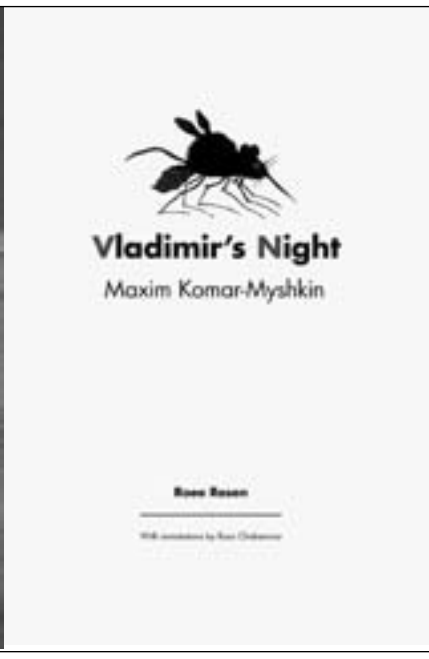


14H / VILLA MÉDITERRANÉE — EP LA DOULEUR

PREMIÈRE FRANÇAISE

The buried alive videos

DE ROEE ROSEN

Un film présenté en live dans la salle par Roee Rosen autour de Maxim Komar-Myshkin, un artiste paranoïaque dont la dernière œuvre est une tentative de duel avec Vladimir Poutine.
La séance sera suivie à 15h30 d'une signature de VLADIMIR'S NIGHT MAXIM KOMAR-MYSHKIN de Roee Rosen avec annotations de Rosa Chabanova

TABLE RONDE AUTOUR DE

L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS

16H AU MUCEM

ECRIRE, FILMER

« Est-ce un livre ? Un film ? L'intervalle des deux ? »
se demandait Maurice Blanchot après la lecture épatée de *Détruire, dit-elle*. Blanchot, sans doute, a vu juste. Souvent les films, les livres de Marguerite Duras sont quelque part dans l'intervalle entre écrire et filmer. Mais où exactement ?

MODÉRATION : STÉPHANE BOUQUET

INTERVENANTS : DOMINIQUE AUVRAY (MONTEUSE ET CINÉASTE), LAURE ADLER (JOURNALISTE, ÉCRIVAINE),MARIANNE ALPHANT (ÉCRIVAINE), JÉRÔME BEAUJOUR (ÉCRIVAIN), PAUL OTCHAKOVSKY LAURENS (ÉDITEUR).

Entretien avec **DOMINIQUE AUVRAY**

Vous avez été scripte, puis monteuse, complice et amie aussi de Marguerite Duras. Vous aviez fait en 2002 un portrait d'elle (Marguerite telle qu'en elle-même, avec des textes lus et chantés par Jeanne Balibar). Pourquoi avoir éprouvé le besoin d'un second film consacré à Duras ? Scripte non, à peine, présence amicale souhaitée sur certains tournages parfois, avec Marguerite Duras et Benoît Jacquot.
Donc monteuse oui de certains des films de Marguerite Duras, *Baxter Véra Baxter, Le Camion, Le Navire Night*.
Et amie oui jusqu'à vouloir faire ce film Marguerite telle qu'en elle-même pour rendre la lumière de son visage, de son sourire, sa drôlerie et son impertinence, détourner les idées fausses que les gens avaient d'elle, éclairer la personnalité de Duras dans ces moments où son talent était son intelligence, son acuité, son ouverture au monde.
Marguerite Duras, « rieuse et sérieuse, vraie et provocatrice, attentive et catégorique mais avant tout jeune, libre, généreuse et révoltée".
Pour fabriquer "Marguerite telle qu'en elle-même", j'avais visionné des montagnes de documents et évidemment certaines archives qui me plaisaient n'avaient pas leur place dans ce portrait qui concernait la femme qu'elle était pour moi. Mais je voyais déjà se dessiner un deuxième volet, qui est celui de ce film-là, Duras et le cinéma, projet né au départ de l'envie d'utiliser certaines archives donc.
Et ce film, ce projet écrit il y a plus de dix ans, en 2003 et presque oublié, est revenu à la vie par hasard en 2013 grâce à Gérald Collas et à l'Ina.

> *"Je ne sais pas si j'ai trouvé le cinéma. J'en ai fait."* M. Duras

Le choix ici de faire porter certaines paroles par des comédiens (Melvil Poupaud, Nahuel Perez Biscayart), pourquoi ? Et pourquoi à vue, en studio ? Le cinéma avec Marguerite Duras c'était pour moi Bruno Nuytten et Benoit Jacquot Bruno a fait l'image de *La Femme du Gange*, de *India Song*, du *Camion*, des *Enfants*. Il était assistant de Ricardo Aronovitch sur *Jaune le Soleil* et de Ghislain Cloquet sur *Nathalie Granger*.
Benoît lui a été l'assistant de Marguerite sur *Nathalie Granger* et sur *India Song*. Il a joué dans *Le Navire Night*, et comme cinéaste il a fait *La Mort du Jeune Aviateur Anglais* et *Ecrire avec Marguerite*.
Nous étions chacun très proches d'elle chacun à notre façon.
A la mort de Marguerite les Cahiers du Cinéma ont publié plusieurs textes sur elle, dont un de Bruno et un de Benoît.
Ces textes disaient tout sur ce que c'était que de travailler avec Marguerite.
J'aurai pu faire des entretiens filmés avec Bruno et Benoît en leur demandant de se répéter. Ou bien, leur demander 20 ans plus tard de lire ces textes devant la caméra.
J'ai préféré demander à deux jeunes gens de lire en studio ces paroles, ces souvenirs du temps où Bruno et Benoît étaient eux aussi des jeunes gens et travaillaient avec Marguerite au cinéma.
Pour les filmer j'ai pensé à un portait de Rembrandt, *L'homme au casque* et aux marionnettes japonaises du Bunraku. Je pensais aussi que l'émotion trouverait sa place dans ce *[suite page 2]*

> *"Le cinéma n'existe pas en tant que fonction fondamentale. C'est un fourre-tout d'aspirations dérivées, échouées, d'amertumes diverses. En même temps c'est cela qui m'est sympathique..."* M. Duras

4 JUILLET JOURNAL DAILY — FID—2014

Un texte inédit de **Hélène Cixous**
sur le film de **RUTH BERCKERMANN**,

Those who go those who stay

20H MUCEM
en présence de la réalisatrice.

EP LA VIE MATÉRIELLE — **PREMIÈRE FRANÇAISE**

Vienne Jérusalem et retour

Je parcours d'un pas pressé les rues colorées d'une ville peuplée. Tout le monde va et vient. Je regarde ceux qui vont et ceux qui ne vont pas. La ville a un double, elle va et vient derrière les vitrines des magasins, il y a des femmes qui passent en poussant leurs enfants devant elles et des femmes qui restent, immobiles, dans leurs rôles de mannequins. Je vais. Où vais-je ? J'ai déjà été dans cette ville, je la reconnais à son étalage de fleuriste, Eglantine Fleurs, c'est Paris, Paris court devant moi, entre dans un café, il me semble l'avoir déjà vu, en Algérie. « J'étais en 6ème » dit l'homme attablé, l'homme algérien de Paris, il a des lunettes, les deux autres hommes aussi ont des lunettes, tous nous avons été en 6ème, nous regardons passer la vie derrière nos lunettes. Ruth regarde le monde derrière la lunette avant de la voiture. Chaque fois qu'elle (se) tourne (vers) le monde, une visière se déploie devant elle, une pluie fine et régulière vient balayer la vitre, le monde est humide, brillant, séparé de notre visage par un semi-transparent rideau de pluie.

Je vais. C'est la vie. Parfois j'ai l'impression que cet aller n'avance pas, revient. C'est cela : je reviens. Tout revient. La Ville revient. Chaque fois qu'elle revient, c'est Elle et c'est une autre. Cela m'est familier, cette étrangeté recommencée. C'est comme dans les voyages de Nerval où l'espace est taillé dans le temps du retour. La treizième Ville revient, c'est encore Paris et c'est toujours Vienne. Il n'y a qu'une Ville, dans laquelle j'arrive, j'arrive à me perdre, je déambule, je la dévisage, jamais elle ne m'est apparue aussi étrangère. J'ai déjà senti cette étrangeté, elle m'est familière, c'est le moment où le paysage tourne son visage et Paris change en Caire, je prends la rue d'Alexandrie, un tournant et c'est la tonnelle de Jérusalem.

Le film se tourne en tous les sens, glisse, se regarde, se prend au mot. La femme sous la vigne dit : sans la grandiose culture arabe il n'y aurait pas eu la Renaissance européenne. Elle crie ça en hébreu, au delà de l'opinion. Il fait beau. Dans l'image suivante, il fait beau. Le film est tourné en sens contraire. Devant St Stephan à Vienne, « la Renaissance » européenne a maintenant les traits du FPÖ. Une masse épaisse sur la place scande son rêve : wir sind die Bürger die Sicherheit, Ordnung und Sauberkeit wollen. S.O.S. Au secours, Thomas Bernhard, me dis-je. Mais tous ces citoyens de l'ordre du Savon, comme ils ont l'air misérables et pesants. Eux aussi, ce sont des exilés. Des exilés du bon sens et de l'humanité. *[suite page 4]*

[suite de l'entretien avec Dominique Auvray] dispositif.

L'archive, c'est toujours la magie de l'apparition, toujours du bonheur : comment avez-vous procédé pour la trier, retenir ceci et exclure cela ? Au départ, il y a donc longtemps, au moment de MTQEM j'avais beaucoup regretté de ne pas avoir pu me servir d'une archive datant de 1964.
Un plateau de télévision, image en noir et blanc, il y a peu de lumière et beaucoup de fumée de cigarettes …. Sur un siège, un homme massif caché derrière des lunettes de soleil fumées, Jean-Pierre Melville. En face de lui, Marguerite toute jeune. L'homme est en colère, il trouve ce film, son film ***La Musica***, très mauvais et très ennuyeux, il le qualifie de long travellogue, elle, elle lui dit que : «Ah bon, il pense comme ça. Ah bon» et qu'elle voudrait en profiter pour lui dire combien elle, Marguerite admire les films de lui, Jean-Pierre Melville.
Cette archive est terrible, elle donne à la fois envie de rire et de pleurer, de rire du gros type et de pleurer parce que cet immense cinéaste se conduit bêtement, sans grâce et sans distinction. A la fin Marguerite, que l'on sent quand même trembler, continue d'expliquer son film à lui qui n'écoute plus.
En fait ca ne se passe pas exactement comme ca. Ça c'était le souvenir que j'en avais. En fait, Marguerite ne se laisse pas démonter et avec une subtile intelligence aura raison de lui au point qu'il enlèvera ses lunettes.
Cette archive a été au départ de mon envie de faire ce film ***Duras et le cinéma***.
Pour travailler avec des archives, je regarde tout, je choisis très large et j'élimine selon des critères précis.
Et puis le film se tisse, les images tombent ou résistent.
Jusqu'au montage final.

Votre souvenir le plus vif d'un moment de travail avec elle ? Un de mes souvenirs le plus vif n'est pas un souvenir de travail mais un déjeuner. Elle m'avait entraînée avec elle au festival de Rotterdam. C'était en 1978, il faisait très froid, l'Europe était sous la neige et la glace, et nous dans un grand restaurant tout vitré posé comme un kiosque au milieu d'un parc glacé. Nous étions peu nombreux, en tous les cas il y avait Javier, l'ami d' Adolfo Arietta qui était si beau et que nous aimions beaucoup. Qui d'autre ? J'ai oublié. Et Marguerite a commencé à nous raconter l'amour de Titus et de Bérénice comme si elle les connaissait intimement et qu'elle venait de les quitter sur les bords du lac de Tibériade.

Je me souviens de cet enchantement de paroles et aussi de l'incroyable consommé de tortue qui l'accompagnait.

