



Norte, the End of History

LAV DIAZ

en présence du réalisateur

Pourquoi avez-vous réalisé le film Norte, the End of History ? Ce projet proposait un discours fascinant sur la nature du mal et la bonté innée de l'homme.

L'idée ne vient pas de moi. Mon ami scénariste et producteur Moira m'a contacté pour me dire que son

lement éclatantes, toujours vives, jusqu'à en devenir brûlantes, je me suis dit, pourquoi ne pas en tirer parti ? Le producteur était aussi de cet avis. La couleur peut être trompeuse.



Ce film marque-t-il une évolution par rapport à vos autres films ? Je traite chaque film comme une évolution, une extension de mon discours, pas seulement sur la lutte des Philippines, mais aussi sur la vie elle-même, l'humanité, ce qu'on appelle communément l'existence, et le cinéma. Un des postulats de Norte, ou tout du moins l'idéologie véhiculée par un des personnages principaux, est la destruction de la provenance et des origines, la mort de la vérité et du sens. Cela dit, toutes mes œuvres sont des tentatives pour comprendre le cinéma, comprendre la vie, ce qui nous ramène toujours à la compréhension de la nature de l'homme, des origines. André Bazin a dit que tout nouveau développement de la technique, par exemple le passage du muet au son, du noir et blanc à la couleur, ou de la pellicule au numérique, constitue un pas vers les origines du cinéma.

Qui sont vos acteurs principaux ? Qu'est-ce qui vous a intéressé chez eux ? Sid Lucero incarne Fabian Viduya. Angeli Bayani incarne Eliza. Archie Alemania incarne Joaquin Atilano. Sid Lucero est un acteur très intelligent ; il a un côté féroce et dangereux. Il a fait ses débuts dans mon film Heremias. J'ai vu son travail dans d'autres films. Il a beaucoup progressé au niveau de la compréhension et du traitement des personnages. C'est lui que j'avais en tête pour le rôle dès le départ. Angeli Bayani est une habituée de mon cinéma. Elle a travaillé avec moi sur Death in the Land of Encantos, Melancholia et Century of Birthing. Cependant, elle n'était pas mon premier choix pour le rôle. Elle est arrivée alors que la production avait déjà commencé, quand l'actrice choisie s'est retirée du projet. Angeli Bayani vient du théâtre, et elle a une capacité très naturelle et émouvante à interagir avec son environnement ou ce qui est sensé se trouver dans la scène. Je ne connaissais pas Archie Alemania. On me l'a recommandé. Il fait surtout des comédies, et Norte est son premier drame. Il est très sensible ; il faut le regarder attentivement pour saisir toute la subtilité de son jeu.

Propos recueillis par Paolo Moretti

3 JUILLET JOURNAL DAILY — FID — 2013

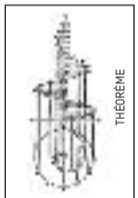
Avez-vous travaillé différemment sur ce film ? J'ai utilisé de la couleur pour ce tableau. Quand j'ai décidé que nous tournerions dans la région la plus septentrionale du monde, où les teintes sont perpétuel-

A Third Version of the Imaginary

11H30
TNM LA CRIÉE

BENJAMIN TIVEN

PREMIÈRE FRANÇAISE



Comment êtes-vous entré en contact avec les archives de la Kenya Broadcasting Corporation à Nairobi ? Je donnais des cours de production vidéo aux employés d'une chaîne de télévision. Et c'est par cet employeur que j'ai pu accéder à la collection de la



KBC, après des semaines et des semaines de négociations. Je savais que je voulais me lancer dans un projet de film utilisant ces images. Tout d'abord parce que j'avais entendu qu'elles étaient en train d'être numérisées, même si en réalité, ce n'est toujours pas le cas, et puis parce que j'avais imaginé qu'elles contiendraient peut-être quelque chose de remarquable, qui n'avait peut-être pas été vu depuis très longtemps. Je suis maintenant persuadé que c'est le cas, mais je n'ai pas pu y avoir accès.

Votre film a affaire à l'Histoire, à la mémoire, et au langage tous trois entremêlés. Oui, précisément ! L'histoire, la mémoire, et les formes linguistiques qui essaient de les contenir sont en fin de compte le sujet de ce film. L'archiviste est à la recherche de certaines images que j'ai demandées, mais elles sont en fait perdues, pour une raison inconnue. Peut-être ont-elles été déplacées au cours des années et mal rangées, à moins qu'elles n'aient été confisquées par des agences gouvernementales concurrentes. Ou bien elles existent, mais sous la forme d'archives vidéo dans un format complètement archaïque que la chaîne ne peut plus utiliser. Pour nommer ces images manquantes, il existe un mot qui les décrit de biais : taswira. A l'origine, c'est un mot arabe, désignant « l'image » ou « la représentation », et dont le sens s'est progressivement transformé dans le contexte Swahili. Finalement, cette absence au centre du film est le concept d'image lui-même, qui est nié dans le film par trois échecs simultanés : bureaucratique, linguistique et technologique.

La bibliothèque et son espace sont également très présents dans le film. Comment les avez-vous perçus ? Ce qui a eu une importance pour les images de mon film, c'est le poids psychique contenu dans cette bibliothèque : toutes ces heures de visionnage, représentées par ces milliers de cassettes ! Le langage visuel spécifique que j'ai développé dans mon travail doit beaucoup à deux films. Le premier, c'est Toute la mémoire du Monde, de Resnais & Marker de 1956. Resnais scrute le futur avant d'explorer le passé : la mémoire sera un jour produite par un médium technique, non par des livres. L'autre grande influence a été pour moi Numéro Deux de Jean-Luc Godard. Notamment la scène d'ouverture, où il examine dans son studio les rushes sur la table de montage. Ici, presque directement, c'est le médium technique lui-même qui produit l'horizon formel, et celui-ci ne peut en aucun cas être indépendant du sens du film – c'est-à-dire que les aspects matériels du médium déterminent les aspects esthétiques du film. C'est aussi à ça que je me suis attelé, en forçant la

rencontre entre l'archiviste et ses matériaux cinématographiques. Néanmoins les choses ne se sont pas vraiment passées comme je l'avais prévu.

Quel sens y a-t-il à montrer aussi peu d'images d'archives ? Pourquoi celles-là précisément ? Et pourquoi de cette manière ? Je pouvais montrer les matériaux d'archives utilisés par le personnel, mais je ne pouvais pas les copier ni les dupliquer. C'était d'abord une déception, puis cette obligation est devenue la condition qui a donné sa forme au film. Ainsi, dans la deuxième moitié du film, le bibliothécaire a de grandes difficultés à projeter une bobine qu'il a lui-même sélectionnée. Nous avions initialement prévu de le montrer en train de faire voir le film à d'autres gens, et donc de respecter les règles de la visite. Nous ne savions pas que cette bobine ne parviendrait pas à tourner sur ce projecteur lorsque nous avons filmé le plan. Cet échec était véritablement une surprise ! Mais nous nous sommes contentés de continuer à filmer, et ses efforts pour réussir à faire fonctionner le projecteur sont devenus la signature du film. Et, alors que se déroulait cette scène, j'ai vu ce que le projecteur dessinait sur le mur derrière moi : cet espèce de bloc de boue couleur magenta, kaléidoscopique et brumeux. Je me suis aperçu immédiatement que la réalité de ce qui était en train de se passer – cet échec mécanique à montrer quelque image que ce soit – était analogue à la limite bureaucratique à laquelle je me heurtais dans l'interaction avec ces matériaux. J'ai aussi trouvé ça très beau. Bien sûr, étant donné que ce n'était pas une copie du film réel, le bibliothécaire m'a donné la permission de filmer directement l'écran pendant la projection. Ainsi cette quasi-image bégayante est devenue le symbole de cette situation : elle a permis d'entremêler l'événement et le récit.

Que pourriez-vous nous dire à propos de ce titre ? Merci de me poser la question. Ce titre combine deux textes : Les Deux Versions de l'imaginaire de Maurice Blanchot et Le Troisième Sens de Roland Barthes. Chacun à leur manière, ces deux penseurs décrivent les possibilités opératoires d'une image, la manière dont elle traverse les frontières, que ce soit celles du cinéma ou de la littérature, et peut être interprétée à un niveau plus profond. Mais ce qu'ils décrivent tous deux se rapproche en fait du concept swahili de taswira, qui correspond à une image collective présente dans la conscience sociale, et à une logique visuelle qui se situe en dehors du langage parlé mais n'en cesse pas moins d'être définissable et tout à fait réelle.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



UCCELLACCI e Uccellini

Alfredo BINI presenta
TOTO in
un film scritto e diretto da
Pier Paolo PASOLINI

Uccellini e Uccellini

12H00 / TNM LA CRIÉE

Des oiseaux petits et gros

PIER PAOLO PASOLINI

"Ce film que je voulais être conçu et réalisé avec légèreté, sous le signe de l'air du Pardon de La Flûte Enchantée, mais j'étais en fait dans un état d'esprit trop profondément mélancolique pour que je puisse croire au comique du réel (à un comique littéral, objectif). Totò et Ninetto représentent les italiens innocents, naïfs, qui nous entourent, qui ne sont pas impliqués dans l'Histoire, et qui sont en train d'acquiescer leurs premières lueurs de conscience à la faveur de leur rencontre avec le marxisme, ici sous les traits du corbeau. La présence de Totò et de Ninetto dans ce film est le fruit d'un choix bien précis. Il est question du rapport entre le personnage et l'acteur. Je ne choisis jamais un acteur pour son talent d'acteur, je ne le choisis pas pour son aptitude à faire semblant d'être quelqu'un d'autre. J'ai choisi Totò pour ce qu'il est. Je voulais un personnage extrêmement humain, avec un fond napolitain et 'bonhomme' immédiatement perceptible, ce que possède Totò. Et en même temps, je voulais que ce "brave homme", ait quelque chose d'absurde et de surréel, c'est-à-dire de clownesque, et je crois que Totò réunit avec bonheur ces deux éléments".

