

EN CHANTIER PARTENARIAT AVEC FRANCE 3 MEDITERRANÉE



RÉVOLUTION - WORK IN PROGRESS

Jean-François Hassoun

11h45 TNM La Criée
En présence du réalisateur

Respirez l'air de la liberté !

EN CHANTIER 22h TNM La Criée En présence des réalisateurs

LA NUIT ELLES DANSENT



Isabelle Lavigne et Stéphane Thibault

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur l'origine de ce projet ? Comment avez-vous rencontré Reda et ses enfants ? Tout a commencé par une histoire d'amour avec l'Égypte. Je m'y suis installée deux ans pour y vivre, étudier l'arabe, la danse. Et puis, par une série de hasards, je me suis intéressée aux danseuses des milieux populaires. Presque trois ans après mon séjour, je suis revenue avec Stéphane pour préparer le film. Nous avons parcouru les campagnes égyptiennes et les quartiers populaires du Caire pour trouver des femmes inspirantes et lumineuses qui pourraient incarner les personnages de notre film. Nous espérions trouver un microcosme de femmes. Et après quatre mois, et encore des hasards, nous avons atterri chez Reda, convaincus et exaltés d'avoir trouvé les personnages de notre film.

Vous ne filmez presque que des femmes. Un choix de mise en scène ou une réalité de la société égyptienne dans laquelle les femmes et les hommes se mélangeraient pas ? La réalité de la société égyptienne est multiple. Disons que dans les classes populaires, l'espace public est majoritairement masculin en effet. L'espace domestique est contrôlé par les femmes, soit la gestion du quotidien. On se mélange mais les rôles sont définis en fonction des sexes. Les hommes ont un rôle autoritaire et les décisions de famille leur reviennent. Le monde de Reda est particulièrement féminin car ses enfants d'âge adulte ne sont que des filles et son mari est mort. Le film a pu se faire, je crois, parce que leur vie n'est pas contrôlée par des hommes. Dès que des hommes ayant un pouvoir sur la famille venaient (le frère de Reda par exemple), le tournage devenait compliqué, censuré.

Pour réaliser ce film qui nous plonge dans leur vie quotidienne, combien de temps avez-vous passé auprès de cette famille ? En cours de recherche, nous avons visité la famille à quelques reprises et nous avons suivi les filles de Reda à leur travail, au cours de quelques mariages. Sept mois plus tard, nous revenions filmer. Le tournage a duré près de trois mois.

Comprenez-vous l'égyptien ou pendant le tournage, puis le montage, disposiez-vous d'un traducteur ? Je parle égyptien assez bien, assez pour faire un film. Nous avons engagé une traductrice pour les tournages d'une ou deux entrevues, dans l'espoir de tout comprendre en profondeur. Cependant, ce que je gagnais en compréhension, je le perdais en qualité de tournage. La traduction brise le rythme et le naturel que l'on tente d'instiller à une discussion. Nous avons donc cessé les traductions au tournage. Au montage, j'ai choisi quarante heures de rushes à faire traduire. Trois traducteurs y ont travaillé. Puis nous avons inséré les sous-titres. Ça été un travail très ardu et très long. Mais on ne pouvait pas faire les choses autrement, le monteur devait comprendre la matière pour pouvoir monter. Et même moi, pour certaines scènes où tout allait très vite, je ne comprenais les dialogues qu'à 25%.

Le film semble suivre des intrigues parallèles, on passe souvent d'un lieu à l'autre, à l'occasion d'un coup de téléphone par exemple. Dans quelle mesure avez-vous construit cette structure narrative au montage ? Certaines séquences étaient-elles déjà écrites au moment du tournage ? Il n'y avait rien d'écrit, rien de prévu. Au moment du tournage, nous sommes toujours en attente, prêts à tourner et quand une histoire, une émotion, une lumière naît sous nos yeux, on tourne. Les événements se sont déroulés, nous les avons captés et nous en avons fait un récit au montage. Nous construisons et déconstruisons la structure du film jusqu'à ce que les événements s'imbriquent bien les uns avec les autres et avec un peu de chance, on arrive à trouver tous les éléments nécessaires à la construction d'une histoire. Cela nous a pris vingt-quatre semaines. Même s'il n'y a rien de scénarisé, nous cherchons les variations et transitions en cours de tournage et nous les utilisons pour construire notre histoire au moment du montage.

Propos d'Isabelle Lavigne recueillis par Céline Guénot.



THE BALLAD OF GENESIS AND LADY JAYE

Marie Losier

PORTRAITS CROISÉS

13h Variétés

Vous avez filmé Genesis P. Orridge dans plusieurs autres films. Comment l'avez-vous rencontré ? Comment décririez-vous votre collaboration ? Mes films sont toujours liés à une histoire d'amitié, une rencontre inattendue et surprenante. C'est le cas avec Genesis. Je l'avais vue une première fois il y a 7 ans au Knitting Factory, le club légendaire de Tribeca. Ses mots oscillaient entre chanson et paroles, c'était profondément poétique, primitif, parfois terrible. J'ai su immédiatement qu'il fallait que je fasse un film sur cette personne puissante et troublante, peut-être dans le but de comprendre ce que je venais de vivre, mais aussi pour avoir la preuve de l'existence de cet être semblant venir d'ailleurs ! C'est une coïncidence miraculeuse – typique de New-York – qui m'a fait rencontrer Genesis à l'ouverture d'une galerie à Soho. Il y avait du monde et j'ai marché sur les pieds de quelqu'un, je me retourne pour m'excuser, et je vois le visage de Genesis, son sourire brillant de toutes ses dents en or. Nous avons parlé brièvement. Cela a scellé le début de notre collaboration artistique, de notre amitié et ma rencontre avec lady Jaye. Lorsque je suis venue pour la première fois chez Genesis et Lady Jaye, dans leur maison, j'étais assise dans une chaise verte de la forme d'une main, ils m'ont observée pendant un moment. Nous avons parlé et il leur a semblé alors évident que je ne connaissais pas leur travail. Mais comme je ne faisais pas de films commerciaux, après 20 minutes, Jaye a dit « C'est elle ! ». Ils m'ont expliqué qu'ils cherchaient depuis longtemps quelqu'un pour faire un film sur leur vie. Une demi-heure plus tard, ils m'invitaient à les suivre en tournée. C'est comme ça que tout a commencé. Je suis partie dans un bus géant avec le groupe de musique et ma bolex 16mm, datant de l'époque des films muets et une tonne de pellicule de 3 min. A partir de là, j'ai travaillé seule, à la caméra, au son, au montage.