Vous participez à FIDCampus. Que pensez-vous qu'il se transmette dans les métiers du cinéma ? Je crois que la pensée, la façon de voir, la façon d'aborder et donc de faire , peut se transmettre.
Que les techniques peuvent aussi, non seulement peuvent mais doivent, se transmettre car même obsolète la technique n'est que le vecteur d'une pensée au travail.

Propos recueillis par Jean-Pierre Rehm.

Aujourd'hui, signatures

14h30 au MuCEM
Signature de
ACTES, ANTOINE D'AGATA
UNE PRÉSENCE POLITIQUE
par Antoine D'Agata (sous réserve)
et Philippe Azoury

15h30 à la Villa Méditerranée
VLADIMIR'S NIGHT MAXIM KOMAR-MYSHKIN
de Roee Rosen
(avec des annotations de Rosa Chabanova)

16h30 au MUCEM
Eric Baudelaire et Philippe Azoury pour **ANABASES**

MING OF HARLEM: TWENTY ONE STOREYS IN THE AIR

CI R.V.
PREMIÈRE MONDIALE
FID LAB

PHILIP WARNELL

18H30 AU MUCEM
En présence du réalisateur

Dans **Outlandish: Strange Foreign Bodies** ***(FID 2009), vous analysiez déjà votre relation à l'animalité.*** **Ming of Harlem** ***place un tigre et un alligator dans un environnement urbain. Est-ce une façon de poursuivre cette approche ?*** L'histoire de Ming, ce compagnon à quatre pattes un poil féroce, s'accordait bien en effet avec les relations entre espèces et entre corps et corps étrangers abordées dans ***Outlandish***. En fait, j'ai vu le reportage original sur Antoine Yates et de ses animaux haut perchés en 2003, filmé dans les conditions du direct. Ces images sont restées gravées dans mon esprit, et elles ont fourni la structure d'une formidable inversion des rôles, source de réflexions sur la relation entre la propriété, la loi et l'animal sauvage. Ce jour-là, la police a sauvé ou confisqué (question de point de vue) le Tigre et l'Alligator, en s'introduisant dans un appartement qui était en réalité déjà à l'extérieur, et ce depuis toujours, comme une vie de famille à l'état sauvage. Cette contraction et cette réorganisation de la bestialité, de la demeure et de la cohabitation suscitent une profonde impression de réciprocité entre les espèces, une question qui m'intéresse depuis longtemps.

Le destin d'Antoine Yates, avait tout de l'histoire new-yorkaise typique qui plaît au public et fait le bonheur des talk-shows. Une parfaite occasion pour vous de tirer matière de ce fait divers anecdotique, mais d'une certaine façon incroyablement pertinent ? C'est vrai que comme situation de départ, cette histoire bizarre m'a tout de suite fasciné, en particulier la structure spatiale, verticale entre les animaux, leur « mari » et la communauté, ainsi qu'une impression généralisée d'incrédulité tout à fait captivante. Les États-Unis sont pleins d'animaux prédateurs retenus dans des enclos à l'arrière de la maison, mais le logement social de Yates dans son HLM illustre une conception différente et un peu saugrenue de l'épanouissement personnel. Le sort d'Antoine Yates n'est pas encore tout à fait scellé, et selon moi il n'a rien d'un cas typique, puisque son histoire est de toute évidence marquée par l'isolement, l'instabilité et une sorte de zoophilie projetée qui est à mille lieux de la façon dont la plupart d'entre nous choisissons de vivre. Comme vous dites, ce personnage est sans nul doute à la fois très secret et charismatique.

Le film s'ouvre sous les auspices de Jacques Derrida, comme pour laisser entendre que l'histoire de Yates est plus profonde qu'il n'y paraît. À mesure que le film avance, une voix introduit une méditation de Jean-Luc Nancy que le spectateur peut confronter aux images d'animaux sauvages vivant « en captivité » dans un environnement humain. Quel a été la contribution du philosophe à votre projet initial, présenté au FIDLab en 2011 ? La citation de Derrida m'a rappelé un prédicat du film : il est impossible de penser ou de considérer logiquement ou sciemment les autres espèces, ni même peut-être les relations entre l'homme et l'animal, puisqu'il n'existe pas de corpus de connaissances ou de postulat philosophique sur lesquels s'appuyer. Notre conception erronée de l'animal (même le terme « animal » dénote une vision réductrice d'eux et de nous-mêmes) à travers les âges découle simplement d'une violence malveillante exercée à l'encontre de presque toutes les autres espèces (sauf celles que nous avons domestiquées, et encore…). C'est un indice qui semble indiquer la possibilité d'une pensée brute sur ces espèces, mince et peut-être inatteignable – nécessitant l'éclairage pénétrant de la poésie, l'observation imaginaire et le temps passé avec des animaux. Une telle imbrication entre le savoir et l'ignorance a été cruciale pendant le montage, pour créer des points de contact, des signaux et des transmissions traversant le texte, la musique, les images et les sons que nous avions produits. J'ai correspondu avec Jean-Luc Nancy pendant un certain temps avant le tournage à propos de l'éventualité de poursuivre notre collaboration, et l'évolution de ce film offrait une occasion idéale pour canaliser ses méditations poétiques sur l'étrange équivalence entre ces deux prédateurs similaires composant un couple mal assorti, dans le cadre plus conventionnel d'un arc narratif, agrémenté par la musique et la voix enchanteresses de Hildur Gudnadottir. Dans un vers du poème qui n'a finalement pas été repris dans le film, Nancy désigne avec un raffinement extrême les deux espèces sous le terme de « scales and stripes », rapprochant ainsi la texture et les attributs du Tigre-Alligator de la visibilité infinie du drapeau américain [NdT : L'expression « scales and stripes », autrement dit « les écailles et les rayures », fait ici allusion aux « Stars ans Stripes », l'appellation courante de la bannière étoilée aux États-Unis]

L'appartement dans lequel Ming et Al résident semble d'une certaine manière devenir un personnage du film à part entière. Un personnage habité. Tout comme Ming arpente les pièces de l'appartement, votre caméra sillonne Harlem en longs plans séquences filmés depuis la voiture dans laquelle Antoine Yates parcourt et inspecte son territoire. Pourquoi avoir accordé ainsi autant d'importance à la ville ? En effet, j'ai toujours eu l'intention de faire de l'appartement un protagoniste, tout comme son agencement, une notion sur laquelle j'ai eu la chance de réfléchir avec le philosophe Peter Sloterdijk en personne en 2011, lorsque nous avons discuté du principe de la spatialité active. Je voulais établir une résonance et une friction entre les espaces et les espèces, de manière minutieuse et réfléchie, puisque chaque terme coïncide avec l'autre de façons qui ne nécessitent sans doute pas d'être explicitées davantage. Le décor de l'appartement a été conçu pour qu'il ne ressemble ni tout à fait à l'ancien logement d'Antoine Yates, ni à un véritable appartement en soi. Je suis particulièrement satisfait de l'effet indirect de répétition entre le Tigre, les embrasures de portes et le miroir dans la tanière recréée sur le plateau pour son personnage de Ming, qui a engendré des formes inattendues de vocalisation, de posture et de marquage. Prétendre diriger un tigre est une gageure, aussi nous avons eu beaucoup de chance avec les contraintes du tournage, en particulier les positions de caméra et les durées de tournage limitées. Au bout du compte, l'idée d'un appartement devenu un personnage animé, habité, traversé, marqué et exploré par une créature prodigieuse, le tout amplifié par les sons et les ambiances de Harlem et du quartier de Hamilton Heights, est au cœur même de l'intentionnalité du film.

Le film a été en partie tourné dans un décor construit qui vous a permis de filmer les animaux avec plus de liberté. Au-delà des problèmes de sécurité, ce cadre très spécifique s'intégrait-il dans une sorte de processus de reconstitution, ou avait-il une autre signification pour vous ? Élaborer le décor pour le tigre du zoo a été une entreprise extrêmement complexe, une négociation qui s'est finalement transformée en processus et en effort remarquablement coopératifs entre moi-même, plusieurs membres de l'équipe du film et la directrice du Zoo de l'Île de Wight, Charlotte Corney, sans qui le projet n'aurait tout simplement pas pu aboutir. Toutefois, cela ne nous a pas ôté toute liberté quant à nos choix de mise en scène, ce qui ne m'aurait pas tout à fait déplu, au demeurant. En réalité, nous avons placé nos deux caméras 16 mm (de façon assez visible) et nous les avons manipulées à distance, contrairement à notre souhait de départ. En outre, la logique qui soutenait notre approche du film était en contradiction avec certaines pratiques esthétiques courantes lorsqu'on travaille avec des animaux, qui impliquent essentiellement de les transporter dans un décor de studio ou en extérieur (alors qu'ils vivent dans des conditions parfois douteuses par ailleurs). Notre décor a été construit dans un enclos existant, c'est-à-dire au sein du domicile/territoire du tigre Rajiv. Celui-ci pénétrait sur son territoire par un système de trappe. Nous avons construit temporairement le décor de l'appartement sur son lieu de résidence habituel, nous avons ouvert la trappe et filmé sa rencontre avec de ce monde apparu soudainement. Le tigre avait toute liberté d'aller et venir à sa guise dans le décor. En fait, on pourrait considérer le film comme une étude de la réaction de Rajiv à cet environnement artificiel. En ce sens, il ne s'agit pas du tout d'une reconstitution, un exercice qui m'intéresse moins qu'une entreprise performative et explicative telle que la nôtre, qui établit des circonstances temporaires dans lesquelles un événement se déroule en temps réel devant la caméra, et qui se rapproche d'une relation entre événement-espace-document et hiérarchie. Il convient de signaler que comme nous tournions en 16 mm, les réponses du Tigre sont littéralement ses premières réactions lors de sa découverte du décor, ses premiers contacts avec les lieux. Mais une fois insérées dans le contexte du film, ces réactions remplacent en partie et jouent le rôle de Ming (et Al) dans leur logement d'origine à Harlem.

Propos recueillis par Céline Guénot.

Shaina Anand

JURY INTERNATIONAL

Vous êtes cinéaste, mais aussi artiste visuelle. Quelle place occupe le cinéma dans votre travail? Je me suis aventurée dans l'univers de l'art contemporain sans vraiment m'en rendre compte. C'est sans doute là que j'ai pu le mieux exercer ma liberté d'expression, et trouver un vocabulaire adapté à la pratique et au processus artistiques, pas seulement à l'œuvre achevée. J'ai commencé par la réalisation, à une époque où, à l'aube d'un nouveau millénaire, avec une mini caméra DV à la main et un ordinateur PC assemblé sur un bureau, le cinéma véritablement indépendant devenait réalité. Le cinéma a toujours été un art collectif et transformatif : ce que Badiou appelle un assemblage impur de choses et de forces, une organisation de mouvements impossibles par les arts. Pourtant le documentaire demeurait un support entièrement régi par l'auteur, la relation triangulaire entre les sujets, l'auteur et la technologie n'était pas remise en cause, alors même que la technique se démocratisait. Il n'y avait pas beaucoup d'exemples fracassants et substantiels de reconfiguration ou de décentralisation de ces objets ou personnages, ni des rôles qu'ils pouvaient jouer dans le documentaire. J'ai commencé à m'intéresser au processus, à l'acte de filmer en tant qu'expérience performative, réalisée en toute conscience par les sujets, qui pouvaient contrôler la technologie. Il fallait pour cela que l'auteur abandonne toute idée préconçue, mais qu'il précise un concept, une mise en scène de la méthode et de l'instruction pouvant être libérés et confiés aux sujets afin qu'ils les explorent et les expérimentent. Le résidu de ce processus serait les images tournées, et son résultat final pourrait être un film. Voilà donc ce que je fais : des films. Il y a 95% de cinéma dans mon travail. Pourquoi mon travail a pris vie dans les arts visuels plutôt qu'au cinéma, ce n'est pas à moi de le dire. Paradoxalement, l'art contemporain permet à l'artiste, en tant que seul maître à bord, d'y parvenir, de se jeter des défis et de remettre en question ses modes de travail et son statut d'auteur. L'univers du cinéma est beaucoup plus conservateur.

