

ENTRETIEN AVEC
Ariane Michel

à propos de **LES HOMMES**
Première mondiale - Premier film - Prix son



Quelle est la genèse de ce film ?

Après quelques films courts qui mettaient en scène des animaux solitaires dans des décors naturels plus ou moins familiers, j'ai cherché le moyen de filmer une rencontre homme animal dans une nature réellement sau-

vage et vaste. Et il y a eu une opportunité formidable qui m'a permis de me joindre à une expédition scientifique qui partait explorer l'Est du Groenland à bord du Tara V (ex-Antarctica). Des naturalistes allaient parcourir des côtes sauvages pour en recenser et compter les espèces. Non seulement une rencontre allait avoir lieu, mais, portant en elle la dissonance d'un geste scientifique contre nature, si l'on peut dire, elle promettait d'être d'une grande délicatesse et très subtile. Dans l'ordre des choses, les hommes sont des prédateurs, des chasseurs, mais ceux-ci allaient seulement observer.

Comment s'inscrit *Les Hommes* par rapport au film court *Sur la terre* (2004), qui partait de la même expédition ?

Sur la terre a été pensé indépendamment de ce film pour un espace d'exposition. Mais il pourrait presque en être un prologue. Il en posait les motifs : les bêtes, une terre, un bateau d'humains. Le point de vue : dans l'axe de la nature. Et il soulevait la question du passage des hommes. Mais là où *Sur la terre* trouvait sa résolution dans un rapport quasi métaphorique (le bateau "ne faisait que passer") qui donnait une réponse, *Les Hommes* propose une confrontation qui se veut plus réelle et problématique. "Les hommes arrivent, ils sont là, et ...". Ce film se propose d'adopter un temps présent, d'éprouver la question posée par la présence des hommes, et de la développer presque indéfiniment, dans une temporalité qui se veut proche de celle des pierres.

Quelles étaient les conditions de tournage avec l'équipe du Tara V ?

Seule avec ma caméra et un système de son greffé sur elle, je me suis retrouvée dans la position d'un électron libre, évoluant autour de l'expédition à pied ou grâce aux marins qui me conduisaient sur un zodiac quand ils étaient disponibles. Les scientifiques me décrivaient brièvement de quoi leur journée serait faite, puis ils poursuivaient leur trajectoire et leurs activités. J'essayais ensuite de les précéder. Mais le plus intéressant, je crois, c'est le rapport physique que ce système a permis. Je traquais leurs trajectoires avec en tête l'idée que j'étais là avant eux. Il me fallait anticiper leurs gestes pour les faire entrer dans des cadres fixes, posés au sol. J'ai dû alors solliciter une intuition spatiale, animale, qui m'est peu habituelle. En fait, je les ai filmés comme on filme des animaux, sans la médiation de la parole ou presque, comme des êtres dont je ne savais rien mais dont j'essayais de tout deviner en observant simplement leurs gestes.

Les Hommes peut être vu comme un documentaire animalier, mais il apparaît aussi comme un récit mythique, un film fantastique, une fiction.

Dans ce film, les animaux sont des jalons. On les voit peu, mais ils encadrent le regard. Ils posent la vie sur la terre, et puis disparaissent.

... suite page 2

AUJOURD'HUI
JOAQUÏN JORDÀ

Mones com la Becky

à 16h, Auditorium

De nens

à 10h30, CRDP



ENTRETIEN AVEC

Stefan Hayn et Anja-Christin Remmert

à propos de **MALEREI HEUTE**

Première française - Prix son



L'origine du film ?

Stefan Hayn : Elle est multiple. J'ai toujours voulu reprendre le travail de peintre que j'avais abandonné en 1986, lorsque j'ai intégré une école d'art à Berlin et commencé à faire des films. Au

printemps 1998, je suis revenu à Berlin après trois ans dans une classe de documentaire dans le Sud de l'Allemagne. Anja et moi nous y sommes rencontrés. Nous étions tous deux très critiques à l'encontre des "méthodes documentaires" qu'on nous enseignait. Nous avions tous deux réalisé des courts-métrages qui essayaient, chacun à sa manière, d'enregistrer nos expériences personnelles de l'Histoire. En circulant à vélo dans les paysages urbains du Berlin estival de 1998, j'étais abasourdi par l'évidence avec laquelle le changement politique, après 16 ans d'Helmut Kohl, se manifestait dans les affiches placardées sur les bâtiments, dans les stations de métro, partout. Cette sensation violente m'a incité à peindre les publicités et les affiches électorales dans leur environnement - toujours en public, face aux "sujets", en plein air et en pensant déjà à leur reproduction sur de la pellicule 35 mm.

