

Les films du paradoxe
présentent

—

Une co-production Arcapix (Paris) - zero film (Berlin)

UN FILM DE EYAL SIVAN ET AUDREY MAURION

POUR L'AMOUR DU PEUPLE

Sélection officielle au Festival de Berlin 2004

France / Allemagne – 2004 – 1h28 – 1.66 – Dolby SR

Sortie Nationale le 13 Avril 2005

Distribution
Les films du Paradoxe
01 46 49 33 33
films.paradoxe@wanadoo.fr

Presse
Florence Bory
01 42 02 24 94
flbory@wanadoo.fr



la confiance, c'est bien, le contrôle, c'est mieux.

synopsis



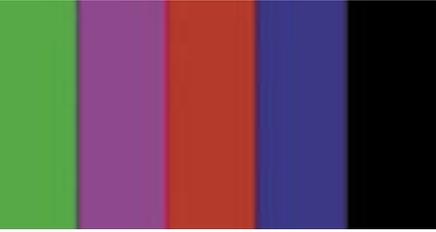
■ Monsieur B., officier de la Stasi *, a travaillé pendant vingt ans comme fonctionnaire au service de la surveillance et du contrôle du peuple - un service public -, il a agit par amour. Un amour inconditionnel et absolu pour son peuple. Un amour aveugle et destructeur. Lorsque le vent tourne et que le régime dont il faisait partie change, Monsieur B. est licencié. Il se retrouve alors sans perspective ni avenir. Il est seul dans ce bureau qui n'est désormais plus le sien. B, un homme qui avait fait sienne la devise : "La confiance c'est bien, le contrôle c'est mieux".

* La Stasi est la contraction de « Staats Sicherheitsdienst » et désigne la police politique dépendant du Ministère de l'intérieur de la RDA

interview

par GALLAC MORGUE

—



EYAL SIVAN

— **« Pour l'amour du peuple » s'inscrit dans la veine d'un cinéma du réel qui caractérise vos précédents films. Comment définiriez-vous votre démarche de cinéaste ?**

Le champ d'expression de la réflexion politique est l'écrit, l'action, mais aussi le cinéma. L'image et le son composent des phrases au même titre que l'écrit ou la parole. La question du Mal en politique m'intéresse. En travaillant avec le réel, en filmant des images, en sélectionnant des rushes, on fabrique des archives. Donc, d'une certaine manière, cela nous impose un devoir, une responsabilité. Ma démarche est celle d'un citoyen, ayant une conscience politique. Même si je maîtrise mal la parole écrite, j'ai un certain savoir-faire pour exposer mon regard et mon approche des événements. Je n'ai pas de message. Comme dit Kurosawa, «Quand j'ai un message à adresser, je l'envoie par la poste». Mais je crois au mouvement des idées, c'est-à-dire que, comme les particules de Brown, les idées ont un mouvement et sont susceptibles de créer des dynamiques.

— **Vous dites, « Tout a déjà été filmé, il faut re-regarder. »**

Oui, je ressens la nécessité de citer et de relire ce qui a déjà été fait pour le proposer avec mon propre regard. Il faut lutter contre la dictature des sujets quand il s'agit de documentaire. À peu près 70 % des films de fiction traitent d'histoires d'amour. Quand vous proposez un scénario autour d'une histoire d'amour auprès des chaînes de télévision ou de tel ou tel fonds de soutien, personne ne vous dira : «Encore une histoire d'amour... Ca a déjà été fait ! « Par contre, quand vous proposez un documentaire sur l'Allemagne de l'Est par exemple, on vous dit, « On l'a déjà vu mille fois», sans tenir compte de votre point de vue, de votre approche du sujet. On n'invente rien, évidemment, tout a été filmé, tout a été pensé, mais je crois qu'il faut re-penser, il faut re-regarder, car je peux peut-être présenter une vision des choses différente de celles qui ont déjà été données.

— **Nous sommes aujourd'hui confrontés à un flux incessant d'images vis-à-vis desquelles se pose de plus en plus la question de leur « vérité ». Quelle est précisément votre mise en question à propos de cette utilisation et de ce pouvoir de l'image ?**

D'abord, en tant que cinéastes, on est responsable de ce flux, parce que l'on participe, comme acteurs, agents actifs à la fabrication de ces images. La question qui se pose est, comment lutter pour à la fois, offrir le maximum de points de vue, tout en étant vigilant quant à l'effet d'opacité, ou de « noyer le poisson », que cette accumulation d'images peut engendrer ? Si on empile de splendides diapositives l'une sur l'autre, on obtient une image opaque. Il faut rappeler que l'image n'a pas de vérité intrinsèque, ce n'est pas un objet sacré. En revanche, on peut avoir des interprétations de l'image et des propositions de discours. Cadrer signifie couper, ne pas montrer. Aujourd'hui, plus on rentre dans la technologie, avec le montage, la communication, plus on est dans la censure. Devant des images filmées en temps réel par l'armée américaine opérant la nuit à Faloudja, des images verdâtres, peut-on vraiment dire que l'on voit la guerre en Irak ! L'image est toujours un fragment de la réalité, un fragment de la vérité, ce n'est jamais « La Vérité », même si cette image est vraie.

— **Montrer, «Une image juste, juste une image », dit Godard.**

Cette citation est devenue un cliché, mais son sens est profond. Une image de cinéma, c'est en réalité 24 images secondes, donc chaque image est vue. Voir, est donné à presque tout être humain, mais le regard est déjà une sélection. Observer, c'est prendre le temps de se poser la question, « Qu'est-ce que je vois ? Et donc, qu'est-ce que je ne vois pas ? » Je considère qu'il y a un contrat entre moi, le faiseur d'images, et le spectateur : je cache (à l'aide du cadre, du montage ...) ; c'est au spectateur de réfléchir à ce que je ne montre pas.