Et que pensez-vous de la place du cinéma en tant que pratique artistique en Inde ? Nous avons fêté le centenaire du cinéma indien l'année dernière. Comme un cadeau au septième art, mes collaborateurs dans la gestion de http://pad.ma (une base de données numériques et d'archives vidéo en accès libre) et moi-même avons développé le site http://indiancine.ma, un catalogue en ligne inspiré de « L'Encyclopédie du cinéma indien ». Il comporte plus de 36000 films. Cela en dit long sur l'état du cinéma indien : il s'agit d'une puissance considérable, d'un pilier de la vie contemporaine, régi principalement par Bollywood et quelques industries du cinéma régionales de taille similaire. Avec la résurgence et la remise en circulation de notre riche patrimoine cinématographique, c'est une nouvelle histoire culturelle qui va pouvoir s'écrire. Certains artistes utilisent le cinéma dans leurs installations, d'autres font directement référence à l'histoire du cinéma à travers les personnages qu'ils incarnent dans leurs performances, et il existe aussi une petite scène du cinéma expérimental, qui manipule principalement la forme et la structure, dans la lignée de Mani Kaul, qui cherchait une esthétique indienne dans la forme cinématographique. Sans oublier bien sûr les nombreux artistes auteurs d'installations vidéo, le domaine, à mon avis, où les pixels vont pour s'ennuyer ou mourir.

Vous êtes aussi coinitiatrice d'un projet collaboratif appelé CAMP. Pouvez-vous nous en dire plus ? CAMP a été fondé par Ashok Sukumaran (mon complice et collaborateur de longue date, architecte et artiste de nouveaux médias), Sanjay Bhangar (un hacktiviste, codeur de logiciels libres) et moi-même en 2007. Nous travaillions alors chacun de notre côté sur des projets dans un esprit d'intervention et d'autonomie, mais surtout en toute amitié. Nous avons chacun réussi à mener à bien nos projets grâce à cette logique d'entraide, en créant des structures et même des systèmes de soutien. Par la suite, nous avons ressenti le besoin de mieux organiser et d'officialiser ces structures et systèmes. Notre première infrastructure autonome était le site http://pad.ma. Aujourd'hui, CAMP est un local sur les toits, avec beaucoup d'espace et d'extérieurs, un écran de 6 mètres, une sono, un projecteur, un bar, un studio collaboratif avec le haut débit et des repas faits maison, où un groupe de personnes peut occuper des bureaux pour de courtes ou de longues périodes, et contribuer à nos projets en constante expansion. CAMP dispose aussi d'une bibliothèque ouverte à tous : on peut y consulter des films en ligne, des vidéos et des livres. C'est aussi l'appellation sous laquelle nous menons nos projets artistiques.

Comment envisagez-vous votre rôle en tant que membre du jury ? Je n'ai jamais participé au jury d'un festival de cinéma, et je me suis souvent demandé comment cela fonctionnait. Cinq personnes, aux sensibilités artistiques et politiques différentes, mettent sur la table leur subjectivité et leurs critiques assez personnelles pour en discuter et alimenter le débat. Ce sera une expérience enrichissante, au moins jusqu'à ce qu'elle touche à sa fin ; là, je suis persuadée que l'exercice deviendra quantitatif et réducteur, et que certains seront choisis aux dépens d'autres. J'ai hâte de voir le processus, mais pas sa conclusion.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

Filmmaker, you are also a visual artist. How do you consider the cinema in your work? *I wandered into the contemporary art world quite unconsciously. It's perhaps where I could exercise freedom of expression, where maybe there was a vocabulary to articulate the practice and process of working, not just a finished work. My background is filmmaking, and back then, at the turn of the millennium, with a mini DV camera in hand and an assembled PC on the desk, truly independent filmmaking had become possible. Cinema has always been a collaborative medium, a transformative one - what Badiou calls an impure assemblage of many things and forces; an organisation of impossible movements within the arts. Yet documentary cinema remained author-driven, the triangular relationship between subjects, author and technology was not being perturbed, even as the technology was being democratised. There were not too many wild and generous examples of reconfiguration or a devolution of these objects and characters and the roles they could play in documentary. I began to look at the process, the act of filming as a performative experience, a self-conscious one for the subjects, who could have control over the technology. This needed a surrender of the author from preconception, yet with the precision of a concept, a mise-en-scene of method and instruction which could be set free, and given to subjects to explore and experience. The residue of the process would be footage, and one finite result could be a film. That's what I make, films. There is 95% of cinema in my work. Why the work found more life in the visual art world and not in cinema is not for me to answer. Ironically contemporary art allows the sovereign artist to do this, challenge themselves, their processes and authorship. The film world is a lot more conservative.*

And what could you say about the place of cinema as a medium in art practice in India? *We completed 100 years of cinema in India last year. As our own gift to the seventh art, along with our comrades that run http://pad.ma (a public access digital media archive, an online archive of video material), we set up http://indiancine.ma, an online index based on «The Encyclopaedia of Indian Cinema». It's got more than 36000 films. That says enough about cinema in India, it's a major force, it's a pillar of modern life, and it's mostly governed by Bollywood and similarly big regional film industries. With the reappearance and recirculation of our rich early cinema heritage, new cultural histories will be written. There are some artists who work with film in their installations, some performance artists refer to cinema history quite directly with characters they embody, there is a small experimental film scene playing mostly with form and structure, and following the legacy left by Mani Kaul, who was seeking an Indian aesthetic in cinema form. And of course there are many artists making video installations, which in my opinion is where pixels go to get bored or die.*

You are co-initiator of a collaborative project called CAMP. What could tell us about it?
CAMP was set up by Ashok Sukumaran (my often co-conspirator and collaborator- an architect and new media artist), Sanjay Bhangar (a hacktivist, open source coder) and myself in 2007. We had been working individually on projects with a spirit of intervention and autonomy but importantly with friendship. We each pulled off our projects because we were helping each other, by creating supports structures and even systems. Then we felt the need to organise better and formalise these support structures and systems. Our first autonomous infrastructure was in the form of http://pad.ma. Currently CAMP is a rooftop with lots of open air, a 20-foot screen, sound-system, projector and bar, a collaborative studio with high bandwidth and home-cooked lunch, where a group of people occupy desks for short or long periods of time, and contribute to our ever growing projects. It also has an open library: online film, video and book collections. It is also the name under which we make and do art.

Your role as a jury member? *I have never done this for a film festival, and have often wondered how it works. Five people, with different artistic sensibilities and politics bring their subjectivities, and rather personal criticism to the table, to discuss and debate further. It will be a great experience, till short of the end, when I'm sure it will get quantitative and reductive and some will be chosen over others. I'm looking forward to the process, not the finish.*

Interview by Nicolas Feodoroff

LE SOUFFLEUR DE L'AFFAIRE

CF I.F.
PREMIÈRE MONDIALE

12H30 AU MUCEM
En présence de la réalisatrice

ISABELLE PRIM

Comment vous êtes-vous intéressée à l'histoire d'Ildebrando Biribo ? Par hasard, ou presque. Grâce aux recherches d'une anthropologue, Sophie Jama, sur le Cyrano de Rostand et le vrai Cyrano, auteur du XVIIème siècle. Nos discussions ont soulevé plusieurs trappes d'où un film m'a paru pouvoir sortir. Trappe n°1 : Ildebrando Biribo était le souffleur de la pièce, et il a été retrouvé mort dans sa boîte le soir de la première. On n'a jamais su ce qui s'était passé. J'y ai tout de suite vu un lien avec Cyrano soufflant ses mots à Christian. Trappe n°2 : la pièce a été « ventriloquée » par l'affaire Dreyfus, dont elle est contemporaine. Rostand triomphe avec une autre histoire de trafic d'écriture, et avec un héros au long nez, détail troublant quand on sait les caricatures antisémites de l'époque. De là est née l'idée d'un souffleur anarchiste et aux sympathies dreyfusardes, qui soufflerait tout, et d'abord les accents politiques de la pièce, à ce frileux de Rostand sans autre gloire que son intimité avec Sarah Bernhardt. Non pas que tout cela apparaisse clairement dans le film ! Mais il y reste présence souterraine et centrale d'Ildebrando, marginale et au cœur de son temps. C'est lui le grand souffle organisateur et désorganisateur de l'ensemble, mon double à peine déguisé… Du début à la fin, Biribo a été le prompter (soufflleur, en anglais) de toute l'affaire.

L'intrigue joue d'un certain nombre de correspondances étonnantes – chronologiques, visuelles, géographiques même avec le jeu de communications entre le dessous (la trappe du souffleur, les égouts) et le dessus (la scène, les rues de Paris), non sans humour. Un burlesque assumé ? Mon souci était de trouver un bon bistouri pour opérer et réveiller ce vieux poncif de Cyrano. Le burlesque m'a en effet semblé être l'outil propre à extraire celui-ci de son formol pour le remettre dans le contexte extraordinaire de 1897, où se mêlent théâtre bourgeois, invention du cinéma et naissance de la psychanalyse. Un peu à la diable, le film combine donc scène et écran, archives et fantasmes, Méliès et Dracula, voyages dans la lune et expéditions dans les sous-sols. La scène a ses trappes, le nez ses cavités et le divin ses canalisations : ça opère, ça circule.

Une partie du film est tournée au cours d'une projection unique, pendant laquelle Laurent Poitrenaux incarne un étrange conférencier, doté d'une tendance à s'interposer entre les spectateurs et l'image, rappelant les spectacles d'ombres chinoises qui avaient lieu à la fin des films de Méliès. En quoi **Le Souffleur de l'affaire** ***est-il un film-performance ?*** A l'invitation du festival Hors Pistes j'ai donné en janvier une « performance » à Beaubourg. Laurent Poitrenaux était présent à l'image en soufflleur, aux côtés de Clotilde Hesme en Sarah et de Thibault Vinçon en Rostand. Tous trois mis en lumière et cadrés par Caroline Champetier. Mais Poitrenaux était aussi dans la salle, au micro et au pupitre, mi soufflleur mi bonimenteur, comme si j'avais demandé à l'art — à Beaubourg — de bousculer un peu le cinéma et le théâtre. La captation qui avait été faite de la soirée ajoutait une combinaison de plus — interne au cinéma, désormais

— dans les jeux de scènes, d'écrans et de trous. Le show est alors devenu un film, pour de vrai. Je me suis sentie beaucoup plus libre en le montant que pendant les répétitions. Je ne me défendais plus de ce dispositif scénique qui m'a pourtant soufflé la structure. Le résultat est très différent, notamment grâce au travail sur le son que nous avons alors pu rejouer avec Géry Petit. Comment doubler l'image, lui donner une voix après coup : pur plaisir de machination. La performance à Beaubourg aura en somme été la répétition du film, son souffleur. On n'en sort pas. Trappe n°3.

Le film, coproduit par Ludovic Lagarde, s'ouvre dans une salle de théâtre, à laquelle on revient sans cesse. Comment avez-vous travaillé avec ces acteurs, eux-mêmes habitués des planches ?
Le tournage a eu lieu à Reims en novembre, pendant 5 jours. A Caroline Champetier et aux acteurs, j'ai présenté le projet ainsi (j'y croyais moi-même) : il s'agit d'un repérage. Nous allons essayer deux trois choses, voir ce que Rostand et Sarah ont à se dire, etc. Je venais de voir Laurent Poitrenaux et Clotilde Hesme à Avignon, dans un Roi Lear mis en scène par Lagarde et adapté par Olivier Cadiot. La pièce était reprise à Reims, et c'est autour de cette reprise que les repérages se sont organisés.

