FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2017

13 sept – 31 déc

DOSSIER DE PRESSE

CINÉMA

Service presse :
Christine Delterme – c.delterme@festival-automne.com
Lucie Beraha – l.beraha@festival-automne.com
Assistées de Raphaëlle Le Vaillant – assistant.presse@festival-automne.com
01 53 45 17 13

SOMMAIRE

4-9 | Harmony Korine
Rétrospective / Exposition
Centre Pompidou – 6/10 au 5/11

10-11 | Matías Piñeiro
Pour l'amour du jeu
Jeu de Paume – 7 au 18/11

12-19 | Harun Farocki / Christian Petzold
Rétrospectives / Exposition Harun Farocki
Centre Pompidou – 23/11 au 8/01

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

À une époque où le rapport de force remplace souvent le dialogue et va parfois jusqu'à oublier le sens de l'hospitalité, le Festival d'Automne à Paris est plus que jamais attentif à une création nourrie d'échanges, de rencontres et de différences.

Dans un Paris qui devient Grand, embrassant un horizon toujours plus large, le Festival se déploie vers de nouveaux territoires franciliens (Sceaux, Chelles, Noisiel, Saint-Germain-en-Laye…) pour une circulation accrue des œuvres et des publics. En 2017, c'est avec quarante-sept lieux partenaires à Paris et en région Île-de-France (théâtres, salles de concerts, musées, lieux patrimoniaux) que la 46e édition s'invente. Ensemble, nous produisons, coproduisons, accueillons soixante artistes français et étrangers avec le désir partagé de créer un espace de liberté pour le public et les artistes.

Cette année, deux nouveaux Portraits viennent succéder aux monographies lancées en 2012.
Le chorégraphe Jérôme Bel, dont la collaboration avec le Festival débute en 2004, présente huit pièces et une projection emblématiques de son questionnement des codes de la scène et du spectacle. Au cœur de ce Portrait, deux créations sont attendues – dont une avec le Ballet de l'Opéra de Lyon – et deux pièces sont jouées pour la première fois au Festival.
Irvine Arditti & le Quatuor Arditti fondé en 1974, invités par le Festival depuis 1984, reviennent en 2017 pour trois concerts aux configurations différentes. Ce Portrait, le premier consacré à des interprètes et non à un compositeur, est l'affirmation de notre reconnaissance. Leur histoire se confond avec l'histoire de la musique de notre temps. En témoigne la présence dans ces trois programmes d'œuvres de Brian Ferneyhough, Mark Andre, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Clara Iannotta, Iannis Xenakis, György Ligeti.

Venus d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, de Russie, des États-Unis, mais aussi d'Europe et de France, les artistes invités sont, pour certains, liés à l'histoire du Festival (Brian Ferneyhough, Mark Andre, Romeo Castellucci, Boris Charmatz, Maguy Marin, Olga Neuwirth…) ; d'autres sont de nouveaux compagnons de route (Baptiste Amann, Tania Bruguera, Jonathan Capdevielle, Mohamed El Khatib, Milo Rau…). Auprès d'eux, notre engagement est total pour que leurs projets se réalisent, et pour inviter ainsi le public à éprouver de nouvelles expériences et à traverser avec nous d'autres frontières du sensible.

En lien étroit avec les artistes, le Festival développe de nombreuses initiatives en direction des publics. Soucieux de la transmission aux jeunes générations, il organise pour elles des rencontres avec les œuvres et favorise la découverte d'autres cultures. Chaque année, le Festival intervient auprès de milliers d'élèves dans des écoles et s'installe dans un lycée pour y proposer exposition, concerts et interventions.

Parce que l'aventure ne vaut d'être vécue que si elle est partagée, le Festival demeure depuis quarante-six ans un éclaireur qui vous convie à le suivre sur des chemins de traverse, à la rencontre d'œuvres qui sollicitent l'imaginaire et révèlent les plaisirs de l'inattendu et du questionnement.

Sans nos partenaires financiers, aucune nouvelle cartographie du Festival d'Automne à Paris ne pourrait être dessinée. Tous nos remerciements vont donc au ministère de la Culture et de la Communication, à la Mairie de Paris, à la Région Île-de-France, ainsi qu'à Pierre Bergé et à l'ensemble des membres de l'association des Amis du Festival d'Automne à Paris.

Emmanuel Demarcy-Mota
Directeur général

Harmony Korine / *Spring Breakers* © Mars Films

HARMONY KORINE

Rétrospective / Exposition

Cette manifestation est organisée par les Cinémas du Département du développement culturel du Centre Pompidou avec le Festival d'Automne à Paris.

Programme détaillé en septembre sur www.centrepompidou.fr et www.festival-automne.com

Harmony Korine, cinéaste et artiste américain, est à l'honneur pendant un mois au Centre Pompidou avec une exposition et une rétrospective de ses films. Il sera présent* pour accompagner de nombreuses projections ainsi que des événements *live*.

Cinéaste issu de la culture *underground*, Harmony Korine a été propulsé au-devant de la scène à l'âge de dix-huit ans avec son scénario de *Kids*, tourné par Larry Clark en 1995. Il réalise ensuite *Gummo* (1997) puis *Julien Donkey-Boy* (1999) qui font de lui le cinéaste le plus provocateur de sa génération. Fervent observateur de la société américaine qu'il n'hésite pas à railler, il s'intéresse particulièrement à la jeunesse et aux individus qui se marginalisent, comme dans *Mister Lonely* (2007), *Trash Humpers* (2009), et dans le détonant *Spring Breakers* (2012), immense succès critique et public. Il expérimente tout au long de sa filmographie différents styles de narration, mélange diverses textures d'images, de la vidéo au numérique, et réalise également une vingtaine de courts métrages, de publicités et de clips musicaux. Harmony Korine pratique en parallèle la peinture, la photographie, crée des installations et écrit. Ce foisonnement artistique fait l'objet d'une exposition au Forum – 1 du Centre Pompidou. Un livre, coédité par les Éditions Rizzoli, le Centre Pompidou et Gagosian Gallery, abordera les différents aspects de l'univers visuel de Harmony Korine : films, photos, peintures.**

* Harmony Korine sera présent du 6 au 12 octobre 2017

** **Autour d'Harmony Korine, Rétrospective / Exposition**
Lecture de Sandra Moussempès
Sunny Girls, poème inspiré par le film *Spring Breakers* d'Harmony Korine
Centre Pompidou / Petite salle – Jeudi 26 octobre 19h
Durée : 40 minutes / Entrée libre

CENTRE POMPIDOU
Vendredi 6 octobre au dimanche 5 novembre

Rétrospective : 4€ et 6€ / 4€ pour les abonnés du Festival
Gratuit avec le laissez-passer du Centre Pompidou ou sous conditions (dans la limite des places disponibles et sauf soirée d'ouverture et avant-premières)

Exposition : accès libre

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Centre Pompidou
Agence Pierre Laporte
Pierre Laporte
01 45 23 14 14 | pierre@pierre-laporte.com

FILMS PROGRAMMÉS

LONGS MÉTRAGES
Gummo, 1997 / *Julien Donkey-Boy*, 1999 / *Mister Lonely*, 2007
Trash Humpers, 2009 / *Spring Breakers*, 2012

SCÉNARIOS POUR LARRY CLARK
Kids, 1995 / *Ken Park*, 2002

COURTS ET MOYENS MÉTRAGES
A Bundle a Minute, 1988 / *Visual Mafia*, 1995 / *Fight Harm*, 1999 (non achevé) / *Korine Tap*, 2000 / *Crutchnap*, 2009 *Mac and Plak*, 2010 / *Blood of Havana*, 2010 / *Act Da Fool*, 2010 *Curb Dance*, 2011 / *Umshini Wam*, 2011 / *Caput*, 2011 *Snowballs*, 2011 / *The Lotus Community Workshop - The Fourth Dimension*, 2012 / *Où en êtes-vous, Harmony Korine?* (*Where do you stand now, Harmony Korine ?*), 2017

CLIPS
Sunday, 1998 (Sonic Youth) / *No More Workhorse Blues*, 2004 (Bonnie « Prince » Billy) / *Living Proof*, 2006 (Cat Power) *Gold on the Ceiling*, 2012 (Black Keys) / *Needed Me*, 2016 (Rihanna)

TÉLÉVISION
David Blaine: Above the Below, 2003 / *The Legend of Cambo, Alone in the Woods*, 2015

PUBLICITÉS
Stuck, 2007 (Thorntons) / *True Dedication*, 2008 (Budweiser) Re*sponsibility Project,* 2009 (Liberty Mutual) / *Needle,* 2014 (Supreme) / *Fireboard*, 2014 (Supreme) / *Dior Addict Fragrance,* 2014 (Dior) / *Under Armour Curry 3,* 2016 (Under Armour) *Black Opium*, 2016 (Yves Saint Laurent) / *Gucci Mane Stars,* 2016 (Supreme)

INSTALLATION
The Diary of Anne Franck PT II, 1997
installation composée de 3 écrans (12', 21', 42')

AUTOUR D'HARMONY KORINE
Hamper McBee: Raw Mash, Sol Korine et Blaine Dunlap, 1978 – Réalisé par le père d'Harmony Korine / *Mouth Music*, Sol Korine et Blaine Dunlap, 1981 – Réalisé par le père d'Harmony Korine / *Easter*, Gus Van Sant, 2000 – Réalisé pour le film collectif *Jokes* de Korine (non achevé) / *The Aluminum Fowl*, James Clauer, 2006 – Produit par Korine / *The Lonely,* Brent Stewart, 2017 – making-of de *Mister Lonely*