— **Comment recréer le réel en respectant les images ?**

Je peux tout faire avec l'image, je peux me permettre de truquer, de recadrer... Alors, quelle est l'éthique du cinéaste ? Je crois qu'il ne faut jamais cacher dans le travail présenté à l'écran qu'il y a montage, recadrage, etc. Etrangement, il n'y a pas de méfiance par rapport aux images des cinéastes qui prétendent (parfois sincèrement) montrer la réalité. Si la question du statut de l'image est soulevée à propos de mon travail, c'est parce que je propose la méfiance. Je ne cache pas que je cache !

— **Vous avez consacré plus de neuf mois au montage de «Pour l'amour du peuple». Le montage est une partie essentielle de votre travail.**

Dans chacun de mes films, le montage est un long travail sur l'image, un montage d'idées et de sens. La salle de montage est un laboratoire de pensées qui donne lieu à des actes : sélectionner les images, changer, déplacer, etc. L'écriture du scénario se fait réellement en salle de montage, c'est-à-dire en échafaudant des hypothèses. Le montage est le lieu de l'hésitation, des choix, des mises en question. Après des mois de réflexion, on espère parvenir à formuler la bonne question, mais on ne prétend pas donner la bonne réponse.

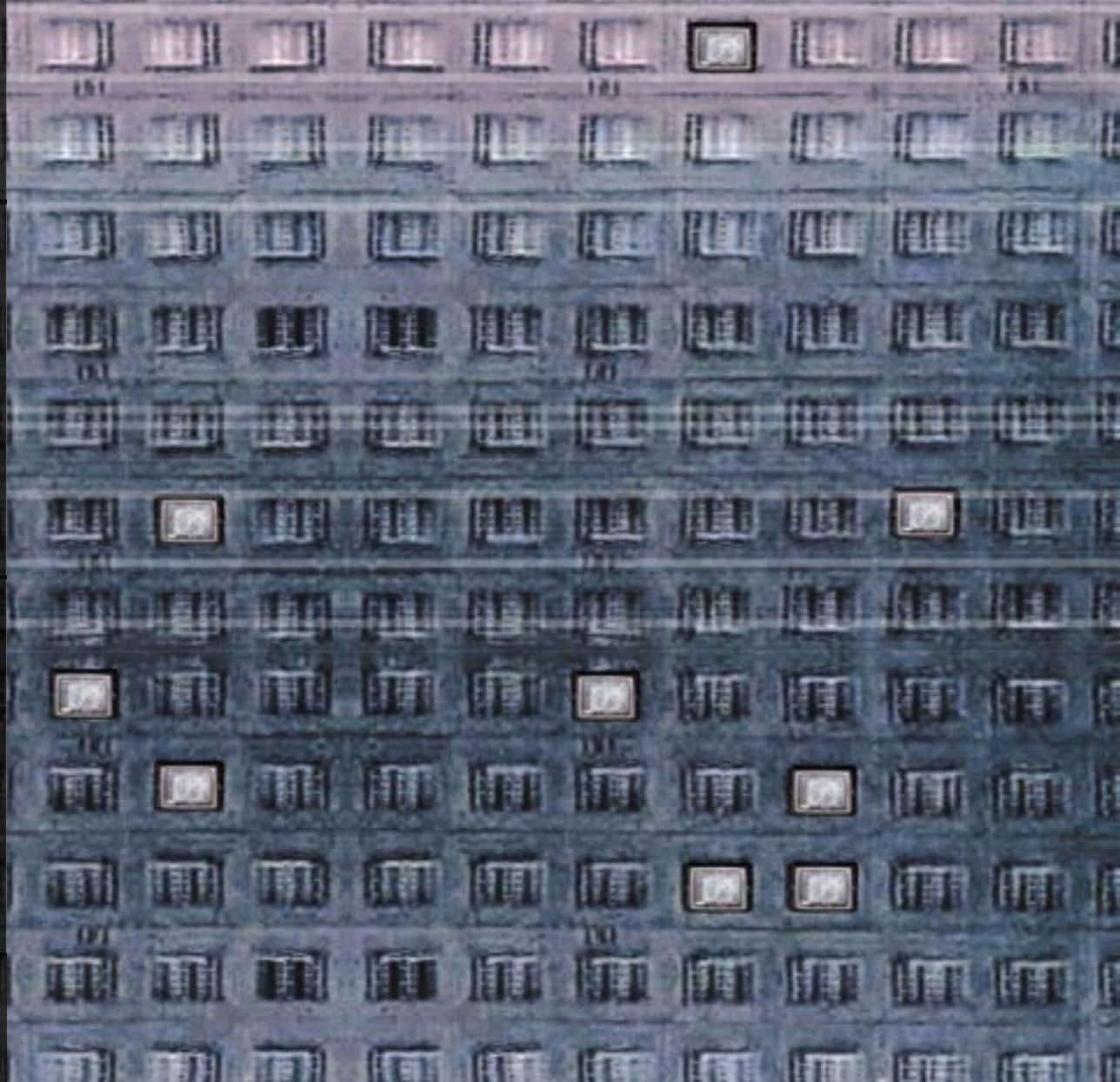
— **Le fait de vivre en Israël et à Paris influe-t-il sur votre travail ?**