Anja-Christin Remmert, votre parcours ?

J'ai grandi près de Berlin en Allemagne de l'Est et j'ai côtoyé le cinéma dès ma première enfance, car mon père avait étudié à Potsdam-Babelsberg et travaillé comme producteur de documentaires politiques. Pendant et après le "Tourment" j'ai vécu à Leipzig. En 1992, j'ai intégré une nouvelle école de cinéma de Ludwigburg. Stefan m'y a rejointe en 1995 et nous avons commencé lentement à collaborer.

Comment avez-vous produit ce film ?

Anja-Christin Remmert : Ce fut très, très long. Nous avons commencé par chercher le soutien d'un producteur, puis nous avons décidé de chercher l'argent nous-mêmes, quasiment sans rien obtenir.

Stefan Hayn : Finalement, nous avons dû emprunter beaucoup d'argent à nos amis pour parvenir à tourner le film en 2004/2005. Le film en lui-même était plutôt bon marché pour 1 heure de film 35 mm. On a obtenu une petite somme d'argent, en préachat, de la part d'Inge Clasen de ZDF, ainsi que des facilités en laboratoire de la part de SWR. En tout, moins d'un tiers de ce que nous avions demandé au nouveau fonds berlinois de soutien aux films à petit budget. Malgré un script très détaillé et bien que la plupart des peintures soient déjà prêtes, les officiels (producteurs, TV, fonds de soutien) étaient presque tous très méfiants à l'idée de montrer 150 tableaux dans un film. Qui

... suite entretien avec S. Hayn et A.C. Remmert

... suite page 2

The origin of the film? How did this idea come to you?

Stefan Hayn: There were different things that led to "Malerei Heute". I was always longing to continue the work of painting that I had given up when I started the Berlin art school in 1986 and began making films. In spring 1998, I returned to Berlin after three years in a documentary film class in southern Germany. Anja and I had met there and we both had a lot of criticism about what was taught us to be the "documentary methods". We both had made short films that tried to preserve personally experienced history in a different way. Driving around the summery Berlin cityscape with my bicycle in 1998, I was astonished about how obviously the overdue political change after 16 years of Helmut Kohl was already visible in the billboards on houses, in subway stations, everywhere. It was more a strong feeling than a calculated strategy to start painting these advertisement and election posters and their surroundings - always in public, right in front of the "topics", "en plein air" and already having in mind the reproduction on 35mm-film.

Can you tell us about yourselves (formation, background, career)?

Anja-Christin Remmert: I grow up near Berlin in the GDR and was in contact with filmmaking from my early youth since my father had studied in Potsdam-Babelsberg and worked as a producer of political documentaries. During and after the "Wende" I lived in Leipzig. In 1992 I went to the newly opened film school in Ludwigburg. Stefan came in 1995 and we slowly started collaborating.

How did you produce this film?

Anja-Christin Remmert: It was a long, long process of trying to get support, finding a producer, which didn't work, finally applying for money ourselves - money which we didn't get most of the time.

Stefan Hayn: In the end, we had to borrow a lot of money from our friends to finally shoot the film in 2004/2005 - a lot of money in relation to what we live off and which we still haven't been able to pay back. The film itself was comparably cheap for an hour long 35mm film. We got a small amount of money (préachat) from Inge Clasen (ZDF) and laboratory support from the SWR. And less than one third of what we had applied for from the new Berlin low budget film funding. The problem was that - in spite of a very detailed script and most of the paintings already finished - the "officials": producers, TV, film funding etc. were - almost all of them - very suspicious about the idea of showing 150 paintings in a movie ... pictures without a famous name behind them, which, of course, is one of the "plots" of Malerei Heute!

The film is based on a very rigorous dispositive. How did you conceive it?