Pier Paolo Pasolini



Tiny Bird

Sitna Ptica / Le Petit Oiseau

DANE KOMLJEN

en présence du réalisateur



CP (FFC)

17H45
TNM LA CRIÉE

Pourriez-vous nous dire quelques mots sur les origines de votre film ? J'ai commencé à travailler sur ce film alors que j'étais en résidence d'artiste à Zagreb, à la fin de l'année 2011. Mon projet de l'époque est resté inachevé, car j'avais rencontré des difficultés pour obtenir l'autorisation de tourner à l'Académie Militaire, mais je trouvais dommage d'abandonner les images déjà tournées. Nous sommes partis d'une séquence où l'on voyait un ancien professeur de l'Académie me donner un cours sur l'amitié. Il y avait quelque chose de déplaisant dans ces images, dans la voix et dans les gestes de cet homme. Quelque chose qui sonnait faux. Mais elles étaient en même temps tellement fortes qu'elles m'ont en quelque sorte forcé à y regarder de plus près, et à en faire quelque chose. J'ai d'abord ôté l'image, pour ne garder que la voix. Puis j'ai enlevé la voix, pour ne garder que le texte. En prenant ce texte comme point de départ, j'ai passé un an à réunir des éléments pour mon film. De tout cela est né un processus d'amitié, d'intimité et de rapprochement entre les êtres. Si mon père, lorsqu'il était étudiant à Zagreb, avait le même âge que moi lorsque j'étais en résidence dans cette même ville, peut-être était-il possible de tracer une ligne d'amitié encore et encore, de façon à réparer ce qui avait été brisé.

l'anniversaire de ma sœur, il y a plus de dix ans. J'ai filmé la forêt, le monument et le ciel, par-dessus les images de cet anniversaire. À certains moments, le joyeux brouhaha de cette fête de famille est venu s'immiscer dans le film. Mais ce n'est qu'en visionnant le résultat final que je me suis rendu compte qu'on assistait en fait à la lutte d'une image pour réapparaître, rester visible et devenir le sujet du film. Dès lors, s'il faut qu'une image disparaisse pour qu'une autre réapparaisse, ces deux images peuvent-elles coexister, comme des traces qui attirent l'attention sur ce qui a été effacé, ou exclu ?

Ces images de mauvaise qualité forment une « matière » et nous parlent du temps et de la décomposition, en faisant écho au texte sur l'écran. S'agit-il d'une façon de souligner des liens cachés entre des temps et des lieux différents ? Les liens présupposent une communauté. Et si un sentiment nous animait lorsque nous tournions *Tiny Bird*, c'était bien le sentiment qu'il y a quelque chose de commun entre toutes nos histoires. Nous voulions rendre visibles les connexions entre ce qui est personnel et ce qui est public, ce qui est particulier et ce qui est partagé, ce qui n'est plus et ce qui est. Et les liens entre les temps et les lieux, en effet. Nous voulions aussi, en particulier avec ces images de mauvaise qualité, donner

férentes, nous avions le sentiment que ces éléments étaient faits pour être assemblés. Nous voulions laisser *Tiny Bird* se charger de la cohésion de l'ensemble, laisser les images voler. » Pour moi, c'était un peu comme une promenade en solitaire, même si nous étions deux. Nous avons déjà assemblé certaines images et certains sons, mais nous nous sommes dit : « C'est trop confus, il faut une voix off pour parler du père. » Puis, l'étape suivante : « Il nous faut les images de quelqu'un en train de se faire tatouer cet oiseau. » Puis, l'étape suivante, et ainsi de suite. Nous avons commencé par enlever des choses, puis nous en avons ajouté d'autres pour créer un ensemble cohérent. Mais cela n'a pas été aussi simple. C'était un dialogue. Et dans ce dialogue, une question revenait toujours : comment créer une connexion, un lien ? Le dernier plan que j'ai filmé montre une feuille couverte de glace. La glace est la forme la plus triste que puisse prendre l'eau. C'est de l'eau qui ne bouge plus. Au moins, pendant un temps.

Le film emprunte plusieurs chemins, l'un d'eux menant à un lieu de rencontre pour homosexuels dans les bois, qui est sur le point de disparaître. De minuscules détails, des traces à demi effacées nous guident à travers les arbres fragiles, comme un parcours initiatique pour dévoiler ce qui est caché, enfoui, ou trop précaire pour durer ? J'ai tourné presque toutes les images du film moi-même. À certains moments, j'ai essayé de ne faire qu'un avec la caméra, comme lorsque je filmais la mer, ou l'eau. Je voulais l'emmener partout avec moi sans m'en rendre compte. Ou bien qu'à son tour, elle me force à faire une rencontre, comme lorsque je filme ces garçons arabes à la fin du film. Pour le lieu de rencontre, j'étais face à un dilemme :

jusqu'où aller pour représenter ce lieu ? Fallait-il que j'emmène la caméra avec moi la nuit ? Que je filme ce qui s'y passe ? Peut-être des actes de violence ? Ou seulement des préservatifs et des mouchoirs en papier souillés abandonnés dans l'herbe ? J'ai compris que le sentier à lui seul suffisait. Juste cette ligne au sol et le texte, le récit de ce qui se passe là-bas pendant la nuit. L'image naît de la lumière, l'histoire naît de la

pénombre. Mais les deux progressent ensemble, le long du sentier. Parce que dans ces espaces, le temps et le lieu sont entremêlés. Mais ce temps ne correspond pas à celui d'une journée normale. Nous ne sommes pas dans la logique : « Vous en aurez pour votre argent ». On prend vraiment son temps, dans les bois. Tous ensemble, l'espace d'un instant. Un peu comme si on parlait en chasse. À la chasse au temps.

Propos recueillis par Céline Guénot



Los últimos Cristeros

MATÍAS MEYER en présence du réalisateur

Après avoir relaté des périples intimes dans vos deux premiers films, Los últimos Cristeros aborde une page de l'Histoire mexicaine. Pourquoi ce sujet délicat ? Parce que ce sujet n'existait pratiquement pas au cinéma et j'en étais très proche et bien placé pour le comprendre. De nos jours cette partie de l'histoire n'est plus censurée ni tabou mais très méconnue. Je voulais jeter un peu de lumière sur ce thème qui a tellement fasciné mon père (historien reconnu entre autres par ses livres sur la Cristiada) et aussi parce que la résistance des Cristeros en dit beaucoup sur l'importance de la spiritualité, les utopies et l'espoir. Ils ne luttaient pas pour la terre, mais pour le ciel, pour la dignité et les idéaux, pour le bien commun et non individuel. Pour moi, l'art est une activité spirituelle, mon film et ces libertaires pouvaient donc marcher ensemble... Explicitement narratif, *Los últimos Cristeros* s'articule néanmoins autour des temps d'attente, en produisant ainsi un univers avant tout sensoriel et contemplatif.

Votre méthode de travail ? Et son lien avec vos autres films ? Carlos Reygadas m'a dit un jour à propos de mon film, que ce n'était pas un film contemplatif, mais qu'il reflétait le rythme de vie dans la nature et chez les paysans. C'est notre vie dans les villes qui va trop vite. Il a aussi dit que mes personnages ne parlent pas beaucoup, non pas pour faire "auteur", mais parce que c'était la réalité de ces paysans guerrilleros. Le film est silencieux parce que ces hommes se sont déjà tout dit. Il montre les derniers jours des derniers Cristeros. J'aime bien aller à contre-courant, surtout de la télévision et du divertissement. La guerre, comme je l'ai vu chez Sokourov par exemple, m'intéresse, car elle est surtout faite d'attente et d'ennui. Ma méthode de travail change de film en film, pour celui-ci il y a eu un scénario qui a pris du temps, contrairement à mes deux premiers films qui n'avaient pas de scénario et étaient



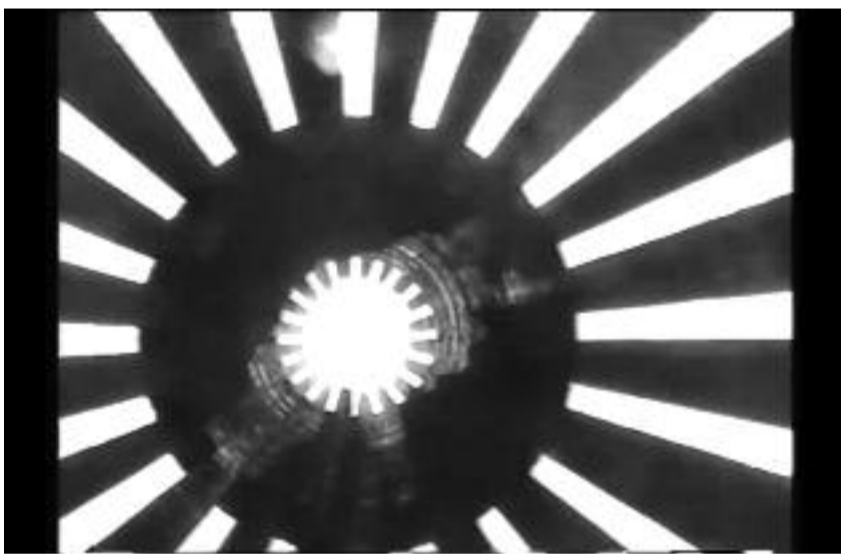
17H00
TNM LA CRIÉE

plus improvisés. Mes trois films se rapprochent, me semble-t-il, des arts plastiques. Le plus important pour moi reste le cadre. Mais peut être que je ne suis pas

la bonne personne pour parler de mes films.

Avec votre prochain projet, Louis Riel, vous participez au FIDLab. En quelques mots ? Louis Riel est choisi par son peuple pour représenter les droits des métis face au gouvernement canadien. La résistance se transforme en confrontation militaire, connue sous le nom de Rébellion du Nord Ouest de 1885. Cela finit par l'arrestation, le jugement et l'exécution de Louis Riel, pour cause de haute trahison. Avec Louis Riel, Je suis le chemin que j'ai trouvé avec *Los últimos Cristeros*, soit un film d'époque mais loin des reconstitutions historiques, en essayant de minimiser les coûts. De cette façon, j'enlève le monopole des films historiques aux grandes productions et je garde ma liberté. Cette page de l'Histoire canadienne reste sans représentation cinématographique jusqu'à nos jours. Sans le vouloir je me retrouve dans l'Histoire, mes deux parents sont historiens, mon grand père le fut aussi. Mon père a toujours voulu écrire un livre sur Riel mais jusqu'ici ne l'a pas fait. Nous allons visiter la terre de Riel ensemble, en août. Cette fois-ci je pousse un peu plus loin le côté spirituel des personnages, si les Cristeros luttaient pour leur foi, Louis Riel est un prophète. C'est facile de dire qu'il est fou, quand il dit la vérité avec tellement de clairvoyance. Ce n'est pas lui qui est fou c'est le gouvernement canadien de l'époque (et d'aujourd'hui aussi). Fou et paralysé. Après 140 ans, la cour suprême du Canada vient de reconnaître "qu'elle a omis de respecter le principe de l'honneur de la couronne dans la mise en œuvre des droits des métis". C'est donc un sujet d'actualité...

Propos recueillis par Rebecca De Pas



À différents moments du film, vous utilisez des images qui ont l'air tirées de cassettes VHS, des archives personnelles qui ressemblent à des souvenirs visuels du passé. D'où viennent ces images ? Filmer le monument que l'on voit dans le film était pour moi une façon de revisiter mon propre passé, voire même un passé plus lointain, dont je ne pouvais saisir qu'un écho. J'ai décidé de le filmer avec une caméra VHS hors d'usage, ma toute première caméra. Pendant des années, elle m'a accompagné à chaque voyage de classe, et chaque année, l'école organisait une excursion pour visiter ce monument. Aujourd'hui, cette caméra ne peut filmer que quelques secondes avant de s'éteindre. Je n'ai pas trouvé de cassettes vierges pour ce modèle, j'ai donc dû me servir de mes anciennes cassettes. Celle que j'ai utilisée contenait des images de

le sentiment qu'une image ne peut pas vraiment disparaître. *Tiny Bird* comprend de nombreuses allusions au mouvement : le compas, le train, les immigrants. Et au besoin de changer d'endroit, de forme, d'état. Je dirais que le film parle de la sensation de voler.