Oui, parce que j'ai quitté Israël, je vis en France, mais Israël ne m'a jamais quitté. Je vis dans une situation extrême, surtout ces temps-ci où l'on commence à comprendre de plus en plus les conséquences de la dépolitisation et de la passivité citoyenne, la non-confiance dans le politique peut amener au crime. Ce qu'on appelle la criminalité de la politique israélienne ne vient pas du fait qu'un gouvernement décide en haut lieu, mais parce que nombre de citoyens ne croient pas qu'ils peuvent changer les choses. Vivre dans le monde, c'est être un acteur politique de ce monde. Le politique est une tentative permanente de construire un monde commun. Les gouvernements israéliens ont réussi à abolir la confiance des citoyens dans leur possibilité de changer le cours des choses. Etrangement, ça je peux le dire librement en Israël. Quant à la France, c'est beaucoup plus compliqué car certains intellectuels ont tendance à remplacer une tradition, une culture et, une histoire juive, par le nationalisme juif, dit le sionisme. Ils ont ainsi l'impression de pouvoir donner toutes les réponses. Pourtant, s'il y a quelque chose que l'on peut qualifier de tradition juive, c'est d'être en permanence dans le questionnement.

— **Comment souhaitez-vous que soit perçu votre travail ?**

Je ne cherche pas à faire d'un film, un «objet de mémoire». Goethe dit, «Quand j'entends le mot mémoire, je me pose la question de savoir ce qui a été oublié». On oppose toujours le mot mémoire au mot oubli, mais mémoire et oubli vont ensemble. Là où il y a mémoire, il y a forcément de l'oubli. Je souhaite que mes films soient plutôt des objets de réflexion. De réflexion politique. « Pour l'amour du peuple » est un objet qui utilise le passé. Ce film s'ouvre à différentes réflexions, sur la télévision, sur la surveillance, sur la sécurité, sur la guerre contre le terrorisme, sur les chefs d'entreprises, sur le contrôle social... J'espère aussi que ce film est un spectacle. Même si c'est un spectacle dont on sort épuisé de questions, comme on peut dire qu'on est épuisé mais content, quand on sort d'un match ou d'une salle de sport !





la confiance, c'est bien, le contrôle, c'est mieux.

interview

par GALLAC MORGUE


AUDREY MAURION

EYAL SIVAN

— **Comment avez-vous été amené à traiter de la Stasi ?**

E. Sivan — Après avoir réalisé «Un Spécialiste», j'avais envie de continuer à porter ma réflexion sur les crimes politiques, sur des sujets qui traitent à la fois du passé et du présent. Ce livre, «Pour l'Amour du Peuple», m'en offrait à nouveau l'occasion. Avec Audrey Maurion qui travaille avec moi sur le montage de mes films, nous avons réfléchi sur une mise en images du témoignage de monsieur B, ex-officier de la Stasi. Nous étions fascinés par ce personnage, par son côté idéaliste déçu. C'est l'amoureux trahi ! Nous étions intrigués aussi par son rapport distancié à son travail, et à la fois par la précision qu'il lui apportait mais qui était totalement dénuée d'émotion. Quand je dis «fascinés», c'est qu'il me revient cette phrase de Nietzsche adressée à Wagner, «Votre musique me fascine, c'est pour cela que je veux vous combattre.»

A. Maurion — Notre intérêt se trouvait attisé par le fait que ce témoignage avait un point de vue et une matière cinématographique. Cet homme qui veut tout voir et qui n'a rien vu, c'est la figure de l'aveugle, et cette proposition est passionnante cinématographiquement. On espérait trouver des images d'archives qui avaient été enregistrées dans cette volonté de tout voir, de tout observer et répertorier pour tout savoir, et en même temps, on savait qu'on avait les preuves historiques de l'aveuglement. Confronter ces deux types d'images était, dès le départ, un enjeu stimulant qui d'ailleurs nous a donné envie de travailler uniquement à partir d'archives.

E. Sivan — Ce sujet nous questionnait directement sur le travail du cinéma, du documentaire et de la télévision et sur l'accumulation des images. C'est-à-dire **qu'il met en question cette idée répandue selon laquelle** : « plus on a d'images, plus on connaît la vérité »

— **Comment avez-vous eu accès à toutes ces images d'archives ?**

A. Maurion — On a travaillé avec Cornelia Klauß, une documentaliste née en Allemagne de l'Est, fortement intéressée par le sujet car elle avait eu son propre dossier à la Stasi. Notre souci était de vérifier que ces images provenaient uniquement de l'ex-Allemagne de l'Est, en éliminant tous les clichés déjà vus. On a commencé par faire une prospection



un peu vague dans tous les fonds possibles. On a pioché dans les archives de la Stasi, de l'armée, de la police, de la télévision, des amateurs... Par le biais d'associations de dissidents, on a récupéré des archives qui avaient été volées au moment de l'invasion des bureaux de la Stasi.

— **Depuis l'ouverture des archives de la Stasi, près de 2 millions de demandes de consultation de dossier personnel ont été déposées. A celles-ci s'ajoutent les millions de demandes de contrôle déposées par des administrations ou des entreprises qui désiraient s'assurer que leurs collaborateurs n'avaient pas travaillé pour la Stasi. L'ouverture de ces archives papier vous a-t-elle facilité l'accès aux archives audiovisuelles?**

E. Sivan — Effectivement, les archives-papiers sont accessibles, par contre les images ne sont pas répertoriées. Il fallait donc être vigilant, et ne pas se satisfaire des images que l'on nous proposait, celles que l'on retrouve dans tous les films sur ce sujet. Contrairement à ce que l'on voulait nous faire croire, on avait la preuve par les témoignages de monsieur B par exemple, que des images de caméras de surveillance existaient. Alors, on a enquêté pour aller les débusquer. D'une certaine manière, on a fait un travail d'archiviste.