Stefan Hayn: In discussions we always have been emphasizing that Malerei Heute reacts in the most tender way (watercolor paintings) towards the most rigorous propaganda of the advertisements; rigorous because in all these troublesome,

plus est des ; tableaux sans signature connue, ce qui, bien sûr, est une des « clés » de Malerei Heute.

Le film repose sur un dispositif formel rigoureux.

Stefan Hayn : Dans nos discussions, nous avons toujours insisté sur le fait que Malerei Heute réagit de la manière la plus tendre (l'aquarelle) à la plus rigoureuse des propagandes publicitaires. Rigoureuse, parce que le seul et unique but de toutes ces pénibles et coûteuses images est de vendre quelque chose. Notre film, au contraire, essaie d'ouvrir le plus de voies possibles au regard, au sentiment et la pensée comme façons de produire ou de voir une image. Bien sûr, je ne nie pas que Malerei Heute se confronte aux mensonges d'aujourd'hui. Mais je pense que c'est une méprise d'appeler rigoureux, minimaux, etc., des films à la forme très personnelle et singulière.

Vous avez dû faire de longues recherches. Comment les avez-vous menées ?

Stefan Hayn : La recherche s'est faite en peignant ces affiches dans l'espace public, de 1998 à 2004/2005, c'est-à-dire pendant l'ère Schroeder. Bien sûr, le sous-texte politique et psychologique de certaines affiches m'a parfois incité à m'asseoir et à peindre. Mais il n'y avait aucun argumentaire prévu à l'avance. Ma manière de choisir les sites et les images était très décidée. Et peut-être la grande "liberté" de Malerei Heute tenait-elle à ce que chaque "plan" était pris très lentement, pendant une très longue période, sans savoir où ni comment l'ensemble allait aboutir. Pendant ces sept ans de peinture, nous avons aussi tourné deux autres documentaires, qui furent importants pour le contenu et la forme finale de Malerei Heute.

Concrètement, comment avez-vous réalisé et monté le film ?

Anja-Christin Remmert : Pendant plusieurs jours, nous avons filmé les peintures, chacune accrochée au mur dans un studio, les scènes d'extérieur ont été tournées dans un intervalle de deux ans. Les trois voix, deux hommes et une femme, ont été enregistrées en studio avant le tournage. Les textes ont été écrits en 2003/2004, quand la plupart des peintures étaient terminées. La musique (composition et enregistrement) est venue au milieu du montage, mais elle n'a pas été composée pour s'y ajuster. Le montage nous a pris environ trois mois.

Pourquoi reproduire les images par la peinture ? Qu'est-ce qui se manifeste dans l'écart ? Y a-t-il un lien entre l'art documentaire tel que vous le pratiquez et l'art de peindre ? Quelle idée est quel type de peinture ?

Stefan Hayn : Le film fait un détour nécessaire en utilisant le moyen "inadéquat" de l'aquarelle, pour ensuite reproduire les peintures sur film. Un critique a écrit que cette forme singulière de documentation était nécessaire pour révéler dans toute sa lenteur cachée et son potentiel de domination le processus réactionnaire des changements néolibéraux introduits par les socio-démocrates sous Schroeder. Je pense que le fait de voir quelque chose avec beaucoup de patience et de le traduire ensuite très lentement avec les moyens qu'on a choisis (peinture, film) est essentiel. Cela permet de ne pas simplement dupliquer l'idéologie et la propagande que l'on subit chaque jour, mais de les rendre visibles. J'espère que Malerei Heute ouvre un espace qui permet d'imaginer les différences à de multiples niveaux, et de se rappeler la possibilité d'une résistance à tout moment. Le film s'inscrit dans une certaine tradition picturale, même s'il joue avec l'idée du peintre du dimanche anonyme. Devantage que quelques belles aquarelles de Dürer (dont je n'aime pas le travail en général), les références les plus importantes sont la peinture anglo-américaine (Hopper, le premier Warhol) et bien sûr la tradition française du 19^e siècle. Nous sommes très heureux de montrer le film à seulement cinquante kilomètres de la Montagne Sainte-Victoire. Sinon, ce sont les quelques cinéastes mentionnés dans le film qui nous encouragent, par leur travail, à essayer de prolonger une certaine tradition de voir, penser et parler des choses, même dans les circonstances d'aujourd'hui.

expensively produced pictures the one and only purpose is the concept to sell something. Our film - to the contrary - tries to open as many ways as possible of seeing, feeling and thinking as an occasion to make or look at an image. Of course I don't want to deny that Malerei Heute faces today's lies frontally. But I think that it is a big misunderstanding to call certain films with a very special, personal form "rigorous", "minimal", etc.