Combien de temps à duré le tournage ? Quand avez-vous décidé d'arrêter de filmer ? Le tournage a duré presque 7 ans. La mort de Lady Jaye fut un moment très dur pour tout le monde. Je pensais vraiment que cela signifierait la fin du film, je ne voulais pas m'immiscer avec ma caméra dans ce moment tragique que traversait Genesis. Mais avec toute sa force, elle m'a demandé de continuer de filmer, en hommage à Jaye. J'ai donc repris ma caméra avec beaucoup de douleur. Après 2 ans, j'ai senti qu'il fallait que je m'arrête de tourner pour commencer le montage et voir ce que j'avais. J'aurais pu continuer la tournée avec Genesis, car elle ne s'arrête jamais ! Mais au montage j'ai vu l'histoire se dessiner et je savais que j'avais un film dans les mains. J'ai donc passé 8 mois au montage...et fini le film.

Le film est fait d'une matière hétéroclite, images en super 8 façon films de famille, séquences de concert, photos, reconstitutions, le tout traversé par la musique de Throbbing Gristle, Psychic TV et Thee Majesty, les groupes de Genesis P. Orridge. Comment s'est passé le montage à partir de tout ce matériel ? Avez-vous commencé à monter des séquences alors que vous tourniez encore ? Le montage est pour moi le moment où le film se fait. Comme je filme sur plusieurs années, j'accumule des images, du son non synchronisé et c'est sur la table de montage que l'histoire commence à prendre forme avec le montage du son. Comme un collage, quelque chose de très physique. J'aime accorder l'image au son, le son créant les gestes, la coupe, la chorégraphie de chaque image. Au cours de ces années j'avais commencé à monter des séquences mais seulement avec les images du groupe PTV3 en tournée, car cela servait en partie de clip pour leur concert. Leur histoire d'amour n'était pas encore là pour moi. Je voulais la construire, mais je n'avais encore rien de *suite page 4 >>>*



UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN

MUERTE EN EL JARDIN LA MORT EN CE JARDIN

Luis Buñuel

16h30 Variétés



DAS SCHLECHTE FELD

Bernhard Sallmann

Compétition internationale

Première internationale

En présence du réalisateur 14h30 TNM La Criée



© Jeannette Abée

Dans la suite de la réflexion sur le lieu que vous avez menée dans *Die Lausitz 20 x 90*, vous filmez presque uniquement des paysages. Le village d'Ansfelden, le champ, la ferme, l'autoroute : une géographie de la mémoire ? Oui. Dans mon travail je suis très intéressé par la relation entre les lieux/le paysage et les souvenirs. Dans les deux films, la mémoire doit se battre pour être acceptée. Dans *Das Schlechte Feld*, les souvenirs sont est minimisés par le trafic permanent de l'autoroute. Son bruit assourdissant annihile déjà la mémoire.

Le film est traversé de dates, de chiffres, de noms. L'art de la litote par l'obsession du détail ? J'aime être précis et je pense que l'utilisation de documents a déjà en elle-même une grande force. J'aime lire des chroniques anciennes. Parfois le langage qui y est employé est très limité, et tellement limité qu'il en devient agressif. Bien sûr tout dépend de comment le réalisateur s'en sert. Il faut utiliser le matériel que l'on a. Mais quand on essaie d'être exact, il arrive que la réalité nous échappe.

Vous avez choisi d'inscrire des textes sur l'image, notamment les témoignages. Leur défilement est parfois étrange. Pourquoi ? C'est intéressant pour moi de comparer les deux versions du film : la version originale sans les textes défilant et celle avec. Pour moi la version « pure » me donne plus de liberté, dans l'échange avec les images. Dans la version non sous-titrée, les textes défilant sont comme une seconde inscription sur l'image. Je déteste le sous-titrage. Quand je regarde des films sous-titrés je me concentre toujours sur le bas de l'image. Dans mon film j'ai essayé de faire les choses différemment et j'ai placé l'écriture à différents endroits de l'image. C'était un processus très intuitif. Ainsi il était possible de créer une seconde vision, avec une perspective décentrée de l'image.

Aviez-vous prévu dès le départ d'utiliser une voix off en plus des cartons défilant ? Oui. J'ai écrit une version du texte pour financer le film en le faisant lire à ceux qui me soutenaient. Cette version était plus longue que celle qui est utilisée dans le film, mais

presque rien n'est neuf. Ce processus était intéressant. Je suis un Autrichien vivant à Berlin depuis plus de 20 ans, et mon langage a changé. En retournant en Autriche pour préparer le tournage, j'ai retrouvé la façon de parler que j'avais quand je vivais là-bas. Je l'ai donc écrit dans le dialecte du nord de l'Autriche. J'ai pensé que je pouvais l'utiliser pour le film. Mais de retour à Berlin pour travailler sur le film, je me suis rendu compte que le résultat était très surprenant et il m'a été impossible de conserver cette version.