A. Maurion — On avait obtenu une liste de ces images, mais sous prétexte d'épargner les victimes, les services contactés exerçaient une forme de censure. On a livré bataille pendant trois ans pour les obtenir au compte-gouttes ! Les archives Gauck étaient une de nos sources. Depuis la chute du Mur, ils ont récupéré tout ce qui avait été filmé, et ils s'occupent aussi de la reconstitution des dossiers détruits en reconstruisant à l'original les documents comme des puzzles avec des petits bouts de papier découpés par des machines.

— **Quel est le rôle de ces images d'archives dans la structure du film ?**

E. Sivan — On a tous les deux une relation profane aux archives. «Le statut de la vérité », comme dit Foucault, n'est pas notre problème. C'est la responsabilité des Institutions. Nous, on prend les matériaux et on les travaille. Il ne s'agissait pas d'illustrer le texte de monsieur B., mais d'essayer de traiter ce personnage de l'intérieur. On a d'ailleurs enlevé au fur et à mesure du montage, les images qui paraissaient redondantes à ses propos. Ensuite, il fallait différencier ces archives. Aux images de surveillance de la Stasi qui avaient une fonction précise dans le travail de surveillance, on a ajouté des images de dissidents, qui finalement étaient aussi des images de surveillance puisque les uns et les autres se filmaient avec la volonté de ne pas être découverts. Le résultat est parfois étonnant. Et il y a aussi les images qui touchent à l'intime, à l'autobiographie. Les Allemands de l'Est adoraient filmer ou photographier, et en même temps, dans un pays totalitaire, on ne peut pas faire des plans larges, on n'a pas le droit de constituer des preuves de la réalité. Ils se filmaient en famille, des portraits, le plus souvent à l'intérieur. Des associations de photographes amateurs que nous avons contactées par petites annonces dans la presse nous ont fourni leurs documents personnels. On a fabriqué nos propres archives auprès de gens qui étaient les acteurs même de l'histoire. Mais en fait, ce que montrent ces images n'est pas tellement important. Ce qui est intéressant, c'est l'acte même de filmer, l'acte de surveiller. Cette volonté mène à des absurdités extraordinaires puisque ces images finalement ne montrent rien.

— Selon ses initiateurs, le but de la Stasi, créée en R.D.A au début de la guerre froide était de lutter «contre les espions, les saboteurs et les subversifs à la solde de l'impérialisme». Mais très vite, la Stasi s'est transformée en un véritable appareil répressif dirigé contre la population. Elle est devenue une police politique avec plus de deux cents mille collaborateurs et avec une infiltration en R.D.A de 20 000 agents secrets.

E. Sivan — On peut estimer le nombre de collaborateurs, plus ou moins officiels, à un demi-million de personnes, soit un agent par famille ! Cette société encadrée par la surveillance conduit à la paranoïa politique qui tourne à l'arroseur arrosé. Le surveillé surveille celui qui le surveille ! Très vite, se crée une police dont le rôle est de diffuser une atmosphère de terreur au sein de la société, tout en prétendant empêcher la terreur. Contrairement aux autres régimes totalitaires comme le Stalinisme et l'Hitlérisme, en Allemagne de L'Est, il n'y a pas eu de camps de concentration, mais des camps de regroupement. Le laboratoire de la terreur sociale (qui dans les autres régimes totalitaires était les camps) en RDA, c'était les prisons, les salles d'interrogatoire de la Stasi et la conscience omniprésente de son existence.

— Les images sont commentées par la voix off de monsieur B.

E. Sivan — La voix off de Monsieur B. permet de se dégager du livre, et de concentrer son récit davantage sur ce va et vient de l'amoureux déçu, et son aveuglement, plutôt que sur son travail. Nous avons essayé de ne pas nous focaliser sur l'acte bureaucratique, mais à travers lui, de dégager le système. On a d'abord écrit le texte comme une narration sur laquelle le film s'est construit. Et cette voix incarnant un personnage, mais un personnage invisible nous conduit à travers son histoire.

A. Maurion — En même temps, on voulait aussi que le spectateur ait envie de chercher ce personnage dans chaque image, à la moindre silhouette entraperçue, ce peut être Monsieur B. Avec Aurélie Tyszblat, la co-scénariste du film, nous avons travaillé à partir du livre. Le personnage travaillait méthodiquement sur trois plans de narration que nous avons conservés. Il parle de son présent en évoquant son licenciement, de son passé héroïque à travers sa fonction, et de l'avenir puisqu'il essaye de savoir ce que peut être son futur. On a essayé de déconstruire cette narration en entremêlant les temps. Ce qui, du même coup, entremêle la chronologie des archives.

E. Sivan — Ce personnage invisible se devait d'être incarné, d'où le choix d'un acteur à la forte personnalité pour cette voix off. Pour renforcer cette incarnation, on ne s'est pas contenté d'enregistrer la voix en studio. On a demandé à l'acteur Hans Zischler de jouer le rôle en situation, dans d'anciens bâtiments de la Stasi, des couloirs, des grandes salles, un bureau. Hans Zischler était là, physiquement, pendant plusieurs jours de «tournage». Il n'est pas filmé par une caméra, mais il s'assoit, il se lève, il marche, il regarde... et là, on enregistrerait. Cette démarche répondait à notre souci, non pas de vérité, mais d'authenticité, puisque la vérité est toujours relative, partielle. Surtout dans un film qui tente de poser la question : Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui est faux ? Qu'est-ce qu'une fiction ou un documentaire ?