CARTE BLANCHE À HARMONY KORINE
The Outsiders, Francis Ford Coppola, 1983 / *Les nains aussi ont commencé petits (Auch Zwerge haben klein angefangen)*, Werner Herzog 1970 / *Scum*, Alan Clarke, 1979 / *Pixote, la loi du plus faible* (Pixote), Hector Babenco, 1981 / *Les Amants du Pont-Neuf,* Leos Carax, 1991

CALENDRIER DES SÉANCES

6 octobre – 5 novembre 2017
Centre Pompidou, Cinémas 1 et 2 et Petite Salle

VENDREDI 6 OCTOBRE
20h CINÉMA 1
Ouverture de la rétrospective avec deux films :
Où en êtes-vous, Harmony Korine ? (2017 10' environ)
et *Gummo* (1997, 89'), en présence du cinéaste
Projection précédée du vernissage de l'exposition Harmony Korine au Forum -1
Séance semi-publique
6€, TR, LP et Abonnés du Festival d'Automne 4€
Exposition en accès libre

SAMEDI 7 OCTOBRE
15h, CINÉMA 1
Carte Blanche Harmony Korine : *Scum (1979, 98') d'Alan Clarke*, séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*
17h, CINÉMA 1
A Bundle of Minutes (1991, 5') de Harmony Korine et Kids (1995, 91') de Larry Clark, séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*
20h CINÉMA 1
Easter (2000, 33') de Gus Van Sant et *Julien Donkey-Boy* (1999, 94') de Harmony Korine, séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

DIMANCHE 8 OCTOBRE
14h30 CINÉMA 1
Mister Lonely (2007, 112'), séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*
17h PETITE SALLE
Rencontre Harmony Korine, animée par Emmanuel Burdeau
Entrée libre (dans la limite des places disponibles)
20h CINÉMA 1
Carte Blanche Harmony Korine : *Les Amants du Pont-Neuf* (1990, 125') de Leos Carax, séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

LUNDI 9 OCTOBRE
20h CINÉMA 1
Umshini Wam (2011, 15') et *Trash Humpers (*2009, 78'), séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

MERCREDI 11 OCTOBRE
20h CINÉMA 1
Programme de courts métrages, clips et publicités 1 de Harmony Korine, séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

JEUDI 12 OCTOBRE
20h CINÉMA 1
Caput (2011, 6') et *Spring Breakers* (2012, 92'), séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

VENDREDI 13 OCTOBRE
20h CINÉMA 1
Ken Park (2002, 96') de Larry Clark
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

SAMEDI 14 OCTOBRE
20h CINÉMA 2
Curb Dance (2011, 2') et *Gummo* (1997, 95')
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

DIMANCHE 15 OCTOBRE
15h CINÉMA 2
Programme de courts métrages, clips et publicités 2 de Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*
18h CINÉMA 2
Easter (2000, 33') de Gus Van Sant et *Julien Donkey-Boy* (1999, 94') de Harmony Korine, séance présentée par Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

JEUDI 19 OCTOBRE
20h CINÉMA 2
Carte Blanche Harmony Korine : *Les nains aussi ont commencé petits* (1970, 96') de Werner Herzog
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

VENDREDI 20 OCTOBRE
20h CINÉMA 2
Mister Lonely (2007, 112')
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

SAMEDI 21 OCTOBRE
17h CINÉMA 2
Programme de courts métrages "Père et fils, Sol et Harmony":
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*
20h CINÉMA 2
Umshini Wam (2011, 15') et *Trash Humpers (*2009, 78')
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

DIMANCHE 22 OCTOBRE
17h CINÉMA 1
Carte Blanche Harmony Korine : *Outsiders* (1983, 90') de Francis Ford Coppola
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

JEUDI 26 OCTOBRE
20h CINÉMA 2
Programme de courts métrages, clips et publicités 1 de Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

VENDREDI 27 OCTOBRE
20h CINÉMA 2
Caput (2011, 6') et *Spring Breakers* (2012, 92')
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

SAMEDI 28 OCTOBRE
20h CINÉMA 2
A Bundle of Minutes (1991, 5') de Harmony Korine et Kids (1995, 91') de Larry Clark
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

VENDREDI 3 NOVEMBRE
20h CINÉMA 1
Ken Park (2002, 96')
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

SAMEDI 4 NOVEMBRE
17h CINÉMA 1
Programme de courts métrages, clips et publicités 2 de Harmony Korine
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*
20h CINÉMA 1
Carte Blanche Harmony Korine : *Pixote* (1980, 125') d'Hector Babenco
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

DIMANCHE 5 NOVEMBRE
17h CINÉMA 1
Où en êtes-vous, Harmony Korine ? (2017, 10' environ) de Harmony Korine et *The Lonely,* making-of de *Mister Lonely* (2009, 60') de Brent Stewart
6€, TR et Abonnés du Festival d'Automne 4€, gratuit LP*

ENTRETIEN
Harmony Korine

Votre carrière a commencé, lorsque vous aviez seulement 18 ans avec l'écriture du long métrage* Kids *réalisé par le célèbre photographe Larry Clark.
Harmony Korine : Un jour, j'étais assis près d'une fontaine à Washington Square Park à New York et Larry Clark était là. Il prenait des photos. J'ai sans doute commenté son appareil, c'était un Leica, et on a commencé à discuter. Il m'a demandé ce que je faisais et je lui ai répondu que je réalisais des films. J'en avais déjà réalisé plusieurs à l'école que j'avais enregistrés sur des cassettes VHS. J'ai dû lui en donner une. Le lendemain, il m'a appelé pour me dire qu'il les trouvait intéressants, qu'il souhaitait aussi faire des films et m'a demandé si je pouvais écrire un scénario pour lui. À cette époque, j'étais vraiment fasciné par certains films sur des adolescents comme *Violences sur la ville* (Jonathan Kaplan), *Outsiders* (F.F. Coppola), *Los Olvidados* (Luis Buñuel) et surtout *Pixote* (Hector Babenco) : des films qui s'inscrivent dans une réalité adolescente et sont poussés à l'extrême dans une sorte d'hyper-réalité et d'hyper-poésie. Nous aimions tous les deux l'idée de travailler avec des amateurs. Je n'avais pas la moindre idée de combien de temps il fallait pour écrire un long métrage. J'ai supposé qu'il suffirait d'une semaine et c'est ce que j'ai fait sans véritable ligne directrice. Je connaissais bien le sujet et je connaissais les adolescents qui joueraient dans le film puisque c'était mes amis. Je connaissais donc parfaitement leur langage, le rythme et la cadence de l'argot. Ce film était comme un monologue intérieur. C'était un peu comme le film *Les Dents de la mer.* C'est vraiment ce dont je me suis inspiré pour l'écriture de *Kids* mais à la place des requins c'était le SIDA qui était le croque-mitaine du film. J'ai utilisé cette idée comme dispositif. C'était excitant parce que je n'avais rien vu de pareil, à cette époque, sur la jeunesse aux États-Unis.

Comment avez-vous réalisé votre premier film* Gummo *?
Harmony Korine : Grâce au succès de *Kids*, j'avais le sentiment d'avoir assez attiré l'attention pour obtenir un peu d'argent et réaliser mes propres films. J'ai donc arrêté l'université et j'ai écrit *Gummo* que j'avais en tête et que je rêvais de réaliser. Le film dans mon esprit était composé d'images qui tombaient du ciel et arrivaient de toutes parts. Lorsque j'y pensais, je ne l'imaginais pas construit de façon linéaire mais composé uniquement de différentes scènes que j'aimais. Je suppose que cela anticipe une sorte de réalité Youtube, cette sorte d'assemblage de sites qui permet juste de regarder des moments précis. C'est la raison pour laquelle j'ai eu l'idée d'une tornade : je voulais que le récit ressemble à une tornade dans cette ville où tout pouvait arriver. J'avais juste des images en tête qui étaient presque comme des photographies qui n'avaient jamais été prises. En plaçant les scènes les unes après les autres de façon quasi aléatoire, un genre de sens et de discordance apparaissaient. C'est comme si les pages d'un livre manquaient aux bons endroits.
Ce que moi j'essaie de faire, c'est de vous faire ressentir quelque chose. Je n'essaie pas de dire quelque chose en particulier, peut-être que le film, lui, dit quelque chose et c'est très bien. À partir des personnages et de ce qu'ils racontent, ce que j'essaie d'obtenir est davantage une expérience physique : une sensation de malaise, de confusion, de transcendance, de stupéfaction, de gêne, d'humour. J'aime que ces sensations arrivent les unes après les autres, très rapidement de façon à ne jamais vous laisser en paix. C'est comme une attaque. J'aime l'idée de la confusion, l'idée que quelque chose soit à moitié vrai, à moitié de la fantaisie et ne pas savoir quand quelque chose commence ou quelque chose finit.

Vous mélangez différentes textures d'images dans vos films.
Harmony Korine : J'ai toujours utilisé différents médiums de même que j'ai toujours peint, écrit et fait de la photo. Tous les médiums (vidéo, analogique, 35mm, 16mm, HD, Super 8…) sont des instruments au son particulier, ils sont comme des crayons de différentes couleurs. Avec *Gummo* en particulier, je voulais un large assortiment de caméras pour les confier à mes amis, ma sœur, à n'importe qui autour de moi et je leur disais de filmer. Ce que nous tournions en Super 8 et en vidéo, je le projetais ensuite sur un mur blanc et le re-filmais à nouveau en 35mm.