Au montage, selon quel principe avez-vous construit les correspondances entre images et sons ? Le lien entre l'image et le son est un lien vivant. J'aime quand les choses se produisent d'une certaine manière et d'habitude je n'enlève ni ne rajoute des sons. Je trouve cela tellement excitant de rester pendant un long moment au même endroit et de simplement écouter et regarder. J'aime la chorégraphie vivante entre des événements visuels et sonores.

Certains plans quasi identiques reviennent plusieurs fois (le calvaire au bord de la route, le champ depuis la maison avec l'autoroute au loin, la stèle, etc). Pourquoi ? C'est l'idée d'un temps cyclique, qui n'avance jamais complètement, d'une façon métaphorique : printemps, été, automne, hiver, etc. Ce cycle était très important pour la vie rurale et l'agriculture. Mon père est un fils de fermiers, aussi je pouvais en entendre l'écho dans mon enfance. Maintenant, dans une société mondialisée, les choses ont changé. Il existe une autre idée du temps, dans le sens d'une accélération. Vous pouvez le voir dans le film à travers l'importance de l'autoroute. Et vous pouvez aussi voir son contraire : la marche très lente des juifs qui devaient marcher d'un camp à l'autre. Quand ils étaient trop faibles pour marcher ils étaient exécutés. Dans mes films, ces trois conceptions du temps sont présentes, mais elles se confondent.

La musique de Bruckner, natif d'Ansfelden, se fait entendre au loin à certains moments du film. Comme un écho du passé ? Travailler avec la musique de Bruckner était une idée évidente. Au même titre que d'autres, il me donnait un matériau. Quand vous utilisez de la musique du XIXe siècle, vous faites écho au passé. J'ai donc essayé d'en faire encore plus car j'ai utilisé la célèbre ouverture de la 4ème symphonie. Et je l'ai répétée plusieurs fois, à des niveaux sonores différents. Je l'utilise comme un ready-made. Parfois elle est mixée avec le son de l'autoroute.

Le sous-titre du film donné à la fin, *Fantaisie biographique (Biographical Phantasiestück)* fait référence à un genre musical mineur. S'il souligne la manière de mener cette biographie - « suivant la fantaisie de l'auteur » - il ne nous dit pas de qui : Le mauvais champ ? Vous-même ? Votre oncle (à qui est dédié le film) ? Votre famille ? Le village ? L'Autriche ? Oui, c'est une biographie collective. C'est ma voix qui peut conduire à l'idée qu'il s'agit d'une autobiographie. Mais en tant qu'auteur j'utilise différentes voix et différentes citations. Et ce n'est pas clair à tout moment où est la rupture, quelle voix s'arrête et laquelle commence. Je pense qu'il y a un noyau dans le film : la disparition du monde rural. La brutalité de la guerre. La déformation de l'urbanisme. Et oui, cela fait aussi partie de ma biographie.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

In *Die Lausitz 20x90*, shown at FID 2008, you already focused on landscape. In *Das Schlechte Feld*, you're filming the village, the fields, farms, the motorway : a geography of memory ? Yes. In my filmwork I am very interested in the relation between landscapes|locations and memories. In both films the memories have to fight very strong for their acceptance. In *Das Schlechte Feld* the memories are minimized by the permanent traffic from the motorway. Its enormous loudness already annihilates memory.

The film is full of dates, numbers and names. The art of understatement through the obsession of detail? I like to be precise and think that just in using documents there is a strong power. I like to read old chronicles. Sometimes their language is so reduced and by reducing so aggressive and exact. Of course it depends as a filmmaker in the way of usage ... you have to perform the materials. But when you try to be exact with facts it can happen that reality escapes.

You chose to engrave texts, such as the testimonies, on image. The way they unfold is sometimes weird. Why? It is interesting for me to compare the two versions of the film. The native spoken version without text engravements and the one with them. For me the pure version gives me more freedom to be in exchange with the images. The titled, not subtitled version is like an extra-inscription on the image. I hate very much Subtitling. When I watch subtitled films I am always focused on the bottom of the image. In my film I tried to make it different and posted the writing on different places in the image. It was a very intuitive process. so it was possible to create a second not central-perspectival view to the image.

Had you planned from the beginning to use voice over on top of text? Yes. I wrote a text version for the supporters of the film to get the money. It is longer version than the text I use in the film but almost nothing is new. Interesting was the process. I live as an Austrian since more than 20 years in Berlin and my language has changed, returning to Austria for preparing and shooting the film I got back to the way I spoke when I lived there. So I wrote it in the Upper Austrian slang. I thought I can use it for the film. But working in Berlin on it was astonishing that it was impossible to keep the slang version.

During the editing, what was your idea of connections between image and sound ? The connection between image and sound is a live-connection. This way of event I like most and normally I do not add or subtract sounds. It is so exciting for me to stay for a long time on and place and just listen and look. I like the real life choreography between visual and acoustic events. The connection between image and voice over: First I spoke the text as a layout that Christoph Krueger, the editor and also sound recorder, and I had a possibility to see what can work with what and what does not. When we had the structure for the film which is in a way a theme with variations and side themes I spoke the text several times during the film was running. I did it without breaks that there could grow up a special intensity. I did it five times and become more and more - I hope - closer to the film. It was in the best moments an interaction.

Some shots are coming back several times through the film (the Christ alongside the road, the field seen from the house with the motorway in a distance, the graveyard, etc). Why? It is the idea of cyclic time. That time does not really go onward but that things happen in a metamorphical way: Spring, summer, autumn, winter, etc. This cycle was so important for rural life and agriculture. My father is a farmer's son so that I could hear this echo in my childhood. Now things have changed in a global society. There is another idea of time important: Acceleration. You can see it in my film in the importance of the motorway. And you can see the opposite: The very slow track of the Jewish people who had to walk from one camp to another. When they had not enough power to walk they were executed. In my films you have these three representations of times, but in a way mixed|confused.