— **D'autant que vous utilisez également des images reconstituées. Comment souhaitez-vous les intégrer par rapport à la notion de vérité qu'ambitionne le film ?**

A. Maurion — Cela rejoint l'idée des trois temps et du personnage invisible. On a monté la plupart des images d'archives dont nous disposions, filmées dans les locaux de la Stasi, et on avait envie d'avoir les liens pour passer d'un couloir au bureau de monsieur B., puis de son bureau à une petite pièce où il y a un interrogatoire, etc. En fait, on a juste recréé ces liens pour pouvoir suivre Monsieur B dans sa journée de licenciement, afin de poser de manière assez claire les différents temps de la narration. Sans cela, le spectateur aurait été perdu, et dans l'espace et dans le temps.

E. Sivan — Dans le bureau où nous avons filmé, tous les objets, du tampon au crayon, du papier adhésif au papier peint, proviennent des sous-sols des archives de la Stasi.

— **Ces images, recréées en quelque sorte, ne sont-elles pas la représentation du récit autobiographique que Monsieur B. aurait pu faire?**

A. Maurion — Oui, il y a son errance dans ce lieu et ses adieux à ce lieu qui se vide. Ce sont des images un peu nostalgiques liées à beaucoup d'images existantes.

E. Sivan — Par exemple, ces images de couloirs dans lesquelles la caméra subjective s'approche d'une porte que l'on ouvre, ont été recréées. Elles enchaînent ensuite sur une séquence constituée de véritables images d'archives. La majorité des cinéastes soutiennent cette idée : on montre. Notre déclaration de principe, qui fait partie de nos «mobiles criminels» mais sert aussi d'alibi, est de dire : nous, on cache. Travailler avec le réel, c'est cacher plus que montrer. Quand on fait une image, quatre caches forment le cadre. La question est de savoir ce que l'on cache. Ce sont deux approches différentes : il y a ceux qui disent, «J'ouvre une fenêtre sur le monde». Nous, nous préférons proposer un point de vue, et à partir de là, ouvrons le débat ! Avec la manipulation de documents d'archives, ou la création d'archives, on repose la question du statut même de l'archive.

— **«La confiance c'est bien, le contrôle c'est mieux», dit Monsieur B.**

E. Sivan — C'est d'ailleurs une phrase de Lénine. Dans un couple, ce serait un rapport de macho ! En fait, c'est l'histoire d'un amoureux trahi qui envoie un détective privé pour essayer d'avoir le maximum d'images de cette trahison. Cette phrase formidable dit finalement que la confiance n'existe pas. C'est l'idée du contrôle absolu, issue de l'illusion extraordinaire que l'on peut tout contrôler. A l'intérieur de la Stasi, même la confiance en soi-même n'existe pas. C'est pour cela qu'ils acceptent d'être contrôlé, par les camarades, les voisins, les amis...etc.

— **« 20 ans de vie, en bons et loyaux services pour rien», dit-il. Quel est son avenir ?**

A. Maurion — Monsieur B. est assez visionnaire quand il dit que l'on va avoir encore besoin de lui, car des gens comme lui sont nécessaires. Le terrorisme est toujours là, une société ne peut pas se passer de surveillance. Cet ancrage dans le présent nous est apparu, dès le départ, fabuleusement intéressant. Par exemple, l'avenir des images. Le film montre des caméras de surveillance en marche actuellement, ainsi que des caméras

TCR 10:14:50:18



la conférence des océans

TCR 02.1



le, ce code les estimeux.

27:16:03

que nous avons placées, sans tricher puisque les «time code» avec la date de tournage apparaissent sur l'image. Tout cela est notre vision du monde et de la France dans laquelle nous vivons.

E. Sivan — Par analogie, imaginez une entreprise où l'on fabrique un produit dont les gens ne veulent pas ou plus et même, un produit à l'encontre du désir des gens. Très vite, l'entreprise va à la faillite. Mais on raconte que c'est la faute du consommateur qui refuse le produit ! C'est la description en d'autres termes de la Stasi et du régime de l'ex-RDA. Notre travail avec des situations extrêmes du passé n'a pour but que de nous ramener au présent.

— **«L'amour du peuple» est un film sur la croyance et la désillusion.**

E. Sivan — C'est une réflexion sur la confiance et la loi, une réflexion sur les images, sur le cinéma, sur la télévision...

A. Maurion — Sur cet afflux d'images dont on nous abreuve et qui nous donne l'illusion de tout connaître du monde, de tout comprendre, ce qui est totalement faux. Comme monsieur B., nous ne sommes pas à même de penser, tant que nous recevons de manière occulte et passive cette masse d'images. Nous avons l'intention, en mélangeant toutes ces sources d'images, de mettre le spectateur et nous-mêmes, dans une position d'instabilité par rapport à l'image. Ne jamais savoir d'où elle provient, ce qu'elle est, ce qu'elle signifie exactement, provoque une interrogation incessante et j'espère, l'envie de la questionner. E. Sivan : Malgré toutes ses caméras, la Stasi n'a pas su voir venir la contre-révolution quand elle était là sous leurs yeux. Parce que justement, ce n'est pas l'image qui dit quelque chose, c'est l'interprétation de l'image. Et ils ne savaient pas lire les images.