The film must be based on a long research? How did you conduct it?

Stefan Hayn: The research was done by painting these posters in the public space from 1998 to 2004/05 which happened to be the "Schroeder-era". Of course a certain political, psychological subtext made me sometimes sit down and start painting. But it is important that there was no preplanned line of argumentation. It was more of a very affirmative way of choosing the sites and the images. And maybe the big "freedom" of Malerei Heute - compared to what you have to plan in advance when you have three weeks of shooting - was that each "shot" was taken very slowly over a very long period without knowing where and how the whole thing would end. During that seven years process of painting we also shot two other documentary films that were important for Malerei Heute's final contents and form.

How did you concretely realise the film (shooting, editing)?

Anja-Christin Remmert: For several days, we filmed the paintings, each one pinned to a wall in a studio. And the outdoor scenes were shot with two years in between. The three voices - two men and a woman - were recorded in a sound studio before the shooting. The texts were written in 2003/2004 when most of the paintings were already finished. The music (composition and recording) came in between the editing process, but it wasn't composed to fit the montage. Editing took us about three months.

Why redoing the images by painting? What appears in the difference? Is there any connection between the art of documentary film as you practise it and the art of painting? Which idea and kind of painting?

Stefan Hayn: The film makes a necessary detour in using the "inadequate" means of the watercolour paintings which are later reproduced on the timeline of a film. A critic wrote that the neoliberal changes initiated by the social democrats under Schroeder need that very special form of documentation to show this reactionary process in its whole hidden slowness and overwhelming potential.

I think that the process of seeing something with a lot of patience and then translating it very slowly with the means you've chosen (painting, film) is very important in order not to simply duplicate the ideology, the propaganda we experience every day, but to make it visible. I hope that Malerei Heute opens that very special space to imagine differences on very many levels and to remember the possibility of resistance in every moment.

Tradition? There's a lot of background in the film even if it plays with the idea of an anonymous Sunday painter... which conservative art historians took seriously since they can't deal with anything that is not already catalogued. More than maybe a few beautiful watercolours by Dürer (whose work I don't like in general) it was the Anglo-american (early Warhol, Hopper) and of course the French 19th century tradition that was important. We're very happy to show the film only fifty kilometres away from La Montagne Sainte-Victoire. And besides it was the few filmmakers mentioned in the film who encouraged us (and hopefully a lot of others) with their beautiful work to try to continue a certain tradition of seeing, thinking or talking about something under today's circumstances.

... suite entretien avec Anja-Christin Remmert

J'ai voulu que leur présence se diffuse dans le hors-champ et passe derrière la caméra. Là, juste où le spectateur se trouve. Alors, le présent du film, se chargeant de leur regard, devient celui d'un lieu où l'on n'est pas. Celui d'une espèce d'âme terrestre qui nous est étrangère. Voilà peut-être d'où vient ce sentiment du fantastique. C'est en tout cas ce que j'ai cherché à produire.

Le montage ?

Il a été pensé dans un souci narratif - au sens de la fiction. Il est fait pour poser des relations spatiales entre les lieux, les choses et les hommes, dans un temps continu. J'ai cherché à tresser un fil fictionnel quasi ininterrompu entre deux moments : le début du film, où les hommes sont une rumeur étrange et indéfinie, inquiétante et quasi-abstraite ; et la fin, où les humains, totalement intégrés par le paysage, disparaissent dans les pierres et le vent. Entre ces deux pôles, la présence des hommes est dramatisée par le regard que l'on porte sur eux. Au début de leur apparition, ce sont des silhouettes qu'on ne saisit pas bien, qui s'approchent, des bêtes avec des fusils et des outils. Ils sont inquiétants. Puis on constate qu'ils restent là sans rien faire ou presque, on détaille leurs gestes bizarres, on les approche et les comprend peu à peu. Jusqu'à être si près qu'on puisse entendre et comprendre ce qu'ils disent. Alors on les intègre. La narration était déjà esquissée avant le montage. C'est la qualité émotionnelle des séquences et la nature de leur point de vue sur les hommes qui ont déterminé leur place dans le film. Dans ce film, les paysages et les pierres sont considérés comme des personnages. D'après moi, ils observent et dialoguent même en champ - contrechamp. J'ai appliqué aux lieux et aux bêtes les recettes de cinéma qu'on réserve le plus souvent aux humains.