En plus de ces « archives », le film comporte d'autres sortes d'images, tournées en extérieur, parfois presque abstraites, mais aussi des extraits d'émissions de télévision, ainsi que des sons enregistrés dans les bois, et une voix off. Comment avez-vous travaillé avec tous ces éléments de natures très hétérogènes pendant le montage ? J'ai demandé à Jelena, notre monteuse, de m'aider sur cette question. Elle m'a dit : « Nous avons réuni des sons et des images sur lesquels nous avons plus ou moins d'informations. Malgré leurs origines dif-

ATTENTION : CHANGEMENT DE PROGRAMME



15:30 / TNM La Crieé
WHAT A FUCKAM I DOING ON THIS BATTLEFIELD
de Nico Peltier et Julien Fezans
et
ROTATION
de Ginan Seidi et Clara Wieck
remplace
ONE WAY BOOGIE WOOGIE
de James Benning



17:00 / TNM La Crieé
LOS ÚLTIMOS CRISTEROS
de Matías Meyer
suivi d'une rencontre avec le réalisateur
remplace
L'AUTOMNE
de Marcel Hanoun
qui sera projeté le 5 juillet à 12h00 à la Maison de la Région

Matías Meyer

JURY INTERNATIONAL

33 ans, 3 longs-métrages et plusieurs courts, 2 films en développement, des sélections dans des festivals prestigieux : vous comptez parmi les plus prolifiques des jeunes réalisateurs du cinéma mexicain. Comment êtes-vous tombé dans le cinéma ? Jusqu'à aujourd'hui encore, je garde mémoire de mes toutes premières expériences en salle de cinéma : *E.T.* à Aix-en-Provence, *Pirates* de Polanski à Perpignan et *Le Retour du Jedi* à Aguascalientes. De ces trois moments, ce dont je me souviens le plus, c'est la sortie du film : dans la rue, la perplexité, le choc avec la réalité, comme quand on se réveille d'un rêve. Au Lycée français de Mexico, j'ai rencontré Michel Lipkes, avec qui je suis immédiatement devenu très ami. Lui savait depuis tout jeune qu'il voulait faire du cinéma. Je n'y avais jamais pensé, il m'a contaminé. On a vu beaucoup de films ensemble et puis on a fait un moyen-métrage avec la caméra reçue en cadeau pour mes dix-sept ans. On a filmé pendant six week-ends. Après cette expérience, faire du cinéma devenait une option claire.

Vous avez commencé à faire des films au moment où le numérique prenait le pas sur la pellicule. En quoi cela a-t-il influencé votre manière de filmer ? Le format digital m'a permis de tourner et de monter mon premier film pratiquement sans argent, et de façon libre, sans scénario. Ces caméras m'ont probablement éloigné de la narration classique, pour me rapprocher de l'aspect sensoriel du cinéma. Faire un film sans budget, avec une caméra digitale, reste une belle solution pour les moments d'urgence créatrice.

Tous vos films se passent dans des paysages largement ouverts. Loin d'être des cartes postales, c'est comme si la nature elle-même écrivait le film avec vous. Que pouvez-vous nous dire sur la relation entre les grands espaces et votre cinéma ? J'aime filmer la nature : parfaite, divine. Elle a une unité infinie, une pureté et une valeur de réalité absolue. Mais on ne peut pas s'en contenter. En y plaçant des êtres humains, on les plonge dans une situation mystique, face au cosmos et on leur offre une dimension plus réelle. Nous sommes tout petits et nous avons peur du vide.

Dans votre dernier film, Los últimos Cristeros, vous utilisez les codes du western pour créer un drame politique et contemplatif. Quelle a été votre éducation au cinéma, et quels sont les auteurs qui vous ont le plus inspirés ? Pour le western, probablement Sam Peckinpah. Sinon, mon éducation cinématographique, hélas, a beaucoup de trous. J'aime un grand nombre de cinéastes, sans ordre de préférence. De Dreyer à Reygadas, en passant par Bresson, Lynch, Malick, Pasolini, Buñuel, Godard, Van Der Keuken, Weerasethakul, et tant d'autres.

Le jury de la compétition internationale dans la patrie de votre père. Comment envisagez-vous cette tâche ? C'est la première fois que je participe à un jury, première fois au FID aussi, mais j'adore la programmation et l'équipe. Je me sens donc très honoré et heureux d'avoir été invité. C'est une belle opportunité de voir des films et d'échanger des points de vue.

Propos recueillis par Rebecca De Pas



33 years old, 3 features and several shorts under you belt, 2 films on the go, selected in prestigious festivals: you are one of the most prolific young directors in Mexico. How did you end up working in the film industry? Even now, I still remember my very first experiences in the cinema: E.T. in Aix-en-Provence, Pirates by Polanski in Perpignan and Return of the Jedi in Aguascalientes. Of these three times what I remember most is coming out of the cinema: being back on the street, the confusion, the shock of reality, like waking from a dream. At the Lycée Français in Mexico, I met Michel Lipkes, who I immediately befriended. He knew from a very early age that he wanted to make films. I had never thought of it and his enthusiasm was contagious. We saw a lot of films together and then made a mid-length film with the camera I got for my 17th birthday. We made the film over six weekends. After that experience, making cinema seemed like an obvious choice.

You started making films just as digital was taking over from film. How did that influence the way you made movies? The digital format allowed me to film and edit my first film with virtually no money and very freely, without a script. Those cameras probably distanced me from a traditional narrative, but brought me closer to the sensory side of cinema. Making a film on a shoestring, with a digital camera, is the perfect solution for moments of critical creative urgency.

All of your films take place against vast open landscapes. Far from picture postcards, it is as if nature itself has written the film with you. What can you tell us about the relationship between large open spaces and your films? I enjoy filming nature – it's perfect, divine. It has infinite unity, purity and the quality of absolute reality. But that isn't enough. By placing people in nature, you throw them into a mystic situation face to face with the cosmos and offer them a more real dimension. We are tiny and afraid of the void.

In your last film, Los últimos Cristeros, [The Last Cristeros] you use the codes of a Western to create a thoughtful, political drama. What was your film education like and which directors inspire you most? In terms of westerns, probably Sam Peckinpah. Otherwise, my film education, alas, is full of gaps. I like several filmmakers in no particular order of preference – from Dreyer to Reygadas, Bresson, Lynch, Malick, Pasolini, Buñuel, Godard, Van Der Keuken, Weerasethakul, and many others.

The International Competition Jury in your father's country of origin. How do you see the task ahead of you? It's the first time I am on a jury, my first time at the FID too, but I love the programme and the team. I am very honoured and happy to have been invited. It is a wonderful opportunity to see films and exchange ideas.

Interview by Rebecca De Pas



Nathalie Quintane

JURY NATIONAL

Écrivain, poète ? Ces appellations semblent vous agacer. Pouvez-vous revenir sur votre parcours en écriture ? Ce sont des "activités" sans cesse en cours de redéfinition – dans l'idéal, chaque livre (ou chaque forme poétique : performance, par exemple) redéfinit pour lui-même et pour l'ensemble des livres ce que c'est qu'un livre, ce que c'est

qu'écrire, ce que c'est qu'être écrivain ou faire figure de poète (et inversement), la place ou la non-place qu'on tient dans la société et la manière dont elle vous borde ou vous déborde, etc. Cela dit, la plupart du temps et la plupart des livres ne changent pas grand chose à l'idée qu'on a de l'écrivain ou du poète. Pour ma part, je suis tour à tour l'un et l'autre et bien d'autres choses et aussi bien rien, selon l'heure du jour ou de la nuit et la personne qui me pose la question.

La place du cinéma dans votre travail ? Un nourriture particulière pour vous ? On pense tellement presque tout le temps au travail "en cours" quand on est au travail que le film qu'on voit tel jour devient un peu le film de ce travail, ou pour ce travail qui pense pour nous. Je ne suis pas sûre pour autant qu'on retrouve une "pureté" de spectateur quand on voit des films dans les temps où il n'y a pas de travail précis en cours. Pour mon dernier livre (*Crâne chaud*), il y avait deux choses qui m'intéressaient : la distinction entre personne et personnage et l'indistinction à faire (fabriquer) entre document et fiction. Il y a des exemples précis de plans de film, des questions sur la place de la caméra dans une séquence de *La Classe ouvrière va au paradis*, qui appartiennent à la discussion du livre – plus qu'ils viendraient le nourrir de l'extérieur ou lui apporter un petit plus. Si j'ai choisi, pour ce livre, comme personne principale une ancienne actrice (Brigitte Lahaie), c'est moins pour son passé que pour la manière dont elle s'adresse aux auditeurs dans l'émission de radio qu'elle anime à présent. Peut-être que je me vois comme une animatrice autant que comme un écrivain ou un poète.

Et comme spectatrice de cinéma ? La secousse intégrale !

Vos attentes en tant que membre du jury ? J'attends surtout une mutation de mes capacités d'attention, de manière à pouvoir regarder douze films à la suite, par exemple, avec une cervelle claire, un appétit géant, un œil de tigre !

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



L'Arrêt

DICK GETHAN ET NICK MYLES

14H30
LES VARIÉTÉS



en présence des réalisateurs

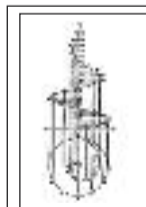
Le projet ? Nous avons obtenu la résidence de la Cité des Curiosités/les Ateliers de l'Euroméditerranée peu de temps après notre arrivée à Marseille, il y a deux ans. Nous avons visité la cité de la Bricarde plusieurs fois, où est basée la résidence Cité des Curiosités. En s'inspirant de ce qu'on y a vu, on a choisi de travailler le "temps" comme centre de notre projet. Il s'appelle *Time* et comporte aussi, outre le film, une sculpture in-situ, *Fin*, et un livre, *Time Machine*.

Le film ? Dans ces instants où l'on est devant "la chute", le temps passe d'une manière très singulière – il accélère, il s'arrête. "L'arrêt" du titre peut s'appliquer au temps, au cœur et au cerveau... Souvent les instants de la chute – surtout de très haut – sont un vide... Comme si le cerveau n'arrivait pas à enregistrer ce qui se passe. Le cinéma était ce qui semblait le plus approprié pour explorer ce temps décalé et son passage très singulier, exprimer ces moments d'angoisse, d'excitation, de peur et de solidarité que cette recherche du saut engendre. C'était cette danse avec la peur qui nous fascinait. Nous trouvions ces mouvements chorégraphiques, étranges, amusants, beaux. On a travaillé la photo en ce sens : les instants figés donnent ce coté saccadé au film – on joue avec cette tension entre "image mouvante" et "instantané photographique" pour accentuer certains gestes, mais aussi pour déstabiliser le spectateur. Avec cette idée de jouer de ce déséquilibre, de se retrouver au bord de la falaise, dans la peau de ces jeunes.