— **Une des forces du film est de plonger le spectateur dans un univers oppressant. On a l'impression d'être soi-même sous surveillance !**

E. Sivan — Cette volonté, parmi d'autres, était clairement affichée en ces termes dans notre salle de montage. Nous souhaitions qu'en sortant de la projection, le spectateur prenne conscience du nombre important de caméras de télé surveillance qui l'observent partout. Et surtout j'aimerais que ce film pose ce qui pourrait être une éthique du spectateur : Qu'est-ce que je vois quand je regarde ? Qu'est-ce qu'on me montre ? Qu'est-ce qu'on me cache ? Je ne vois qu'une partie de la vérité, déplaçons le cadre...» C'est : confiance et désillusions... En hébreu, ma langue d'origine, on dit, « Quand il y a trop d'arbres, on ne voit plus la forêt ! » À force de voir des images, on ne voit plus rien. Vivre non pas dans la paranoïa, mais dans l'interrogation ! Être dans la méfiance et se dire, « derrière tant de volonté à me donner du bonheur, il y a forcément quelques intérêts cachés. À qui cela profite-t-il ? » Ne soyons pas des imbéciles heureux !

— **Selon Virilio, « Une société qui sait tout, qui veut tout savoir et tout dire est une société qui va droit à la guerre civile. Ce délire de transparence est un délire totalitaire. »**

E. Sivan — Vous m'amenez sur un terrain compliqué, cette phrase que je connais bien, présente à mon avis, une contradiction interne. D'abord je ne pense pas que ce soit si grave que cela qu'une société aille droit à la guerre civile. Si l'on regarde l'Histoire, les nations qui ont surmonté une guerre civile sont des sociétés plutôt démocratiques. En France, ce fut la Révolution. L'Amérique a eu sa guerre civile. On ne peut donc pas mettre sur le même plan totalitarisme et guerre civile. À cette citation de Virilio, j'opposerais l'idée développée par un autre grand penseur, Tzvetan Todorov. Il dit que les régimes totalitaires voulaient le contrôle de l'image, de la mémoire, ils voulaient que la loi dise l'Histoire. Dans les sociétés démocratiques, le fait d'avoir librement à disposition une profusion de savoirs, d'images et d'informations, annihile chez le citoyen tout sentiment de révolte et nous transforme en agents passifs de la marche vers la barbarie. Alors que dans les régimes totalitaires, il y avait conscience de la nécessité de lutter contre la censure, le phénomène actuel d'abondance d'images, le sur-savoir, la sur-information, les sur-données, noie notre désir de révolte en une passivité qui nous conduit gentiment vers la barbarie. Devant Internet, à ingurgiter toutes ces informations, on n'a plus le temps de les mettre en question, ni de se mettre en colère ! C'est la censure du travail de l'intelligence, par inondation de consommation. La passivité, c'est l'acceptation d'un mouvement provenant d'une instance supérieure, l'acceptation qu'on ne peut pas changer la situation. Mais accepter ça, c'est de la collaboration, une participation à cette marche vers la barbarie. Si en voyant le film, le spectateur, perturbé, se pose des questions, s'interroge sur ce que disent ces images, pour nous c'est magnifique...

— **Quel est, ou qui est, ce néo-Big Brother ?**

E. Sivan — Nous justement, nous tous, et nous-mêmes en tant que responsable, de « faiseur d'images ». Alors, soyons honnêtes avec nos spectateurs : on ne montre pas, on cache. C'est l'accumulation de points de vue qui donne la réalité, ce n'est pas ma réalité ou celle de l'autre. Il n'y a pas un Big Brother. Si on accepte passivement qu'il y ait des caméras de surveillance dans le métro parisien, même si cela s'appelle la lutte contre la délinquance, et contre le terrorisme, on sait qu'une caméra de surveillance ne résout ni les problèmes de délinquance, ni de terrorisme. D'ailleurs, on nous prévient dans les boutiques : vous êtes filmés ! C'est nous, citoyens, en acceptant cela, qui sommes responsables de ces dérives ; il faut se demander à quoi servent vraiment toutes ces caméras de surveillance.

— **La question du contrôle dans la société est tout à fait actuelle. On a de plus en plus d'exemples d'une société en demande de surveillance, de protection sécuritaire.**

E. Sivan — Oui, plus les sociétés se dépolitisent, c'est-à-dire moins on est actif, moins on est citoyen, plus on est dans l'infantilisation, dans la prise en charge où l'on pense pour nous, on simplifie. C'est comme cela que l'on accepte que l'on nous dise, « terrorisme, donc Vigie Pirate ». C'est aussi la pensée bourgeoise, chacun devient un coffre fort, protégé par des murs, des barrières... En Israël, les gens ne se rendent pas compte que l'on s'enferme soi-même en érigeant un mur. Et oui, un mur a deux côtés.

— La sécurité est un facteur électoral.

E. Sivan — La caméra de surveillance est un moyen de remplacer la famille. Dans les civilisations dites « barbares », le jeune prend soin des anciens. Dans nos sociétés « civilisées », faute d'être entouré par leurs proches, des vieux meurent pendant la canicule. La communication apparaît quand le dialogue s'éteint. Les caméras, les moniteurs, les systèmes de surveillance sont des moyens de communication. « Sécurité, anti-terrorisme, paix » étaient les trois mots clés de l'Allemagne de l'Est. Mais ce ne sont que des clichés euphorisants, dont il faut interroger le sens. La sécurité est devenue un mot magique. La sécurité, c'est aussi le Patriot Act II que Bush a fait voter. Chaque Américain achetant un livre est aussitôt répertorié dans un registre tenu par les librairies. En France, le procès sur des « Ecoutes téléphoniques », cet acte certes injustifiable, n'est-il pas le cache-sexe d'un système d'écoute qui persiste ? Quant à la chaîne Al Manar, est-ce son antisémitisme abject qui a provoqué son interdiction, ou plutôt le fait qu'elle donne accès à des images d'Irak, de Palestine, du Liban que l'Occident ne montre pas ? Le point de vue objectif est dangereux. Les caméras de surveillance reflètent un point de vue objectif. Avec Audrey, nous préférons l'impact du point de vue subjectif.