Pouvez-vous parler de* Spring Breakers*, votre dernier film en date, qui a rencontré un immense succès ?
Harmony Korine : Avec *Spring Breakers*, j'ai voulu faire un film qui était comme un poème pop. J'ai collectionné pendant presque deux ans des images de pornographie estudiantine et des photographies de « spring break » qui est comme un rite aux États-Unis. La première image qui m'est apparue était celle de jeunes filles en bikini sur la plage qui dépouillent des touristes. J'ai écrit le scénario très vite, qui ne devait pas comporter plus de trente lignes de dialogues, ce qui donne cette sensation de répétition dans le film à la façon d'une musique en boucle. Le récit était éclaté et ressemblait plutôt à une nappe narrative. Les éléments du début reviennent à la fin et les éléments de la fin arrivent au début, presque comme un jeu vidéo. Avec ce film, d'un point de vue conceptuel, j'avais besoin de pop stars (Vanessa Hudgens, Selena Gomez et Ashley Benson), j'avais besoin d'y infiltrer un langage pop. Je voulais que les fans de ces stars voient le film.

Vous pratiquez différents arts. Vous définiriez-vous comme cinéaste ?
Harmony Korine : Le cinéma est la première chose dont je suis tombé amoureux mais par-dessus tout, j'aime l'art en général. J'aime les films, la musique, la peinture, la sculpture, l'écriture et je ne me suis jamais considéré comme attaché à une forme d'art en particulier. Certes je suis reconnu en tant que cinéaste mais je ne me définis pas uniquement ainsi. À une époque je considérais que tout cela constituait une même vision esthétique, que tout était relié. J'ai eu la sensation que tout provenait d'un même endroit à l'intérieur de moi. C'était un langage que je voulais explorer dans ses moindres détails, alors j'ai tout essayé. J'ai tenté d'écrire un livre, des poèmes, j'ai peint, fait de la photographie, fait des films… Je voulais surtout me divertir pour échapper à l'ennui. Il y a encore tellement de choses que je voudrais faire que je ne pense pas avoir fait un centième des choses que j'ai imaginées.

Entretien réalisé par Eva Markovits,
pour le Centre Pompidou, le 19 mars 2017 à Nashville

BIOGRAPHIE

Harmony Korine est né le 4 janvier 1973 à Bolinas (Californie) et a grandi à Nashville (Tennessee). Adolescent, il part à New York où il entame des études d'écriture qu'il abandonne après sa rencontre avec Larry Clark qui lui propose d'écrire un scénario. C'est ainsi qu'il signe, à 18 ans, *Kids* (1995), long métrage tourné par Larry Clark avec des acteurs amateurs sur le quotidien d'adolescents face au sida. À la même période, il écrit pour Clark le scénario de *Ken Park* mais cette œuvre ne sort qu'une dizaine d'années plus tard.

En 1997, Harmony Korine réalise son premier long métrage, *Gummo*, sélectionné à la Mostra de Venise, collage poétique qui met en scène des adolescents américains en marge. Son deuxième film, *Julien Donkey-Boy* (1999) dans lequel joue Werner Herzog, labellisé du « Dogme » de Lars von Trier, poursuit cette exploration poétique. Korine s'éloigne un temps des plateaux de cinéma puis réapparaît en 2007 avec *Mister Lonely*, projeté à Cannes dans la section *Un Certain Regard,* qui met en scène une communauté de sosies coupée du monde.

Le cinéaste retourne ensuite à l'exploration d'un groupe de marginaux à Nashville dans *Trash Humpers* (2009) présenté dans de nombreux festivals internationaux. Après une série de courts métrages et de clips, Korine réalise en 2012 *Spring Breakers* qui connaît un succès critique et public retentissant. Harmony Korine est également peintre, photographe et écrivain.

Matías Piñeiro / *Viola* © Alessio Rigo de Righi

MATIAS PINEIRO

Pour l'amour du jeu

Une programmation proposée par **Andréa Picard** et **Matías Piñeiro**
Rétrospective organisée par le Jeu de Paume en partenariat avec le Festival d'Automne à Paris

Programme détaillé à partir du 9 octobre sur www.jeudepaume.org et www.festival-automne.com

***Pour l'amour du jeu* retrace l'évolution de la carrière déjà prolifique de Matías Piñeiro, donnant à voir un corpus de films sensuels et originaux, entre création artistique et expérimentation formelle. Une œuvre qui ne demande qu'à être découverte en France.**

Une dizaine d'années a suffi au jeune cinéaste argentin pour se distinguer comme l'une des voix les plus remarquables du cinéma contemporain. Ses six films novateurs s'inspirent librement du théâtre et de la littérature pour explorer la puissance du désir et du langage. Surgissant de la toujours dynamique Nouvelle Vague argentine, les productions de Matías Piñeiro, ludiques et mystérieuses, héritent largement des maîtres de la Nouvelle Vague française – Éric Rohmer et ses contes tout en philosophie et en séduction, Jacques Rivette et ses puzzles enivrants.

L'influence de plusieurs réalisateurs argentins expatriés à Paris, comme Eduardo de Gregorio et Hugo Santiago, se fait aussi sentir. Les films de Matías Piñeiro sont tous tirés de grands classiques de la littérature. Et pourtant, loin de faire de simples adaptations, le cinéaste s'engage en réalité dans un processus de traduction devenu sa marque de fabrique. Qu'il compose à partir des textes de Domingo Faustino Sarmiento (humaniste du XIXe siècle et président de l'Argentine) ou à partir des pièces de Shakespeare (avec sa série qu'il a intitulée « Las Shakespeariadas »), Matías Piñeiro a développé un style dans lequel les langages du théâtre, de la littérature et du cinéma fusionnent. Il nous livre une orchestration où l'art, la musique, l'amour et le jeu des acteurs se fondent avec harmonie dans un univers sinueux.

JEU DE PAUME
Mardi 7 au samedi 18 novembre
––––––
3€ / Gratuit sur présentation du billet du jour aux expositions

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Jeu de Paume
Annabelle Floriant
01 47 03 13 22 / 06 42 53 04 07
annabellefloriant@jeudepaume.org

BIOGRAPHIE

Né à Buenos Aires, en 1982. **Matías Piñeiro** étudie à l'Universidad del Cine, où il enseignera plus tard la réalisation et l'histoire du cinéma. En 2006, il est l'un des onze cinéastes du collectif A Proposito de Buenos Aires et en 2007, il présente son premier long-métrage *El Hombre Robado,* récompensé du Prix du meilleur réalisateur au Festival de Films de Las Palmas et du Prix du meilleur film au Jeonju International Film Festival. En 2011, il s'installe aux États-Unis où il entreprend une recherche au Radcliffe Institute de l'Université de Harvard, puis un Master of Fine Arts à l'Université de New York. Sa filmographie comprend notamment *El hombre robado* (2007), *Todos mienten* (2009), le court-métrage *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012), *La princesa de Francia* (2014) et *Hermia & Helena* (2016), son premier film en langue anglaise. Il remporte, entre autres, le Prix du Jury pour *Viola* au Festival International du Film de Valdivia et le Prix du meilleur film argentin pour *La Princesa de Francia* au Festival International du Cinéma Indépendant de Buenos Aires

Images de prisons, 2000 © Harun Farocki

Centre Pompidou 40

Festival d'Automne à Paris 46e édition

HARUN FAROCKI / CHRISTIAN PETZOLD

Rétrospectives
Exposition Harun Farocki

Cette manifestation est organisée par les Cinémas du Département du développement culturel du Centre Pompidou avec le Festival d'Automne à Paris, en partenariat avec Harun Farocki GbR et le Goethe-Institut.

Programme détaillé en octobre sur www.centrepompidou.fr et www.festival-automne.com

Harun Farocki a entrepris, dès les années 1960, une vaste relecture du siècle à travers ses images. Christian Petzold, avec lequel il a collaboré, s'est imposé depuis 2000 comme l'un des cinéastes-phares allemands. Leurs rétrospectives respectives et les installations de Harun Farocki révèlent les spectres du monde actuel.

Harun Farocki, disparu en 2014, lègue une œuvre considérable : plus de cent films, près de trente installations et de nombreux écrits, qui marquent définitivement l'histoire du cinéma et des médias. Ses films sont souvent construits à partir d'images préexistantes, qu'il parcourt et interroge pour analyser les ressorts de l'économie, la politique, la guerre, et leurs manifestations dans la société. Ses installations déploient sa réflexion sur les médias et les dispositifs. Éminemment critique, attachée à rendre aux images une lisibilité menacée par leur instrumentalisation, son œuvre agit comme un révélateur. La rétrospective et l'exposition présentées au Centre Pompidou s'inscrivent dans le cadre d'un hommage qui, après Berlin, passe par Paris et Marseille (Friche la Belle de Mai).

Christian Petzold a écrit ses films avec Harun Farocki, qui fut son enseignant. De *Contrôle d'identité* (2000) à *Barbara* (2012) et *Phoenix* (2015), ses fictions s'intéressent, comme les essais et documentaires de son aîné, aux crises et mutations. La rétrospective de son œuvre, qui a fait de lui le chef de file d'un cinéma allemand en plein renouveau, sonde, entre passé et présent, les hantises de l'Europe contemporaine.

CENTRE POMPIDOU
Jeudi 23 novembre au lundi 8 janvier

Rétrospectives : 4€ et 6€ / 4€ pour les abonnés du Festival
Gratuit avec le laissez-passer du Centre Pompidou ou sous conditions (dans la limite des places disponibles et sauf soirée d'ouverture et avant-premières)

Exposition : accès libre

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Centre Pompidou
Agence Pierre Laporte
Pierre Laporte
01 45 23 14 14 | pierre@pierre-laporte.com

ENTRETIEN
Harun Farocki

« Garder l'horizon ouvert »
En février 2014, Harun Farocki nous a invités à nous entretenir avec lui à son appartement dans un ancien quartier communiste de Berlin. Il venait d'avoir soixante-dix ans et était toujours très actif : en plus d'avoir tout juste sorti son dernier film *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), il était également en train de préparer trois nouvelles installations pour son projet *Parallel* qu'il avait commencé en 2012. Nous avons parlé en anglais un peu moins d'une heure pour ce que nous réalisons maintenant être l'un de ses derniers entretiens, puisqu'il est malheureusement décédé le 30 juillet 2014.
Farocki était irremplaçable et avait une capacité unique à faire vivre les images sur l'écran. Dans notre conversation, nous étions particulièrement intéressés par ses idées sur les relations que le dispositif cinématique et la production artistique entretiennent, ains que par les stratégies politico-esthétiques qu'il utilisait ou qui représentaient un intérêt pour lui. En réponse à cela, il s'est exprimé en détails sur sa relation intime aux images, ou les dimensions technologiques, politiques, artistiques et poétiques du cinéma s'entrelacent parfois de manière étonnante.