Le tournage ? Le noir et blanc ? On a tourné et monté en une semaine, avec déjà une idée très claire de ce que serait le film. On voulait garder le coté cru et vivant de l'expérience. Pour le son, nous avons enregistré les derniers morceaux chez nous à trois heures du matin, et si on écoute bien on peut entendre derrière les cigales et notre vieux réfrigérateur agonisant. Cela ajoute un certain je ne sais quoi d'angoissant à la bande sonore... Quant au noir et blanc, si l'on voit le bleu des calanques, comment résister à ce bleu ? Ce sont les jeunes qui sont les "stars" – et non la mer. En outre, on aimait que leur peau devienne comme du marbre, que, lorsqu'ils se libèrent de leur peur, ils deviennent des espèces de dieux grecs. Le noir et blanc leur donne la *gravitas* qu'ils méritent.

Le dernier plan ? C'est le paysage, et l'insignifiance de l'homme... La nature gagnera toujours. C'est aussi le "chuteur" universel... "We all fall". C'est une chute qui ne laisse pas de trace : le plongeur disparaît, les vagues s'estompent lentement, c'est la fin.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



12 Dicembre

PIER PAOLO PASOLINI

AUJOURD'HUI 11H45 / LES VARIÉTÉS



12 décembre 1969. L'attentat de la Piazza Fontana à Milan, fait 16 morts et 88 blessés. C'est un anarchiste, Giuseppe Pinelli qui est arrêté et accusé, avant d'être "suicidé" dans des circonstances douteuses. Il n'y a guère de doute que les responsables sont les groupes fascistes d'extrême droite, en pleine réorganisation, mais aussi, en sous-main, l'Etat lui-même, qui cherche à pratiquer une stratégie de la tension. Début 1972, Pasolini mène l'enquête sur ces événements inauguraux des années de plomb, qui voient aussi un certain renouveau des luttes populaires et révolutionnaires.



SIENIAWKA

MARCIN MALASZCZAK
en présence du réalisateur

PREMIÈRE INTERNATIONALE 19H30
TNM LA CRIÉE



Comment avez-vous découvert le lieu de tournage de votre film ? Qu'est-ce qui vous a donné envie d'y travailler ? J'ai commencé à travailler sur *Sieniawka* à la fin de l'automne 2009. Pour diverses raisons, je considère ce film comme mon projet le plus épique et le plus complexe à ce jour. Pendant une quarantaine d'années, ma tante, Irena Bielecka, et mon grand-père, Piotr Malaszczyk, ont vécu et travaillé à Sieniawka, à « l'hôpital des

maladies mentales et nerveuses ». Aux alentours de 1986, mes parents ont décidé de partir s'installer en Allemagne, mais ils n'ont pas pu m'emmener avec eux. Le village de Sieniawka est situé juste à la frontière germano-polonaise. Comme ma tante et mon grand-père y vivaient, j'imagine que c'était l'endroit idéal pour me laisser en attendant que mes parents soient installés. Sieniawka est littéralement le lieu où j'ai vu le monde pour la première fois. Les premières images de mon existence sont enracinées à cet endroit, tel qu'il apparaît dans mes souvenirs. Après le décès de mon grand-père, j'ai appris que ma tante allait bientôt prendre sa retraite, et j'ai réalisé que cela faisait très longtemps que je n'étais pas retourné là-bas. J'ai donc décidé d'y retourner, armé de mon appareil photo. Je suis arrivé le jour où ma tante organisait une petite fête à l'occasion de son départ en retraite. Je lui ai fait la surprise. Ma tante m'a

appris que l'hôpital avait été repris par un autre établissement, qui comptait réduire les dépenses et se débarrasser de la majeure partie du personnel. Le processus était d'ailleurs déjà enclenché. J'ai vite compris que les choses changeaient à la vitesse grand V et que d'une certaine façon, j'étais venu trop tard. Quelque part, j'ai toujours su que je reviendrais un jour pour y faire un film. J'imaginai une sorte d'odyssée cinématographique, une exploration universelle du temps, du corps et de la mémoire dans cet endroit précis et unique en son genre.

Tourné en grande partie dans un lieu unique, le film s'ouvre et se referme sur un passage intrigant et énigmatique, aux allures de science-fiction. Quelle est pour vous la fonction de ce prologue et de cet épilogue ? Ils entraînent chez le spectateur un certain degré d'égarement, une confusion dans sa perception du temps et de l'espace : il ne sait jamais vraiment si ce qu'il voit est réel ou imaginaire, si cela se passe dans le passé ou dans le futur, ou s'il s'est retrouvé projeté sur une planète dystopique qui ressemble à la nôtre. Cela permet aussi d'établir que le film ne fonctionne pas sur un mode linéaire. Le spectateur est mis au défi d'assembler lui-même les différents segments, ce qui laisse le champ libre à l'interprétation. La première et la dernière parties du film vous font percevoir l'hôpital, son environnement et ses occupants d'une façon plus allégorique. Ces personnes deviennent représentatives du subconscient humain, avec ses peurs collectives et son animalité réprimée. Le particulier accède à l'universel.

Le film opère un mouvement permanent : du milieu d'un pré vers un asile psychiatrique, puis un village inondé. Comment avez-vous élaboré la structure du film ? Au départ, je ne savais pas à quoi ressemblerait la structure générale du film. Elle m'est apparue au fil du tournage. Contrairement à mes projets précédents, j'ai décidé

de commencer à tourner sans esthétique, forme, structure ou concept préalables, et de prendre en main la photo du film. Il m'aura fallu quatre phases de tournage sur une période d'un an pour vraiment savoir où j'allais. Après la première phase de tournage, je me suis rendu compte qu'il fallait que le film soit composé de différents segments, tournés en différentes saisons. Je décidais chaque jour du lieu, du contenu, des dialogues et de l'action à filmer. Évidemment, cette approche libre et ouverte impliquait beaucoup d'improvisation et un échange constant d'idées, de récits et de souvenirs entre les gens qui apparaissent dans le film et moi-même. C'était aussi très stimulant pour moi de sentir quand il fallait prendre le contrôle et quand il fallait laisser les choses se faire naturellement. Ce mouvement constant dans le film reflète ma façon de travailler. Tout changeait et évoluait plan après plan, scène après scène, jour après jour.

Nous sommes loin de l'agitation du monde, et pourtant, le film semble traversé par un propos politique. Comment avez-vous maintenu l'équilibre entre ce que l'on voit à l'écran et ce que l'on perçoit en off ? En règle générale, je pense qu'un film doit être politique dans sa forme et sa structure, pas dans son contenu ; sinon, on bascule dans la propagande. C'est là toute la différence entre être cinéaste et être politicien. Dans *Sieniawka*, le contenu politique, c'est-à-dire la mutation rapide de la société post-communiste, n'apparaît pas directement à l'écran. Le film en est l'allégorie, ce qui permet aussi d'autres interprétations et ce qui le rend plus universel (le chaos contre l'ordre, la nature contre la civilisation). En montrant les marges de la société, le film est en empathie avec des individus que l'on juge anormaux et qui n'ont aucun pouvoir politique. Ainsi, à travers sa forme résolument hostile à toute hiérarchie, le film conteste le concept éthique et le système politique de toute la société et des gens au pouvoir.

Même lorsque vous ne les dirigez pas clairement, tous les personnages ont le statut d'acteurs, comment les avez-vous impliqués dans la réalisation du film ? Jusqu'ici, je n'ai travaillé avec des acteurs professionnels qu'une seule fois. Comme pour *Sieniawka*, ce type de collaboration repose sur une relation très personnelle avec les personnes avec qui je travaille. La plupart du temps, cette complicité existe avant même que je sache qu'ils pourraient faire partie d'un film. Pour *Sieniawka*, ça s'est fait simultanément. J'ai passé beaucoup de temps avec eux et puis, à un moment donné, je me suis mis à filmer. Au début, ils étaient eux-mêmes face à la caméra, et puis petit à petit, ils sont devenus des personnages à part entière, parce que j'ai commencé à les diriger.

Vous donnez une grande importance aux sons et à la bande originale, enregistrés sur des pistes différentes. Expliquez-nous votre approche. En général, pendant un tournage, j'enregistre beaucoup de sons, parce qu'ils sont selon moi aussi importants que les images. En particulier les sons d'ambiance, avec lesquels je travaille beaucoup en aval. Je cherche à avoir une large palette de sons, à la fois très concrets et très abstraits. Le son de *Sieniawka* évolue et se déplace beaucoup entre ces deux extrêmes. Quant à la bande originale, elle est constituée de morceaux que l'on n'associerait pas nécessairement à l'imagerie du film. En combinant ces deux éléments disparates, vous obtenez un choc entre deux univers et deux réalités différents, qui vous confronte en quelque sorte à l'inconcevable. Cela tient beaucoup à mon éducation et à mon existence, toujours en mouvement entre l'est et l'ouest.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

THE SUN EXPERIMENT

PREMIÈRE MONDIALE

CF FC

13H30
TNM LA CRIÉE



ÉLISE FLORENTY & MARCEL TÜRKOWSKY

en présence des réalisateurs

Une recherche de matière riche et variée est la base de The Sun Experiment. À quelle occasion l'avez-vous collectée ? Nous avons eu l'occasion de réaliser un projet de « science fiction » dans le Donbass (bassin houiller du sud-est de l'Ukraine connu pour la grande famine de 1932), suite à un appel à projet pour

une résidence lancé par la « friche culturelle » Izolyatsia. Nos premières recherches nous ont menés - grâce à Mikhail Lylov - vers les écrits de jeunesse d'Andrei Platonov (1899-1951), communiste fervent mais peu apprécié du pouvoir à cause de son scepticisme sur la collectivisation et de son écriture radicalement innovante - télescopage de genres, de sons et de rêves poétiques et grinçants - où s'élabore de façon persistante une étonnante topologie du cercle et du creux. Ses personnages sont le plus souvent des ingénieurs solitaires délaissant une foi exaltée dans l'histoire et le progrès, faisant ainsi face au tragique désaccord entre utopie et réalité. Nous avons trouvé des échos entre la géographie et l'histoire de cette région et trois des livres de Platonov : *Les Descendants du soleil*, *La Patrie de l'électricité* et surtout *Le Chemin de l'éther*. Sur la route, nous avons rencontré quatre personnes avec qui nous avons décidé de faire le film : Anna, une très jeune dévoreuse de cinéma soviétique ; Nastya, une figure productive et maternelle ; Eugène, un caucasien impassible, que l'on a tout de suite identifié comme « membre d'une équipe de secours sur une étoile morte qui entend une voix et découvre un mort » ; et enfin Vlad, un musicien et « ingénieur radio » fou, qui orchestre ce qu'on a appelé *The Sun Experiment*. Tout s'est fait de façon intuitive,

le travail de montage et de stratification ne s'effectuant qu'après coup.