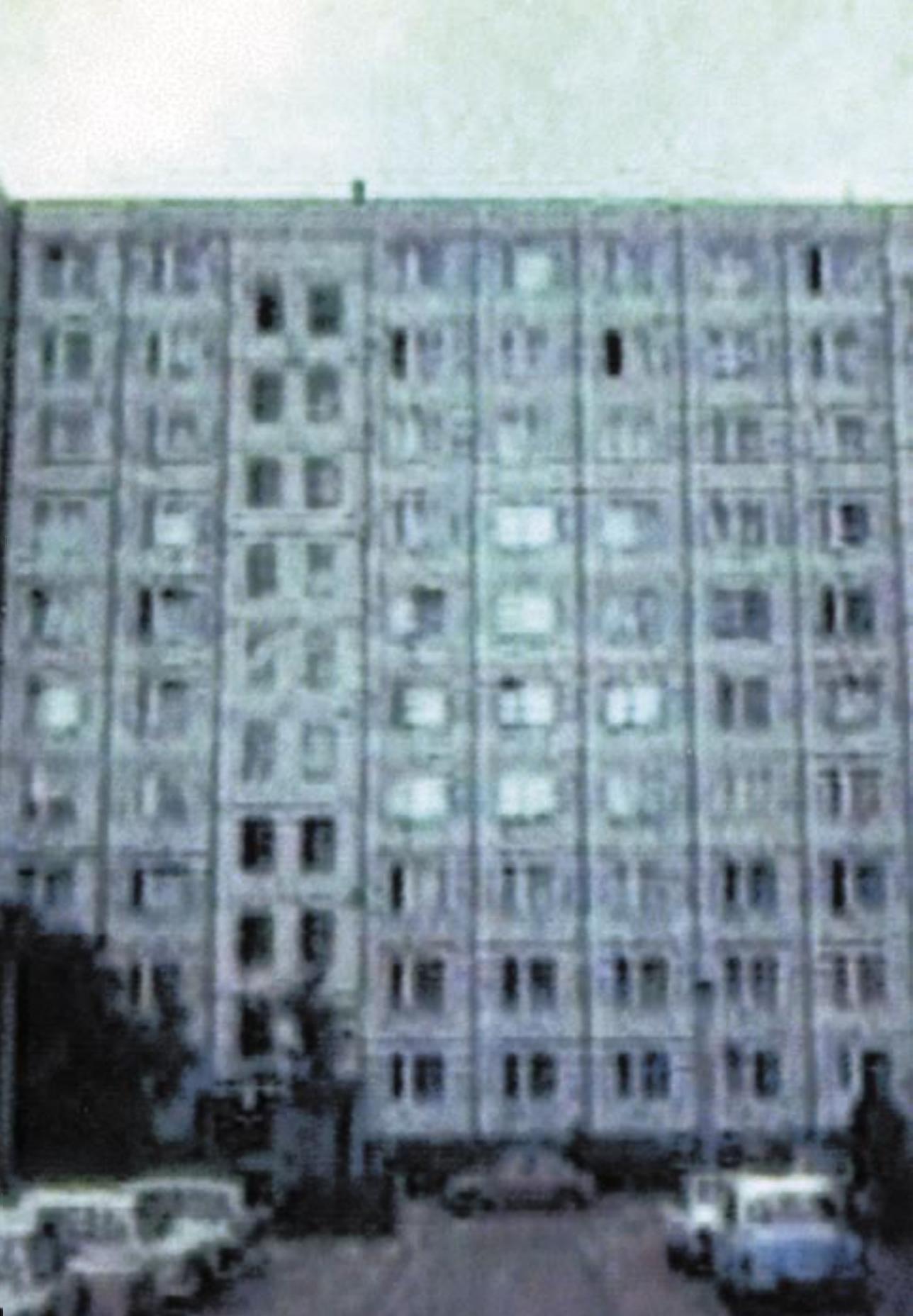
— Comment travaillez-vous ensemble ?

A. Maurion — J'ai commencé à travailler avec Eyal sur la série de films qu'il réalisait sur le Burundi, le Rwanda etc, à partir de photographies et de sons directs. Ensuite j'ai enchaîné avec le montage fleuve d'Un Spécialiste. On a passé deux ans ensemble en salle de montage. On partage un certain nombre de pensées politiques et philosophiques. Une même vision du travail de documentariste, de l'utilisation de l'archive ou des idées politiques. En fait, « Pour l'amour du peuple » est un peu une continuation de notre travail. (sur « Un spécialiste à enlever ») Le montage est un prolongement logique de l'écriture. C'est d'autant plus passionnant de m'investir dès le départ d'un film, d'écrire, de travailler la voix, et d'être présente sur les tournages.

E. Sivan — Audrey a une virtuosité de regard, une façon de s'emparer de matériaux bruts puis de sculpter la matière. Moi qui suis un grand bavard, habité par une interrogation permanente à la fois sur l'actualité et sur le rôle de l'image, c'est un plaisir immense d'avoir une partenaire qui me rappelle à nos devoirs de spectacle dans le cinéma, sans s'éloigner du sujet et de l'éthique de son traitement.

A. Maurion — Le fait de travailler ensemble depuis quelques années apporte une complémentarité qui nous permet de ne jamais aller dans le compromis.





la confiance, c'est bien, le contrôle, c'est mieux.