De nos jours, il est très commun de décrire votre travail de l'image d'archive comme une sorte d'archéologie, ainsi que l'ont proposé des critiques tels que Georges Didi-Huberman et Christa Blümlinger.
Harun Farocki : Je trouve le mot « archéologie » un peu excessif. Pour moi, l'archéologie consiste, essentiellement, à découvrir la présence de cultures à travers des éléments qui témoignent de leur existence – comme en Grèce par exemple – dont nous n'avions aucune connaissance auparavant. Cela, pour moi, c'est de l'archéologie. Je ne pense pas que l'histoire du cinéma, de quelque sorte qu'elle soit, puisse être considérée comme de l'archéologie, surtout aujourd'hui, avec internet et quasiment toutes les archives accessibles en ligne sur des sites comme YouTube.

Y a-t-il, alors, une sorte d' « archéologie » possible à travers la pratique du montage ?
Harun Farocki : Aux Pays-Bas, il y a quinze à vingt ans, il était judicieux de dire que les archives ne signifient pas seulement que vous devez conserver des choses, mais que quelqu'un doit en faire quelque-chose, par exemple que des cinéastes réalisent des films à partir d'images anciennes. Faire usage des trésors des archives : je trouve que c'est une idée très intelligente. D'une certaine manière, c'est ce que j'essaie de faire. Si vous regardez des images conservées depuis cinquante ou cent ans, vous pouvez peut-être en faire aujourd'hui des lectures différentes des intentions originelles. Est-ce que vous connaissez le texte de Jacques Rancière dans lequel il décrit un film de Chris Marker[1] ? (Comme Rancière l'a noté dans cet essai), la caméra veut juste enregistrer, elle ne distingue pas les intentions du réalisateur. D'une certaine manière, c'est un grand avantage, parce qu'il y a un surplus documentaire dans les images produites par ce dispositif « froid ». Le montage – au sens le plus large – peut rendre cela visible.

Nous sommes fascinés par cette idée de « regard de la machine » que l'on trouve dans votre travail. Il y avait déjà cette forte croyance aux débuts du cinéma chez des personnes comme Dziga Vertov qui ont suggéré que le regard de la caméra n'était pas réductible au regard de l'humain. Il nous semble que votre travail est très fidèle à cette idée.
Harun Farocki : L'un de ces aspects mécaniques auquel je viens de faire allusion, c'est qu'une machine enregistre tout ce qui se trouve dans le cadre, sans distinction, et pas seulement ce que vous aviez l'intention de mettre en lumière. Après cinquante ans ou plus, vous pouvez y lire un sens différent, qui n'était pas du tout voulu à l'origine. Et qui devient assez évident. Cela peut valoir aussi pour la peinture bien sûr. Les personnes qui commandaient à des peintres célèbres des portraits de leur fille favorite, de leur fiancée ou de leur maîtresse avaient probablement aussi des difficultés avec le résultat, qui pouvait avoir un sens différent de celui qui était à l'origine de la commande. Pensez à ce qu'on appelle la caméra subjective : de nos jours, dans les jeux-vidéo, il y a aussi une caméra derrière la personne, le tireur ou qui que ce soit, qui bouge à travers les rues dans un scénario imagé. Vous voyez de quelle étrange construction de la subjectivité il s'agit là ! Vous pouvez dire que ce point de vue *doit* être subjectif, qu'il doit *être* pris d'une certaine perspective, mais il n'a, bien sûr, pas du tout le même sens qu'une vision ou un regard humain. C'est aussi parce que nous ne sommes pas des machines : nous regardons en différents points que nous comparons, nous faisons des millions d'opérations mentales lorsque nous regardons des images et que nous avons l'impression visuelle d'un film. Cela ne se réduit pas au fait de voir des couleurs, de l'obscurité et de la lumière… C'est bien plus que cela ; c'est une immense construction, comme le flux de conscience de Joyce.

Les questions liées à la supposée « délégation » de l'action humaine aux machines sont devenues un véritable enjeu contemporain. Nous les avons identifiées comme une point de fascination dans vos films depuis les années 1980 au moins. Que pensez-vous de tout cela aujourd'hui ?
Harun Farocki : La vraie question (ici) est : qu'est-ce que le mot « délégation » signifie ? Le fait qu'une machine travaille pour nous ne signifie pas que nous lui déléguons notre travail. La délégation est un processus complexe, vous ne pouvez pas le faire simplement. Par conséquent, le mot « délégation » ne signifie pas grand-chose à mes yeux puisque quand vous essayez de déléguer, vous ne le pouvez pas vraiment, la machine voulant toujours quelque-chose de vous.
La première chose que nous avons pensée lorsque nous avons eu l'ordinateur, c'était que nous n'aurions plus à travailler, la machine allait tout faire à notre place. Aujourd'hui, les industries ont un intérêt considérable à la production de logiciels et nous passons dix heures par jour devant nos ordinateurs. Nous avons plus de travail qu'avant.
Dans mon film *Images du monde et inscription de la guerre* (*Bilder des Welt und Inschrift des Krieges,* 1989), je traitais, d'une part, de certains aspects des débuts de l'enregistrement automatique de l'histoire par des appareils photographiques. Aujourd'hui, bien entendu, il y a d'autres médias, mais lors de la Seconde Guerre Mondiale, il n'y avait que la photographie aérienne. Nous avions déjà des machines qui enregistraient des données historiques. Mais, d'autre part, il y avait aussi (dans le film) ces personnes qui semblaient sorties d'une odyssée : deux

hommes d'Auschwitz qui ont assisté à ce qui se passait là-bas, qui se sont échappés, et qui racontent aujourd'hui au monde ce qu'ils ont vu. C'est la vieille méthode historiographique, qui est d'une certaine manière la base de notre idée de l'histoire. Il y a beaucoup de controverses autour de l'enregistrement des données historiques par des machines. Les données sont difficiles à lire, nous avons toujours besoin de l'esprit humain pour les déchiffrer.

Nous avons cru comprendre que vous avez travaillé avec l'archéologue allemand des medias Wolfgang Ernst. Quel était votre principal objectif avec ce projet ?
Harun Farocki : Il y a un petit livre à ce propos[2] . Il y a plus de 12 ans, nous avons organisé un congrès à Berlin[3] lors duquel nous avons essayé de demander aux gens d'intervenir sur ces questions : comment des images peuvent-elles commenter des images ? Comment pourriez-vous appréhender des images d'archives sans utiliser le langage ? Si vous avez une archive, vous devez faire des notes précisant « ça vient de Köln », « ça date de 1910 », et ainsi de suite. Pour avoir d'autres moyens d'y accéder, vous auriez des logiciels qui demandent « quelles images représentent des usines ? » ou « ici nous avons une usine, voyons les autres usines que nous avons ». Nous avons tout cela maintenant avec Google et le reste, mais ça ne marche toujours pas de la manière dont nous le voudrions. Cela n'aide pas vraiment comme un outil le ferait, cela vous aide à trouver des visages (ça aide la police aussi !), mais ça ne marche pas dans le sens où ça ne construit pas un ordre, un inventaire propre. C'était le sujet de cette conférence.

Dans des travaux comme* Section *(*Schnittstelle*, 1995), vous exécutez et analysez différentes formes de montages, et vous avez noté ailleurs que le passage à la vidéo a fondamentalement changé la manière dont vous travaillez avec les images. Nous serions curieux de connaître votre avis plus généralement à propos des évolutions technologiques du cinéma, et comment cela a changé votre façon de faire des films.
Harun Farocki : Je trouve le développement technologique globalement avantageux. Donc je ne pense pas que ça soit une mauvaise chose. La qualité de l'image et du son étaient bien pires avant que ce que vous pouvez faire avec un simple ordinateur aujourd'hui. Mon ambition à l'époque était de ne pas faire de distinction entre la production et la post-production : de commencer le montage dès le premier jour. Cela est devenu bien plus facile aujourd'hui avec le montage numérique. Lorsque vous rentrez d'un tournage à Francfort en train, vous pouvez commencer à monter les rushes, à y réfléchir, à faire des essais avec. Tout cela signifie pour moi que c'est devenu plus concret, plus focalisé sur la question de la « réelle qualité » des images et moins sur les intentions, parce que vous avez la matière, et vous vous demandez : « Oui, mais est-ce que c'est assez bon ? Qu'est-ce qu'on peut en faire ? Quelle pourrait être la prochaine image ? ». Vous pouvez réellement comparer des images ou commenter des images par d'autres images, ce qui est quelque-chose que j'aime beaucoup faire.

Pourriez-vous expliquer un peu plus cette volonté de ne pas différencier production et post-production ?
Harun Farocki : Cela a commencé surtout dans les années 1980, lorsque je travaillais sur des films comme *Images du monde* (*Images of World*, 1989) ou *Tel qu'on le voit* (*Wie Man Sieht*, 1986), ou même plus tôt encore, lorsque j'ai essayé d'échapper à ce modèle absurde où vous avez d'abord le scénario, les intentions, que vous devez ensuite traduire dans le réel, dans le film concret, ou ailleurs. Ce n'est pas vraiment nouveau – beaucoup de réalisateurs improvisent. Godard a toujours un peu improvisé. Cassavetes a tout le temps improvisé également.
Techniquement, vous dites « OK, je commence à filmer » et après… vous montez un peu, et c'est à partir de là qu'émerge une nouvelle idée pour le prochain plan. C'est une approche différente, qui est assez commune lorsque vous peignez ou que vous écrivez un livre, quand vous n'avez pas un concept général en premier que vous exécutez ensuite, mais que vous allez pas à pas.