Un scientifique invisible est le narrateur et notre guide pendant le film. Pouvez-vous nous en dire plus sur les textes ? Le film est divisé en trois parties. 1) Une sorte de rêve où s'invitent et se télescopent des fragments sonores de films soviétiques (du début de l'histoire du cinéma jusqu'à la perestroïka, filmés pour certains dans la région et dont quelques-uns n'ont même jamais été sous-titrés), évoquant à la fois des idées sur le progrès scientifique et matérialiste, et des questionnements sur la conscience dans une approche plus spirituelle et animiste... Ces idées entrent en résonance avec la chaleur étouffante des lieux - la région des mines de charbon et des montagnes façonnées par les hommes ; les terrils, *terrikons* en russe ; et les coutumes étranges comme les innombrables restes de pique-niques à moitié carbonisés sur le bord du chemin... 2) L'expérience en question. Un ingénieur branche littéralement le cerveau d'une jeune fille sur le soleil et ses vibrations chaotiques. Un photorécepteur est relié à une machine [appelée exciter - exciteur] qui transforme les ondes captées en un courant électrique, et qui stimule le corps de la personne par ses deux pôles extrêmes, le haut de la tête et les pieds. Cette expérience mène à l'explosion « platonoviste » d'un souvenir de ce que serait la mère



nourricière et matrice du monde : l'éther. Dans la délirante vision semi-scientifique de Platonov, l'éther est un cimetière d'électrons. La pulsation du soleil est le résultat d'une lutte acharnée des électrons dans le soleil : les électrons sont condamnés à une faim éternelle et se mangent les uns les autres. Vaste chapitre que le nécro réalisme dans le communisme ! L'idée que la vie se sert de la mort autant que la mort se sert de la vie et que la science puisse un jour même faire revivre les morts - morts pour la partie selon un « instinct de sacrifice » [d'après une expression de Platonov]. Se nourrir de l'éther, ce corps impalpable, c'est se nourrir de ses ancêtres. Le passé survit à travers le présent. Et inversement. 3) La parole est ensuite donnée à l'ingénieur, Vlad Samodelkin. Il crée des machines qui captent le bruit de scintillement, afin d'essayer de comprendre ce qu'est le chaos, le processus chaotique qui active, selon lui, notre vie, conscience et univers. Penser et surtout rêver découle de ce processus chaotique - pour ceux qui acceptent de voir dans les nuages non pas un ciel paisible, immuable et lointain mais une « tempête d'électrons », proximité distrayante, inquiétante.

Samodelkin explique que les électrons se déplacent de façon chaotique dans l'univers mais, pour se déplacer, ils ont besoin, comme les vagues avec l'eau, d'une substance pour les faire exister, substance, elle aussi invisible, et qui pourrait être l'éther. En nous posons la question : serait-ce comme l'incarnation de la révolte en une foule à son stade de communauté encore invisible, sous-jacente ?

Quelle méthodologie avez-vous utilisée lors du montage pour renvoyer au spectateur une telle liberté de mouvement dans le temps et l'espace ? L'enjeu c'est de connecter toutes ces images, textes et concepts complexes dans une forme sensible. Il n'y a pas vraiment de méthodologie, mais plutôt une sorte de mémoire involontaire en acte... synesthésique... qui passe par des choses très simples (n'oublions pas que notre enfance s'est déroulée pendant la chute de l'URSS). Des figures enfantines, surtout. Le poisson. La soupe. Le pain. Le charbon qu'on a vu pendant notre enfance. L'arc en ciel. La figure du cercle.

Le travail du son est un composant essentiel dans l'alchimie du film. Comment avez-vous lié les différentes couches sonores avec les images ? Comment ? Ça c'est la question ! Pur plaisir. Pure souffrance. Et bien sûr beaucoup d'intuition. Un désir de construire une forte suspension, un moment qui mêle paradoxalement immobilité et explosion. Une soupe bouillante dans laquelle beaucoup de choses apparaissent et disparaissent au même moment. Des voix de films, les sons de la steppe, le timbre particulier d'un synthétiseur russe viennent à nous, comme des pensées éparpillées traversent notre esprit. Certains sons persistent, d'autres s'évanouissent aussitôt. Ils ricochent sur les images, qui semblent par comparaison plus statiques, plus structurées même si elles sont, elles aussi, plus de l'ordre de l'impression. Le lointain et le proche ne cesse de dialoguer dans un courant fluide, mais non linéaire, car il est en fait plein d'arrêts et de recommencements.

Propos recueillis par Rebecca De Pas



©YTO-BARRADA - A MODEST PROPOSAL, 2011.

LA COURTE ÉCHELLE OU L'ÉCHELLE DES VOLEURS

EXPOSITION DE
YTO BARRADA

EXPOSITION
DU 6 AU 28 JUILLET /
MERCREDI AU DIMANCHE
DE 14H À 18H30

VERNISSAGE LE
SAMEDI 6 JUILLET À 11H

STUDIO FOTOKINO
33 ALLÉES LÉON GAMBETTA
13001 MARSEILLE



No Man's Land & Encounters with Landscape (3X)

SALOMÉ LAMAS en présence de la réalisatrice

Dans *No Man's Land*, un personnage éfrayant nous guide à travers l'une des pages les plus sombres de l'histoire de ces quarante dernières années. Comment avez-vous approché cet homme et comment l'avez-vous convaincu de participer au film ? Je voulais étudier les frontières entre la façon de raconter une histoire, le souvenir d'un événement passé, et l'Histoire elle-



même. La distinction entre « reportage » (les faits) et littérature (l'imaginaire) ne tient pas. Qu'on enlève une ou deux briques fictionnelles et le mur de la réalité « authentique » s'effondre. Ne reste alors que l'imaginaire, qui imprime dans notre mémoire un monde réel que j'essaie de décrire. La chose véritablement authentique, c'est ce moment où Paulo de Figueiredo raconte une histoire plausible, « ici » et « maintenant » face à la caméra, entre ses respirations, ses gestes et la mise en scène. C'est dans cette respiration que naît le documentaire, et c'est dans ce point de rencontre que le spectateur a l'impression d'abattre la frontière entre les faits et la fiction. Par ailleurs, le film montre que de nos jours, les « faits » ne sont plus interchangeables avec la « vérité ». Dès le départ, nous avons conclu un pacte très clair : Paulo voulait raconter son histoire et il m'a utilisée à cette fin, tout comme je l'ai utilisé pour faire ce film. Notre conversation se déroule au présent ; l'idée était que le spectateur puisse ressentir ce que moi j'ai pu ressentir sur le moment. En les fixant sur la même image, le cinéma a le pouvoir d'unir le cinéaste et son personnage. Plutôt que de souligner nos différences, nous sommes liés par le fait que nous avons créé une relation afin de la filmer. La représentation devient un jeu avec le

spectateur, qui se demande qui fabrique quoi, tout en se projetant lui-même dans le cadre. Le cinéma met en présence un « ennemi » filmé et quelque chose qui appartient à l'intimité du spectateur. Si le cinéaste fait bien son travail, le spectateur se trouve confronté à ses propres doutes et à ses peurs. Cet effet miroir était l'une des aspirations du film.

No Man's Land fait l'objet d'une mise en scène très précise. Pouvez-vous expliquer comment vous êtes parvenue à ce choix ? La mise en scène était établie dès le départ. J'avais décidé que la conversation aurait lieu dans un *no man's land*, c'est-à-dire ni dans ma zone de confort, ni dans celle de Paulo. Ce postulat de départ devait générer en chacun de nous un sentiment de déracinement. Le décor devait être au départ anonyme. Puis, petit à petit, ce qui est situé hors champ prend de l'importance, et nous prenons conscience que nous sommes dans un temps et un espace définis. Toutefois, il reste difficile d'identifier où nous nous trouvons. L'un de nous parle, tandis que l'autre écoute. À la minute où Paulo s'est assis sur cette chaise, il savait qu'il serait jugé, non pas par moi, mais par le spectateur. La chaise a plusieurs significations : (a) elle évoque l'iconographie du banc des accusés, ou de la chaise électrique ; (b) elle finit par offrir l'absolution à Paulo devant le spectateur. Je me suis rendu compte que Paulo avait un vrai talent de conteur. Autrement dit, la vérité est-elle une illusion, ou bien l'illusion est-elle une vérité ? Sont-elles une seule et même chose ? Telle est l'essence même du langage et du discours. Ainsi, pour atteindre son objectif « littéraire », le film devait se con-

centrer sur les mots utilisés. Cela explique les cinq jours de tournage, chacun correspondant à un chapitre. Quant aux panneaux numérotés, ils interviennent comme une ponctuation dans le discours de Paulo.

Pourquoi ce titre ? *No Man's Land* a une connotation militaire : il s'agit de l'écart entre deux tranchées, un espace neutre où le danger est constant. Cette « terre de personne » est le théâtre d'opération du mercenaire, qui se place au-dessus des gouvernements et des révolutions. C'est aussi le terrain naturel de l'imagination, un non-lieu où nous nous rendons pour supporter le silence, la panique, et la menace de la désintégration. C'est un lieu étrange auquel nous appartenons tous.

Encounters with Landscape (3X) est en quelque sorte à l'opposé de No Man's Land. Quel lien faites-vous entre ces deux films ? Mon point de vue en tant que cinéaste est que le quotidien contient son propre lot de drames, et qu'il n'y a pas de raison d'aller chercher plus loin. Quand on parle de documentaire, pour moi, tout est question de durée : le temps que l'on passe dans une certaine réalité jusqu'à ce qu'elle devienne « extraordinaire », ou jusqu'à ce qu'il se produise un « accident ». Ainsi, je recherche souvent des réalités qui me mettent mal à l'aise, ou sur lesquelles je ne sais pas grand chose. Vous vous placez au cœur d'un événement, et vous créez les conditions qui vous forcent à réagir à cet événement en tant que cinéaste. Je pense qu'un documentaire en dit autant sur son réalisateur que sur le sujet qu'il traite. À ce titre, j'emprunte les concepts développés par Walter Benjamin dans *Langage, Traduction, Critique et Histoire*, qui sont d'une importance capitale dans ce processus. Je tente par mon travail de comprendre comment ces concepts prennent part au dispositif cinématographique, afin de révéler une réalité et de produire des propositions véridiques. Je me demande également quelles sont les implications éthiques et esthétiques de cet acte de transformation de la réalité. Voilà peut-être une réponse assez incomplète à votre question, et si l'on se place d'un autre point de vue, on jugera peut-être que *No Man's Land*, *Encounters with Landscape (3x)* et *El Dorado* (le projet que je présente au FIDLab cette année) n'ont rien en commun.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