Ansfelden born composer Bruckner's music can be heard from time to time. As an echo coming from the past? Working with Bruckner-music was a very obvious idea. First he gave me materials like other persons gave me stuff, too. When you use music from the 19th century first it is an echo from the past. So I tried to overact it because I used the very famous ouverture of the fourth symphony. And I repeated it several times in different volumes. It is used like a ready-made. And sometimes it is mixed with the sound of the highway.

Under the title of the film is written *Biographical Phantasiestück in reference to a minor musical genre. It emphasizes the way you led this biography - according to the author's fantasy - but doesn't say whose biography it is : the bad field? Yourself? Your uncle (to whom the film is dedicated) ? Your family? The village? Austria?* Yes, it is a collective biography. It is my voice that can bring you to the idea it is the authors biography. But as an author I use different voices and quotations. and it is not at each point clear where are the breaks and one voice ends and another starts. I think that in the film there is a nucleus of processes happen in a global society: The vanishing of a rural world, the brutality of war, the deformation of urbanism, etc. And yes, it is part of my biography, too. By the way: The film is quasi-dedicated to my uncle, the brother of my father, who was the last farmer.

Interviewed by Céline Guénot



LE GRAND CORTÈGE

Pierre Creton

13h45 TNM La Criée

En présence du réalisateur

Compétition française

Première mondiale

Le Grand Cortège apparaît comme la fin annoncée de *Maniquerville* (2009).

Cette sorte d'épilogue était déjà prévue dans le projet de départ ? Le projet de départ remonte à 2007 quand je me suis rendu au Centre de Gérontologie Yvon Lamour à *Maniquerville* (que je connaissais depuis l'enfance) pour solliciter un poste d'animateur et l'autorisation d'y réaliser un film. C'est à ce moment-là que j'ai entendu le mot qui est tombé comme un couperet : déménagement. Fin annoncée. Nous n'allions plus mourir dans les arbres, nous qui avions toujours habité la campagne, mais dans l'incessante circulation des routes et des ronds-points. Dans *Maniquerville* il y a une sorte de déni du déménagement, tout le monde s'y prépare mais fait comme si cela n'allait jamais arriver, il faut dire qu'il ne reste pas toujours longtemps à vivre. *Maniquerville* est un film fantôme : chacun meurt mais tout le monde vit, et à la vérité, cela signifie que tout le monde est mort. *Le Grand Cortège*, qui a perdu cette dimension fantastique, est la suite de l'histoire du Centre de gérontologie Yvon Lamour jusqu'à son transfert à Fécamp, mais n'est pas vraiment la suite de *Maniquerville*.

Le film est relativement différent, dans la description d'une réalité plus crue exposée dans le carton initial. « Mesdames, Messieurs, Les travaux de recons-

truction du centre de gérontologie Yvon Lamour sur son nouveau site sont terminés. L'emménagement des résidents dans les locaux neufs se fera sur deux jours : le lundi 11 et le mardi 12 octobre 2010. » C'est la note qui était affichée à l'accueil que je n'ai pas souhaité reformuler. Elle donnait le ton de crudité dont vous parlez, que j'avais évacué dans *Maniquerville* et que j'étais prêt cette fois à prendre à bras-le-corps. À qui s'adresse cette information ? Aux enfants des résidents ? Qui sont ces Mesdames, Messieurs ? En carton, à l'ouverture du film, ne deviennent-ils pas les spectateurs ? Spectateurs d'une réalité qui nous concerne tous ? Je vois *Le Grand Cortège* plus que "relativement" différent de *Maniquerville*, dans sa forme : la caméra ici toujours en mouvement, la couleur, la nostalgie plutôt que la mélancolie...

Le passage à la couleur est en effet notable. J'avais a priori opté pour la couleur par souci de réalisme (pour une fois) et afin de rompre avec *la Trilogie en Pays de Caux (Paysage imposé, Secteur 545, Maniquerville)*. Quand je suis allé voir la compagnie d'ambulances référente du déménagement afin de m'organiser avec elle sur ces deux journées, ils m'ont proposé (je n'y aurais pas pensé seul) de faire des essais dans un de leurs véhicules vides afin de voir où me placer. J'ai eu la surprise à ce moment-là de voir des vitres teintées derrière lesquelles les couleurs s'inversent. J'ai envisagé alors le film de façon vraiment picturale.

On partage toujours une certaine tendresse et une grande bienveillance de votre part pour tous les résidents du Centre de Gérontologie que vous accompagnez, particulièrement dans l'utilisation de la première personne pour les présenter.   part Madame S randour, l'avant-dernière personne suivie dans ce déménagement et présente dans *Maniquerville*, je ne connaissais pas ou peu les autres résidents, si ce n'est par une visite que je leur ai rendue pour leur demander si je pourrais être à leur côté dans l'ambulance. Puis à nouveau après le déménagement pour savoir comment à allait. En quinze jours, six résidentes sont mortes, dont Madame Loisel, la mère du maire de *Maniquerville*. Malgré la décision que j'avais prise de ne pas filmer à l'intérieur du nouveau centre, j'ai été tenté de faire un entretien avec Madame Morel, qui exprimait avec colère son incompréhension : « L bas on nous promenait dans le parc, ici où aller ? » (il n'y a en effet que des parkings). Afin de présenter les résidents, il me semblait important de les nommer. J'ai opté pour la voix off en jouant sur l'ambiguïté : je suis " tre", et je suis "suivre". Qui je suis ? D'où je viens ? Où vais-je ? Comme dans la chanson. En filmant les personnes dans les ambulances, il me semblait dans cette circonstance, tant elles perdaient leur identité, être autant à leur place qu'à la mienne. C'est en leur nom que je me/les présente.