TCR 02:22:03

EYAL SIVAN

Eyal Sivan, cinéaste, producteur et essayiste, est né à Haïfa, en Israël, en 1964. Après avoir été photographe à Tel-Aviv, il quitte Israël et s'installe à Paris en 1985. Il a réalisé plus de dix longs-métrages documentaires politiques et en a produit beaucoup d'autres. Il écrit et donne des conférences régulièrement à propos du conflit israélo-palestinien, du cinéma politique, du crime politique et de sa représentation. Eyal Sivan est également membre du comité éditorial de La Fabrique, société d'édition basée à Paris. Il enseigne régulièrement en Israël, à l'Institut Universitaire Sapir et à l'Institut Académique de Management.

films réalisés (sélection)

“Route 181, fragments d’un voyage en Palestine-Israël”

Co-réalisé avec Michel Khleifi, documentaire, vidéo, 272 minutes, 2003

“Un spécialiste”

Documentaire, 35mm, 128 minutes, 1999

“Burundi, sous la terreur”

Documentaire, 35mm, 13 minutes, 1997

“Itsembatsemba, Rwanda un génocide plus tard”

Documentaire, 35mm, 13 minutes, 1996

“Aqabat-Jaber, paix sans retour ?”

Documentaire, 16mm, 61 minutes, 1995

“Jerusalems, le syndrome borderline”

Docu-drama, 16 mm, 64 minutes, 1994

“Itgaber, le triomphe sur soi”

Documentaire, vidéo, 2 x 85 minutes, 1993

“Israland”

Documentaire, vidéo, 58 minutes, 1991

“Izkor, les esclaves de la mémoire”

Documentaire, 16mm, 97 minutes, 1990

“Aqabat-Jaber, vie de passage”

Documentaire, 16mm, 81 minutes, 1987

écrits (sélection) — livres

«Sionisme : une critique juive»

à sortir, Editions La Fabrique, Automne 2005

“Itgaber, entretiens avec Yeshayahou Leibowitz”

à sortir, Editions La Fabrique, 2005

“Eloge de la désobéissance”

avec Rony Brauman, Editions Fayard / Le Pommier, 1999

écrits (sélection) — Articles et publications

“**C’est l’absence de débat qui entraîne la violence**” Politis n°792, Mars 2004

“**Archive images: truth or memory**” dans *Experience with truth, transitional justice and the process of truth and reconciliation*, Documenta, Kassel 2001

“**L’ardeur patriotique de la télé**” Télérama n°2650, Octobre 2000

«**Images, le marketing de la mémoire**» dans *Des musées d’histoire pour l’avenir*, dirigé par Marie-Hélène Joly & Thomas Compère-Morel, Editions Noësis, 1998

«**Memoria, archivi. Gli archivi della memoria**” in *Il racconto della catastrofe*, dirigé par Francesco Monicelli & Carlo Saletti, Cierre Edizioni, 1998

—



AUDREY MAURION

Audrey Maurion a étudié la philosophie à la Sorbonne. Elle vit à Paris où elle travaille principalement comme monteuse. Elle fut chef monteuse sur un certain nombre de longs métrages documentaires dont *Un Spécialiste* d’Eyal Sivan et Rony Brauman (1999) et *Singing Bridges* d’Emmanuelle Sardou et Michel Vézina (1992).

—

filmographie (sélection)

réalisatrice

De l’eau, du riz, Porto Alegre 2002 film collectif

Chef monteuse

“**Un spécialiste**” d’Eyal Sivan et Rony Brauman

“**The last fall of Phnom Penh**” de Dieudonnée Bergen

“**Singing bridges**” d’Emmanuelle Sardou et Michel Vézina

“**Au pays de citron**” de Frédéric Touchard

“**Un siècle de progrès sans merci**” de Jean Druon

“**En cas d’urgence**” de Christophe Otzenberger

“**Week end à Tokyo**” de Romain Slocombe et Jean -Pierre Tasso

“**Qui je suis**” de Bertrand Bonello

“**Les yeux au plafond**” de Mathieu Amalric

Réalisateurs
inspiré du livre

Eyal Sivan et Audrey Maurion
“ Pour l’Amour du Peuple, un officier de la Stasi parle ”. Éditions Albin Michel

Adaptation
d’après une idée de
avec la voix de
Conseiller artistique
Montage
Assistée de
Recherche d’archives
Assistée de
Directeur de la photo
Prise de son
Conception son
Montage son
Sons additionnels

Eyal Sivan, Audrey Maurion, Aurélie Tyszblat
Gilles-Marie Tiné
Hanns Zischler
Cornelia Klauss
Audrey Maurion
Mirjam Strugalla, Nicolas Gundelwein
Cornelia Klauss
Karin Fritzsche, Mirjam Strugalla
Peter Badel
Werner Phillipp
Audrey Maurion
Audrey Maurion, Dirk W. Jacob
Nicolas Becker, Jean-Michel Levy
- Studio Label Public

Mixage
Musique originale
Direction de production
Postproduction
Produit par
Une production
en coproduction avec

Martin Steyer
Christian Steyer, Nicolas Becker
Tassilo Aschauer
Sylvain Foucher, Maggie Heins
Gilles-Marie Tiné et Thomas Kufus
ARCAPIX et zero film
RBB – Rundfunk Berlin-Brandenburg

avec la participation de

Centre National de la Cinématographie,
Ministère de la Culture et de la Communication,
Deutsch-Französisches Filmabkommen
der FAA, Medienboard Berlin-Brandenburg,
Mitteldeutsche Medienförderung (MDM),
Bundesbeauftragte für Kultur und Medien
(BKM) et de TELEPOOL.

Développé avec l’aide du

programme MEDIA de l’Union Européenne.