LOS ANGELES RED SQUAD : THE COMMUNIST SITUATION IN CALIFORNIA

TRAVIS WILKERSON



Dans *An Injury to One*, vous abordez le militantisme dans l'industrie et la résistance au capitalisme. Los Angeles Red Squad : The Communist Situation in California fait le point sur les thèmes que vous avez explorés depuis. Y a-t-il une continuité entre L.A. Red Squad et vos films précédents ? Il y a sans aucun doute une continuité entre ces projets, autant du point de vue des thèmes et des problèmes abordés, que du style et des modes de production. Dans *An Injury to One*, j'essayais de répondre à la question : Qui a tué Frank Little ? J'avais une petite idée de la réponse, une sorte d'intuition sur la base de

mes observations, mais sincèrement, je n'étais sûr de rien. En gros, ce que j'ai découvert, c'est qu'une grande partie des faits considérés comme historiques sont en fait profondément mutilés par la répression sur laquelle j'essayais justement de me documenter. Le récit officiel est toujours dominé par les vainqueurs, et tenter de mettre à jour le récit des vaincus, même temporairement, représente un défi de taille. Dire que le passé est lié au présent est une évidence. Mais d'une certaine façon, il est plus important de reconnaître que le présent est lié au passé. À Los Angeles, l'histoire des luttes sociales est plus ou moins obliérée. Pendant très longtemps, on a prétendu qu'il n'y avait ja-

mais eu de réel mouvement progressiste à Los Angeles, à cause de la « géographie » de la ville. À cause de l'illusion selon laquelle cette ville est plus dispersée que les autres (alors qu'il n'en est rien), et qu'elle est dépourvue de point de convergence. La Los Angeles que je connais, et où je vis depuis près de quinze ans, est très différente. Pendant toutes ces années, je me suis engagé activement auprès des mouvements de contestation, principalement contre la guerre, mais aussi contre le racisme et les violences policières, pour le droit des femmes, le droit des immigrants, et dans le mouvement « Occupy L.A. ». C'est le paysage politique le plus dynamique et le plus bouillonnant que j'aie jamais vu. À la différence de *An Injury to One*, qui se contentait de faire la synthèse de sources assez courantes, *L.A. Red Squad* est le fruit d'une recherche bien plus rigoureuse et originale. J'ai utilisé une thèse non publiée, les extraits d'un livre vieux de quarante ans, une seule notice nécrologique, parue dans un journal progressiste, et surtout la transcription d'une enquête du Congrès sur les abus de la Police de Los Angeles à la fin des années trente. Aux États-Unis le communisme était alors (comme aujourd'hui) victime d'une répression quasiment constante et universelle. L'anticommunisme aux États-Unis ressemble à un dogme fanatique religieux. Il déforme tout. Il passe sous silence. Mais on peut inverser le miroir et utiliser les documents de la répression anticommuniste pour se faire une idée assez précise de ce qui s'est réellement passé. En partant de ces sources, j'ai rédigé un scénario sur cette histoire. Il y avait de quoi écrire une comédie pleine d'humour noir, quasi burlesque. Mais, comme toujours, je n'ai pas réussi à trouver de quoi la financer.

PREMIÈRE MONDIALE



14H00
TNM LA CRIÉE

Après deux ou trois ans, j'ai eu envie de jeter l'éponge. Mais j'avais fait tellement de recherches, et j'avais visité des tas d'endroits ! Je disposais du matériel de base (un appareil photo reflex numérique, un micro et un appareil enregistreur, un objectif anamorphique). J'avais aussi un peu de temps devant moi, puisque je travaille à mi-temps. Je n'avais pas du tout d'argent (autre conséquence du travail à mi-temps), mais j'avais le métro et une liste de ce qui s'était passé. Alors je me suis tout simplement mis à sillonner la ville, pour tout photographier et enregistrer moi-même. Finalement, ma femme Erin m'a accompagné de temps en temps pour s'occuper de la prise de son. Ça m'a beaucoup aidé. D'une certaine façon, la pauvreté m'a libéré, et je pense que c'est en grande partie grâce à cela que le film est aussi réussi.

Votre film révèle un aspect méconnu du militantisme communiste aux États-Unis dans les années 1930, dans les paysages emblématiques de Los Angeles. Pourquoi avoir choisi cette ville en particulier ? J'ai vraiment eu à cœur d'éviter tous les clichés habituels. Bien sûr, c'est extrêmement difficile dans une ville qui a été filmée un nombre incalculable de fois depuis plus d'un siècle. On s' imagine que tout a déjà été montré. Mais le plus drôle, c'est que dès que j'ai commencé à tourner sur des lieux choisis parce qu'ils avaient servi de décor aux évé-

nements que j'évoquais, et non en raison de leurs qualités « cinématographiques », on aurait dit que la ville n'avait en fait presque pas été filmée. Je me suis rendu compte que même les cinéastes que j'imaginai travailler hors des frontières préétablies filmaient tout de même plus ou moins les mêmes choses. À croire que si quelque chose n'avait pas déjà été filmé, il ne pouvait pas l'être. C'était vraiment très étrange. La classe ouvrière de Los Angeles, qui est immense et l'a toujours été, est en fait complètement ignorée par le cinéma. Donc si vous êtes un artiste de la classe ouvrière, vivant dans un quartier de la classe ouvrière, et faisant un film sur la classe ouvrière, votre point de vue est tellement différent, que presque tout le reste change aussi. Je veux dire, j'ai littéralement filmé le centre-ville dans le sens inverse de ce qui se fait habituellement.

Le film superpose différents formats et différents niveaux de sons et d'images – plans larges, photographies, voix off, sons enregistrés, textes, etc. Comment avez-vous associé ces différents éléments lors du montage ? Le film est composé en grande partie de plans fixes de paysages, pris avec un objectif anamorphique. J'ai utilisé cet objectif car il évoque automatiquement une esthétique indissociable de l'industrie du cinéma, tout en la sabordant. Los Angeles n'est jamais montrée dans sa largeur réelle. Le paysage est

toujours, toujours tronqué. En général, ce sont les travailleurs qui passent à la trappe. Quant aux photographies d'archives, je n'en ai utilisé que deux : le choix a été facile, puisqu'il n'existe quasiment aucune photo de la Red Squad ou de son chef, Red Hynes, même s'il était presque une célébrité à l'époque. J'ai essayé d'utiliser la voix off de la façon la plus directe et la plus concise possible. Le texte à l'écran est tiré, mot pour mot, de documents authentiques. Je voulais que le texte opère à la fois comme une image et comme une information. J'aime l'idée que le spectateur puisse choisir lui-même quelle quantité de texte il veut lire, ainsi que où et quand il va le lire. L'usage du son est assez inhabituel, afin d'exprimer une continuité, un lien entre le présent et le passé. J'ai enregistré ces sons lors de diverses manifestations ces six ou sept dernières années, souvent le 1^{er} mai, ou lors de manifestations contre la guerre. J'espérais pouvoir exprimer ainsi l'énergie dynamique de l'activité politique, superposée à un paysage assez statique, de façon dialectique. J'ai aussi voulu relayer la longue histoire

des luttes sociales à Los Angeles et son lien direct au paysage lui-même (ainsi que son lien direct avec la répression). Il me semblait important de rappeler que l'activité politique à Los Angeles est toujours constante aujourd'hui. Je visais vraiment une sorte de compression cinématographique, une nouvelle forme itérative, accompagnées d'avancées techniques, elles aussi volontaires.

Les documents d'archives jouent un rôle important dans le film. Ils sont utilisés comme des éléments narratifs, mais aussi comme une matière première, montrée à l'écran. Est-ce une façon pour le présent de ne pas oublier le passé ? Ces documents sont l'âme du film. J'ai de plus en plus le sentiment qu'il nous faut considérer les documents d'archives comme l'expression la plus puissante de notre histoire réelle et de notre avenir collectif. J'ai

cherché désespérément une façon de relier des choses qui sont la plupart du temps séparées, souvent délibérément, et souvent dès la naissance. Et ces vieux textes ont beau avoir été oubliés, ils existent toujours bel et bien, dans la trame de la réalité matérielle d'une société qu'ils ont contribué à créer. Par-dessus tout, j'ai cherché à réaliser un film véritablement dialectique, de toutes les façons envisageables. La dialectique est l'outil le plus utile et sans doute le plus important pour comprendre le monde, mais cette vision n'est quasiment jamais relayée par le cinéma à Los Angeles, car Hollywood produit sans doute la forme de cinéma la moins dialectique au monde. Aussi, j'avais l'étrange conviction qu'il fallait que je trouve une certaine forme de beauté dans toute cette misérable brutalité, que je transforme cette chose assez laide en quelque chose de beau.
Propos recueillis par Céline Guénot



Les Suppliantes

AMÉLIE DERLON CORDINA

PREMIÈRE MONDIALE

en présence de la réalisatrice



Pourquoi Eschyle aujourd'hui ? Comment est né ce projet avec cette communauté Rom ? C'est au départ une intuition de mise en scène. Ces Romnia, je les ai vues comme un groupe antique, avec leur

allure de tragédiennes, leurs longues robes et leurs gestes de « piétas ». Il y a dans leur acte de mendicité, malgré le choc et la précarité qu'il révèle, une volonté quasi iconique. Nous nous sommes rencontrés il y a plusieurs années ici à Marseille, à la fontaine des Danaïdes, là où elles ont l'habitude de se retrouver. Coïncidence ou évidence, les Danaïdes sont les Suppliantes dans la pièce d'Eschyle. Ces mêmes femmes apparaissent déjà dans un précédent film, je voulais maintenant leur proposer d'être le personnage collectif et central d'un film, il ne s'agissait plus de figurer mais de jouer. Dans *Les Suppliantes* d'Eschyle, en plus de toutes les similitudes (l'exil, la supplication, le clan) il y a l'histoire de Maria [celle qui a le rôle de La Coryphée]. Elle a essayé de quitter son camp, de se rebeller, mais n'a pas réussi. Elle a aujourd'hui l'esprit de ceux qui ont accepté a posteriori, elle voit exactement ce que les "Roms" représentent pour les "autres", elle sait ce qu'elle et ses "cousines" provoquent quand elles marchent et mentent (d'ailleurs Maria est la seule qui n'arrive

pas à mendier]. Sans elles je n'aurais pas pensé à adapter Eschyle. Cette pièce, la première à faire occurrence du mot et de l'idée de démocratie, a été écrite dans un temps où la démocratie était une conquête. Pour la fonder il fallait oser défier tyran et dieux. La tragédie eschyléenne naît de l'angoisse de ce défi. C'est ce tiraillement sous-jacent d'un contexte politique en bouleversement qui m'importe. La question que je lance est celle du fait de quitter un clan, une famille, des traditions. Comment s'en émanciper ? C'est un élan qui s'avère ici désespéré, mais qui préfère, à la stagnation et l'acceptation de règles établies, la rébellion et l'aventure, au risque de l'erreur.