Les images de la nature, les couleurs et les sons agissent également et produisent un film abstrait.

Oui. Les couleurs et les qualités expressives des paysages ont aussi guidé le montage du film. L'évolution narrative est aussi une histoire plastique. Le film part d'un univers atone, blanc, de glace et de brume, puis vient la pierre grise. À mesure que les humains sont "accueillis" au sein de la terre, la couleur entre en jeu. Peu à peu, les plantes et les bêtes apparaissent et la vie ouvre ses couleurs aux scientifiques. L'abstraction des images est ici un outil de narration qui prend d'autant plus d'importance que le film est dépouillé. Les apparences du paysage qualifient l'état de la relation entre les lieux et les humains, et les humeurs de la terre apparaissent dans les images. Ainsi, lorsque la tempête gronde au milieu du film, le paysage pour moi est tout simplement fâché. Dans la séquence suivante, la forme ronde des pierres, la platitude de l'eau et les nuages légèrement roses signalent son apaisement. Les plans fixes devaient trouver leur expressivité dans l'abstraction des couleurs et des sons. C'est elle qui procure l'émotion qui semblait faire défaut aux pierres pour le partager avec celui qui regarde le film. Ce film questionne la relation des hommes au paysage. Son propos est aussi de faire ressentir l'émotion liée à la présence des choses, et de mettre le spectateur en relation avec les lieux.

Votre attention à la bande-son ? Vous semblez lui donner statut d'événement.

Vous parlez certainement de ce son vocal qui accompagne la présence du bateau. C'est un son tout à fait réel, une voix véritable du bateau. Lorsqu'il est en marche, l'arbre d'une de ses hélices résonne dans son axe. J'ai seulement isolé ce son à l'enregistrement, en me mettant dans la cale, pour mieux le monter ensuite. Comme ce son est assez étrange, comme une voix qui ne respire jamais et s'étire en produisant une tension, je m'en suis servi pour qualifier et dramatiser la présence du bateau. Au fur et à mesure que le film avance, il se "réalise" en intégrant peu à peu des sons de moteur qui nous ramènent à la simple matière de la machine.

Pourquoi le choix d'écluser la parole humaine ?

La question de la parole est directement liée à celle du point de vue. Et ce film est précisément l'histoire d'un point de vue qui évolue. La parole réelle, placée au début, aurait sabré la force des cadres qui se veulent des visions de la terre. Elle aurait édulcoré toute la question de la présence des hommes, nous offrant un accès direct à ce que nous connaissons bien. Ce sont les corps et les gestes des humains qui m'intéressaient d'abord, là où ils apparaissent comme des bêtes parmi d'autres. Comme le point de vue du film cherchait à se caler dans le monde des pierres et des animaux, la parole ne devait pas faire sens, au début en tout cas (Lorsqu'on observe un animal inconnu, ses cris ont rarement du sens pour nous...). À l'arrivée des hommes, j'ai poussé cette idée de la parole inaccessible pour les rendre inquiétants, coupant totalement le son et brisant leur présence. Je m'en suis servie ensuite pour orienter le regard, la laissant graduellement reprendre sa place, à mesure que le point de vue se rapproche des gens. Elle nous permet même, vers la fin du film, de "sauter dans la tête" d'un naturaliste quand elle apparaît off sous la forme d'une énumération des noms des plantes.

Propos recueillis par Olivier Pierre

AGORA LE 9 À 22H45
SÉANCES : VENDREDI 7 À 14H45, SALLE 2 - SAMEDI 8 À 13H30, SALLE 2
DIMANCHE 9 À 21H, SALLE 1



Propos recueillis et traduits par Cynil Neyrat

SÉANCES :
VENDREDI 7 À 14H30, AUDITORIUM
SAMEDI 8 À 17H30, AUDITORIUM
LUNDI 10 À 22H, CRDP