cœur bien accroché pour voir les hyènes engloutir le cadavre de mouton, non ?
- Pour les Kirghizes, ce n'est pas un problème.
- Comment a-t-il transformé son numéro pour la représentation qui vient de remporter un si grand succès à Chicago ? Il ne leur a quand même pas servi leur festin de charognards ?
- La viande était arrangée comme une tarte au sucre, avec des bougies dessus. Les hyènes éteignirent les bougies sans difficulté, et dévorèrent la tarte qui était faite de viande de poulet.
- Personne n'était au courant ?
- Ça n'aurait d'ailleurs provoqué aucun scandale, les poulets ne font pas partie des animaux « sensibles ». Trop d'humains plongent le nez dans la viande de volaille.
- Mais l'attraction spéciale, c'était quand même le « dompteur manchot ».
- Oui, le handicap paraissait d'abord insurmontable. Mais c'est par le mental qu'on domine les hyènes. Avec ses seuls organes de préhension, un humain ne vient pas à bout des hyènes tachetées.

Que se passera-t-il quand on ne pourra plus inventer de nouveaux numéros pour le cirque ?
 Ce sera la mort du cirque. Personne ne voudra continuer à regarder éternellement les mêmes tours, quand l'actualité offre des spectacles tellement plus sensationnels que n'importe quel numéro de cirque.

De la production filmique d'un texte (Filmische Herstellung eines Textes)

Dès le troisième jour du tournage, il apparut que des passages manquaient dans le scénario. Pour la scène « Dispute avec la logeuse », aucun dialogue n'était donné. « Anita, parce qu'elle ne paye pas son loyer, est mise à la porte par sa logeuse ». La caméra, les directeurs de la photographie attendaient des consignes claires. On n'avait pas le temps de se fixer le moindre cadre. Le rôle de la « logeuse » fut rapidement pourvu. Pour le décor, on pouvait prendre la chambre de cette femme, qui s'était fait inscrire sur la liste des figurants de l'Opéra de Francfort. Pour la sortie d'Anita, on pouvait prendre la porte extérieure de l'immeuble. Pour le texte, je devais m'en remettre à ma sœur. Elle devait chercher à provoquer la vieille « logeuse ». On supposait que celle-ci avait pris en caution et gardait posée près d'elle la valise d'Anita G., que le spectateur avait déjà vue dans d'autres scènes.

Les gens possèdent une longue expérience en matière de disputes entre voisins. Ils se sont constitué un répertoire dans lequel il n'y a qu'à puiser. La veine est engorgée : on n'a pas si souvent l'occasion, au fil des ans, de vider son sac dans une « violente dispute ». Ce ne sont pas tant les mots, c'est le degré d'énerverement qui fait la différence.

L'actrice principale entre dans la chambre, cadrée par une caméra équipée d'un objectif de 32 mm. Elle paraît sur la défensive. La logeuse est assise à son bureau, en train de faire ses comptes, elle retire ses lunettes.

Anita : Où est ma valise ? S'il vous plaît ? C'est vous qui l'avez prise, je parie ? Qu'est-ce que vous avez en tête ?

La logeuse : Vous devez bien vous imaginer ce que j'ai en tête.

Anita : Entrer dans une chambre et enlever une valise, on ne peut pas prendre leurs affaires aux gens comme ça.

La logeuse (les deux parlent en même temps) : Je ne vais pas me gêner.

Anita : Vous n'avez pas le droit de faire ça !

La logeuse : Mais si. Si la personne me doit quelque chose.

Anita : Vous êtes posée là comme une poule sur son perchoir, et vous surveillez tout. On n'a le droit de rien faire dans cette maison.

La logeuse : On n'a pas le droit de tout faire, c'est sûr. Pour commencer, vous entrez sans même toquer, déjà, ça ne se fait pas.

Anita : Quand on vous enlève votre valise, on n'a pas tellement envie d'aller toquer poliment à la porte de la dame, et de dire : « Chère Madame, mais qu'avez-vous là... Comme c'est charmant ! »

La logeuse : J'enlève bel et bien la valise.

Anita (les deux parlent en même temps) : Mais qu'est-ce que vous avez en tête ?

La logeuse : J'ai en tête que, comme ça, je toucherais peut-être un peu plus vite le loyer en retard...

Anita : Quel loyer en retard ?

La logeuse : Parce que vous aurez peut-être besoin de votre valise.

Anita : C'est quand même un peu fort. Je vous ai dit il y a trois mois que je paierai le loyer à la fin du trimestre, quand je toucherai mon virement.

La logeuse : Non, non, c'est une pure invention.

À travers la porte, la logeuse jette des pièces de linge restantes après Anita qui se sauve de la maison. Sa valise à la main, elle court dans la rue et s'éloigne en toute hâte.

Dans la vie d'une ville, de précieux trésors dramatiques gisent dispersés sous la surface de la routine quotidienne. Un film qui se déplace à travers la ville peut les prélever. Il faut pour cela une interprète qui a dans l'oreille le ton de cette querelle permanente, et qui sait ainsi provoquer la réaction de ses partenaires ; dans un langage non verbalisable, elle leur donne la permission de « vider leur sac sans retenue ». Nous aurions pu, si nous avions eu le temps, écrire nous-mêmes le dialogue. Mais nous n'aurions pas obtenu ce niveau d'énerverment, ce chevauchement des répliques, cet ajustement secret des phrases (sans le vouloir, les protagonistes s'accordent l'un à l'autre dans leur querelle). Si l'on augmente ou réduit les vides entre les mots, le dialogue s'écroule.

– Vous voulez dire qu'il ne s'agissait pas du tout d'une improvisation ?

– Au contraire. Le texte n'atteint sa précision filmique que si les deux parties se tiennent à un répertoire de répliques toutes prêtes, tirées de précédentes disputes, tandis qu'ils croient jouer une scène de film. Ce n'est pas une scène, c'est une remémoration.

– Qu'on ne peut faire surgir qu'en la filmant ?

– On ne peut la répéter, on ne peut la reconstruire, on ne peut la préparer. Et ça ne marcherait pas, si les deux protagonistes ne savaient pas que la caméra est en train de tourner.