Dans* Section*, vous avez dit que vous ne pourriez plus écrire sans deux images en face de vous. Quelle est l'interaction entre les images et les mots lors de votre processus créatif ?
Harun Farocki : La plupart de mes travaux ont reçu de l'argent de la télévision ou des fonds d'agences auxquelles vous devez soumettre un projet à évaluation. À l'époque, bien entendu, je devais produire quelque-chose, disons cinq ou dix pages, et parfois, je n'avais aucune idée de la forme que prendrait le film. Je prétendais le savoir, mais je voulais garder l'esprit et l'horizon ouverts. Et maintenant, depuis que mes moyens proviennent principalement de centres d'art, je ne peux pas vraiment dire « j'ai besoin de ça » ou « donnez-moi quelque chose ». Je dois attendre les opportunités. Alors, j'ai appris à garder des idées à l'esprit, sans savoir ce qu'elles vont devenir. Dès que je vois de l'argent, elles surgissent (rires). Parfois ça marche ; parfois ça ne marche pas si bien ; parfois c'est prévisible et parfois non. C'est vraiment difficile à dire.
Je trouve cela plutôt bien de ne pas avoir d'impulsion idéalisée, « voici mon projet, comment pourrais-je le financer ? », mais d'essayer de trouver quelque chose qui correspond aux moyens – ce que beaucoup de personnes ont fait, notamment les peintres qui ont attendu des commandes pour peindre. Dans ce sens, ce n'est pas important d'écrire devant deux images ou sous la table ou n'importe où. La seule chose importante, c'est que la forme que prend le film est plus basée sur les images que vous avez vraiment, et sur votre propre jugement de celles-ci.

Vous avez dit un jour que vous vouliez produire un travail qui soit « une forme d'intelligence ». Comment cela fonctionne en relation avec le montage surtout ?
Harun Farocki : En toute modestie, j'ai essayé de trouver des moyens grâce auxquels ce ne sont pas seulement les mots qui construisent le discours cinématographique mais, d'une certaine manière, l'aspect, le montage, la forme du film qui y contribue. Cela peut paraître un peu poétique de vouloir faire « des images qui pensent » et « des films qui pensent », mais c'est une de mes ambitions : trouver une certaine autonomie de la forme cinématographique grâce à laquelle vous ne vous contentez pas de répéter des choses qui existent déjà sur le papier en essayant de les traduire en film. Vous essayez ainsi de donner de l'autonomie au médium cinématographique. C'est l'un de mes buts.

L'Expression des mains *(*Der Ausdruck der Hände*, 1997)* *explore la grammaire des gestes dans le cinéma des premiers temps. Dans vos documentaires d'observation, les gestes sont également signifiants, particulièrement en ce qu'ils peuvent exprimer de nouvelles dimensions du travail au sein du capitalisme. Qu'est-ce que ces gestes humains ont la capacité de raconter ?*

Harun Farocki : Il y a plusieurs choses. La grammaire et la syntaxe cinématographiques sont concentrées sur une identification des personnes par leur visage. Mais pourquoi le visage ? C'est étrange ; c'est une entreprise « bourgeoise », si je puis dire. Quand je retire mes lunettes, j'identifie toutes les personnes que je connais à la manière dont elles marchent. Ces aspects-là sont intéressants, et bien sûr la cinématographie les inclut aussi ; elle inclut d'autres gestes, pas seulement les expressions faciales. Cependant, la caméra n'est généralement pas focalisée sur les mouvements corporels. *Le Loup de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) n'est que visages, visages et visages encore.

Dans des films comme* Endoctrinement (Die Schulung*, 1987), Les créateurs des mondes de consommation (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001), ou, récemment,* Un nouveau produit *(*Ein Neues Produkt*, 2012), vous développez une stratégie d'observation des gestes et des discours dans beaucoup des loci du capitalisme. Vous avez parlé précédemment de votre surprise quant à la permission si facile de filmer ces environnements.

Harun Farocki : [En ce qui concerne *Les créateurs des mondes de consommation*], ce n'était pas difficile d'avoir la permission de filmer parce que les urbanistes, les architectes, les consultants et tous ceux qui travaillent au développement de centres commerciaux n'avaient rien à cacher. Ils n'ont pas l'incroyable connaissance scientifique qu'ils prétendent détenir. Dans le monde des industries du commerce, peut-être n'avons-nous même pas besoin de nos dix doigts pour compter ce qu'ils savent. Par conséquent, ils construisent un énorme décorum, prétendant à la scientificité. Dans ce sens, ils n'ont rien à cacher, parce qu'ils ne savent pas grand-chose. J'ai fait des recherches et j'ai cru moi aussi que ce serait difficile de les filmer, je pensais qu'ils avaient des secrets mais en réalité ils n'en ont pas, et c'est cela le vrai secret qu'ils veulent garder (rires).

Vous avez également dit que vos films des années 1960 - 1970 sont devenus, d'une certaine manière, politiquement obsolètes[4]. Comment, par exemple, cela vaut-il pour un film comme* Entre deux guerres *(*Zwischen Zwei Kriegen*, 1978)?

Harun Farocki : Dans une perspective idéologique, raconter l'histoire de la République de Weimar du point de vue technologique est symptomatiquement intéressant mais, si vous êtes intéressé par l'histoire, vous ne pouvez pas la réduire aux contraintes techniques, aux « forces de production », comme j'ai essayé de le faire. Toutes les particularités qui informent l'histoire, et singulièrement l'histoire du siècle dernier, manquent. Et je voulais expressément qu'elles manquent. Je trouve cela obsolète à cause de cet étrange dogmatisme caché (rires), qui n'a plus une valeur aussi forte, heureusement. Un auteur allemand, qui a écrit de bons livres sur les mouvements politiques des années 1960 et 1970, a dit : « Dans les années 1970, 5 000 à 10 000 des jeunes gens les plus intelligents d'Allemagne ont écrit et parlé nuit et jour de politique, et pas un seul mot n'a encore de valeur » (rires). Je suis d'accord, plus ou moins.

Votre travail d'installation depuis le milieu des années 1990 a modifié votre approche des formes du commentaire, telles que les* voice-overs*. Cela nous semblait amener un aspect plus laconique à votre travail, dans le sens où vous attendriez plus des images elles-mêmes…

Harun Farocki : Vous avez raison, mais il y a des exceptions. *Reconnaître et poursuivre (Erkennen und Verfolgen*), qui date de 2003, contient beaucoup de commentaires mais de manière générale, vous avez raison. La série des *Serious Games* (2009-2010) est basée sur un petit paradoxe : les images qui préparent à la guerre sont les mêmes que celles qui soignent le trauma que cette guerre a provoqué. C'est une idée très simple et j'aime avoir un commentaire structurel plutôt qu'énoncé. La simplicité sans simplification est un but qui m'est cher. C'est lié à la délimitation des espaces artistiques où je montre ces travaux. Les choses doivent y être plus courtes. C'est aussi un avantage parce que dans les espaces artistiques, par exemple, vous pouvez montrer des travaux, comme je l'ai fait avec *Parallel* (2012-2014), divisés en chapitres I, II, III, et IV. Ils sont tous séparés. C'est une forme de structure dans laquelle il y a des petits chapitres autonomes qui ont des interrelations. Il n'est pas nécessaire de modérer tout le temps comme on le fait dans un film conventionnel. Je trouve ça plutôt intéressant.

Pensez-vous que ce changement d'environnement a contribué au changement dans le style du commentaire?

Harun Farocki : Cela se pourrait bien. D'une certaine manière, c'est une forme de montage spatial. C'est une approche différente.

Concernant ces différents espaces, Raymond Bellour a écrit dans* La Querelle des dispositifs *(2012) sur ce moment de « crise » de la salle de cinéma qui représente une ouverture à de nouvelles manières d'exposer l'image en mouvement, particulièrement en dialogue avec l'art contemporain. Bellour est un des critiques qui ont regardé votre travail comme un cas d'étude contemporain. Quels sont vos sentiments quant à ces changements ?

Harun Farocki : Bellour a dit que malgré l'état terrible dans lequel se trouve l'industrie du film et la télévision en ce moment, beaucoup de bons films sont réalisés à travers le monde. C'est en partie pour cette même raison, parce que l'industrie va mal. Les crises peuvent aussi être libératrices. Les crises peuvent faire émerger des formes de cinématographies ou de perceptions totalement nouvelles, un peu de la même manière que notre communication est devenue plus complexe avec l'internet. Vous pouvez lire de longs textes sur un tout petit écran. Il y a quinze ans, à la télévision, tout ressemblait à une déclaration du gouvernement ou de l'industrie. Donc, dans ce sens, il y a véritablement une crise, mais une crise c'est quelque-chose de positif, ça crée une « espèce » différente.

Pensez-vous que l'idée de « soft montage », sur laquelle vous avez écrit[5] devrait rendre ce traitement des images plus visible ?

Harun Farocki : L'idée de ne pas dire « A ou B » mais « A et

B » est importante dans ma propre conception du « soft montage ». Lorsque Deleuze lisait Godard, il avait cette idée que les images de ses films ne s'excluaient pas les unes et les autres, mais qu'elles construisaient une relation entre elles pendant le film. C'est bien entendu une approche différente des images au-delà de l'iconoclasme. D'un côté, il y a un « soft montage », parce qu'il y a la présence de plusieurs images dans le même film qui ont une relation « douce » entre elles. D'un autre côté, il y a un film dans un espace et un autre film à côté de lui, et ils entretiennent une relation. Ce n'est plus du « soft montage » mais plutôt une bataille, c'est cacophonique. Je ne sais pas s'il existe un équivalent pour les images – quelque-chose comme des « caco-images » (rires). En ce sens, le montage peut aussi être « dur » entre certaines parties du travail.