En voix-off, alors qu'on se trouve dans ce qui ressemble à des catacombes: « sous terre […] on met des lumières, on y met des ombres, on y met des personnages ; c'est une sensation qui est connue depuis plus de trente mille ans, depuis que les hommes sont allés dans des grottes, avec des petites lampes à huile […]. Ce serait une erreur de supprimer l'ombre, il faut la dompter, il faut l'utiliser ». Le programme de votre travail sur l'image avec Caroline Champetier ? Vous avez raison, même si j'espère que le film n'est pas trop truffé de phrases le résumant. En l'occurrence, celle que vous citez n'est pas de moi mais de celui qui joue Méliès, et qui est le chargé de la culture de la ville de Reims. C'est lui qui m'a ouvert les portes des souterrains, des caves à Champagne… Il avait une manière toute cinématographique de parler des dessous, des cavernes, platoniciennes et préhistoriques. Je lui ai donc demandé de poursuivre sa visite guidée, cette fois à la surface et en Méliès. Peut-être nous a-t-il en effet soufflé la partition après-coup (comme le souffleur qui a toujours un temps d'avance). Caroline Champetier n'avait ni assistant ni lumière, excepté une lampe torche pour dompter l'ombre sans la faire fuir (je n'y pense que maintenant). Elle a été la lanterne réellement magique éclairant le film par ses intuitions de cadrage et par l'interprétation qu'elle a su proposer au désir que j'avais de « repérer ».

Propos recueillis par Céline Guénot.

FIDLAB

6e ÉDITION

CARPETS
Fanny ZAMAN / Belgique,
FORQUILHAS (DOWSING RO(A)DS)
Philipp HARTMANN & Danilo CARVALHO / Allemagne – Brésil,
LE FORT DES FOUS (MADMEN'S FORT)
Narimane MARI / Algérie,
JEUNESSE DE SHANGHAI (SHANGHAI YOUTH)
Wang BING / France – China,
MITRA – EVENTS UNFOLDING
Jorge LEÓN / Belgique,
LES NOUVELLES FEMMES DE TOKYO (THE NEW TOKYO WIVES)
Kaori KINOSHITA & Alain DELLA NEGRA / France,
OLEG
Andrés DUQUE / Espagne,
PARABELLUM
Lukas VALENTA RINNER / Argentine – Autriche – Uruguay,
L'ILIAZDE
Stanislav DOROCHENKOV / France,
RAY & LIZ
Richard BILLINGHAM / Royaume-Uni, 70'

Remise des prix dotés par
Air-France / Panavision, La Planète Rouge, Sublimage, Vidéo de Poche, Gomedia, Akademie Schloss Solitude, Fondation Camargo
Ce soir au Théâtre des Bernardines à 20h00
17 Bd Garibaldi - 13001 Marseille

CONVERSATION AVEC FABIENNE MORIS ET REBECCA DE PAS, CODIRECTRICES DU FIDLAB

1 ***La 6ème édition du FIDLab s'ouvre aujourd'hui : retour sur une expérience.***
FM / Le FIDLab arrive à l'âge de raison ; nous le voyons avec les inscriptions qui sont plus nombreuses chaque année, pour l'appel à projets 2014, pas moins de 370 réalisateurs ont soumis un projet.
Et également avec les résultats, sur les 59 projets présentés sur les cinq dernières éditions, plus de la moitié ont trouvé un apport en financement à Marseille et aujourd'hui, 56% des projets sont devenus des films.
RDP / Si l'on regarde les festivals écoulés sur la dernière année, on retrouve ***Le Challat de Tunis*** de Kaouther Ben Hania produit par Cinételéfilms et Sister Productions était présenté dans la sélection ACID 2014,
FM / ***Elon Rabin doesn't believe in death*** du brésilien Ricardo Alvez Jr présenté au Marché de coproduction du Festival de Rome
RDP / ***Sacro G.R.A*** de Gianfranco Rosi a reçu le Lion d'Or au dernier Festival de Venise. Le film acheté par Doc&Films a été vendu dans plus de 25 pays
FM / Et les Ben& Ben (Ben Russell et Ben Rivers) qui ont rencontré leur productrice, cette année, au jury Nadia Turincev avec ***A Spell to Ward of a Darkness*** a fait sa première lors de l'ouverture de la section Fuori Concorso au Festival Locarno 2013... sont autant d'exemples de belles carrières pour ces projets sélectionnés au FIDLab.
RDP / A cela s'ajoutent des sorties salles, ***Le Challat de Tunis*** sort en France au premier semestre 2015 distribué par Jour2fête, ***L'Hypothèse du Mokélé M'membé*** distribué par Capricci était à l'affiche en fin d'année 2012, ***Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit***, sorti en salle en France début 2014.

2 ***Votre sélection 2014 invite les projets Fanny Zaman, Philipp Hartmann, Narimane Mari, Stanislav Dorochenkov, Wang Bing, Jorge Leon, Alain Della Negra et Kaori Kinoshita, Andrés Duque, Lukas Valenta Rinner, Richard Billingham. Quels sont les professionnels qu'ils vont rencontrer ?*** FM / Essentiellement des producteurs, Unlimited Productions, Vivo Films, Pandora, Norte (ex Independencia), Sisters Production, Mengamuk, Le Bureau Films, Kinoelektron, Red Shoes, Kimnes/Bersch, Cinema de Facto, Silex Productions, Joon Films, des sociétés de vente international, Les Films du Losange, Wild Bunch, Pascale Ramonda, et des distributeurs, Jour2fête, Stadtkino Films, Soda Pictures, Lux, des plateformes de coproduction, Cinémart, Berlinale Talents,
RDP / Et aussi des curateurs et programmateurs Filipa Ramos, Rasha Salti, Elfi Turpin ainsi que des fonds nationaux, Swiss Films, Austrian Film Commission et les institutions locales de soutien à la production ou la diffusion, le Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, la Ville de Marseille, le Conseil Général des Bouches-du-Rhône, sans oublier le jury qui réunit producteur, Rouge International, commissioning editor Arte France La Lucarne et vendeur international, The Match Factory.

3 ***Chaque année, vous réunissez des partenaires privés autour de vous qui dotent des prix. Quelle nouveauté 2014 ?***
RDP / Nous sommes heureuses d'avoir reçu le soutien de deux résidences de renom. L'une, basée à Stuttgart avec l'Akademie Schloss Solitude qui met à disposition un logement de trois mois au printemps 2015. L'une voisine, sur les hauteurs de Cassis, la Fondation Camargo fondée par un mécène américain Jérome Hill qui accueille le lauréat primé de 4 à 8 semaines.
Sans oublier les partenaires techniques qui dotent des prix et des tarifs préférentiels à l'ensemble des projets sélectionnés : Air France, Panavision, complices depuis la première édition, La Planète Rouge, Sublimages, Vidéo de Poche et Gomédia.

4 ***Des changements sur la formule FIDLab ?***
FM / Convaincues de la spécificité de la plateforme avec une présentation orale, visuelle qui offre le temps aux réalisateurs et producteurs de déplier leurs projets, nous conservons ce principe en accentuant le travail de préparation en amont avec eux et en les poussant à produire une présentation plus largement visuelle qu'orale. Que les intentions s'incarnent par l'image et le son.
RDP / Autre point, les rendez-vous individuels. Pour faire face à une demande croissante de rencontres, nous avons été poussées, à commencer les rendez-vous individuels la veille, à savoir le 3, en fin de journée après la présentation de l'ensemble des projets.

5 ***Un mantra qui vous guide :*** FM & RDP / No party, no business !

Propos recueillis par Elisabeth Wozniak.

▶ *[suite de «Vienne, Jérusalem et retour»]*Dans ce rêve de Voyage, que voyais-je ? J'étais comme dans un film élaboré selon la double technique du rêve par condensation et déplacement.
J'errais à toute vitesse, emportée par la métonymie, sans cesse je cherchais à savoir où j'étais, j'essayais de déchiffrer les panneaux de direction dans les rues, mais j'étais trop loin et nous allions trop vite.

J'étais dans un escalier étroit, j'étais devant un haut mur de grillage, j'aurais pu être à Aarhus ou à Phoenix, Phoenix pourrait être en Arizona ou en Phénicie, partout on parlait d'incarcération et de libération. Pris au hasard les gens sont tous au bord, au bord de la mer, au bord de la disparition, même les mini-golfs sont au bord, au bord de la résurrection, les pensées courent la terre comme des réfugiés Une femme lourde portant un chien traversa les rails d'une gare. C'était l'été. Une petite fille creusa un trou dans le sable. C'était peut-être un été d'avant 1939 ou d'après 2001. Le sable n'avait pas changé. La petite fille posait la même question - « fille ou garçon ou fille et garçon ? » La phrase traversait le temps en italien. L'ouvrière au profil délicat, dans l'atelier de textile, revenait d'une foule peinte par Carpaccio. A l'instant une voiture prit la route de Porubnoye dont je n'avais jamais rencontré le nom. La pancarte parlait cyrillique. Étais-je en Ukraine ? En Russie ? Jusqu'où ? Jusqu'à quand ?

Je compris que j'étais dans un labyrinthe, mais sans fil. Voilà ce qui m'arrive : je fais l'expérience du labyrinthe de ce siècle 21, ce n'est pas celui de Dédale et d'Icare, ni celui d'Ariane et de Thésée. Je voudrais bien téléphoner, demander à mon ami où je suis, où il est, où nous sommes, mais, comme on le sait depuis Freud, dans les rêves filmés le portable est cassé, on n'a plus le numéro, c'est même la loi du rêve filmé : ne demande pas où tu es. Si je te disais : tu es à Czernowitz, à l'instant même tu serais en Italie à Prato.

Il n'y a qu'une Ville et elle s'appelle Labyrinthe. Quand tu es dans la Rue, tout le monde passe avec un portable à l'oreille sans s'arrêter. Les gens sont ailleurs. Labyrinthe est mondial. Il est cousu de frontières, mais les frontières, même quand l'une ressemble à une prison électronique, n'empêchent pas les mélanges humains de se faire. Tout d'un coup un chœur d'écriteaux parle l'italien en chinois.

Quelque part entre l'Autriche-Syrie et la Palestinisraël un personnage pensant nous donne une clé pour l'humanité 21 : notre espèce actuelle se caractérise par une citoyenneté provisoire. On détient « a temporary ID for illimited period ». Un passeport temporaire pour une période illimitée. Cela a un charme effrayant, comme si nous étions les habitants d'un temps sous contrat imprévisible. Il faut courir pour rester sur un bout de terre. Comme dans Lewis Carroll.

Une ombre de femme en imperméable se déplace sur des trottoirs spectraux, l'Avenue fantôme est longue, et voilà tout ce qui reste de Buenos Aires dans ce film-rêve, une ombre sur une ombre, mais naturellement personne ne sait que ces images qui rampent d'un bon pas sur l'écran sont imprimées à Buenos Aires, seul le générique de fin permettrait à un archéologue d'interpréter cette trace, mais il n'y a personne pour déchiffrer le générique.

Quand l'horizon de ma vue se remplit d'une gigantesque pâte de textile, quand l'écran dévide des rouleaux de toile couleur surface d'océan, comme si la cuve du monde se déversait en flots tissés, je ne comprends pas ce qui me tombe dessus, je suis comme une souris de Kafka qui voit se précipiter vers elle un Niagara de texte. Prato vit et meurt de textile. Prato est un torrent de texte qui s'écoule à vingt kilomètres de Florence. Je ne le sais pas. Sous le flot de coton peigné je suis comme Jonas dans la Baleine. Je suis dessous, dedans, dans le fond de l'ignorance et de l'illusion. Comme tout le monde. Comme les rêveurs stupéfaits sous le rêve demeurent interdits, roulés, allongés sur le divan du 19 Berggasse tandis que le Prof. Dr. Freud les incite à penser la trace.