Un sujet secondaire qui aurait vraiment pu faire un bon sujet principal (Eine Nebensache, die als Hauptsache wirklich erfolgreich geworden ware)

J'avais écrit avec Oskar Negt un livre sur « les entreprises retranchées de l'espace public ». Je parlais du constat que les usines généralement ne délivrent pas d'autorisation de tournage aux équipes de cinéma. Ce fut donc pour moi un événement quand une grande usine de Wuppertal nous donna carte blanche pour tourner sur son site. Nous voulions faire un film de fiction dans un cadre socialement significatif.

Le quartier général de notre production était resté dans un bureau à Cologne, d'où il organisait les différentes séances de travail. C'est là-bas, loin de nous qui étions occupés par les opérations du tournage, que le directeur de la production tomba amoureux de la secrétaire de production, et la chargée de relations publiques du chauffeur attaché à la production. Deux couples inséparables, qui célébrèrent là le film de leur vie, sans que nous n'en remarquions rien, requis comme nous l'étions par la production elle-même. Après coup, nous nous demandâmes si, au lieu de faire ce film, qui n'eut aucun succès au cinéma, nous n'aurions pas mieux fait de filmer cette double et brûlante histoire d'amour. En marge d'un film de critique sociale, deux couples qui se forment pour longtemps et qui, même après leur séparation, n'auraient pour rien au monde voulu rayer ces jours-là de leur existence.

De leur expérience personnelle ils n'oublièrent rien, mais ils ne tardèrent pas à perdre le souvenir des efforts insensés déployés par le réalisateur et son équipe – insensés, parce qu'ils s'échinaient à intégrer dans le film des situations réelles dont les spectateurs n'avaient et (de l'avis des quatre personnes liées par

couples) n'auraient jamais que faire. Si nous avions filmé l'histoire d'amour de nos quatre collaborateurs, nous aurions réalisé, j'en suis convaincu, un film émotionnellement satisfaisant, un film non dépourvu de comique, ni de sérieux ; à l'arrière-plan, comme une information suggérée, on aurait vu des bribes de l'action de notre film socialement significatif (puisque les histoires d'amour étaient nées à cette occasion). L'éloignement aurait servi le sujet.

– Les spectateurs sont-ils sévères ?

– Non, tolérants

– Ils n'auraient pas refusé qu'on prenne pour toile de fond un sujet socialement significatif, situé dans le monde du travail et de l'industrie ?

– Sans doute que non.

– Mais comme sujet principal, ils ne l'ont pas accepté ?

– Les cinémas n'étaient pas très fréquentés.

– Comment les spectateurs savent-ils ce que leur réserve un film ? La plupart d'entre eux ne lit pas de critiques.

– Ils se doutent de ce qui les attend.

– La chargée de relations publiques, celle qui allait ensuite tomber amoureuse, vous avait conseillé de déplacer le centre de gravité de l'action ?

– À ce moment-là, elle était déjà amoureuse.

Ce qui n'a pas été filmé critique ce qui l'a été (Das Unverfilmte kritisiert das Verfilmte)

La période de ce qu'on appelle le « Nouveau cinéma allemand » s'étend de 1960 à 1982 (date de la mort de Fassbinder) environ. Vingt-deux ans, c'est un cinquième de l'histoire totale du cinéma. Le métier n'est pas plus vieux que ça. Les générations se succédaient rapidement. Jusqu'au film collectif *L'Allemagne en automne*, ce furent sept ou quatorze générations de cinéastes (selon le mode de comptage) qui – simultanément ou successivement – œuvrèrent à ce mouvement.

Cette éclosion faisait écho à la Nouvelle vague française. Ce sont les festivals internationaux de Venise et de Cannes qui permirent aux premiers films de la nouvelle production allemande de sortir de la pure marginalité et de rencontrer le succès. Jusqu'à la révolte étudiante de 1967, le champ d'action des cinéastes indépendants se densifia, particulièrement après la fondation du *Filmverlag der Autoren*.

Rétrospectivement, on voit se dessiner des liens transversaux et des opportunités que les intéressés eux-mêmes n'ont sans doute pas aperçus. Pour un instant, il sembla que la littérature et le cinéma allaient s'associer étroitement. Les années 1958-1979 se caractérisaient par les mutations du secteur industriel et les luttes ouvrières. Ce mouvement fut accompagné tout au long par le documentaire, même si les films produits restèrent sans impact sur la réalité publique du cinéma. La télévision de Stuttgart eut pendant plus de dix ans son « École du Film documentaire » ; c'était aussi la seule chaîne publique de télévision à posséder un *Département principal* consacré au documentaire. Martin Walser, Lorient, Huber, Roman Brodmann et vingt-sept autres y travaillèrent, étroitement associés au programme nocturne d'Alfred Andersch et Helmut Heißenbüttel sur les ondes de la radio locale. Ainsi se regroupèrent des énergies parentes de celles qui, au sein du Nouveau cinéma allemand, travaillaient dans ces années-là à donner au cinéma une nouvelle signification publique — mais on laissa passer la chance de forger un « espace public commun ».

Une foule d'expériences novatrices surgissent à la fin de cette évolution. On voit naître une multitude de films expérimentaux, certains cinéastes reviennent au court-métrage, d'autres inventent le film d'une minute. Au sein même de la télévision se dessinent des noyaux de réforme, le film d'auteur s'ouvre au travail collectif avec des réalisations comme *Guerre et paix* ou *Le Candidat*. Des réalisateurs français, italiens, est-européens et allemands s'associent pour concevoir des films de ce genre, qui jettent un pont entre le cinéma et l'intérêt politique. Ce travail-là n'a pas été filmé.

La veille de l'enterrement au cimetière de Dornhalden (Vorabend der Beerdigung auf dem Dornhalden-Friedhof)

La veille, on ne savait pas si les morts de Stammheim pourraient être enterrés au cimetière de Dornhalden. Nous rendîmes visite aux parents de Gudrun Ensslin. Nous transportions un équipement vidéo comme on n'en fait plus aujourd'hui. Les cassettes ne sont plus jouables.