Selon nous, votre travail suspend à la fois les gestes iconoclastes et iconophiles, à la recherche d'une troisième voie : nous pensons que vous tentez de trouver ces autres voies. Comment le montage vous aide à « penser » les images du monde ?

Harun Farocki : Je suis très difficile avec les mots, j'en ai parfois une phobie. Je déteste certaines expressions – non pas parce que leur construction serait incorrecte, mais parce que leur champ lexical est d'une certaine manière connecté à d'autres champs lexicaux nuisibles. Il en va de même pour moi avec les images. Très souvent, je trouve quelque chose ou je tourne quelque chose qui pourrait vraiment m'aider à faire un film, qui pourrait vraiment marquer un point, et je ne l'utilise pas à cause de ce manque d'intensité que je suis incapable de décrire précisément. Je veux garder aussi un rapport intuitif à tout cela. Je regarde des images, elles doivent être assez fortes, sinon elles doivent quitter le film. C'est un peu comme la vie. Il y a des gens que vous connaissez et, vous ne le décidez pas, vous découvrez si vous aurez envie de les voir souvent, si vous deviendrez amis, si vous partagerez leur vie, ou s'ils resteront en périphérie et quitteront votre horizon. Je traite les images de la même façon. Elles n'ont pas besoin d'être belles ou uniques. Parfois elles peuvent presque être grossières, mais elles doivent contenir des tensions, des aspects intéressants, ou des sens contradictoires. C'est important pour moi.

Entretien réalisé par Ednei de Genaro et Hermano Callou, *Senses of Cinema* (n°79), juillet 2016

Notes

[1] Farocki se réfère à l'essai « La Fiction de mémoire. À propos du Tombeau d'Alexandre ». Trafic (29), p. 36-47, 1999, dans lequel Jacques Rancière étudie *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker.

[2] Farocki se réfère au livre *Suchbilder* de Stefan Heidenreich, Wolfgang Ernst et Harun Farocki (Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2003).

[3] Farocki se réfère à la conférence *Suchbilder*, qui s'est tenue à Berlin en 2001.

[4] Extrait d'un entretien entre Thomas Köster et Harun Farocki sur le site internet du Goethe Institut (2012).

[5] Voir Farocki, « Cross Influence/ Soft Montage », Harun Farocki, dans *Against What? Against Whom?*, éd. Antje Ehmann et Kodwo Eshun, Londres : Koenig Books, 2010.

BIOGRAPHIE

Harun Farocki, de son vrai nom Harun El Usman Faroqhi, naît en 1944 à Neutitschein, (ex République Tchèque annexée par l'Allemagne), d'un père indien et d'une mère allemande. Il vivra son enfance en Inde et en Indonésie. La famille s'installera par la suite en Allemagne, où son père exercera son métier de médecin. Plus tard, Harun Farocki emménage à Berlin, ville où l'artiste restera jusqu'à la fin de sa vie en 2014.

En 1966, à l'âge de 22 ans, il intègre l'Académie allemande du film et de la télévision de Berlin (Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin), d'où il est exclu en 1968, pour ses activités militantes d'extrême gauche. Cet activisme se ressentira dans son œuvre, notamment dans ses premiers films tels que *White Christmas* (1968) ou encore *Feu inextinguible* (1969) qui dénonceront tous deux la guerre du Vietnam et les actes de barbarie proférés à l'encontre des Vietnamiens, médiatisés à profusion. Harun Farocki laisse derrière lui une production très importante de plus de 120 films et installations. Son travail, à la croisée de l'essai et du film documentaire, est influencé par les travaux des artistes Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet ou encore Bertolt Brecht. Il porte un regard aiguisé et s'intéresse avec curiosité aux dispositifs de surveillance, de contrôle de l'humain, que ce soit dans le milieu du travail, du quotidien ou de la guerre. L'autonomisation de la machine et du geste sont autant de sujets qui lui sont chers et qu'il passera au crible. Sa démarche oscille entre celle de l'artiste, du chercheur et parfois presque du scientifique, sans porter pour autant un regard clinique mais plutôt critique sur ses sujets d'études.

Le milieu des années 1990 marquera un tournant dans sa pratique. Le financement qu'il trouvait jusqu'alors auprès de la télévision se fait rare, alors que les institutions muséales commenceront à s'intéresser à son travail. En 1995, il est invité à participer à l'exposition *Le monde après la photographie* au Musée d'art moderne de Villeneuve D'Ascq. Il répondra à la demande du commissaire d'exposition, Régis Durand, avec *Section*, sa première installation en double écran où l'artiste dévoile d'une manière poétisée ses méthodes de travail en se filmant à sa table de montage. Il continuera à produire des films mais poursuivra également sa recherche à travers ses installations qui se caractériseront souvent par le dédoublement des écrans, travail didactique qui vise à commenter l'image par l'image. Harun Farocki écrit de nombreux textes sur son cinéma ou le cinéma plus généralement, notamment dans la revue *Trafic*, fondée par le grand critique de cinéma Serge Daney, où il sera de nombreuses fois invité à écrire. Il dirige également de 1974 à 1984 la revue allemande *Filmkritik*, première revue critique publiée après la guerre qui fera figure de manifeste pour le nouveau cinéma allemand.

Son approche pédagogique et didactique, que l'on retrouve dans toute sa démarche, se déploie avec son activité de professeur à l'université de Berkeley, à l'Académie des Beaux-arts de Vienne mais aussi à l'Académie allemande du film et la télévision de Berlin où il sera l'enseignant du cinéaste Christian Petzold, ce qui marque le début de leur collaboration.

Filmographie de Harun Farocki sur www.harunfarocki.de

ENTRETIEN
Christian Petzold

Qu'est-ce qui vous a amené à porter à l'écran cette histoire aujourd'hui ?
Christian Petzold : Au milieu des années 1980, Harun Farocki [*cinéaste et coscénariste de tous les films de Petzold, ndlr*] m'avait donné à lire le roman de Hubert Monteilhet, *Le Retour des cendres*, qui avait déjà été très important pour l'un de ses projets à lui, et nous avons réalisé que très peu de films parlaient en Allemagne du retour des victimes des camps au sein d'une société allemande qui avait cherché à les exterminer. Cette idée nous aura accompagnés pendant vingt-cinq ans avant que le film ne se fasse. Par ailleurs, il y avait ce livre très important en Allemagne de Bertolt Brecht, *ABC de la guerre*, où il évoque toutes les blessures au visage survenues au cours de deux conflits mondiaux. Celui-ci a nourri notre réflexion. Et en regardant les récits, les films et les histoires existants autour de ce thème, nous avons constaté qu'ils étaient toujours relatés dans la perspective des hommes qui reconstruisaient des visages de femme, sur le modèle du mythe de Pygmalion. Nous, nous avons voulu raconter exactement l'inverse.

Phoenix *peut évoquer volontiers des films tels que les* Yeux sans visage *ou* Vertigo*, mais il paraît que c'est* Les Demoiselles de Rochefort *que vous avez montré aux acteurs avant de tourner. Pourquoi ?*
Christian Petzold : En Allemagne, dans l'après-guerre, on a aussi essayé d'inventer un genre de comédie musicale, mais ce fut un ratage, les films étaient réactionnaires et aussi raides qu'un train électrique. J'ai dit à mes acteurs que ce genre-là n'était pas possible en Allemagne, parce que l'on a connu le fascisme. La guerre d'Algérie est présente dans le film de Jacques Demy et, en même temps, il y a l'amour, la joie, l'espoir, un Paris amoureux. Mes acteurs ont ainsi compris que la quête du personnage de Nelly pour retrouver sa voix était aussi la recherche de l'Allemagne pour trouver ses chansons.

Cette histoire rappelle indirectement que la chirurgie plastique, constitutive du rapport de notre époque au corps, a considérablement fructifié après chacune des deux guerres mondiales…
Christian Petzold : En effet, elle s'est développée intensément à partir de la nécessité de réparer les gueules cassées. Mais les victimes ne sont pas les seules à en avoir profité, puisque beaucoup de nazis partis se réfugier en Argentine ont ainsi changé de visage après la défaite. Et il est vrai que la science progresse toujours en temps de guerre et que ces techniques nouvelles nourrissent ensuite les sociétés hédonistes. On peut aussi citer les photos de pin-up, pensées pour les placards des soldats et qui ont ensuite donné naissance à un journal comme *Playboy*.

Que vous inspire le fait de réaliser ce film et de le montrer alors qu'on assiste en Europe, et notamment en Allemagne, à des poussées de xénophobie ?
Christian Petzold : Je pourrais en parler pendant une heure, mais les sentiments xénophobes et antisémites ont toujours été là, ils étaient simplement moins exprimés, ou plus réprimés. Dans les moments de crise, on les entend davantage parce que l'on se cherche des boucs émissaires, et je ne peux que constater une sorte de remilitarisation de la petite bourgeoisie. Le personnage de Nelly, dans mon film, ne se sentait plus de patrie à l'époque, et je pense qu'elle ne se serait pas sentie plus chez elle dans l'Allemagne d'aujourd'hui.