A force de ruminer je finis par deviner que ces fresques brèves et tumultueuses qui tapissent le labyrinthe ne sont pas insensées. Elles murmurent sans cesse : « Entends-nous, rends-nous la parole, nous les traces, nous sommes comme les ruines de la synagogue de Czernowitz, nous n'avons pas oublié. Vous partez et nous restons. Nous sommes la preuve que ce qui est perdu n'est pas perdu, et que les morts vivent encore. »

Ce film-labyrinthe ne connaît pas la mort ni le non, ni la contradiction. Dans le labyrinthe, c'est toujours aujourd'hui, rien n'est décidé, les deux migrants voyageurs en transit vivent pour toujours entre Mineo et Catania en rêvant d'une carrière de star à la Juventus, ils sont sur la route entre les temps. Et Elfriede Gerstl, qui pourrait croire qu'elle est morte il y a quelques années déjà, alors qu'elle s'apprête à aller s'acheter une babiole après sa journée d'écriture ? Elle a dessiné le cours de sa vie comme le film : Vienne-Jérusalem aller-retour.
Je ne sais rien du passé ni du futur d'Elfriede la poète ni de Good Luck le champion de football, ils disent seulement quelques mots si vivants, si désirants, que j'ai l'impression de les avoir connus pour toujours. So ist das Leben : quelques brefs instants de Oui au destin, et l'on entre dans le rouleau de l'humanité. Allerretourallerretournage. Un seul être aura gardé la parole un peu plus longuement que tous les passants, l'homme aux lunettes noires, qui a été jeté par exil à un croisement de rues de Czernowitz et qui est resté immobile à l'endroit où il a chu, enseignant là-même pendant quarante-trois ans, sans jamais ôter les lunettes noires derrière lesquelles ses yeux demeurent indéchiffrables. On ne peut pas le lire ! C'est l'homme qui ne fuit pas, qui perpétue. Une espèce de Tirésias juif, qui a vu la clôture du monde et ne cherche pas à s'en sortir. Pour lui il n'y a pas d'ailleurs. La sortie, s'il y en a une, donnerait sur un autre enfermement.
Si je savais que ce devin s'appelle Zwilling, je prendrais ce signifiant pour un clin d'œil du sort. Je demanderais où est l'autre Zwilling Mais je ne le sais pas. Je suis dans le labyrinthe. On ne sort pas du sort. Qu'est-ce qui nous pousse à courir, à tenter de franchir les grillages, les abîmes, à espérer croire arriver où ? Il y a en nous un enfant qui prend place dans un wagon mythologique, tout seul, et qui se laisse emporter par le film de Ruth Beckermann, comme s'il était à bord de l'Orient-Express.

Hélène CIXOUS, 30 mars 2014

EP LA DOULEUR

3 FILMS À 17H À
LA MAISON DE LA RÉGION
(PROJECTION GRATUITE)
en présence des réalisateurs

Entrée des écuyères et des tigres
CHRISTOPHE BISSON PREMIÈRE MONDIALE

Gonzo
GWENDAL SARTRE PREMIÈRE MONDIALE

Atlas
ANTOINE D'AGATA PREMIÈRE FRANÇAISE
présence du réalisateur sous réserve

TOQUEI TODAS AS SUAS COISAS
I TOUCHED ALL YOUR STUFF

MAÍRA BÜHLER ET MATIAS MARIANI

12H / VILLA MÉDITERRANÉE
En présence des réalisateurs

CI PREMIÈRE MONDIALE

Dans votre film précédent (*She Dreamed That I Died*), vous filmiez des détenus étrangers dans une prison brésilienne. I Touched All Your Stuff ***met en scène un prisonnier américain qui raconte son histoire à la caméra. Qu'est-ce qui vous a incité à aller plus loin dans cette direction ?*** Dans ***She Dreamed That I Died***, l'idée centrale était de proposer une fresque de personnages, un recueil d'histoires aux contextes très différents, mais tous réunis par un même espace partagé. C'était aussi un film très oppressant, qui ne laissait aucune place pour respirer. Dans *I Touched All Your Stuff*, nous voulions en finir avec cette idée du confinement, comprendre l'univers de notre personnage au-delà de la prison, ajouter d'autres couches narratives en ouvrant notre processus créatif à ce que Chris Kirk pouvait nous apporter avec sa personnalité et son histoire. Il y a moins de règles dans ce deuxième film, et cela nous plaît.

Chris Kirk, votre personnage principal, donne l'impression d'être un Américain moyen... dans un premier temps. Mais à partir de l'isolement et du dépouillement de la cellule où vous le filmez, une histoire incroyablement complexe va se jouer, avec de multiples personnages, lieux et rebondissements. Diriez-vous que le film est d'une certaine manière un puzzle ? Nous préférons l'envisager comme un oignon davantage que comme un puzzle. À première vue, c'est un film sur l'histoire que Chris nous raconte, sur son obsession pour cette femme, V., qu'il rencontre en Colombie. Mais cette couche est bien vite épluchée pour révéler d'autres couches dans lesquelles le film se joue : l'histoire de la propre vie de Chris, notre volonté obsessionnelle d'en savoir davantage sur lui et sur V., la dynamique consistant à faire de la fiction avec des faits et à documenter la fiction, autant d'éléments liés au processus même de fabrication d'un film.

Vous utilisez diverses stratégies pour plonger dans la vie de Chris : vous examinez son ordinateur, vous regardez ses photos, vous écoutez sa musique, vous discutez avec ses amis d'enfance, ce qui fait du film une enquête captivante. Comment avez-vous combiné tous ces éléments pendant l'écriture, puis au montage ?
Nous avons interrogé Christ pendant de longues heures en prison. Dans la foulée, nous avons décidé de nous rendre aux États-Unis pour interroger ses amis et sa famille, et il nous a suggéré de récupérer son disque dur, en nous disant qu'il contenait une bonne photo de V. à ajouter au film. La forme esthétique du film est très fidèle à notre expérience lorsque nous avons ouvert ce disque dur et découvert que Chris avait, de manière compulsive, archivé toute sa relation avec cette femme : photos, vidéos, e-mails, conversations en ligne avec elle ou à son sujet. Dès que nous avons ouvert ce disque dur, nous avons compris que le film y était ; il nous fallait alors trouver un moyen de transmettre tout cela. Nous nous sommes vraiment perdus dans ce monde, nous ne pouvions pas nous empêcher de cataloguer, de manière exhaustive, tous les personnages et les événements, et c'est alors que nous avons compris que nous serions également des personnages du film – éventualité à laquelle nous étions réfractaires au départ. Nous avions beau tenter de comprendre Chris, il continuait à nous échapper. Au bout d'un moment, nous avons senti que cette dynamique était celle qui avait caractérisé sa relation avec V., donc c'est à travers notre échec que nous avons ressenti de l'empathie vis-à-vis de la déconfiture de Chris. Nous voulions le saisir tout entier et sans restriction, et c'est exactement ce qu'il avait voulu faire avec elle. Mais cela est impossible, bien sûr. Ce que l'on peut dire également s'agissant du langage du film, c'est que ce projet nous a clairement montré que pour raconter des histoires contemporaines, il est nécessaire de prendre en considération notre présence technologique tout autant que nos vies réelles. Cette présence affecte la manière dont nous façonnons notre subjectivité, la façon dont nous nous voyons, notre relation aux autres, et les traces que nos actions laissent derrière nous. Nous voulions proposer cette manière de raconter une histoire depuis l'intérieur d'un ordinateur, celui-ci étant perçu non pas comme une machine générique mais comme un réceptacle pour les souvenirs, les données et les entrailles d'une personne. Cette idée ne nous a pas quittés lorsque nous avons façonné l'esthétique du film.

Parfois, on a l'impression que vous adhérez à la version que Chris donne de l'histoire, tandis qu'à d'autres moments, vous semblez douter. Dans quelle mesure la véracité des faits a-t-elle affecté votre manière de raconter cette histoire ? Parfois nous avons vraiment eu à cœur de séparer les faits et la fiction, de découvrir ce que Christ avait traversé. Mais en fin de compte, nous avons compris que cette préoccupation était futile : on ne saura jamais avec certitude ce qui s'est réellement passé ou non, et nous avons fini par incorporer cette impossibilité dans le film lui-même. Nous avons décelé un désir de domination derrière notre souhait de comprendre Chris, et derrière son souhait de comprendre V., comme si en tentant de les saisir nous transformions les personnes observées en objets. Nous avons par conséquent décidé d'abandonner ce désir. L'essentiel n'est pas la véracité de toute l'histoire, c'est plutôt de parvenir à transmettre la version de Chris et notre propre version de l'histoire, en laissant assez d'espace à l'incertitude (« Peut-être que tout cela n'a jamais eu lieu... »). Voilà ce qui a guidé nos choix dans ce film.

Avez-vous l'impression, en tant que metteurs en scène, de vous être identifiés à Chris ? Parfois beaucoup. Parfois pas du tout. C'est important d'insister sur le fait que nous sommes des metteurs en scène brésiliens qui faisons un film sur un Américain amoureux d'une Colombienne : un sentiment d'altérité parcourt toutes ces relations. Parfois, il nous paraissait familier et nous avions l'impression de le connaître, mais parfois au contraire il nous semblait un parfait étranger, quelqu'un à qui nous ne pouvions pas réellement faire confiance. Cette tension était très importante pour le film, elle est présente à travers notre comportement envers lui pendant les entretiens, et dans la façon dont nous avons essayé de construire le personnage pendant le montage.

Que vous réserve l'avenir à tous les deux ? Nous comptons retirer un troisième et dernier film de tout ce que nous avons filmé en prison. Il sera consacré à un tout autre personnage, une femme péruvienne d'âge mûr, Luz, qui a transporté de la cocaïne aux États-Unis pendant de longues années, devenant de ce fait une trafiquante assez importante. Là encore, l'objet du film ne sera pas le trafic de drogue lui-même, mais plutôt la vie de Luz vue par elle-même et par sa famille au Pérou, que nous avons filmée en allant voir les amis de Chris aux États-Unis. Le titre provisoire est ***The Dust of Butterfly Wings*** (***La Poussière des ailes de papillons***). Mis à part cela, Maíra fait des recherches pour son prochain film, qu'elle est en train d'écrire, sur la consommation de crack et de cocaïne. Matias, de son côté, écrit un film de fiction sur des immigrés nigérians. Les deux films se passent à São Paulo.

Propos recueillis par Céline Guénot.