La mère parlait, Volker Schlöndorff posait les questions. Madame Ensslin racontait que quelques mois après la naissance de Gudrun, elle avait laissé l'enfant au soleil, sous l'étoile mère. Contre les recommandations du père, l'enfant « non baptisée avait été plongée dans la lumière du soleil ». Selon la conception protestante, que Madame Ensslin ne partageait pas, un enfant exposé nu aux rayons du soleil devient une proie pour Satan. En vérité, dit-elle, il est tout à fait sain de laisser le corps au soleil. Mais, rétrospectivement, elle se demandait quand même si elle n'avait pas attiré le malheur sur son enfant. D'un autre côté, sachant la résolution avec laquelle celle-ci menait toutes ses entreprises, fallait-il vraiment considérer sa mort comme un « malheur » ? L'être humain doit suivre sa volonté, son destin. Encore une pensée qu'elle n'arrivait pas à se sortir de la tête, en cette soirée dont son mari et elle ne savaient pas comment ils parviendraient à la supporter.

Elle était gorgée de tristesse. Elle en avait assez de cette tristesse, elle se révoltait : elle cherchait une issue pour son sentiment. Elle cherchait un accord avec l'enfant qui allait être enterrée le lendemain.

On ne peut pas dire, reprit-elle, que 40 années supplémentaires, l'entrée dans la grande vieillesse, auraient fait de Gudrun un être plus énergique – des années durant lesquelles elle n'aurait survécu qu'en se murant dans l'indifférence et la neutralité. En quoi aurait-ce été pour elle un sort plus heureux ? Inversement, la mère se gardait bien (pour ne pas déclencher une dispute avec son mari, qui était entré dans la pièce et restait assis sans rien dire, pendant que les mots de sa femme étaient enregistrés) de parler d'une « mort heureuse ». Elle était en conflit avec elle-même quant à la part de responsabilité qui leur revenait à eux, les parents (qui souvent agissaient séparément ou s'exprimaient différemment), dans ce qu'il fallait bien appeler ce terrible dénouement. Était-il bien sûr qu'ils n'auraient absolument pas pu influencer le cours des événements (eux qui en tant que parents avaient eu un grand pouvoir d'influence quand l'enfant était petite), s'ils avaient été capables d'accepter le destin ? Manifestement, cette mère connaissait sa fille mieux qu'elle ne le disait, son âme se dilatait largement en cette veille d'enterrement, et à ce moment, elle ressentait comme ses propres élans bien des choses qui avaient pu déterminer sa fille.

Nous avons utilisé six de nos cassettes, ces boîtiers diaboliques dans lesquels on peut stocker des heures d'interview. Il était dans le style de Schlöndorff de pousser une « enquête » documentaire jusqu'à sa dernière extrémité, avec une patience infinie et sans s'embarrasser de politesses. Le jour déclinait. Ce n'est pas, dit-il, comme si demain devait être un « jour d'exécution ». Tout était déjà fini, l'enterrement n'ajouterait pas une nouvelle épreuve ; c'était plutôt une consolation de penser que les trois amis allaient reposer côte à côte, deux dans la même tombe.

Le temps du documentaire ne se répète pas. Le lendemain (ou la veille), Madame Ensslin n'aurait pas raconté les choses de la même manière. Raconté ? Elle s'était exprimée, parce qu'elle en avait senti le besoin, parce qu'elle pensait ainsi renouer avec une enfant qui s'était séparée d'elle. Elle se demandait, disait-elle, si en tant que chrétienne, elle ne devait pas elle-même prendre les armes contre le « pouvoir hypocrite » qu'on pouvait tenir responsable de ces morts. Son compagnon spirituel, le père de Gudrun, semblait désapprouver cette question. Elle la repoussa. Avec quels moyens d'ailleurs se défendre ? Aller défier la Bundeswehr avec un pistolet Mauser ?

Il y avait en elle autant de « sens pratique » que de « révolte ». Tous, dans la chambre, nous étions plongés dans notre tumulte intérieur. La tête brouillée par tant d'émotions entremêlées, dont certaines n'avaient rien à voir avec les morts qui allaient être enterrés le lendemain. En cette heure crépusculaire, la politique avait la moindre part. Il est terrible de voir les enfants partir avant les parents. Les seuls à être « objectifs », et dans cette mesure « raisonnables », étaient l'appareil de prise de vues et le matériel qui défilait sur la tête enregistrée. Nous n'avons jamais publié cet entretien. Pas seulement parce que la situation était trop intime, mais parce qu'elle était pleine de confusion. Nous avons appris – Schlöndorff plus que moi – à mener le travail documentaire avec résolution, à ne pas craindre faire tourner la caméra. Nous avions cette mère devant les yeux. Nous n'étions pas sûrs de ce qu'il fallait faire : éteindre l'appareil ou ne pas publier l'enregistrement.

Nous remercions tout particulièrement le Dr Alexander Kluge qui nous a autorisé à publier ces histoires extraites de son dernier livre : *Geschichten vom Kino*, paru en 2007 aux éditions Suhrkamp.
Traduction : Pierre Rusch

L'art du chantier

Christa Blümlinger

En 1962, la fonction du court métrage comme champ expérimental d'un cinéma à venir semblait évidente aux signataires du *Manifeste d'Oberhausen*. Orchestrateur de ce manifeste collectif de jeunes cinéastes pour un renouveau du cinéma allemand, Alexander Kluge revendiquait peu après dans une déclaration personnelle (« Die Utopie Film », 1964¹), la possibilité d'un financement des essais et des esquisses filmiques qui dépasseraient la forme du scénario. Ainsi, la notion d'*utopie* préfigure-t-elle la vision d'un cinéma d'auteur et d'un cinéma politique qui, comme le peuple, « manque ». Elle correspond à l'idée d'un cinéma impur, conçu non comme quelque chose de fini, mais comme programme, comme « chantier ». C'est en ces termes que Kluge la reformule dans son livre sur la méthode réaliste, paru en 1975¹. Et c'est en ce sens que tous les films de Kluge sont marqués par le bricolage et un certain goût du débris. En 1976, dans un entretien avec Ulrich Gregor, le cinéaste suggère de considérer une bonne partie de ses films – notamment ses courts métrages – comme une sorte de « scénario, fabriqué avec du métrage filmique »². *Feuerlöscher E.A. Winterstein* en est l'exemple, qui incorpore notamment des chutes du long-métrage *Abschied von gestern* (Anita G.): dans les moments de creux financier et d'expérimentation, Kluge ne tourne que des parties d'un film, d'autres parties se constituant de citations et de réemplois.