Un personnage de fiction, en voiture, sort le film de cette route tracée, quel statut a cet inconnu dans *Le Grand Cortège* ? J'ai rencontré Michel Bailleul quelques semaines avant le déménagement (il était temps !) après l'avoir croisé pendant vingt ans sur les routes entre Fécamp et Etretat. Il m'avait toujours intrigué dans son Ami 8 et sa tête qui allait avec. Je l'ai abordé à la boulangerie (je ne connaissais pas son nom) en lui demandant si je pouvais le filmer, lui et sa voiture. Il s'est avéré être un acteur "facile" et amusé, et de plus un collectionneur passionné de vieilles voitures. Une métaphore m'est apparue, les vieilles personnes, les vieilles voitures (les mains dans le cambouis du passé). Son statut, un inconnu, est vraiment celui d'un inconnu dont on peut tout imaginer : un voisin du Centre, l'enfant de l'un des résidents, un futur résident... Il fait partie du grand cortège et plus précisément "accompagne" le déménagement. Dans la réalité c'est un ami de Michel Loisel, maire de *Maniquerville* et c'est ainsi qu'il s'est rendu en DS à l'enterrement de Madame Loisel, la mère de son ami. Michel Bailleul a apporté par ses voitures, de façon forte et symbolique, des couleurs : le beige du passé et le noir du deuil.

Comment avez-vous pensé cet effet de répétition, la succession des ambulances, et la construction d'ensemble avec cette trajectoire parallèle ? Je l'ai pensée au montage. Je savais qu'il y aurait répétition et c'est même ce dont je voulais rendre compte : le rythme frénétique des ambulances qui démangent sur deux jours cent vingt personnes. Mais je savais aussi, comme Cioran à qui le réel donne de l'asthme, que cela ne suffirait pas et qu'il faudrait envisager des lignes de fuite : Michel Bailleul, l'inconnu, pour donner de l'air, pour donner aux résidents un dernier paysage (Etretat), même si cela ressemble à s'y méprendre à une carte postale. Si le tournage s'est effectué sur une courte période, le montage en a été d'autant plus long et difficile.

Le film suit une chronologie, comment avez-vous envisagé sa temporalité ? Le lever du jour, le centre qui se vide. Le film se passe en fait sur trois jours : les deux journées effectives du déménagement et quinze jours plus tard, l'enterrement de Madame Loisel, toujours en présence de Michel Bailleul. Le générique est une sorte d'épilogue quand l'inconnu dans son garage remonte une vieille voiture, remonte le temps.

Le *Grand Cortège* est aussi un road movie avec ce défilé d'ambulances et de voitures ? Oui, c'est le temps qui défile : les ambulances, la voiture d'un homme seul, toutes les voitures anonymes d'une circulation, le corbillard et le cercueil suivis du cortège.

Pourquoi le choix des chansons de Léo Ferré et Jean-Roger Caussimon ? De la même manière que *Maniquerville* s'est construit à partir de à la recherche du temps perdu, la réalisation du *Grand Cortège*  t  considérablement influencée, et jusqu'à son titre par *M taphysic Song*, la chanson qu'interprète Léo Ferré. Je n'aurais pas eu l'idée de filmer Etretat sans cette chanson. Pour le reste, tout y était. Mais c'est peut-être cette phrase : « Une ambulance où peut-être se meurt une de mes amours, qu'avec le temps j'ai oubliée » qui aura été décisive. Cette chanson écoute pendant vingt ans toujours en voiture, sur cassette. C'est pour les raisons du film que j'ai finalement acheté l'album Ferré/Caussimon et que j'ai découvert (avec son arrière-fond sonore de vieux klaxon) cette autre chanson *J'entends passer le temps* qui m'a permis de finir le film sur une ritournelle plus joyeuse et nostalgique, sentiment qu'enfin j'assume.

L'histoire de ce déménagement donne aussi au film une résonance sociale et politique. Aujourd'hui (hier, déjà!) avec ce déménagement ce sont des relations de voisinage bafouées, des réseaux de parenté réduits au minimum, des modes de vie individuels et collectifs amputés. Ce constat était déjà présent dans *Maniquerville*. Avec la chanson de Ferré : "Demain, un cogue soucieux de vérifier ma carte de séjour viendra m'attendre à la sortie", la dimension politique s'étend plus largement à tous ceux que l'on oblige à partir.

Propos recueillis par Olivier Pierre



LA MONTAGNE

Ghassan Salhab

Compétition internationale

En présence du réalisateur

Première internationale

2015 TNM La Criée

Après 1958 en compétition en 2009, nous avons le plaisir de vous accueillir à nouveau cette année avec un film de fiction. Pouvez-vous revenir sur l'origine de ce projet ? C'est un projet relativement ancien, mais disons que je le maintenais à distance. Je n'osais pas l'aborder tant il était proche. Une histoire bien personnelle en est donc l'origine, et par per-

quotidien. Je ne voulais surtout pas savoir à l'avance, encore moins l'acteur, l'équipe. Une fois dans l'hôtel, on n'en sortait quasiment plus. Enfin, surtout moi. Et cette aventure doit énormément à la totale complicité de l'acteur, du chef opérateur, de l'ingénieur du son, de l'assistant à la réalisation, de l'équipe de production.

Vous accordez une très grande attention au son. Selon quelle nécessité ? Le son, c'est autant l'extérieur, une fois les volets fermés dans la chambre d'hôtel, le monde ext -



sonnelle, je veux dire autant au titre de ma vie privée, qu'au titre de la particularité (pour le moins) qu'il y a à vivre à Beyrouth, au Liban, ce territoire constamment sous menace d'un désastre nouveau. Il m'a fallu user de la fiction pour projeter ce projet.