In your previous film (*She dreamed that I died*), you filmed foreign inmates in a Brazilian jail. I touched all your stuff ***focuses on the story of one American prisoner, telling his story to the camera. What motivated you to go further in this direction?*** *In* She Dreamed that I Died *the central idea was to make a mural of characters, a collection of stories from very different backgrounds woven together by their shared space. It was also a very claustrophobic film, with no room to breathe. In* I touched all your stuff *we wanted to explode this idea of confinement, to understand the world of our character beyond the prison, bringing in other levels of narrative by opening up our creative process to what Chris Kirk brought with him and with his story. There are less rules on this second film, and we like that.*

Chris Kirk, your protagonist, seems like an average American guy...at first. But from the isolation and simplicity of the cell in which you're filming him, an incredibly complex story will unfold, with many characters, places, and twists. Would you say that the film is, in a way, a puzzle? *We like to think of it more as an onion than a puzzle. At first glance it's a film about the story Chris is telling us, about his obsession with this woman V. he meets in Colombia, but this layer is soon peeled to reveal other levels in which the film works: Chris' own life-story, our obsession with finding out more about him and about V., the dynamic of fictionalizing facts and documenting fiction, all of which relates to the process of making films in itself.*

You're using various ways to dive into Chris' life: searching his computer, looking at his photographs, listening to his music, discussing with his childhood's friends, making the film a riveting investigation. How did you combine all these elements during writing then editing? *We interviewed Chris for hours and hours in prison. Soon after, we decided to travel to the US to interview his friends and family, and he suggested we also picked up his hard-drive, where he said there was going to be a good picture of V. to add to the film. The aesthetic form of the film is very faithful to our experience once we opened that hard-drive and found out that he had compulsively registered all the relationship with her: pictures, videos, emails, internet conversations with her and about her. Once we opened the hard-drive, we realized the film was there and we had to find a way to convey it. We really got lost in that world, we couldn't stop exhaustively cataloguing all the characters and events, and that's when we found out that we ourselves would be characters of the film as well – something we were resistant about at first. We kept trying to understand Chris but he kept eluding us, and after a while we felt that this was the same dynamic he had himself with V., so through our failure we empathized with his. We wanted to grasp him unconditionally, and that's also what he wanted to do to her. And that's all impossible, of course. Another thing we can say about the film's language is that this film made it clear for us that in order to tell contemporary stories we need to take into account our technological presence as well as our real lives. This presence affects the way we shape our subjectivity, the way we see ourselves, we related to people, and the tracks we live behind in our actions. We wanted to come up with this way to narrate the story from within a computer, not a generic machine but one that is filled with someone's memories, data and viscera. That was a really important consideration when crafting the film aesthetics.*

Sometimes it feels like you are buying Chris' version of the story, while others you seem to doubt it. How does the veracity of what happened affect your storytelling? *At times we were very worried about separating fact from fiction, really finding out what Chris had gone through. But by the end we realized those worries were futile: we will never know for sure what happened and what didn't happen, and we ended up incorporating that impossibility on the film itself. We noticed a desire of domination behind our wish to comprehend him, and his wish to comprehend her, as if by comprehending we turned the observed into an object. So we decided to let go of that desire. The point is not the truthfulness of the whole story, but being able to convey his version of it and our version of it, while leaving ample spaces for uncertainty ("Maybe it all never happened..."), that's what guided our choices in the film.*

Do you feel you empathize with Chris, as directors? *Sometimes a lot. Sometimes not at all. It's important to emphasize that we are Brazilian directors making a film about an American who fell in love with a Colombian woman: a sense of otherness is infiltrated in all these relations. Sometimes he felt very familiar and knowable, other times he felt like a complete stranger, someone we couldn't really trust. This tension is very important for the film, it's present in the way we related to him during the interviews and the way we attempted to build the character during the editing.*

What does the future hold for both of you? *We want to extract a third and final film from the material we shot in prison, one that will center around a different character, an older Peruvian woman called Luz who hauled cocaine into the United States for a long time, becoming quite an important drug dealer. Again, the film will not be about the drug trade itself, but more about Luz's life as seen by her and by her family in Peru, which we shot in the same trip we shot Chris' friends in the US. It's tentatively called* The dust of butterfly wings. *Apart from that Maíra is currently researching and writing her next film about the crack-cocaine experience, while Matias is writing a fiction film about Nigerian immigrants, both set in the city of São Paulo.*

Interviewed by Céline Guénot.

EP EL FUTURO
12H30 MAISON DE LA RÉGION

Los Encargados
PREMIÈRE FRANÇAISE

JORGE GALINDO ET SANTIAGO SIERRA

Cada ver es
ÁNGEL GARCÍA DEL VAL

ELA VOLTA NA QUINTA

CI CP S NOR M.E

PREMIÈRE MONDIALE

16H / VILLA MÉDITERRANÉE

ANDRE NOVAIS OLIVEIRA

En présence du réalisateur

Pourquoi ce choix d'un prologue en forme de roman-photo musical qui contraste avec le reste du film ? Parfois, je trouve intéressant d'intégrer des photos dans les films montrant les personnages plus jeunes. Dans le cas de *Ela volta na quinta* j'ai pensé qu'il serait intéressant d'utiliser cette technique car il s'agit d'une vraie famille. La musique en dit long sur la famille, le parcours des personnages principaux.

Vous filmez vos parents, votre frère, sa copine, votre copine, et vous-même passez devant la caméra. Comment avez-vous travaillé avec eux avant et pendant le tournage ? Quelle est la part de l'écriture et celle de l'improvisation dans les dialogues ? J'avais déjà travaillé avec mes parents pour un autre projet, un court métrage. C'était très intéressant et beaucoup plus libre, avec de nombreuses improvisations. Dans *Ela volta na quinta*, j'ai voulu qu'ils suivent le script et qu'ils trouvent la liberté d'improviser dans ce champ prédéfini. Ce n'était pas si libre que ça, en fait. Il y avait une intrigue à suivre, certaines paroles ne devaient pas manquer. Nous avons fait peu d'essais et je pense que ça a aidé à rendre les dialogues plus naturels.

Le dispositif est celui du cinéma documentaire (plans fixes qui durent, priorité donnée au plan séquence plutôt qu'au découpage, micro-cravates), tout en intégrant beaucoup d'éléments fictionnels. Que cherchez-vous dans cette hybridation ? Mon intention était de faire un film entièrement de fiction. Mais il évoque le cinéma documentaire qu'il parle d'une famille réelle. Le film essaie d'incorporer des éléments extrêmement fictifs, allant même jusqu'à reprendre des clichés du cinéma narratif classique. C'est une tentative de raconter une histoire classique d'une manière simple et avec des acteurs réels. Toute l'histoire est fictive et est réalisée en s'essayant d'obtenir des arcs narratifs, un climax, etc.

L'attention portée à l'anodin, au quotidien, la précision des dialogues, en apparence insignifiants : c'est une approche que vous aviez déjà explorée dans vos court-métrages. Que change le passage au long ? Les dialogues ne sont jamais anodins. Ce sont des dialogues du quotidien, essayant d'imiter la façon de parler des gens, leurs habitudes et bien plus encore. Dans le long métrage, je pense que les dialogues sont souvent plus directs, en faveur de l'histoire, qui n'apparaît pas directement, mais se construit petit à petit.

Propos recueillis par Céline Guénot

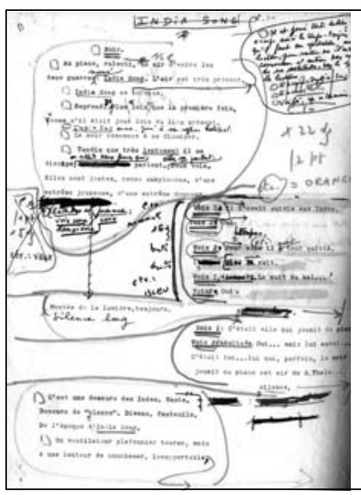
Why did you choose a prologue in the form of a musical photo-novel in contrast to the rest of the film ? Sometimes it's interesting to incorporate photos into films showing the characters when they were younger. In the case of Ela na quinta volta *I thought it would be interesting to use this technique because it's a real family. The music says a lot about the family and the journey of the main characters.*

You film your parents, your brother, his girlfriend, your girlfriend, and you also film yourself. How did you work with them before and during the shoot ? How important is writing and improvisation in the dialogue ? I'd already worked with my parents on another project, a short film. It was very interesting and much freer, with many improvisations. In Ela na quinta volta, *I wanted them to follow the script and find the freedom to improvise within this predefined field. It wasn't as free as all that it, in fact. There was a plot to follow and some lyrics couldn't be left out. We didn't rehearse very much and I think it helped make the dialogues more natural.*

There's a documentary film aspect (with long fixed-camera shots, priority given to continuous sequences rather than cutting, and lapel mics) although many fictional elements are also included. What are you seeking in this hybridization ? I intended to make a completely fictional film, but it evokes the documentary film in that it's about a real family. The film tries to incorporate extremely fictional elements, even going so far as to include images from classical narrative cinema. It's an attempt to tell a classic story in a simple way and with real actors. The whole story is fictitious and is created by trying to get narrative arcs, a climax, etc.

Attention paid to the trivial, the everyday, the accuracy of dialogues that are seemingly insignificant : it's an approach that you had already explored in your shorts. What does being feature length change ? The dialogues are never trivial. They are everyday dialogues that attempt to mimic people's speech, habits and much more. In the feature-length film, I think the dialogues are often more direct, to the advantage of the story, which doesn't appear directly but is built up gradually.

Interview by Céline Guénot.



EP LA JAVA DE LA SOURCE

India Song

MARGUERITE DURAS

10H15 / MUCEM

Noir
« Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé *India Song*.
Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps -toujours long- qu'il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture.
Encore *India Song*.
Encore.
Voilà, *India Song* se termine.
Reprend. De plus «loin» que la première fois, comme s'il était joué loin du lieu présent.
India Song joué cette fois, à son rythme habituel, de blues.
Le noir commence à se dissiper. » M.D.

Hubert Colas

JURY NATIONAL

Vous êtes dramaturge et metteur en scène. Comment décririez-vous la place du théâtre dans l'art d'aujourd'hui ? C'est un regard. C'est ce qui me vient spontanément. Avant de parler de la place du théâtre dans l'art, il me semble nécessaire de parler de sa place face au monde. Pour moi, le théâtre a une responsabilité de transmission, celle d'écouter, puis de tenter de parler du monde d'aujourd'hui. D'écrire un espace qui nous mettrait en contact avec une pensée peut-être utopique du futur, notamment en prenant le temps d'être là avec les autres, le temps d'écrire l'injustice- celle qui nous fait perdre notre foi en un monde commun, mais aussi d'écrire ce qui construit. Oui, ce serait peut-être là, la place du théâtre: mettre en avant des perspectives de vie, des points de vue qui engagent ou qui interrogent notre relation au monde. Pour moi, le théâtre est un art du présent, du vivant, avec des acteurs vivants face à des spectateurs vivants. En dehors de toute solennité et au-delà des formes de clivage de genre (comédie, tragédie, drame, ...), il me semble que c'est toujours cette appréhension-là qu'on doit avoir du théâtre. C'est une communauté qui se retrouve, une agora. Le théâtre est à la charnière des autres arts : il utilise des codifications de représentation qui sont les formes modernes des autres arts, il les absorbe, et les re-modélise pour servir à sa propre existence. Pour moi, le théâtre est une fabrique de sensations. L'aspect plastique est central, la narration qui n'est pas celle de « la petite histoire », mais qui est au-delà du narratif. Ce qui parle, ce corps, c'est aussi une image.

Ecrivain par ailleurs, avec pas moins de 10 livres édités, vous avez initié un festival dédié aux écritures contemporaines il y a 13 ans à Marseille, actOral. Pourquoi la nécessité d'un festival ? Et pourquoi le dédier au seul contemporain ? A l'origine, il n'y avait pas l'idée de faire un festival mais en créant Montévidéo - lieu dédié aux écritures contemporaines et aux musiques improvisés, nous avons invité un certain nombre d'écrivains ou d'artistes en résidence. C'est tout naturellement que cette question de la présentation de leur travail s'est posée. Dans un premier temps, nous avons alors proposé des rencontres, et c'est en 2007, avec la candidature de Marseille à la Capitale européenne de la culture que ces rencontres ont prises une autre dimension et sont devenues le festival, par une construction de collaborations avec d'autres structures culturelles, marseillaises et autres. Je suis un homme de théâtre, je suis un homme du vivant. J'ai donc créé un lieu, dans lequel j'ai invité mes contemporains. Avec qui j'ai partagé mes problématiques. Comment écrivons-nous aujourd'hui ? Quelles sont nos préoccupations, et surtout quelles sont les formes ou les différents modes pour les exprimer ? Ces problématiques se retrouvent dans la poésie, dans le théâtre, le roman, ou dans d'autres formes qui n'ont pas d'appellation, et qui sont purement sonores. Mon envie était plutôt de confronter des auteurs et des écritures ensemble, de voir ce que ces confrontations allaient créer, sans les diriger. Là est pour moi l'enjeu de les réunir en un festival d'écritures contemporaines. Pour ce qui est des œuvres du patrimoine ou du passé, bon nombre de lieux le font, je n'avais donc pas de nécessité à reproduire ce que d'autres étaient déjà en train de faire. En créant Montevidéo à Marseille, on créait ce qui n'existait pas avant sur ce territoire.