Ainsi, *Feuerlöscher E.A. Winterstein* ne se donne pas pour le récit de la vie d'un pompier du nom de Winterstein, ainsi que le suggère son titre, mais plutôt comme l'éventail des fonctions d'un personnage, des possibilités d'un principe esthétique offertes par le collage d'images et de sons, parfois en plusieurs couches et superpositions. Ce « principe Winterstein » se construit tantôt à partir de ce qui est rendu visible (par exemple, des parades en uniforme ou des fantômes de pyrotechnie), tantôt à partir de ce qui est donné à entendre (un récit dramatique d'opéra ou, aussi bien, un commentaire prenant la tournure d'une comptine). Nous quittons là toute logique de subordination de la bande-son ou de la bande-image. Dans un texte programmatique de 1965 proposant une nouvelle relation entre mot et image, Alexander Kluge, Edgar Reitz et Wilfried Reinke parlent d'une description filmique à « double voie »³. Quand Kluge dresse, à travers ses commentaires polyphoniques, des « puissances du faux » (Deleuze), il s'agit de

mettre en question la production même du sens. Ainsi écrit-il avec Peter Berling le pastiche d'un reportage sur la chute d'un dictateur fictif, *Protokoll einer Revolution*, en détournant des archives d'actualités : ce sera le modèle de leur futur travail de télévision. Dans *Rennen*, cosigné avec Paul Kruntorad, il ne s'agit pas de démonter un genre, mais un motif de l'histoire du cinéma et de la télévision, profondément lié au goût des spectateurs pour la catastrophe : la course automobile. Nourri par des commentaires critiques dignes d'Adorno, ce film de montage est sans doute moins dadaïste, mais tout aussi ironique et rythmique qu'un des classiques du *found footage* consacré à un sujet semblable, *A Movie* (1957) de Bruce Conner.

Feuerlöscher Winterstein met les corps du cinéma à l'épreuve d'un réemploi délibéré des images et des textes : des nounours-automates marchant comme des machines célibataires, des parades solennelles ou encore des courses burlesques du muet. Comme ces images recyclées, les évocations du commentaire entraînent le spectateur vers des chemins parallèles, entre rêve et réalité : au gré d'une association libre, attribuée à Winterstein, on passe du rôle de Spencer Tracy dans une comédie américaine (*Pat and Mike* de Cukor) à celui d'un juge de Nuremberg. Ce degré d'abstraction, bien que motivé par la filmographie de Spencer Tracy, est pourtant rare chez Kluge.

Plutôt qu'au réel, qui se dévoile rarement par sa seule apparence, le travail de Kluge s'intéresse à la structure des désirs humains qui donne « la forme selon laquelle les faits sont enregistrés »⁴. Dans ses films-portraits, très particuliers dans leur non-genre, on trouve un mélange indécidable entre documentaire et fiction, imprégné par un puissant sens de l'Histoire. Il est à l'image d'un essayisme musilien, la forme de l'expression subjective de la pensée. Peu importe que l'agent de police Karl Müller-Seegeberg de *Porträt einer Bewährung* soit une construction littéraire (élaborée en collaboration avec la sœur du cinéaste, Alexandra Kluge) : ce « portrait d'une probation » montre de façon exemplaire et réaliste la continuité d'une carrière allemande au cours du xx^e siècle. Kluge évoque sur plusieurs niveaux la compulsion de répétition de cet ancien gardien de la paix, mis à la retraite pour avoir fait « usage inadéquat de son arme » : si le film présente la période de retraite du protagoniste à travers ses rituels quotidiens, et l'ambiance

de sa vie active à travers des images d'archives, le récit se construit par la bande-son, scindée entre un commentaire laconique sur le présent quotidien du « héros » et la voix *off* de ce dernier, description autosatisfaite de son passé de policier.

Dans des cadres très articulés, et répétitifs, on voit l'homme habiter un bâtiment de l'époque nazie et prendre tous les matins un café à la cantine du quartier général de la police. Tandis que films d'archives et photographies évoquent la continuité des structures mentales à travers des « ornements de la masse » (Kracauer) : défilés, entraînements et parades (de la 1^{re} Guerre mondiale jusqu'à l'après 2^e Guerre) correspondent aux paroles de cet esprit protocolaire et rigide qui confirme toujours ce qu'on appelle les vertus secondaires du nazisme – le sens de l'ordre, l'obéissance, l'application au travail.

Parfois, des intertitres reprennent et ponctuent ce récit parlé. Pour cet homme, on l'entend le dire, chaque changement de régime signifiait un nouveau défi, et sa « probation » sur le front de l'est au cours de l'invasion nazie équivaut à celle qu'il a vécue sous les Alliés, ou encore, aujourd'hui, au temps du rétablissement de l'ordre démocratique. Les archives n'illustrent pas ce témoignage monstrueux, mais forment une sorte de contrepoint qui emporte l'imagination du spectateur dans l'épaisseur de l'Histoire. Le manque y devient vertu et principe : c'est souvent dans des moments de fixité de l'image (grâce à un intertitre, l'insert d'un dessin ou encore le banc-titre d'une photographie) que la narration est suspendue et qu'un vide se crée pour libérer les associations et les pensées du spectateur. Un système de correspondances se construit à travers les images et les voix. Ainsi passe-t-on de vues d'ensemble de défilés (formes symboliques des systèmes autoritaires) à un gros plan (forme possible de l'individuation, mais aussi de l'affect), juste au moment où, en voix *off*, Müller-Seegeberg raconte qu'en 1926, son nom n'a pas été rendu public lorsqu'il lui est arrivé, en tant qu'agent de police républicain, de frapper à mort un manifestant (nazi...).

Un autre film-portrait, également coécrit avec Alexandra Kluge, *Lehrer im Wandel*, se présente comme l'envers de cette étude sur la carrière d'un gardien de la paix. Il s'agit cette fois de rechercher des effets de rupture à travers les discontinuités politiques. Les histoires de trois « enseignants du changement », dont ce film dresse le portrait individuel, montrent comment certains éducateurs et élèves ont été brisés, jusqu'à l'anéantissement, par les systèmes autoritaires du nazisme et du communisme. Les marques du système nazi ne s'effacent pas si vite : « Les gens qui ont trente ans

aujourd'hui sont allés à l'école à l'époque. Ils ont vu leurs enseignants affectés à des missions impossibles », constate le commentaire.