Comment s'est fait le travail à partir du texte ? Vos choix ? Il ne s'agit pas d'une adaptation littérale, je n'ai gardé du texte que les faits, chronologiquement. Sans chercher à les rendre plus contemporains. De toutes façons ce prisme pouvoir / étranger / peuple est fondamentalement universel et intemporel. Dans le film, tous les personnages sont très différents de ceux d'Eschyle. L'histoire est la même, mais finalement il pourrait exister cent déclinaisons de cette tragédie qui auraient toutes des sources et raisons différentes. Peut-être même que Lars Von Trier s'en est inspiré pour *Dogville*...

Les temps sont entrelacés, entre aujourd'hui et la part antique restituée par les costumes. Un préalable ? Il y a, dans ce "brouillage des temps" et dans tous les détails dosés juste avant exagération (costumes, présence d'équidés, musique de Preisner, jeu des acteurs etc.), une forme de volonté de distanciation.

Le parti de situer l'action dans les paysages rocaillieux des alentours de Marseille. Une inspiration pour la mise en scène ? Dans *Les Yeux verts*, Marguerite Duras écrit lorsqu'elle parle de ses repérages que "Tout est à Trouville"... Les alentours de Marseille sont les paysages que je connais le mieux. J'y suis née. Si je connaissais aussi bien Trouville, j'aurais probablement tourné là-bas : j'aurais trouvé d'autres côtes que celles des îles du Frioul pour suggérer le Péloponnèse... Puis, peut-être que je fabule, mais pour moi Marseille est un vortex de légendes et de mémoires. J'ai entendu William Marx dire à propos de son livre *Le tombeau d'Œdipe*, pour une tragédie sans tragique, que "Nous avons perdu en vingt-quatre siècles le lien consubstantiel au lieu, inhérent à la tragédie attique. Les tragédies ne sont pas compréhensibles si on ne les réfère pas au lieu qu'elles ont en charge de représenter". Ce même film tourné autre part n'aurait probablement pas eu ce glissement d'intonation tacite entre drame et non-sérieux.

15H00 / TNM LA CRIÉE

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



LA COMPAGNIE

lieu de création

VERSION ORIGINALE NON SOUS-TITRÉE
Özlem Sulak



EXPOSITION
du 16 mai au 7 septembre 2013
à la Compagnie
et du 13 juin au 1^{er} septembre
au FRAC.

19, rue Francis de Pressensé 13001 Marseille
www.la-compagnie.org



LA BUISSONNIÈRE

JEAN-BAPTISTE ALAZARD

PREMIÈRE MONDIALE

CF

FC

CP

FFC

17H45 / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur



Quelle est la genèse de ce film ? Après avoir vécu plusieurs années en ville, dans ce qui peut être considéré

comme un centre névralgique, j'ai ressenti le besoin réapprendre à vivre dans des endroits géographiquement moins policés, plus sauvages. Je suis parti vivre en collectivité dans un village des Pyrénées. Or, venant d'une pratique qui s'inscrit dans la tradition du "journal", je filme au quotidien les gens avec qui je vis. Parmi eux, il y avait le pilote et le copilote du film, avec qui j'ai commencé à avoir une relation de plus en plus forte, autant dans la vie qu'avec la caméra. Nous avons le même âge, un rapport au monde similaire qui fait que je me retrouve dans leurs certitudes et leurs doutes. Je les ai suivis une première fois pendant dix jours dans une de leurs pérégrinations afin qu'on s'habitue à vivre ensemble dans cet espace de vie confiné qu'est une voiture et voir ce que cela pouvait donner. Satisfaits de cette première expérience, nous avons tous les trois décidé de la reproduire sur la durée de l'été suivant, pour essayer de mettre en forme une histoire.

La Buissonnière se rattache à un genre balisé du cinéma, le road trip, et pourtant – comme son titre l'indique – on évite les grands axes et les sentiers battus. Plus que la route, c'est la marge qui vous attire. Une approche beatnik ? Peut-être beatnik dans le sens littéraire du terme. Ce qui me fascine chez Burroughs, c'est sa capacité de partir de son vécu pour le tirer vers la fiction, le symbolique. Il n'y a plus vraiment de frontière entre le monde extérieur et l'expérience intérieure. Et c'est cette limite que travaillent le pilote et le copilote du film au quotidien; ce qui est bien plus facile à faire sur des chemins peu fréquentés, sauvages, parfois à l'abandon mais chargés d'Histoire. Ce sont des voies qui restent à défricher de la même manière qu'ils déchiffrent leur espace mental. Mais je ne peux pas limiter ma démarche ainsi que le mode de vie des deux personnages à la seule approche beatnik, cela fait également référence aux hippies, aux punks, aux free parties – soit toutes les philosophies des cinquante dernières années qui, avant d'être récupérées, ont été des espaces de liberté pour ceux qui essaient de réinventer un mode de vie au jour le jour.

La caméra est portée à bout de bras, embarquée dans tous les sens du terme, tandis que vous embarquez le pas de vos deux personnages, votre geste de filmer épousant le leur, au fil des kilomètres. Quelle place votre familiarité avec eux a-t-elle joué dans l'écriture du film, avant et pendant le tournage ? Je ne peux pas vraiment parler de période d'écriture ou de tournage puisque comme je filme au quotidien, il n'y a pas de séparation entre la vie et l'acte de filmer. Malgré tout, notre proximité a fait que nous choissions ensemble l'itinéraire du voyage et donc la trajectoire du film, même si il n'y avait pas de plan préétabli. Bien sûr, cette familiarité fait que ce moment de tournage était une expérience vécue à trois très forte, je n'étais pas extérieur à eux, chose qui n'aurait pas été possible par exemple si j'avais choisi de tourner avec un ingénieur du son. De plus, je filme avec un appareil photo très léger ce qui me permet d'essayer de coller au plus près de leurs gestes, d'où peut-être la sensation que la caméra est proche d'eux.

Vous tournez seul, dans des conditions qu'on imagine précaires, et pourtant, de là, se déploie une image qui cherche, qui surprend, qui essaie, avec virtuosité et même une certaine voracité –

comme si l'acte de filmer lui-même participait de cette fuite en avant ? La précarité, contrairement à ce que la pensée commune laisse entendre aujourd'hui, est porteuse de qualité. Elle induit cette légèreté qui permet de tenter, de se perdre, de s'oublier. Elle est fondatrice de l'art de vivre que cherchent à développer le pilote et le copilote, un art de vivre qui se focalise sur l'appréciation du moment présent, que ce soit dans le geste le plus trivial ou la situation la plus fantasque. J'essaie à ma manière (c'est-à-dire avec une caméra) de les accompagner à saisir la quintessence de l'instant. Pour arriver à cela, j'ai essayé d'adopter un dispositif qui soit le plus possible en adéquation avec leur manière de vivre. Alors que beaucoup de gens qui choisissent de "faire la route" sont en camion, eux décident de vivre en voiture, ce qui n'est pas négligeable. On dort dehors, on fait la cuisine dehors et non pas dans le véhicule, du coup on est encore plus proche de l'environnement. Et cette distinction entre voiture et camion rejoint une certaine conception du cinéma développée par les gens de Stank Films qui coproduisent le film, pour qui il n'y a pas de distinction entre fiction et documentaire mais plutôt des films faits avec camion ou sans camion, et la lourdeur ou légèreté matérielle qui en découle face au réel.

Ce geste, de liberté, de recherche, comment s'est-il poursuivi au montage ? J'ai d'abord monté seul, en essayant de rester dans la sensation du tournage. Puis, il y a un moment pendant le montage où à force de voir et de revoir les rushes ceux-ci deviennent autonomes. On oublie qu'ils ont été prélevés dans quelque chose qui s'est réellement passé. On ne voit plus que de la matière qui commence à avoir sa vie propre. On essaie d'être attentif à ça pour en extirper la substance fictionnelle et d'en rendre compte à travers une narration qui n'occulte pas les digressions ou les incohérences que contient le réel. Et c'est peut-être à partir de ces trous narratifs que les personnes filmées deviennent encore plus que des personnages des modèles, les situations des motifs ou encore mieux des symboles. Mais je n'avais pas la distance nécessaire pour faire tout ce travail seul, pour dégager une structure qui se détache de ce que j'avais vécu afin de donner au film un espace temps qui lui est propre. Tout ce travail a été fait à deux avec Julie à qui je laisse la parole... Julie Borvon : La question était de marier et d'accorder des scènes de trivialité et de poésie avec ce que sont les personnages et leur manière de fonctionner. Le montage est venu faire une lecture, un agencement nouveau de ce qui pour moi pouvait être le trajet géographique et mental des personnages. La structure est née de cet équilibre qu'ils essaient d'avoir entre un vivre au présent très fort et les bulles de remise en questions de la vie passée et future. Leurs interrogations devaient à la fois encadrer le film [théoriquement au début et à la fin] et jaillir n'importe quand, comme des bulles qui explosent dans leur tête en mouvement. C'est pourquoi il y a à la fois une structure classique qui encadre le film (on commence dans la montagne, on en descend pour y remonter à la fin) et des éclatements permanents à l'intérieur de cette structure.

Vous annoncez que La Buissonnière fait partie d'un projet plus vaste. Pouvez-vous nous en dire quelques mots ? C'est l'épopée d'un collectif, La France Entière, parti à la recherche de ceux qui pourraient être les figures de la nouvelle ère. Le pilote et le copilote en font partie. Mais on a aussi rencontré des bâtisseurs, des dissidents, des impératrices ou encore des prêtresses et des prophètes.

Propos recueillis par Céline Guénot

This Place Does not Exist



NOUR OUAYDA

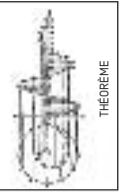
en présence de la réalisatrice

PREMIÈRE INTERNATIONALE

14H15 / LES VARIÉTÉS

Qu'est-ce qui vous a poussé à vous lancer dans ce projet ambitieux ? Le point de départ du film a été la volonté de se placer, comme étudiante, par rapport au cinéma

libanais. Quel héritage ? Je me trouvais face à une impossibilité d'adhérer aux films de mon pays, surtout les films produits durant la guerre, qui sont les premiers véritables films d'auteurs libanais. Ils me semblaient toujours distants, comme enrobés d'une fine couche grise qui diffusait les détails de l'image et du son. J'avais l'intention d'explorer le territoire du cinéma libanais à travers le personnage d'un cinéaste fictif (Marwan) que je voulais insérer dans l'Histoire. Mais c'est la découverte du cinéma de Ghassan Salhab qui a véritablement donné direction au projet. Ses films m'ont perturbé. Son cinéma était familier tout en laissant un sentiment d'étrangeté en moi qui m'a complètement envahi. Ses images sont très rapidement devenues le filtre à travers lequel j'ai pu poser un regard sur le cinéma du Liban. Je me trouvais alors face à la nécessité d'affronter cet héritage.