Cofondateur avec le compositeur Jean-Marc Montera de Montévidéo, comment utilisez-vous ce lieu de création et de diffusion implanté à Marseille ? Montevidéo est un lieu de recherche, un laboratoire, qui n'est pas exclusivement fermé sur lui-même, et qui, au fil du temps, cherche une confrontation de ses objets à un public – et pas seulement à un public aguerri aux formes contemporaines, mais aussi à des publics nouveaux, des jeunes, des professionnels, des « autres ». Nous n'avons pas d'exclusivité de public. Tant dans le domaine des écritures que dans le domaine de la musique, les choses que nous faisons ici s'adressent à une population avec des affinités qui vont plus vers l'écriture ou plus vers la musique, et nous voulons simplement se confronter à cette écoute. Il y a aussi la question de réunir l'écriture et l'improvisation, en musique comme en littérature et au théâtre. Dans l'écriture, le sens de l'improvisation n'existe pas vraiment. Les musiciens s'exercent seuls puis se re-convoquent pour un jeu d'improvisation, mais l'écriture, elle, n'est pas improvisée, elle est construite, elle se pose sur un papier. Ce qui se réécrit, et qui, ici, s'apparente alors au cas de la musique, c'est l'oralité de cette écriture. C'est ce en quoi le travail de l'acteur rejoint celui de l'improvisateur. En musique, l'écoute est la même qu'au théâtre. Quand en s'improvisant, la musique engage son corps, parce qu'elle s'écoute et entre dans une écoute des autres musiciens, et ce, en même temps que dans une écoute du public, l'interaction devient typiquement théâtrale. C'est sur la pratique vivante que la musique improvisée ou la poésie sonore ou l'écriture de plateau se fait. A cet endroit-là.

Juré du FIDMarseille 2014, pouvez-vous nous parler de votre rapport au cinéma ? Et qu'attendez-vous de cette expérience de jury ? Mon rapport au cinéma, c'est celui de l'écriture. Il est de m'intéresser à un regard qui passe par un objet différent, celui de la caméra, cet objet dynamique. J'ai un rapport extrêmement physique au cinéma : c'est sensuellement que je vais m'intéresser au cinéma, en étant presque « caressé » par l'image. C'est le même type de rapport que je peux entretenir avec la littérature, un rapport de corps, qui m'engage physiquement dans la narration. Pour ce qui est de l'expérience de juré du FIDmarseille 2014, il m'est difficile de répondre à cette question, n'ayant jamais vécu cette situation dans un festival de cinéma. Il est certain que mon regard sera celui d'un homme de théâtre et d'écriture et que je vais être sensible à l'écriture cinématographique.

Propos recueillis par Fabienne Moris.

YXIMALLOO

CP S NOR

PREMIÈRE MONDIALE

SÉANCE SPÉCIALE IDEM

TADHG O'SULLIVAN ET FEARGAL WARD

EP LA JAVA DE LA SOURCE 20H /VILLA MÉDITERRANÉE

en présence des réalisateurs

Yximalloo, ce pseudonyme est-il une aide pour prononcer en anglais le nom japonais du musicien Naofumi Ishimaru ? C'est exactement ça.

Avez-vous d'abord découvert sa musique, directe et libérée, ou le personnage, vif mais peu tendre avec lui-même ? Les deux en même temps. Yximallo jouait dans une salle tenue par Feargal à Dublin et il a été tout de suite fasciné, à la fois par le personnage d'Yximallo sur scène et, en coulisses, par Nao, cet homme capable de se changer en un incroyable performer et de produire cette musique remarquable. Il y a quelque chose de très intéressant dans les deux facettes de ce personnage et leur manière de s'emboîter. Au départ, on n'était pas partis pour faire un documentaire musical, et ce n'est certainement pas comme ça que nous voyons le film. Ce qui nous intéressait avant tout, c'était cet homme : on voulait faire quelque chose qui explorerait des idées universelles comme l'amour, l'individualité, la création, et la vie de ceux qui se placent à contre-courant de la société. Par la suite, on a appris à le connaître et on a compris que ça avait beaucoup plus à voir avec la musique que ce que nous pensions à l'origine. Sa vie, ses ambitions, sa façon de voir le monde, sa sexualité, son statut dans la société, son sens de l'humour, tous ces aspects étaient comme reliés les uns aux autres dans sa musique et ses performances. En cela, la musique est une porte d'entrée dans le personnage, mais lui-même est ce qui nous donne accès à un corpus musical énorme.

Est-ce un film en duo entre deux lieux, Dublin et Tokyo, sur les silences d'un couple Nao et Ger ? On était attirés par les multiples tensions qui existaient dans la vie de Nao, les contradictions, les dualités. Le conflit est au cœur de toute histoire. En général, on le trouve entre plusieurs personnages, alors qu'ici le conflit existe entre les différentes facettes d'un même personnage. Le désir d'être libre et indépendant contre le besoin d'être un partenaire loyal et aimant, voilà la tension centrale dans la vie de Nao. C'est cette tension qui crée toutes les autres ambivalences du film. Tout (Ger, la maison de Dublin, Tokyo, la scène musicale de Dublin ou New-York) est exploré comme un aspect du monde plein de contradictions dans lequel vit Nao. Tout et tout le monde a son contraire. En un sens, l'unité de ce personnage est faite de toutes ses dualités.

Vos choix parmi les musiques est très affirmé, de 1980 à aujourd'hui, cela était-il si évident ? Le catalogue musical d'Yximallo est très vaste. C'est vraiment du travail de toute une vie, presque quarante ans de travail. L'éventail des styles, le caractère purement original de ses créations, et le fait qu'elles sont profondément liées à sa vie, tout cela fait de sa musique un don extraordinaire fait au film. Choisir a été difficile, bien sûr, car les possibilités étaient presque infinies. Montrer les titres des chansons dans le film a rendu un peu plus facile ce processus de décision car ça donnait la possibilité de trouver des morceaux qui ne fonctionnaient pas seulement musicalement, mais revoyaient aussi, subtilement, à un autre niveau de signification ou reliaient le personnage à sa musique.

Propos recueillis par Gilles Grand.

Boucle piqué

LILA PINELL ET CHLOÉ MAHIEU

10H15 / VARIÉTÉS *en présence des réalisatrices*

EP LES YEUX VERTS **PREMIÈRE MONDIALE**

Yves Robert

JURY NATIONAL

Directeur d'écoles de Beaux-Arts, successivement : Valence, Lyon, Villa Arson, Toulouse. Comment appréhendez-vous cet espace de formation ? Comme unique et spécifique. En effet, dans l'espace de l'enseignement supérieur les écoles occupent une place singulière qui tient principalement au système d'enseignement fondé sur la pratique, l'expérimentation et le projet personnel. Une autre caractéristique tient à la spécificité de l'enseignement, visant à former des artistes, des auteurs, et cela, quelques soient leurs pratiques, projets, destinations et modalités de production. Autre particularité, l'importance que revêtent les relations humaines et les questions de processus. Plus précisément il y a un constant aller-retour entre l'individuel et le collectif, entre un élève et des professeurs, artistes ou théoriciens. C'est par ailleurs un espace qui ne se réduit pas à la question de l'enseignement. Les écoles sont aussi des lieux de production, d'édition, de monstration, de médiation et recouvrent en cela certaines des missions confiées à d'autres acteurs du monde de l'art. Aussi, elles sont en prises avec des questions de toutes natures, artistiques, esthétiques au premier chef, mais aussi philosophiques, historiques, politiques et économiques. Ce sont enfin des espaces de formation dont sont issus de nombreux artistes, auteurs, réalisateurs présentés au Fid, illustrant en cela d'une part, la capacité des écoles à s'extraire du champ disciplinaire « pré-supposé » des beaux-arts et du même coup de la pertinence du FidMarseille à voir de ce côté-là.

Le langage de l'art contemporain vous est familier, quel lien entretenez-vous avec celui du cinéma ? La frontière entre le domaine du cinéma - ou plutôt d'un certain cinéma - et de l'art contemporain n'est plus aussi clairement définie qu'elle pouvait l'être il y a quinze ou vingt ans. Quelques expériences fortes ont facilité ou participé de ces interpénétrations, de ces passages d'un champ à l'autre ou de la remise en cause de cette césure. Le FidMarseille fait figure de précurseur. D'autres comme la Documenta X ou même très récemment l'exposition « Unedited History » au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en sont également de bons exemples. Le cinéma est une source d'inspiration importante pour les artistes contemporains depuis de longues décennies, que les productions qui en sont issues soient profondes, comme Pierre Huyghe avec « Blanche-Neige Lucie », ou plus légères à l'instar de l'installation « The Clock » de Christian Marclay reconstituée à Beaubourg ces dernières semaines. Aujourd'hui, les artistes s'autorisent des pratiques diversifiées- les étudiants des écoles d'art expérimentent quasiment tous la vidéo - en dépassant les questions de genre (documentaire, fiction, autofiction...). Ces porosités marquent mon rapport au cinéma. Quand j'étais adolescent, j'allais régulièrement dans un cinéclub (affilié à la fédération Jean Vigo), dans lequel j'ai pu construire mon expérience de spectateur à travers des cycles pensés comme des moments de programmation - « cinéma et histoire » par exemple - comme on pourrait le dire d'une exposition collective particulièrement construite. Mon lien au cinéma s'est complexifié au fil du temps, en jonglant, comme tout un chacun, entre la salle et les [autres] écrans, mais également de manière spécifique, en privilégiant d'autres regards contraints par les modes d'accrochage et les différents formats en usage dans l'exposition.

Festivalier assidu, votre présence au FIDMarseille depuis de nombreuses années en témoigne. Comment appréhendez-vous cette année, votre rôle au sein du jury national ? Ce sera tout d'abord une première expérience dans un jury de cinéma, étant plutôt familier des jurys de prix dans le champ des arts plastiques. Ce sera ensuite la première fois que je resterai toute la durée du FID avec ce que cela induit de projections, de découvertes, de rencontres. C'est une nouvelle aventure dans ce festival que je suis depuis longtemps, aventure collective puisqu'il s'agira de partager cette expérience avec d'autres membres du jury, depuis mon regard inévitablement plus affecté par ma fréquentation des « beaux-arts » que par celle du cinéma !

Propos recueillis par Fabienne Moris.

Sequenza

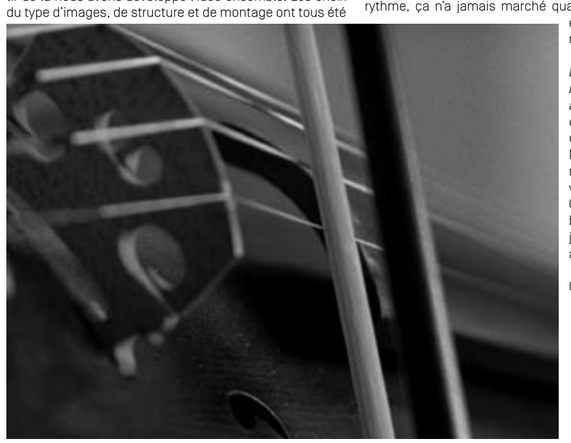
MANON DE BOER ET GEORGE VAN DAM

EP LA JAVA DE LA SOURCE 16H30 / VARIÉTÉS

PREMIÈRE EUROPÉENNE

Après **Presto, perfect sound** *(2006), voici* **Sequenza** *(2014), où il y a un violoniste, une musique, une visée : filmer cette musique. L'un était-il l'esquisse de l'autre ?* GvD : *Presto, Perfect Sound* et *Sequenza* sont deux projets très différents. Dans *Presto, Perfect Sound,* Manon a eu l'idée géniale de rendre le montage son visible. En gardant l'image et le son (venant au total de six prises) parfaitement synchronisés, l'image suit les coupes au son. Dans *Sequenza*, nous avons utilisé la musique comme une référence essentielle au film. Dans ce cas, la forme et l'écriture rythmique de cette œuvre étaient décisifs pour le choix des images.
MdB: Pour moi, *Presto, Perfect Sound* est davantage le portrait d'un violoniste, alors que *Sequenza* est celui d'une composition.