Mais est-ce que des mouvements tels que Pegida ne parviennent pas à s'imposer aussi, en Allemagne, parce qu'ils éludent l'antisémitisme, qui renvoie trop au passé nazi, et déplacent aujourd'hui leurs griefs contre musulmans et populations d'immigration récente ?
Christian Petzold : Les néonazis touchent en Allemagne une audience limitée dès lors qu'ils nient l'existence de l'Holocauste, et que l'on sait bien que cette idéologie a mené à Auschwitz. L'islamophobie tient plutôt d'une réaction à la pauvreté. L'Allemagne n'a pas l'histoire coloniale de la France avec le Maghreb, et la société allemande rejette tous ceux qui viennent d'ailleurs sans afficher le même niveau de vie. Ici, des enfants sont retirés de leur école par leurs parents lorsqu'ils sont scolarisés dans un établissement fréquenté par des gamins pauvres ou issus de l'immigration. Ces mêmes gens refusent d'avoir des contacts avec les réfugiés ou les chômeurs. Et ce sentiment se cristallise dans l'islamophobie.

La victoire de l'Allemagne lors de la dernière Coupe du monde vous a fait dire qu'il faudrait encore vingt ans pour faire un film sur des Allemands fiers. Qu'entendez-vous par là ?
Christian Petzold : Je trouve que c'est toujours difficile pour nous de chanter l'hymne national, par exemple. J'ai eu beaucoup de plaisir à regarder les matchs ou à voir les Allemands rester humbles quand ils ont écrasé les Brésiliens, mais la manière dont ils se sont moqués des Argentins après le finale était très problématique. En Allemagne, on ne peut pas mettre en scène le triomphe comme l'équipe de France l'a fait en 1998. Chez vous, il y avait eu ce documentaire, *Les Yeux dans les Bleus*, que l'on a essayé de décliner pour raconter notre propre parcours victorieux dans la compétition. Mais quand on regarde les films côte à côte, on comprend que les Allemands ont encore beaucoup de difficultés à exprimer leurs émotions.

Quel vide laisse dans votre cinéma la disparition l'an dernier de Harun Farocki ?
Christian Petzold : C'est un gouffre affreux. Nous avions conçu deux projets ensemble que je veux absolument réaliser, mais il me faut tout suspendre et prendre du temps pour réfléchir à comment. Au début de notre collaboration, j'étais le romantique et lui, le moderniste. Au fil du temps, ces deux positions se sont presque inversées et ont modifié les données de notre collaboration au fil du temps.

Interview de Julien Gester dans *Libération*,le 27 janvier 2015

BIOGRAPHIE

Souvent désigné comme le chef de file de l'école berlinoise qui a porté le renouveau du cinéma allemand depuis les années 2000, **Christian Petzold** est né en 1960 à Hilden, en Allemagne de l'Ouest.

Après des études d'allemand et de théâtre à l'université libre de Berlin, Christian Petzold se forme à l'Académie allemande du film et de la télévision, à Berlin toujours, de 1988 à 1994, tout en faisant ses armes comme assistant réalisateur de Harun Farocki et Hartmut Bitomsky.

Il se lance avec un court métrage en vidéo, *Das warme Geld* (1992), puis les téléfilms *Pilotes* (*Pilotinnen*, 1995), *Cuba Libre* (1996), *Die Beischlafdiebin* (1998) et *Dangereuses Rencontres* (*Toter Mann*, 2001), acclamés par la critique. Le thriller *Dangereuses Rencontres*, lauréat du prix Adolf Grimme, du Prix du Film Allemand du Meilleur Film et du FIPA d'Or à Biarritz, marque sa première collaboration avec Nina Hoss, son actrice fétiche. Entretemps, il signe son premier long métrage pour le cinéma, *Contrôle d'identité* (*Die innere Sicherheit*, 2000), chronique familiale, sociale et identitaire, avec Julia Hummer. Remarqué et salué dans les festivals, le jeune réalisateur devient l'un des fers de lance de la nouvelle génération allemande, avec Tom Tykwer. *Contrôle d'identité* remporte le Prix du Film Allemand ainsi que le Prix Hessischer.

Il dirige ensuite Benno Fürmann et Nina Hoss dans le drame *L'Ombre de l'enfant* (*Wolfsburg*, 2003), prix FIPRESCI au Festival de Berlin, puis Julia Hummer, Marianne Basler, Aurélien Recoing et Benno Fürmann dans le portrait croisé sur fond de dérive mentale *Fantômes* (*Gespenster*, 2005), prix de la Critique Allemande. Ces deux films sont inédits en France.

Retour à Nina Hoss pour *Yella* (2007), portrait d'une femme prise entre son travail ambitieux et implacable et sa relation maritale tumultueuse, avec Devid Striesow et Hinnerk Schönemann, un récit dramatique imprégné de fantastique et inspiré du film culte de Herk Harvey *Carnival of Souls* (1962).

Suit *Jerichow* (2008), nouveau trio fatal, avec Nina Hoss, Benno Fürmann et Hilmi Sözer, entre travail, amitié, désir et trahison. Le scénario est librement adapté du roman de James M. Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois* (1934).

Avec *Barbara* (2012), il offre cette fois à Nina Hoss, face à Ronald Zehrfeld et Rainer Bock, le rôle d'une doctoresse est-allemande bannie dans un hôpital d'une petite ville de bord de mer. Le film remporte l'Ours d'Argent du meilleur réalisateur à Berlin, il est ensuite classé parmi les cinq meilleurs films étrangers par le National Board of Review américain.

Phoenix (2015) est l'adaptation d'un roman français méconnu (*Le Retour des cendres*, de Hubert Monteilhet) et suit la renaissance douloureuse d'une survivante de l'Holocauste, de retour à Berlin en 1945. Nina Hoss irradie encore face à Ronald Zehrfeld.

Filmographie de Christian Petzold

2017 *Où en êtes-vous, Christian Petzold ?,* court métrage réalisé sur une commande du Centre Pompidou avec le soutien d'ARTE, France-Allemagne

2016 – 2015 2 épisodes de la série télévisée *Police 110* : *Wölfe* (2016), *Kreise* (2015)

2015 *Phoenix*, Allemagne

2012 *Barbara*, Allemagne

2011 *Dreileben : Etwas Besseres als den Tod*, téléfilm, Allemagne

2008 *Jerichow*, Allemagne

2007 *Yella*, Allemagne

2005 *Fantômes* (*Gespenster*), Allemagne

2003 *L'Ombre de l'enfant* (*Wolfsburg*), Allemagne

2001 *Dangereuses Rencontres* (*Toter Mann*), téléfilm, Allemagne

2000 *Contrôle d'identité* (*Die innere Sicherheit*), Allemagne

1998 *Die Beischlafdiebin*, téléfilm, Allemagne

1996 *Cuba Libre*, téléfilm, Allemagne

1995 *Pilotes* (*Pilotinnen*), téléfilm, Allemagne

1992 *Das warme Geld*, court métrage vidéo, Allemagne

LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS EST SUBVENTIONNÉ PAR :

Le ministère de la Culture et de la Communication
Direction générale de la création artistique
DRAC Île-de-France

La Ville de Paris
Direction des affaires culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS REMERCIE L'ASSOCIATION LES AMIS DU FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS, SES MÉCÈNES ET DONATEURS INDIVIDUELS, FONDATIONS ET ENTREPRISES QUI CONTRIBUENT À LA RÉALISATION DE CETTE 46E ÉDITION.

Grand Mécène du Festival d'Automne à Paris
Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

Mécènes
Fondation Aleth et Pierre Richard
Fondation Crédit Coopératif
Fondation d'entreprise Hermès
Fondation Ernst von Siemens pour la musique
Fondation d'Entreprise Philippine de Rothschild
King's Fountain
Lafayette Anticipations - Fonds de dotation Famille Moulin

Arte
Better Brand Better Business
Koryo

Jean-Pierre de Beaumarchais
Olivier Diaz
Pâris Mouratoglou
Béatrice et Christian Schlumberger
Sylvie Winckler

Donateurs
Frédérique Cassereau, Philippe Crouzet, Aimée et Jean-François Dubos, Sylvie Gautrelet, Ishtar Méjanes, Jean-Claude Meyer, Caroline Pez-Lefvèvre, Sydney Picasso, Claude Prigent, Ariane et Denis Reyre, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert

Fondation Clarence Westbury, Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France, Fondation Fiminco, Fonds Handicap & Société par Intégrance

Amis
Annick et Juan de Beistegui, Irène et Bertrand Chardon, Catherine et Robert Chatin, Lyne Cohen-Solal, Hervé Digne, Susana et Guillaume Franck, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Pierre Morel, Tim Newman, Yves Rolland, Myriam et Jacques Salomon, Guillaume Schaeffer

Le Festival remercie également les Mécènes, Dontateurs et Amis qui ont souhaité garder l'anonymat.