Le film commence par la cérémonie protocolaire d'ouverture d'un lycée allemand, avec ses rituels contemporains. La langue de bois des responsables politiques et pédagogiques est restituée par une voix *off* laconique. Elle est ainsi opposée à la langue de la pensée. Le film fait par là l'histoire du système d'éducation publique, peu ancré dans les valeurs humanistes mais plutôt au service d'intérêts de contrôle politique et de visées de « subjectivation » (Foucault). Des photographies de l'architecture scolaire du XIX^e siècle jusqu'aux défilés nazis filmés dans des cours de lycée, le montage d'archives nous dit : les écoles ressemblent à des casernes. Déjà, *Brutalität im Stein*, le tout premier film de Kluge, cosigné avec Peter Schamoni, voulait établir une correspondance entre des formes architecturales – les ruines du « Reichsparteitagsgelände » (constructions destinées aux congrès du parti nazi) à Nuremberg – et l'application terrifiante d'une idéologie – les témoignages bureaucratiques de Rudolf Höß, commandant du camp d'Auschwitz. Si avec ce premier film s'annonce un nouveau rapport entre sons et images, la recherche sur les dispositifs du pouvoir se construit, dans *Lehrer im Wandel*, par un tissage encore plus complexe des matériaux. Sa méthode de déconnexion, fondée sur l'usage des « doubles voies » fait preuve d'un grand sens du rythme.

Kluge a le goût des portraits. Son premier recueil de prose s'intitule *Lebensläufe* (« Cours de vies » — 1962). Son long métrage *Abschied von gestern* (*Anita G.*) s'inspire directement d'une de ses histoires. Quand Kluge filme son propre père, dans *Ein Arzt aus Halberstadt*, il le dirige selon un régime de distanciation, à peu près comme Müller-Seegeberg dans *Portrait einer Bewährung*. Un été, à Munich, « un médecin de Halberstadt » retraité et en visite de RDA, se heurte à une bureaucratie ouest-allemande qui fait l'impasse sur l'histoire de la division du pays. Cet homme traverse seul la ville déserte qui lui est devenue étrangère.

On devine la complicité de l'acteur-modèle qui se fait cadrer en plan rapproché (« C'est par là qu'il faut regarder ? »), mais on ne sait pas que c'est à son fils que le vieil homme adresse ces mots.

La forme des portraits filmiques correspond à l'idée que Kluge se fait d'un cinéma « entre sociologie et conte »⁵. Même quand il s'agit des membres de sa propre famille, la fiction fait des intrusions. Dans *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt*, le cinéaste met en scène sa grand-mère nonagénaire. Si la caméra donne vie à l'intérieur bourgeois de cette très vieille dame, ce n'est pas tant pour dres-

ser la critique idéologique d'un mode de vie que pour faire surgir des histoires. Ainsi, la vaisselle et les bijoux font l'objet d'une sombre rêverie. Un imposteur est introduit par une succession de cadrages construits sur des lignes obliques ; sa voix est souvent détachée de lui-même. Ses visites galantes sont rythmées par une musique de valse. Dans ce même rôle d'escroc, « Monsieur Guhl » figurera en 1973 pour un autre portrait de famille, celui d'Alice Schneider (*Besitzbürgerin, Jahrgang 1908*), une dame d'un certain âge, presque ruinée, présentée également selon son « habitus » (au sens de Bourdieu). Quand « Mme Blackburn », suivie dans ses petits gestes ménagers, intervient par la parole, sa voix sort souvent des « noirs » qui donnent au film son rythme et sa respiration, ou encore survient *off*, même si on voit le visage. La sensibilité du regard nous ouvre, entre photographies du passé et filmages du présent, le *studium* d'une vie (au sens de Barthes).

L'idée du film comme chantier est un équivalent de la conception benjaminienne de l'histoire : il s'agit de savoir regarder les vestiges du passé du point de vue du présent. Ainsi, tout sujet, d'histoire surtout, peut acquérir « de l'actualité ». Dans *Nachrichten von den Staufern*, Kluge analyse le mythe allemand de l'empereur romain germanique Frédéric Barberousse. Si ce film présente, à travers des collages de textes et d'images, l'iconographie médié-

vale des batailles, on y rencontre également l'évocation d'un opéra de Verdi, *La Battaglia di Legnano*, ou encore l'«Opération Barberousse» menée contre l'URSS par l'Allemagne nazie. Mais c'est dans un autre film de la même année, *Die Menschen, die das Stauferjahr vorbereiten*, que ressort encore plus explicitement une telle vision de la conception de l'histoire. Kluge se rend au musée pour y filmer la préparation d'une exposition sur la maison des Staufer. Peu à peu s'élabore le portrait de divers collaborateurs, très variés, singuliers. Par son attention envers l'expression, l'incarnation et la forme de la parole, le film saisit leurs attitudes et leurs mentalités et restitue le processus de la réflexion que ces personnages suscitent. (CB)

1. Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Suhrkamp 1975, p. 220.
2. Alexander Kluge, « Interview von Ulrich Gregor » (1976), repris in *In Gefahr und größter Not...*, p. 241.
3. Alexander Kluge, Edgar Reitz et Wilfried Reinke, « Wort und Bild » (1965), repris dans *In Gefahr und größter Not...*, p. 33.
4. Alexander Kluge, « Die realistische Methode und das sogenannte "Filmische" », in *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1975, p. 117.
5. Cf. Klaus Eder/Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien, Reibungsverluste*, Hanser 1980, p. 7.