George van Dam, lui-même compositeur, est très discret dans **Sylvia Kristel - Paris** *(2003), très audible dans* **Dissonant** *(2010) et cosigne ce dernier opus, vos attentes rendaient-elles ceci nécessaire ?*
MdB: Dans *Sylvia Kristel, Paris* et *Dissonant*, le film ne s'intéresse pas la musique en elle-même, alors que dans *Sequenza*, elle est au cœur du film. George a proposé de faire un film sur la *Sequenza VIII* de Luciano Berio, et à partir de là nous avons développé l'idée ensemble. Les choix du type d'images, de structure et de montage ont tous été faits dans le dialogue.
GvD: Quand on travaillait sur *Sylvia Kristel, Paris*, on a vite remarqué que le film n'avait pas besoin de musique additionnelle en tant que telle. A la place, on a développé des textures et des matériaux assez abstraits comme un niveau sous-jacent au contenu des images.



Une **Sequenza** *de Luciano Berio est une composition tout autant qu'un duo instrumentiste-instrument, cela a-t-il imposé de nombreuses expérimentations pour placer la caméra ?*
GvD: Oui, la ***Sequenza*** pour violon est aussi une rencontre très intense avec l'instrument, l'écriture est d'une virtuosité extrême. On voulait capturer le caractère physique de la performance et de l'instrument en conservant la structure formelle de la musique.
MdB: Quand on regarde en détail les différentes vibrations du bois, des doigts et de l'archet, ils ont chacun une vitesse et un mouvement différents. Tous ces rythmes combinés ensemble créent l'architecture d'ensemble de cette musique. Pendant le montage, nous pensions initialement avoir recours aux images les plus abstraites. Cela a été intéressant d'observer que même avec ces images dans lesquelles on voit juste des détails ou des fragments du rythme, ça n'a jamais marché quand elles n'étaient pas en synchronie avec la musique.

Envisagez-vous de filmer les XIV *(et plus, avec les changements d'instrument)* **Sequenze** *de Berio ?*
MdB: C'était un immense plaisir de travailler sur ce film avec George, mais le problème c'est qu'il ne joue pas les quatorze autres instruments !

GvD: (rire)

Propos recueillis par Gilles Grand

CONVENTION UNEDIC DU 22 MARS 2014
NOUS SOMMES TOU-TES CONCERNÉ-ES !
Halte à la précarisation de nos métiers !

Alors que déjà 6 chômeur/euses sur 10 ne sont pas indemnisé-es, le nouvel accord va considérablement amputer les droits sociaux de tou-te-s les demandeur/euses d'emploi, travailleur/euses précaires, intérimaires, intermittent-es, et par là même dégrader les conditions d'emploi de toutes et tous !

Nous qui travaillons dans le cinéma et en particulier dans le documentaire de création, nous ne sommes pas épargné-es ! Ne sommes-nous pas déjà quotidiennement confronté-es à la précarisation de nos métiers ? Nos salaires ne sont-ils pas déjà de plus en plus diminués ? Nos conditions de travail de plus en plus stressantes ? Nos temps de tournage de plus en plus réduits, ce temps précieux servant de variable d'ajustement ? La diminution des aides n'entraîne-t-elle pas toute une série d'effets pervers, allant du travail gratuit à écrire et ré-écrire nos films jusqu'à l'abandon de projets, allant parfois même à l'abandon de métiers ?

Combien d'entre nous avons régulièrement recours aux minimas sociaux pour survivre ?
Il faut se le dire, nous sommes témoins et victimes d'un malaise généralisé et l'accord du 22 mars va encore aggraver le phénomène.

Pour mémoire, les négociations de cet accord se sont faites dans des conditions déloyales (dans la nuit du 21 mars, l'accord a été conclu en 15 minutes après 11 heures de suspension de séance et de conciliabules de couloir). Le gouvernement a par la suite montré son irresponsabilité en donnant l'agrément de ce projet de protocole. Le premier ministre en tentant de calmer la mobilisation, accède au rêve du Medef de briser la solidarité interprofessionnelle en proposant de faire financer le régime spécifique des intermittents par l'état ! C'est ahurissant.

Le gouvernement doit cesser sa politique d'austérité qui implique une croissance des inégalités, une mise en concurrence de tou-te-s contre tou-te-s et finalement un repli sur soi qui fait le jeu de l'extrême droite.

Nous devons réagir ensemble. Il est indispensable de nous opposer à cette politique du pire en nous mobilisant dans la plus grande unité contre l'austérité dans la Culture comme partout et pour de nouveaux droits sociaux !
Contre l'agrément de l'accord Unedic, ce sont aujourd'hui majoritairement les intermittents du spectacle qui portent la contestation, mais la mobilisation s'étend et nous y voyons enfin la possibilité d'un changement.

La nouvelle convention d'assurance chômage menace l'ensemble de la population !
Ce que nous défendons, nous le défendons pour tou-tes !

LA MOBILISATION C'EST MAINTENANT !

Partout en France des coordinations se sont créées pour lutter contre la destruction du droit au chômage. Soutenons et participons aux actions menées, transmettons les informations que les médias ne donneront pas. Il est indispensable que nous nous engagions toutes et tous dans ce mouvement de révolte.

Contact Marseille > riposte.unedic.marseille@gmail.com
Infos quotidiennes sur le site de Mille Bâbords
> www.millebabords.org/

RENCONTRE-DÉBAT AVEC
L'ASSEMBLÉE DES INTERMITTENT-ES
ET PRÉCAIRES MARSEILLE
SAMEDI 5 JUILLET À 10H
SALLE 5 DES VARIÉTÉS

LIVE PAN
SASHA PIRKER

EP LA VIE MATÉRIELLE
14H / MUCEM & 22H15 / VARIÉTÉS
PREMIÈRE FRANÇAISE

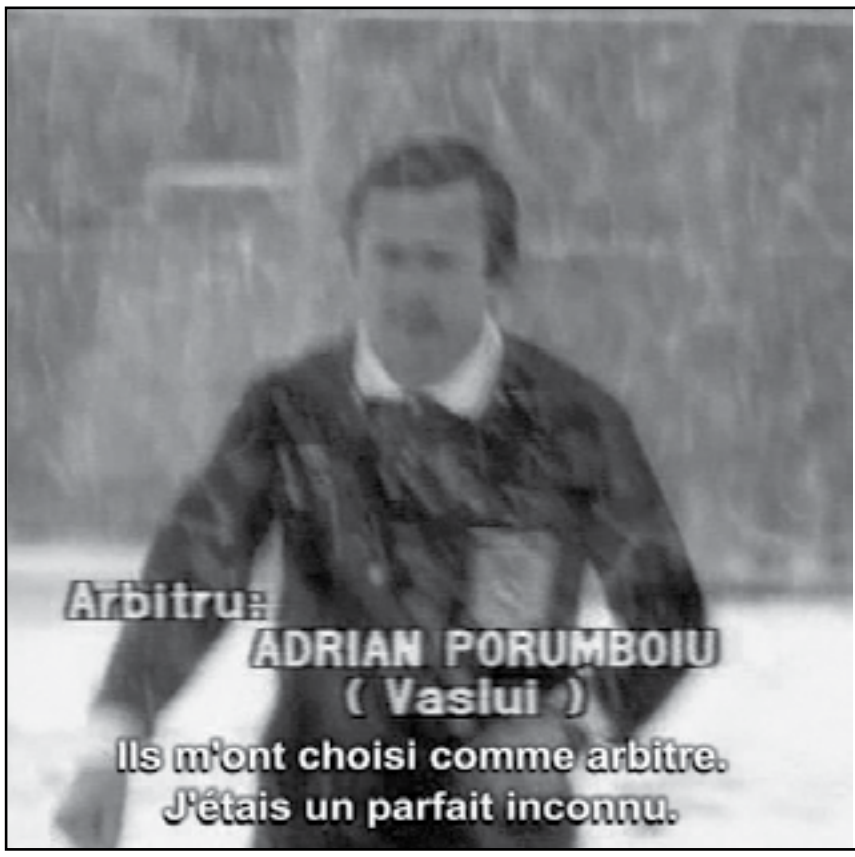
Comment avez-vous choisi votre «actrice» ? Je cherchais quelqu'un en qui j'avais confiance. L'actrice est une copine à moi, qui avait de l'expérience comme actrice au théâtre, alors je savais qu'elle pouvait agir devant la caméra, que je pouvais expérimenter avec elle. Dès que j'ai su que je voulais parler de l'humour dans le film, j'ai commencé à observer des gens et leurs actions dans la vie quotidienne. Parmi ce que j'ai observé très régulièrement : cette copine qui repassait. J'ai donc commencé à réfléchir à la manière dont le film pouvait se combiner avec son travail de repassage...

Comment s'est déterminée la durée du film : en fonction du nombre de chemises et de la vitesse de repassage ou à l'inverse ? J'ai fait plusieurs tests avec beaucoup plus de chemises parce que je voulais que la pile de chemises sorte du cadre. Mais ça n'a pas marché parce que la pile était trop haute et elle finissait toujours par tomber. Alors j'ai décidé de prendre moins de chemises tout en gardant l'impression d'une quantité hors norme. En même temps il était important que le rythme de repassage, l'accroissement de la pile de chemises et la longueur du film fonctionnent ensemble. La durée du film fait référence à une bobine de film 16mm (3 minutes max). C'est comme si j'avais trouvé un rouleau de film sur lequel je découvrais les images d'une scène dont on aurait tourné plusieurs prises. Le rythme en soi est très composé. On a beaucoup répété pour y arriver. On a beaucoup repassé !

Au téléphone, vous parliez de «structure», d'échapper à la structure : pouvez-vous nous éclairer ? Est-ce que le rire est l'échappée ? Je crois que je parlais du fait d'échapper au système tout en étant dans le système : ne pas s'arrêter à trouver des solutions alternatives, agir au sein du système. A la fin du film l'actrice rit, elle ne s'arrête pas de rire. Elle rit, rit, et rit. Nous, les spectateurs ne savons plus pourquoi elle rit. C'est le moment le plus important du film. Il n'y a pas de solution à la fin du film mais une incertitude pour chacun. C'est là que nous commençons à réfléchir, c'est là que ça commence à devenir intéressant.

Le titre ? Le titre *Livepan* est un hommage à Buster Keaton qui était connu pour son expression de « Deadpan ». Le mot « livepan » n'existe pas, il est inventé. Mais en dialogue avec « deadpan », il devient une sorte de néologisme.

Propos recueillis par Jean-Pierre Rehm.



EP LA VIE MATÉRIELLE

Al doilea joc/ *Match retour*
CORNELIU PORUMBOIU

«Est-ce que tu avais revu le match ?

Non, pas en entier, je me souviens que je n'avais rien compris la première fois que je l'ai vu. Non seulement je ne voyais rien à cause de la neige, mais aussi à cause de la neige de la télé.»

22H15 / VARIÉTÉS

MUBI
LE CHOIX DU CINEMA
PARTENAIRE DU FID
Aujourd'hui, en ligne sur mubi.com/fid
TROIS FACES
d' Erik Bullot

WAAW
WHAT AN AMAZING WORLD !
COUPE DU MONDE
FRANCE-ALLEMAGNE
18H AU **WAAW**
TERRASSE, ÉCRAN, BIÈRE ET TAPAS...
ou sinon allez au **FIDBack...**
TERRASSE ET BISTROT DU FID
Esplanade du J4, en face du MuCEM

Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Paul Otchakovsky-Laurens - Président. Administrateurs : Pierre Achour, Corinne Brenet, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carenzo, Caroline Champetier, François Clauss, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.
Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Hyacinthe Pavlidès, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Elisabeth Wozniak. Traductions : Philip Clark, Céline Guenot, Claire Habart, Eve Judelson. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Stagiaire : Camille Burgat. Photographe : Mezli Vega.
Impression : Imprimerie Soulié. Merci à Ramona Badescu.