Vous maintenez de bout en bout une part d'énigme dans ce huis clos. On ne sait rien des motivations du personnage. Pourriez-vous revenir sur ces choix ? Il était important que l'on ne sache pas pourquoi cet homme prend cette décision.   considérer qu'il y ait un pourquoi défini. Ce n'est pas seulement une volonté d'échapper au sacrosaint portrait psychologique d'un être humain (portrait psychologisant qui ne pourrait qu'encadrer cet homme, nous faire croire que l'on sait effectivement, nous rassurant du coup dans le pourquoi et le comment des choses), ce qui est énigmatique c'est déjà un individu, son parcours, sa complexité. J'ai essayé de saisir cet homme dans l'instant, dans la situation, comme si je venais de le découvrir. Il était important que le spectateur, à l'instar du film dans son déroulement, n'ait nulle avance sur le personnage, qu'il avance à la vitesse du personnage. Il ne s'agissait pas d'élucider ce que fait cet homme, mais de l'accompagner dans ce « voyage ». « Journey », disent les anglais. Je ne sais ce qu'il y a au bout, je sais juste qu'il n'y a pas de fin en soi.

La montagne : un lieu singulier ? Une métaphore ? L'opportunité d'un lieu isolé ? C'est une montagne précisément, avec tout ce que cela peut dire, porter. Mont, sommet, élevation, exil, retraite, refuge... Lieu d'où... Monter le plus haut possible pour une réclusion volontaire, s'élever pour essayer d'être au-dessus de soi, ou au-dedans de soi, devenir soi-même montagne... Et en même temps, une montagne, c'est ce qu'on en fait.

Comment s'est faite l'écriture, le tournage ? Avant même mon film précédent, 1958, j'étais en train de préparer un autre projet, mais on ne parvenait pas   le monter financièrement. Et en même temps, je sentais bien que mon envie, ma nécessité s'était déplacée. J'ai alors proposé à Georges Schoucair, le producteur, de se lancer avec moi dans un autre projet, *La montagne*. Seulement je n'avais écrit que le premier quart du film (toute la partie jusqu'au début de l'hôtel), et je tenais à en rester là, ainsi qu'à mes notes pour le reste. Il a fallu un temps et plusieurs réunions pour convaincre Georges de se lancer dans cette aventure. L'étroitesse du budget y a contribué bien entendu... Il était important pour moi de procéder autrement avec ce film. Ainsi avons-nous tourné chronologiquement de A   Z. Chaque nuit, j'écrivais (c'est-à-dire essentiellement des notes, des propositions) ce qui pourrait se tourner le lendemain. Une équipe réduite, de même le matériel, ainsi que l'unité de lieu une fois dans l'hôtel, ont permis ce « au jour le jour », cette mise en situation au

rieur (le vent, une tempête, le chant d'un oiseau...), que les « petits » sons qu'on n'entend pas en temps habituel, les « détails » qui prennent une ampleur démesurée, que les sons intimes, comme la respiration, que le monde intérieur, si je puis dire. Et dans ce film, ces deux mondes, extérieur et intérieur, sont plus que présents, pas dans la même image certes, mais au même plan... Nous le savons, le son donne au champ une toute autre perspective, mieux, il lui donne souvent toute sa perspective, y compris dans son retrait. « Sonimage », comme disait un célèbre cinéaste...

La matière, la physicalité des choses, tout semble palpable. Il semble qu'autant que l'intérieur de la chambre, l'extérieur, ici la nature, soit tout aussi important. La sensation des choses. J'ai essayé de rendre cela, aussi imperceptible que cela peut l'être parfois...   un moment, ladite nature fait interruption dans le film, dans la chambre, dans l'hôtel (l'arbre), mais la nature, c'est vous et moi aussi, c'est cet homme aussi. Il en fait partie. Animal social, comme on dit, animal aussi donc ; toute la difficulté à faire vivre ensemble ces deux mots. Un corps humain et le corps social... La nature n'est pas un décor, pas plus que cette chambre d'hôtel. Elle rappelle à cet ordre-là. Non pas le retour aux sources, mais peut-être une tentative de recommencement. Peut-être, je ne sais plus, il est extrêmement difficile de parler de ces choses.

Le choix de Fadi Abi Samra qui incarne le personnage principal ? Une évidence pour moi. C'est surtout en pensant à Fadi Abi Samra que j'ai commencé à voir le film, à le sentir. J'avais déjà un peu travaillé avec lui, dans *Le dernier homme*, et bien entendu je l'avais vu dans d'autres films, mais c'est surtout d'avoir approché encore plus l'homme au fil du temps. Ce que je sentais et pressentais (  tort ou à travers, qu'importe) en le fréquentant. Sans lui, le film n'aurait pas existé, il aurait été un fantôme de plus. Fadi a donné corps au projet, dans tous les sens du terme.

Pourquoi le noir et blanc ? Le noir et blanc courait depuis longtemps dans ma tête. Quand Sarmad Louis, le chef opérateur (c'est la troisième fois que l'on travaille ensemble), m'en a parlé pour le film, j'ai d'abord hésité, j'appréhendais que cela soit redondant avec ce que le film tente de charrier. On a fait des tests en couleurs et en noir et blanc (deux couleurs tout de même), exactement les mêmes plans, avec Fadi Abi Samra. Son corps « terrien », les traits de son visage, son regard, mais aussi l'espace enregistré, étaient encore plus « parlant » en noir et blanc. Mais bon, je vous donne là des raisons claires, alors qu'à dire vrai, je n'en sais trop au juste.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



THICKER THAN PAINT THINER

Babak Afrassiabi

Première mondiale

Compétition internationale

En présence du réalisateur 15h TNM / La Criée



Comment avez-vous entendu parler de l'histoire de Hossein ? L'incendie du Cinéma Rex est assez connu en Iran. Beaucoup de cinémas ont été incendiés dans les mois précédant la révolution de 1979, mais le Rex est le plus célèbre parce qu'il a entraîné la mort de près de quatre cents personnes. Il est communément admis que l'incident du Rex aurait précipité les soulèvements révolutionnaires. J'ai longtemps voulu retranscrire cette histoire en film. Par la suite après avoir avancé dans mes recherches, j'en ai plus appris sur Hossein. Parmi les quatre incendies du cinéma, il en est l'unique survivant. Je me suis notamment intéressé à lui en lisant les comptes-rendus quotidiens de ses témoignages à la cour dans les archives de la presse écrite, dans lesquels il donne sa version des faits.