Alexander Kluge

Le Gai Savoir

Yann Lardeau

Alexander Kluge ? Que reste-t-il de Kluge quand les films ne sont plus que des lointains souvenirs, quand les mystères de la distribution en ont fait des objets pratiquement invisibles, que des décennies vous en séparent. Pour moi une image : une fille sur un pont avec sa valise, la ligne horizontale de la passerelle, cette ombre lointaine seule sur fond blanc, une composition quasi abstraite qui reste obstinément en dépit de la brièveté vraisemblable de ce plan d'*Anita G.*, et qui vaut comme une image de l'Allemagne, peut-être à cause du blanc du ciel qui évoque des plaines enneigées, de l'absence de la terre et de l'architecture fonctionnelle de ce pont qui suggèrent un effacement des marques de l'histoire, une abrasion du passé, d'un passé récent encombrant, trop lourd à porter (comme la valise) comme d'un passé antérieur perdu dans la tourmente, un exil sur son propre sol, peut-être aussi à cause de l'absence de tout point de départ comme d'arrivée de cette passerelle qui suggère un pont entre l'est et l'ouest au lieu d'un mur et d'un no man's land. Si l'on me demandait une image de pont dans le cinéma, je choisirais ce plan, l'image de cette femme seule, suspendue entre ciel et terre, entre deux terres artificiellement séparées et toutes deux captives d'une idéologie, étrangère sur sa propre terre.

Les femmes chez Kluge cheminent toujours seules, hors des clous. Leur solitude n'a d'équivalent au cinéma que celle de Chaplin suivant une route qui ne mène nulle part sinon à d'autres films et à d'autres situations scabreuses. La valise de *Anita G.*, la pelle de Gabi Teichert sont de lointaines parentes de la badine de Charlot.

Qu'elles soient héroïnes de tout un film (*La Patriote*, *Anita G.*, *Artistes sous le chapiteau* : *perplexes*, *Travail occasionnel d'une esclave*) ou de simples passantes (*La Tour Eiffel*, *King Kong et la femme blanche*), les femmes chez Kluge sont toujours belles, mais d'une beauté têtue, boudeuse, qui refuse le jeu de la séduction. Elles dégagent un charme fou qu'elles dédaignent ; les hommes, c'est pas leur truc, leur truc ce serait plutôt quelque chose qui cloche dans le monde si rationnel, si rangé des hommes, et qu'elles s'acharnent à comprendre, à déchiffrer : peut-être une certaine idée de liberté. Alors, elles creusent, les belles, elles creusent et se bricolent, avec une rage

contenue, des chemins de traverse qui les conduisent invariablement à une impasse (la prison pour *Anita G.*, un bain de pieds pour Gabi Teichert frigorifiée). Elles, mais pas nous. Car autour d'elles, toutes les cloisons que les hommes se sont évertués à construire entre eux et leurs actes, entre le présent et le passé, entre l'actualité et l'histoire, entre la raison et les sentiments, entre leurs propres pensées, entre leurs mots mêmes s'écroulent, laissant le champ libre à des correspondances inattendues entre les événements, à des combinaisons d'images et de sons débridées, qui nous obligent à repenser notre monde et sa représentation. Car les coups de pioche des filles ne mettent pas seulement à mal l'ordre établi, sa prétendue rationalité, les valeurs de la pensée dominante et les mensonges du pouvoir, elles en bousculent aussi le langage, les codes d'expression, les conventions d'exposition : le récit se fragmente, se troue, se répète, bégaie. Les lettres des intertitres tombent comme des dominos, elles se colorent, se désagrègent, le documentaire se mêle à la fiction, les archives à l'actualité, les gravures et les chromos à la projection cinématographique, le dessin animé à la tridimensionnalité de l'image cinématographique, les bancs-titres aux transparences, les feuilletons de gare aux citations philosophiques.

Vertov voyait dans le montage un moyen de se libérer des contraintes physiques, de créer à partir de corps imparfaits des créatures parfaites, surtout de rapprocher des hommes que les continents, le climat, le niveau de vie, les moyens d'existence, la langue et la culture, séparaient. Ces barrières que Vertov faisaient sauter entre les hommes, Alexander Kluge les fait sauter également entre les écritures. Ses filles font feu de tout bois et elles libèrent la tête. (YL)

German Stories

Bernard Eisenschitz

1961. Ferdinand Khittl completes his feature-length film *Die Parallelstrasse* (*The Parallel Road*), which uses a Borgesian dispositif built around images from commissioned films that he had shot all over the world. *Notizen aus dem Altmühltal* (*Notes from Altmühltal*) by Strobel and Tichawky, an ironic short about a pocket of under-development within the Federal Republic of Germany's economic miracle, is refused the certificate required for theatrical release "as it offends against propriety and humanity". *Brutalität in Stein* (*Brutality in Stone*), Alexander Kluge's first short film on Nazi architecture, co-directed by Peter Schamoni, is presented at the Oberhausen Festival. Peter Nestler makes his first and one of his finest films: *Am Siel* (*By the Channel* [often translated as *At the Lock*]). Early the following year, at the Oberhausen festival, twenty-six filmmakers and writers sign a declaration proclaiming (very much in advance) the death of the old cinema and their faith in the new cinema. This oft-referenced Oberhausen Manifesto is as much a finishing as a starting point. Although inspired by a short-film festival, it nonetheless encompassed vastly differing cinematic forms, regardless of duration or style, whether fiction or non-fiction. Over the following twenty years, things were to change in West German cinema, and its documentary production.

There had not been a cinema of reality in Germany since the beginning of the 1930s. West Germany inherited the *Kulturfilm* (a pompous name for documentary film since the 1920s), while the East was striving to emulate Soviet aesthetics, antiphrastically baptised Socialist Realism (we shall come back to this later). In 1962, the refusal of traditional cinema was just one particular case in the rejection of all that West German society had kept of the National Socialist ideology and staff. The emergence of young filmmakers coincided with a feeling of it being impossible to continue as in "good old times", and a feeling of non-reconciliation, to quote the title of the founding film of the Young German Cinema movement. History, memory and cinema are closely intertwined in their preoccupations. Looking more to independence and reality, in the direct line of the French *Nouvelle Vague*, this cinema did not impose barriers between genres and most filmographies shift easily from one to another.

Less bountiful than the French New Wave, the German wave nonetheless brought to the surface the old questions asked by anti-Nazi refugees such as Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht. Still unpublished in France, the *Theory of Film* by Siegfried Kracauer, a fellow traveler of the Frankfurt School, came out in Germany in 1964.