Votre film mêle plusieurs écrans, des images d'origines différentes, des intrigues variées : pourquoi ce besoin d'une telle mosaïque ? À l'origine, le film se construisait uniquement autour de Marwan et de Nur. Ces deux personnages expriment mes deux tendances face à l'impossible identification au cinéma libanais : celle de revenir vers l'Histoire, l'archive et le passé pour pouvoir se placer par rapport au présent ; et celle de détruire tout héritage pour créer une fiction nouvelle dénuée de références. Lors du montage, nous avons remarqué qu'il y avait quelque chose d'essentiel qui manquait. Le film était trop fluide et homogène pour pouvoir rendre compte de la fracture ressentie face aux images du « passé ». C'est alors que les extraits visuels et sonores des films libanais ont été introduits. Ils ont formé une couche essentielle qui a permis une friction entre les images, établissant ainsi un flux entre passé et présent. Cette structure en strates visuelles et sonores s'est matérialisée par le biais de plans en surimpression et de sons en superposition. Les images et les sons qui en résultent, comme le dirait Ghassan Salhab, sont des produits renouvelés, une troisième image ou son qui n'appartient à aucun des deux univers parents. Cette stratification a été la seule possibilité pour pouvoir commencer à aborder ces images devenues archives.

Parmi vos acteurs on trouve Fadi Abi Samra, une des principales figures du cinéma libanais contemporain. Parlez-nous de votre expérience de direction avec lui. Travailler avec Fadi a été une très grande chance pour moi. En effet, il n'est rentré en jeu qu'une semaine avant le tournage. L'idée de départ était de travailler avec un vrai cinéaste et historien libanais et de construire le personnage de Marwan autour de son expérience. J'avais trouvé la personne qu'il fallait et nous avons beaucoup parlé et travaillé pour donner vie à Marwan. Le premier jour de tournage venu et après plusieurs prises de la première scène au studio, des différences d'intentions ont arrêté la production. J'ai dû alors chercher quelqu'un d'autre pour jouer le rôle de Marwan. Grâce à Ghassan Salhab, qui suivait de près le projet, j'ai pu rentrer en contact avec Fadi Abi Samra qui a tout de suite accepté la collaboration. Le manque de temps n'a permis qu'une ou deux rencontres avant le tournage durant lesquels nous avons discuté du projet et du personnage. Au début j'étais plutôt intimidée par sa présence, mais Fadi a tout de suite adhéré au propos. Le fait qu'il soit une figure importante du cinéma libanais contemporain nous a permis d'intégrer sa présence comme image d'un cinéma qui perd ses repères. Il n'était plus seulement question d'un historien qui s'engouffre dans un labyrinthe suite à ses recherches sur le cinéma libanais mais aussi d'un acteur connu qui n'arrive plus à jouer le rôle de cet historien. Les dialogues et monologues de Fadi ont été entièrement improvisés lors du tournage. Je lui indiquais juste un point de départ et un point d'arrivée en lui précisant les films par lesquels il doit passer. Le reste vient de lui. La part d'imprévu et de tient donc une grande place dans le projet.



Le film se nourrit d'autres films, pas seulement par l'utilisation d'images d'archive, mais aussi, semble-t-il, dans son essence même. Quelles sont vos références cinématographiques ? Les images de Tarkovski, Bergman et Antonioni m'ont beaucoup inspiré lors de la réalisation de ce film. C'est la manière dont ils vivent le cinéma comme expérience organique qui m'attire le plus dans leurs univers. Le cinéma de Ghassan Salhab m'a influencé de manière plus directe. C'est ainsi que la séquence de travelling en surimpression avec le début de *Beyrouth Fantômes* de Salhab est au cœur de mon film. C'est autour de cette fusion et confusion que se structure le reste des séquences. Cette séquence a été la première que nous avons tournée et montée, elle a donné le ton au reste du tournage. L'idée était qu'en réalisant un film sur le cinéma libanais, je voulais essayer de faire un film sur le cinéma tout court.

Propos recueillis par Rebecca De Pas



Où
(lieu d'exposition pour l'art actuel)

Carte blanche à
Chris Sharp
THE SHOW MUST GO ON

du 1^{er} au 13 juillet 2013
du mercredi au samedi
de 15h00 à 19h00.

58 rue Jean de Bernardy- 13001 marseille
www.ou-marseille.com

Le Pendule de Costel

PREMIÈRE MONDIALE

PILAR ARCILA en présence de la réalisatrice

SÉANCE SPÉCIALE MARSEILLE-PROVENCE 2013



Le point de départ du film ? Au départ, il y a cette vision d'hommes et de femmes charriant dans des poussettes

mille objets glanés dans les poubelles de Marseille. Venant de Colombie, cette image me frappe par sa familiarité puisque depuis longtemps, dans les grandes villes colombiennes la précarité a poussé un grand nombre d'habitants à survivre du recyclage des poubelles. Les croisant régulièrement à Marseille, j'ai voulu savoir qui ils étaient, d'où ils venaient. Une amie parlant roumain qui avait fait un article sur eux m'a présenté Costel et sa famille. Après quelques visites dans leur squat, j'ai proposé à Costel de le filmer dans sa déambulation quotidienne à travers la ville. En proie à une frénésie médiatique qu'ils jugeaient hostile et pesante, Costel et les siens ont apprécié mes premières images muettes en super 8 noir et blanc. De squat en squat une relation de confiance s'est nouée puis épanouie lors de notre passage dans leur village en Roumanie.

Comment avez-vous travaillé avec eux ?

Quand j'ai rencontrée Costel et sa famille élargie, ils avaient déjà une pratique de l'auto-filmage et de l'archive familiale grâce au téléphone portable. Peut-être pour compléter mes propres images en noir et blanc, peut-être par volonté de documenter son quotidien, Costel m'a demandé de lui prêter ma caméra vidéo. Ces images, qui faisaient en premier lieu l'objet de compilations DVD et de vidéo-lettres, se sont imposées comme une source à part entière dans la structure de mon film. Je ne don-

nais pas d'instructions à Costel et malgré mes invitations il ne voulait pas monter ses images, mais nous sentions tous deux que cet échange pouvait enrichir le film. Quand j'ai découvert les images tournées par Costel du départ nocturne en bus vers la Roumanie, il m'est apparu très clairement qu'elles devaient figurer au montage et dialoguer avec mes images.

Pouvez-vous revenir sur le choix du noir et blanc et le travail du son qui produisent une atmosphère singulière ? Il s'est imposé dès le début du projet, je voulais échapper aux flux d'images journalistiques, rompre avec le misérabilisme et l'impersonnalité des images vidéo. En Super 8 noir et blanc, les signes de leur précarité s'estompent au profit des présences humaines. Ces images en pellicule constituent une sorte d'archive du présent, une trace de leur passage. Je voulais aussi jouer avec les repères temporels, que les squats et les destructions d'aujourd'hui puissent faire écho aux bidonvilles et bombardements d'hier. Pour accompagner ses images silencieuses, j'ai souhaité travailler avec un créateur sonore pour composer un son mêlant rumeurs de ville et objets sonores non identifiés. Pali Mersault a répondu à ma demande en proposant une partition sonore rappelant des strates de villes superposées. Le son n'est pas daté, il laisse place comme le super 8 à l'imaginaire et j'espère, participe à une prise de recul sur la situation des communautés roms de Roumanie en Europe.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

15H00 / TNM LA CRIÉE



→ AUJOURD'HUI / 10H15 / LES VARIÉTÉS & LE 6 JUILLET / 11H / ALCAZAR

SÉANCE SPÉCIALE

DOC ALLIANCE

The Fortress

PREMIÈRE FRANÇAISE

Klára Tasovská et Lukáš Kokeš



Le FIDMarseille est membre de DocAlliance, un partenariat entre sept festivals européens dont CPH:DOX Copenhagen (Danemark) / DOCLisboa (Portugal) / DOK Leipzig (Allemagne) / IDFF Jihlava (République Tchèque) / Planète Doc Review Varsovie (Pologne) / Visions du Réel Nyon (Suisse). L'objectif de Doc Alliance est de soutenir et promouvoir la diversité des films projetés dans ces festivals et de les diffuser au plus grand nombre, à travers deux initiatives : Doc Alliance Selection et le portail VOD Doc Alliance Films. Le FIDMarseille a choisi de vous montrer ces trois films de la sélection Doc Alliance.

Cativeiro PREMIÈRE FRANÇAISE → 5 JUILLET / 11H / ALCAZAR

André Gil Mata (Prix de la sélection Doc Alliance 2013, décerné par un jury de critiques de film européens)

Les Chebabs de Yarmouk PREMIÈRE FRANÇAISE → 4 JUILLET / 11H / ALCAZAR 7 JUILLET / 13H / MAISON DE LA RÉGION



21H45 TNM LA CRIÉE SÉANCE UNIQUE

Accattone

PIER PAOLO PASOLINI

« Dans Accattone, avec ces premiers plans hiératiques, pris de face, je vois des ressemblances avec l'art roman ou avec Masaccio. C'est donc bien cette mythification des choses, des objets, qui vient justement de mon sentiment du sacré et de cette façon que j'ai à sacrifier la réalité. »

Pier Paolo Pasolini, 1969.

LA FORCE SCANDALEUSE DU PASSÉ

Rétrospective intégrale des films de Pier Paolo Pasolini, en partenariat avec l'INA Méditerranée, Le cipM, AlphabetVille et Marseille Provence 2013



LES NUITS DU FID



ROWING CLUB / 34, bd Charles Livon-13007 Marseille / 04 91 90 07 78 / info@rowing-clubrestaurant.com

Le ROWING CLUB accueille le FIDMARSEILLE !!

TOUS LES SOIRS, RETROUVEZ LES FESTIVALIERS, RÉALISATEURS, JURYS, PRODUCTEURS, INVITÉS, PROGRAMMATEURS, JOURNALISTES. PARTAGEZ VOS EXPÉRIENCES DU FESTIVAL !

The ROWING CLUB welcomes the FIDMARSEILLE!!

EVERY NIGHT, MEET THE FESTIVAL-GOERS, DIRECTORS, PRODUCERS, JURIES, PROGRAMMERS, JOURNALISTS. SHARE YOUR FESTIVAL EXPERIENCES!

Bar, restaurant, tapas et programmation musicale tous les soirs du 3 au 8 juillet de 19H00 à 1H30 (accès sur présentation d'un pass, d'une accréditation professionnelle ou d'un billet d'entrée au festival). Restaurant ouvert 7j/7 midi et soir / Bar, restaurant, tapas and music every night from 3 to 8 July from 7 pm until 1H30am. (Access with your accreditation, pass, or festival ticket). Restaurant open 7/7 lunch and dinner.

Le Groupe La Poste, un partenaire responsable au service du développement des territoires.

LE GROUPE LA POSTE



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

Paul Otchakovsky-Laurens, président. Administrateurs : Pierre Achour, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carengo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Monique Deregibus, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

JOURNAL FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : David Amalric, Rebecca de Pas, Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : David Amalric, Doriane Chevenet, Philip Clark, Holly Dye, Céline Guenot, Claire Habart, Eve Judelson. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Lucie Champagnac. Impression : Imprimerie Soulié.