Qu'en est-il du texte dit par l'acteur et enregistré sur cassette ? Les monologues s'appuient sur les déclarations de Hossein à la cour. J'ai essayé de rester fidèle à ce qu'ont rapporté les journaux, seules archives de la cour disponibles à ce jour. Il est impossible de reconstituer une histoire tangible à partir de ces comptes-rendus, notamment parce que ses déclarations sont contradictoires.

Quelle importance l'association entre ces deux personnages, Seyyed et Hossein ? L'autre film est celui qui passait sur l'écran du Rex lors de l'incendie, comme le raconte également Hossein au cours du film. En fait, ce qui a retenu mon attention dans toute cette histoire, c'est la coïncidence entre ce film et l'incendie. J'ai eu l'impression qu'il y avait une sorte de correspondance entre les deux. *Gavaznha* ou *Cerfs* est le film politique le plus célèbre de la nouvelle vague iranienne. Behrouz Vosoughi a remporté le prix du meilleur acteur au Festival International du Film de Téhéran en 1974 pour son rôle de Seyyed. Mais lors de sa sortie, le film a été censuré et le réalisateur, Masoud Kimiai, a été contraint de remplacer la scène de l'explo-

sion à la fin du film (scène qui ouvre mon film), par une fin bien différente : Ghodrat, au lieu de résister à la police, pose son arme à côté des géraniums derrière la fenêtre, ce qui est censé symboliser qu'il se rend. Evidemment, tout ceci n'apparaît pas dans mon film, mais ça fait néanmoins partie de "l'inconscient historique" du film, en quelque sorte. L'histoire de Seyyed et celle de Hossein ont également des fins qui diffèrent. Au début, ce sont des toxicomanes laissés-pour-compte qui finissent par combattre l'injustice. Mais contrairement à Seyyed qui meurt pour cette cause, Hossein reste en vie, anéanti par les conséquences de ses actes. Après la révolution, il essaie de se rendre, confesse ses crimes, demande à être jugé et puni, à la grande indifférence des institutions postrévolutionnaires. Dans la deuxième partie du film, Hossein ne parle que de sa demande incessante et du refus des autorités. En rapprochant Seyyed et Hossein, je voulais poser la question suivante : si le martyr est une mort qui atteste d'une vérité, de quelle vérité une mort inutile atteste-t-elle ? La subjectivité de Hossein m'intéressait en tant que l'excès indésirable de la révolution.

Comment avez-vous conçu la narration ? Comme je l'évoquais un peu plus tôt, j'avais envie de redonner la version de Hossein concernant l'incident du Rex et ce qui s'ensuivit, selon ses déclarations à la cour. En réalité, Hossein a été exécuté juste après son audience en septembre 1980. Je n'en tiens pas compte. Je me suis davantage intéressé à son désespoir de mourir d'une mort inutile, même s'il a été exécuté. En un sens, le film rend compte des griefs posthumes de Hossein de ne pas être mort dignement. C'est alors que j'ai décidé de commencer mon film sur la mort héroïque finale de Seyyed – une mort dont Hossein lui-même a été privé. De fait, le film commence par une association et une séparation entre eux deux. Je

me suis dit que l'obsession de Hossein pour ce film ferait ressortir son identification à Seyyed et l'idéalisation de sa mort. Par ailleurs, il y a des décalages per-

manents en ce qui concerne le personnage de Hossein et sa présence dans le film. Ça a laissé plus de place pour que Seyyed entre dans le récit. L'entretien final, qui se déroule presque avec une personne différente. Ça renforce le côté fortuit de l'incident du Rex, mais ça permet également de donner une fin ouverte au film. Je voulais que la structure du film reste fragmentaire alternant entre des bribes de souvenirs reliées entre elles par ce personnage et son magnétophone.

Pourquoi un seul décor à huis clos ? Je tenais à ce qu'il y ait un déplacement temporel et spatial dans le film. L'époque et le lieu où se déroule le film restent indéterminés. Je me suis dit que tourner à huis clos me permettrait d'y parvenir.

Le film compte de nombreux moyens de communication : magnétophone, téléviseur, papier et stylo ? D'une certaine manière, Hossein réussit à agir grâce à tous ces objets. Il reconstitue sa propre histoire grâce à eux. Il y a en fait un moment au milieu du film où tous ces objets convergent, lorsque Hossein retranscrit sa voix préenregistrée à partir du magnétophone devant sa télé et son magnétoscope, où le film est diffusé. Il s'agit d'un moment d'archivage où tout coïncide autour de l'incendie du cinéma. Pour moi, ce film essaie aussi d'associer son histoire personnelle à l'histoire du cinéma iranien et sa relation avec ce médium. Je pense que l'histoire du cinéma iranien et son rapport historique compliqué avec le cinématographe sont incomplets sans des chapitres tels que l'incident du Rex et sans des personnages tels que Hossein.

Propos recueillis par Rebecca De Pas.