Ulrich Gregor and Enno Patalas published their *History of Cinema* in 1960, a reminder that a pre-1933 past had existed. Some were to discover this at the French Cinematheque and other places, at the same time as the new cinema, direct sound and the voices of American actors. As far as non-fiction filmmaking is concerned, the constellations that formed had little to do with a strict ideology of documentary film, and the genre was often a terrain for polemics.

The falsification techniques of the *Kulturfilm* appear first and foremost in the use of staged sequences and post-synchronisation. While his colleagues were trying to gradually move away from these techniques (several Oberhausen signatories were well-established "documentarists"), Peter Nestler was the first to break away, with no fuss or provocation. He uses shots that are contemplative yet full of tension expressing the essential nature of places, as well as blocks forming simple and complex compositions and in which images, live sound, music and commentary relay each other, without the sounds ever overlaying (Nestler innovates with live sound, but uses it parsimoniously in his finished films). The voice embodies thought (in *Am Siel*, it is the water itself that speaks), without any claim to objectivity or to omniscience. It is enriched by the slow rhythm and the commentator's (most often the filmmaker himself) breathing, even by his accent—another taboo in German cinema, which relied on a dramaturgy inherited from, or rather perverted by, theatre, and which, a little later on (with live sound) was to be one of the reasons for the scandal raised by Straub/Huillet's *Not Reconciled*. Like many of those who were concentrating on the "redemption of physical reality" (to quote the subtitle of Kracauer's book), Nestler was destined to remain an outsider; in 1968, he left the FRG in order to keep working.

The front of the stage in the Young West-German Cinema was to be occupied for over twenty years by Dr Alexander Kluge, its institutional spokesman and political activist. A member of the writers' group Gruppe 47 as well as Adorno's legal counsellor and disciple, he set himself at the centre of the debates, throwing out ideas, trails and initiatives with an unwavering optimism and energy. He was involved in manifestos, institutions (he was the founder of the Ulm *Hochschule für Gestaltung* and active at the Kuratorium, the public funding body for young German cinema), collective films (*Germany in Autumn*), and later television programmes. His film work developed alongside his first literary works: a montage novel on Stalingrad (*The Battle*) and a collection of short biographical stories (*Attendance List for a Funeral*), one of which he used for his first

dramatic film, *Abschied von gestern* (Anita G.). He navigates between genres and forms with great liberty, carrying the narrative by the charm of his voice whispering paradoxes, of lively music, of wordplays taken literally (to dig up German history, the heroine of his fictional film essay *Die Patriotin* [*The Female Patriot*] walks around with a spade on her shoulder), real characters caught unawares by his tricky questions. Further to his first films, which are portraits of eccentric, typical characters, keeping “a patience and openness in the face of beings totally absent from his later fictional works” (Patalas), other filmmakers were to search for another form of cinema where images are not “signs detached from all reality” (Hartmut Bitomsky).

Only one of Straub/Huillet’s films (*Einleitung zu Arnold Schönbergs...*) can be strictly termed non-fiction. Even so, the presence of these two exiled French filmmakers was essential for the Young German Cinema, even though they never fully became part of the movement. Contrary to the melancholic searching for a national identity that would flourish in the films of Hans-Jürgen Syberberg, Edgar Reitz or Werner Herzog, Straub/Huillet’s work stimulated an energetic and ferocious return to things past (their and Kluge’s opposite appreciations of Fritz Lang’s Indian diptych might well be construed as the prime source of their divergence) Echoes of their work are to be found in that of almost all the filmmakers who consider that the fiction-documentary divide has no reason to exist. (Thome, Farocki, Peter Handke, early Wenders, Manfred Blank, the *Filmkritik* group...)

In these early years, the documentary in FRG went beyond the limits of the genre to explore a broad spectrum of possibilities: portraits, as a first step back into history by determinedly listening to family and neighbours; collages; voice (and its timbre—fleshly, literary, spoken, condescending, depending on the authors); essays; dispositifs (*The Parallel Road*, a great innovator with no successors); and even history reinvented (*Protokoll einer Revolution* [*Protocol of a Revolution*], Kluge 1963). This intense documentary work led many filmmakers to mix genres. Many such as Herzog, Syberberg, Werner Schroeter, Wim Wenders started out with documentary films and some of them – Herzog for one – see the key to their whole oeuvre in them.

Irrigation by literature—by Adorno or Brecht—may have had more weight than the cinema’s own legacy. Perhaps a barrier already exists between a taste for mind games and the need to bear witness, a demarcation between the melancholics and the optimists (as Barton Byg suggests, putting Straub-Huillet among the latter).

With 1968, even though politics seems to be “at the helm” for several years, the cinema comes fully into its own. The films of those students who were collectively expelled from the Berlin film school DFFB are contemporary with the French cinetracts and anticipate the Dziga Vertov group. The student movement irrigated the cinema with a wealth of

light-weight techniques and questions about image and representation. Harun Farocki and Hartmut Bitomsky filmed, wrote special editions of their review, *Filmkritik*, questioned intellectuals such as Villém Flusser, etc. After exploring the mechanisms of exploitation (*Die Teilung aller Tage* [*The Division of All Days*]), they both independently began to focus on the production of images: of cinema, war, or even surveillance cameras. A group more open-minded about the future of filmmaking and with new proposals: politically engaged films, film essays, questioning representation and, more simply, films that supported the struggles of their times—workers/*ouvrieristes*, gays, feminists, international solidarity... A rich formal development, ranging from counter-information and agit-prop to more traditional political films on industrial movements and strikes, or films on women’s condition by filmmakers such as Helke Sander, Helma Sanders (both of whom moved from activist documentaries to autobiographical fiction), Claudia Alemann, the journalist Erika Runge, and Helga Reidemeister. Rudolf Thome’s work also gave rise to several “documentary fiction films”, *Tagebuch* (*Diary*), *Made in Germany und USA*, and finally to the enormous *Description of an Island* project.

Experimental filmmakers were also close by and not without influence on the development of the documentary. For example, there is Hellmuth Costard and his fake documentaries bearing witty titles with a whiff of hoax (*The Little Godard*, *The Oppression of the Woman Is Especially Seen in the Attitude of the Women Themselves*), as well as his projects that exploit technical inventions and anticipate future media development: *Fussball wie noch nie* (*Football as Never Before*), where a single player, the legendary George Best, is filmed real time throughout a match by many cameras.