Partenaires 2017
Sacem, Adami, SACD, ONDA, British Council, Année France-Colombie 2017, Impuls Neue Musik, Diphonique, Ina

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

ARTS PLASTIQUES / PERFORMANCE

Karla Black
Salle Melpomène - Beaux-Arts de Paris - 20/10 au 07/01
Musée des Archives nationales - 20/10 au 20/11

Gerard & Kelly
Reusable Parts/Endless Love
CND Centre national de la danse – 29 et 30/09
Timelining
Centre Pompidou – 20 au 22/10
STATE OF
Palais de la Découverte –FIAC - 18/10

Meg Stuart / Tim Etchells / *Shown and Told*
Centre Pompidou – 24 au 26/11

William Forsythe x Ryoji Ikeda
La Villette / Grande Halle – 1er au 31/12

THÉÂTRE

Simon McBurney / *La Pitié dangereuse* de Stefan Zweig
Théâtre des Gémeaux, scène nationale de Sceaux / Avec le Théâtre de la Ville - 14 au 24/09

Forced Entertainment / *Real Magic*
Théâtre de la Bastille – 18 au 24/09

Fanny de Chaillé / *Les Grands*
Centre Pompidou – 20 au 23/09

François Tanguy / *Soubresaut*
Nanterre-Amandiers – 22/09 au 8/10

Tania Bruguera / *Fin de Partie* de Samuel Beckett
Nanterre-Amandiers – 22/09 au 01/10

Mohamed El Khatib
Stadium
La Colline – théâtre national / Avec le Théâtre de la Ville – 27/09 au 7/10
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye – 12/10
Théâtre de Chelles – 13/10
Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 14/10
L'Avant-Seine / Théâtre de Colombes - 10/11
C'est la vie
Théâtre Ouvert – 30/10 au 7/11
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 10 au 22/11
Conversation entre Mohamed El Khatib et Alain Cavalier
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 14 au 22/12

Talents Adami Paroles d'acteurs
Jeanne Candel et Samuel Achache / *La Chute de la maison*
CDC Atelier de Paris – 3 au 7/10

Matsuo Suzuki / *Go-on ou le son de la déraison*
Maison de la culture du Japon à Paris – 5 au 7/10

Timofeï Kouliabine / *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 5 au 15/10

Romeo Castellucci / *Democracy in America*
MC93 – 12 au 22/10

Laila Soliman / *Zig Zig*
Nouveau théâtre de Montreuil – 12 au 21/10

Encyclopédie de la parole / Emmanuelle Lafon
Blablabla
Théâtre Paris Villette – 13 au 29/10
Centre Pompidou / Avec le Théâtre de la Ville – 8 au 11/11
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 4 au 9/12
Choisy-le -Roi - 26 au 28/11

Vincent Thomasset / *Ensemble Ensemble*
Théâtre de la Bastille – 18 au 24/10

Baptiste Amann / *Des territoires (...d'une prison l'autre...)*
Théâtre de la Bastille – 2 au 25/11

Milo Rau / *Compassion. L'histoire de la mitraillette*
La Villette – 7 au 11/11

Lucia Calamaro/ *La vita ferma*
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 7 au 15/11

Mapa Teatro / *La Despedida*
Théâtre des Abbesses – 13 au 18/11

Luis Guenel / *El Otro*
Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine – 15/11
Théâtre Paul Éluard de Choisy-le-Roi – 17/11
La Ferme du Buisson – 25/11
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 29/11 au 9/12
Théâtre Jean arp Clamart – 13/12

Nicolas Bouchaud / *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard
Théâtre de la Bastille – 22/11 au 22/12

Jonathan Capdevielle
À nous deux maintenant d'après Georges Bernanos
Nanterre-Amandiers – 23/11 au 3/12
Adishatz / Adieu
Théâtre du Rond-Point – 12/12 au 6/01

Julie Deliquet / *Mélancolie(s)*
La Ferme du Buisson - 25/11
Théâtre de la Bastille – 29/11 au 12/01

Vincent Macaigne
Je suis un pays
Nanterre-Amandiers – 25/11 au 8/12
En manque
La Villette – 14 au 22/12

THÉÂTRE / MUSIQUE

Encyclopédie de la parole / Joris Lacoste – Pierre-Yves Macé
Suite n°3
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 21 au 24/11
Apostrophe - Théâtre 95 - 30 au 31 /01/2018

CINÉMA

Harmony Korine Exposition et rétrospective
Centre Pompidou – 6/10 au 5/11

Matías Piñeiro *Pour l'amour du jeu*
Jeu de Paume – 7 au 18/11

Harun Farocki / Christian Petzold
Rétrospectives / Exposition Harun Farocki
Centre Pompidou – 23/11 au 8/01

DANSE

>>> **Portrait Jérôme Bel**

Jérôme Bel / *Gala*
Théâtre du Rond-Point / Avec le Théâtre de la Ville – 4 au 15/10
Théâtre de Chelles – 18/11
Théâtre du Beauvaisis – 25/11
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin –2 et 3/12
Espace 1789 / Saint-Ouen – 9/12
MC93 – 22 et 23/12

Jérôme Bel – Theater Hora / *Disabled Theater*
La Commune Aubervilliers – 6 au 9/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 3 au 6/11

Jérôme Bel / *Cédric Andrieux*
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 17 au 19/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 20 au 22/10
Théâtre de Chelles – 14/11
Espace 1789 / Saint-Ouen – 15/12

Jérôme Bel / *Jérôme Bel*
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 2 au 6/11

Jérôme Bel - Film Véronique Doisneau
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 5/11

Jérôme Bel / *Pichet Klunchun & myself*
Centre Pompidou – 15 au 18/11

Jérôme Bel / William Forsythe / Trisha Brown – Ballet de l'Opéra de Lyon
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 29/11 au 2/12

Jérôme Bel – Candoco Dance Company
The show must go on
L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise – 6/12
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 8 et 9/12
MC93 / Avec le Théâtre de la Ville – 12 au 16/12

Jérôme Bel / *Un Spectacle en moins*
La Commune Aubervilliers – 8 au 10/12
(rendez-vous mensuels les 17/09, 22/10 et 26/11)

Noé Soulier / *Performing Art*
Centre Pompidou – 13 au 15/09

Wen Hui / *Red*
Théâtre des Abbesses – 27 au 30/09

Boris Charmatz / *Fous de danse*
Le CENTQUATRE-PARIS / Avec le CND Centre national de la danse – 1er/10

Mette Ingvartsen / *To come (extended)*
Centre Pompidou – 5 au 8/10

Marcelo Evelin / *Dança Doente*
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 19 au 23/10

Dorothée Munyaneza / *Unwanted*
Le Monfort – 18 au 21/10
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 24/11
Le Centquatre - 28/11 au 01/12

Boris Charmatz / *10 000 gestes*
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 19 au 21/10

Jan Martens / *Rule of Three*
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 9 au 15/11

Maguy Marin / Création
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 6 au 9/12

Gisèle Vienne / *Crowd*
Nanterre-Amandiers – 7 au 16/12

Nadia Beugré / *Tapis rouge*
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson – 8 au 10/12

Marlene Monteiro Freitas
Bacchantes – prélude pour une purge
Centre Pompidou – 13 au 16/12
Nouveau théâtre de Montreuil – 18 au 21/12

MUSIQUE

>>> Portrait Quatuor Arditti

Concert 1
Brian Ferneyhough,
Unsichtbare Farben / Terrain
Umbrations, d'après Christopher Tye
Commande : Festival d'Automne, Festival Witten et Enemble Modern
Quatuor Arditti
Ensemble Modern - Direction Brad Lubman
Radio France – 7/10

Concert 2
Clara Iannotta, *dead wasps in the jam jar*
Mark Andre, *Miniatures* pour quatuor à cordes (iv 13)
György Ligeti, *Quatuor n°2*
Wolfgang Rihm, *Quatuor n°13*
Quatuor Arditti
Théâtre des Bouffes du Nord – 9/10

Concert 3
Olga Neuwirth, *In the Realms of the Unreal*
Salvatore Sciarrino, *Cosa resta*, pour quatuor et contre-ténor
Commande : Festival d'Automne, Musica Viva Munich et Milano Musica
Hilda Paredes, *Sortilegio* pour harpe, cimbalom et éléctronique
Iannis Xenakis, *Tetras*
Quatuor Arditti
Jake Arditti, contre-ténor ; Virginie Tarrete, harpe ; Laszlo Hudacsek, percussion
Théâtre des Bouffes du Nord – 16/10

Rebecca Saunders,
Nouvelle œuvre pour soprano et ensemble
d'après *Ulysses* de James Joyce - Création française
Commande : Festival d'Automne, Musikfest Berlin
Ensemble Musikfabrik
Donatienne Michel-Dansac, soprano
Direction Enno Poppe
Église Saint-Eustache – 28/09

Richard Wagner, *Prélude de Parsifal*
Wolfgang Rihm, *Reminiszenz - Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* Création française pour ténor et orchestre
Gustav Mahler, Symphonie n°1
Pavol Breslik, ténor
Orchestre NDR Hambourg - Direction Thomas Hengelbrock
Philharmonie de Paris – 10/10

Hugues Dufourt, *Les Continents selon Tiepolo*
Ensemble Recherche
Centre Pompidou – 13/11

György Kurtag, *...quasi una fantasia...*, opus 27 n°1
Message de feu Demoiselle Troussova, opus 17
Salvatore Sciarrino, création pour piano et ensemble
Omaggio a Burri
Gesualdo senza parole - Création française
Natalia Zagorinskaya, soprano
Ensemble Intercontemporain - Direction Matthias Pintscher
Cité de la musique (Philharmonie 2) – 19/10

Claude Debussy, *La Mer*
Joerg Widmann, œuvre nouvelle, pour le 50e anniversaire de l'Orchestre de Paris
Luciano Berio, *Sinfonia*
Igor Stravinsky, *Symphonie des psaumes*
London Voices / Chœur de l'Orchestre de Paris
Orchestre de Paris - Direction Daniel Harding
Philharmonie de Paris – 1er et 2/11

Luigi Nono, *...sofferte onde serene... / Canti di vita e d'amore*
Gérard Pesson, *Pastorale Suite* - Création française
Claude Debussy, *Pélléas et Mélisande - Suite*
Orchestre Philharmonique de Radio France
Direction Tito Ceccherini
Auditorium de Radio France – 17/11
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 18/11

KK Roll, *A l'ombre des ondes*
Palais de la Porte Dorée – 2 au 4/11
La POP – 16 au 18/11

Salvatore Sciarrino, œuvres des années 1970 et 1980
Ensemble L'Instant Donné
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 27/11

Toshio Hosokawa, *Atem-Lied* pour flûte solo
Toshio Hosokawa / Oriza Hirata, *Futari Shizuka*
Toru Takemitsu, *Archipelago*
Kerstin Avemo, soprano ; Ryoko Aoki, actrice Nô
Ensemble Intercontemporain - Direction Matthias Pintscher
Cité de la musique (Philharmonie 2) – 1er/12

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com