Experimental and documentary film ask similar questions. The painter Wim Wenders films his street without imagining that a shot can be cut away, discovering that two shots, when spliced together, willy-nilly create a story that escapes his control (*Silver City*), and goes on to investigate, film after film, the components and origins of cinema. In *The American Friend*, he pays a tribute to Werner Nekes’ collection, an experimental filmmaker who a little later questions the pre-history of cinema (*What Really Happened Between the Images?*). Wenders also mourns the forefathers—in his film dedications, in the newspaper headlines announcing the deaths of John Ford or Henri Langlois, and in his meeting with Nicholas Ray, who produces a dramatic film endlessly caught up by non-fiction (*Nick’s Movie*).

By the late sixties, the production system experienced a mutation. Short films formerly intended for film theatres—or independent distribution—were now produced for television. It was here that the 1968 self-produced filmmakers found attentive and constructive producers (“editors”): notably, Werner Dütsch, at the WDR in Cologne, who for over thirty years has enabled films by Bitomsky, Straub-Huillet,

Volker Koepp, Farocki, Helke Sander and many others to be made. Television, in turn, assimilated documentary methods (reportages, interviews, direct cinema) into its language. This is where Rolf Schübel and Theo Gallehr had their beginnings, as did Klaus Wildenhahn, initially with reportages, and then, with light live sound resources, similar to Leacock-Pennebaker, in large-scale forms: *Emden geht nach USA* (*Emden goes to the USA*, 1976, in 3 parts), about an early example of relocation, etc. Wildenhahn gathers around him filmmakers who are frequently his co-directors, and his pedagogical activity is considerable. His documentaries are based on precise observation and involvement with his "subjects", whom he attempts to make into the co-authors of his films. A long-term project, unlike Kluge's, who argues that "the filmmaker has only one relationship with those he works with: his own work". Whilst not the most typical of his films, *Der Hamburger Aufstand 1923* (*The Hamburg Uprising of 1923*) characterises an approach to history that is attentive to what the last witnesses have to say, and makes the traditional montage film obsolete (the original and most famous example of which is Erwin Leiser's 1960 *Mein Kampf*). Marcel Ophuls, the ironic and complacent inquisitor, used *mise en scène* as if Sacha Guitry were intervening in *cinéma-vérité*. Eberhard Fechner too, questioning everyday existences deformed by politics, undertook some unconventional projects, such as his gigantic *Der Prozess* (1975-1984) about the Maidanek concentration camp trial in Düsseldorf. Hans-Dieter Grabe or Helga Reidemeister worked on the material of time as an accumulation of facts and wounds. With the ebb tide of the Helmut Kohl years exemplified by minister Zimmerman's disastrous initiatives in the film industry and the freezing of aid mechanisms, it is another story that begins—the story of the media. Kluge moved into television and the terrain remained occupied by a few brilliant loners such as Romuald Karmakar.

"If you keep going straight on and you arrive at a point from where there are only two roads, take the parallel road", says Khittl's film. The history of the documentary in the German Democratic Republic includes discoveries and hopes not unlike those in the FRG, but in a different setting: on one side, the demand for a state-aided cinema, on the other, independence from the State. The distinction between genres is more marked, as filmmaking is organised according to the studios' names: the DEFA (state production company) has its dramatic film studios and documentary studios, and rare are those who cross the line (Jürgen Böttcher's only attempt to make a fiction film remained unique). For a few years after 1961, the existence of the Berlin Wall gave intellectuals and artists the feeling that the moment had come to tackle the in-depth problems of their work, as did the existence of a socialist Germany. Their struggle was not against "Dad's cinema", but rather against bureaucracy and

obsessive control. Far-removed from the denunciation of Western militarism and praise for the Russian revolution (the specialists of which were the Thorndike husband-and-wife team [*The Teutonic Sword Enterprise*, *The Russian Miracle*]), filmmakers were able to see, helped by live sound, how real socialism worked and to bring back signed and dated declarations often out of tune with the official version. The filmmaker Karl Gass, an active organiser, was involved in the 1957 initiative that launched the Leipzig festival, which for a long time was to remain one of the rare places for discussion and exchange with filmmakers from all over the world. There, Chris Marker and Enno Patalas enthusiastically discovered one of Böttcher's first films, *Stars* (1963). Gass encouraged filmmakers like Gitta Nickel, who shot films about country women, Winfried Junge, who made the longest series of documentary films, spanning over twenty years, about a class of school children in Golzow, on the Polish border. Volker Koepp made a series of films at Wittstock starting in 1974. Junge and Koepp continued their filmmaking after the GDR collapsed, adding to their work a moving post scriptum. Jürgen Böttcher also listened to what the country's citizens had to say, making films "on characters he likes: his socialism is more of Utopian than scientific" (Enno Patalas).

These films, like those of Peter Voigt, Kurt Tetzlaff, Richard Cohn-Vossen, were in keeping with a cultural policy aimed at showing the country's everyday life. Yet the results frequently did not reflect the requested embellishment of reality. In the 1980s, documentary film in the GDR used to focus on interview films, "where the self-censorship of those filming and those filmed is more than obvious" (Patalas). Such is not the case of Volker Koepp's women textile workers (*Leben in Wittstock* [*Life in Wittstock*], 1984), nor of Böttcher's switchmen (*Rangierer* [*Shunters*], 1984). Life was made harder for these filmmakers than for their colleagues who favored filming conflicts abroad, sometimes courageously like Heynowski and Scheumann in Chile, in productions that constantly hammered their official truth, in contrast with a more modest and less official filmmaking. (Heynowski and Scheumann have their own, theoretically independent studio, where a single filmmaker, Peter Voigt, makes films about the country.) As everywhere, the most pitiless testimonies might emerge from outside the film industry: Thomas Heise, expelled from the Babelsberg Film Academy, was commissioned by a state body dealing with filmed archives to make *Das Haus 1984* (1984) and *Volkspolizei* (1985), two bottles in the ocean that were to resurface twenty years later.

The DEFA documentary studio was privatised when, in 1990, monetary union brought the two Germanys together. What happens next is another story. (BE)

Traduction : Gill Gladstone