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

PAIN IS... Stephen Dwoskin

1974 Variétés

Votre film commence et finit dans un hôpital. L'institution est-elle pour vous le cadre auquel la douleur échappe par force ? L'hôpital est évidemment l'endroit le plus identifiable pour l'expérience de la douleur, et situe celle-ci dans un contexte médical. Le film porte sur l'expression de la souffrance en dehors de ce contexte médical, mais bien sûr, l'inclut. La souffrance ne s'échappe pas de l'hôpital, c'est juste un autre endroit pour elle. Sans la sensation de douleur nous ne serions pas en vie.

Dans Pain is... vous mettez en images la tentative de mettre des mots sur la douleur. Représenterait-elle l'écart maximal entre mise en images et mise en mots ? Cela indiquerait-il à vos yeux une affinité entre souffrance et cinéma ? Je ne sais pas trop comment répondre à la question. La douleur, à la fois physique et morale, est toujours une sensation abstraite à la recherche d'une expression tangible, soit en images soit en sons, bien que les images soient mieux adaptées comme métaphores de la douleur.



Mieux vaut dire : « tout art est meilleur à exprimer la douleur » (elle n'est pas nécessairement négative, par exemple si elle est vue comme une extase). Les arts dans leur majorité (pas seulement le cinéma) trouvent leurs origines dans une souffrance sous une forme ou sous une autre (en général une souffrance chronique). *Pain is...* évoque ces différentes sortes de souffrances.

Votre film est composé de matériaux hétérogènes (entretiens, extraits de films, de vidéos, des portraits silencieux côtoient des images furtives). Pendant le montage, comment avez-vous pensé le lien entre les interviews et ces autres sortes d'images ? Le montage était

comme un "courant de conscience", dans lequel une partie mène à une autre alors que j'essayais de donner une place à autant d'aspects de la souffrance que je pouvais, ceci incluant la souffrance qu'il y a à regarder, tout en présentant un film harmonieux et compréhensible.

La voix off nous fait partager vos interrogations et votre cheminement. A travers ceux que vous filmez, est-ce votre propre histoire que vous racontez ?

Non, je ne raconte pas ma propre histoire en tant que telle. J'essaie de parler d'une histoire énorme (trop énorme), celle de l'une des expériences les plus humaines, mais d'une façon personnelle, c'est-à-dire : ni trop scientifique ou médicale, ni trop religieuse ou métaphysique, mais d'une manière très réelle.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot.

The ballad of genesis and lady jaye / suite de la page 1 >>> précis, jusqu'au moment de la mort de Jaye et au montage 2 ans plus tard. Je n'écris jamais de scénario, et ne sais jamais vraiment où je vais et donc où le film m'emmène. Seul le temps et l'amitié dessinent lentement les contours et les couleurs du film. Comme des sortes de tableaux vivants ou des scènes surréalistes, je mélange des moments de fiction ou de la vie de tous les jours, des archives et des prises de vue de ma Bolex. Le son n'est donc jamais synchronisé avec l'image, et cela en rajoute à l'aspect « collage ». Le projet de Genesis et de Lady Jaye de se couper le corps n'était en fait qu'une extension de ce collage, je ne pensais vraiment pas que cela m'amènerait à ce niveau-là de liberté dans le montage du film. Je pense, comme pour beaucoup de ceux qui ont rencontré Genesis, que la façon dont il vit sa vie est une des plus hautes et indescriptible forme de l'Art. Filmer des vies au jour le jour est un élément auquel peu de personnes ont accès. J'ai passé beaucoup de temps à les filmer en train de cuisiner, s'habiller, dormir, marcher, travailler. Et c'est devenu la bulle dont vous parlez. Je ne voulais pas faire un documentaire rock&roll et satisfaire les fans avec des interviews de star et de groupes. Pour moi ce qui comptait, c'était leur Amour qui était si fort que la caméra le saisissait. Je suis tombée amoureuse moi-même de leur histoire, même si cette manière d'aimer m'était inconnue. J'ai filmé de nombreux musiciens (Peaches, Gibby Haynes, Sleazy from TG, etc), des amis, de la famille, des artistes. Mais quand j'ai commencé à faire le montage, j'ai réalisé que la manière dont je voulais construire le film était de le maintenir dans un monde intime avec les voix de Genesis et Lady Jaye uniquement, sans autre voix, ni interview. C'est pourquoi à la fin, on obtient ce home movie très particulier.

Nombre de vos films sont consacrés à des artistes d'avant-garde, qui se sont fait connaître dans les années 1960-1970. Quel est votre rapport avec cette période ? C'est une période qui me fascine - surtout en vivant à New-York depuis 17 ans - et mon rapport à ce monde s'est fait de façon très logique et naturelle après avoir travaillé avec Richard Foreman il y a 15 ans. Cela m'a ouvert tout un monde jusque-là inconnu et au fur et à mesure, ces belles personnes sont venues à moi et moi à eux, toujours à travers une amitié. Cette période regroupe beaucoup de mes musiciens préférés, mes héros du cinéma d'avant-garde. Ils portent une partie de l'histoire de l'art et de la vie de New York avec eux, une histoire qui pour une émigrée me passionne depuis toute petite. Ils sont souvent très fantaisistes, libres, drôles et ils m'inspirent.

Pouvez-vous nous dire deux mots sur le lien entre musique et cinéma pour vous ? Souvent mes films favoris sont muets ou musicaux. Les films muets avec l'orgue ou le piano qui l'accompagne, font partie de mes premiers souvenirs et émotions au cinéma. J'ai toujours rêvé d'être musicienne mais je suis une catastrophe. Filmer et monter sont pour moi comme une sorte de chorégraphie, de la musique visuelle. L'émotion d'un concert, de la musique, est directe et vivante alors que le film est lent à faire, et solitaire, donc le mariage des deux est essentiel dans mon esprit et mon rythme.

Comment se passe la production d'un film comme celui-là ? Oh, c'est difficile et j'espère que la vie m'apportera un peu de douceur pour le prochain film car il a été très long et très lourd à faire seule : filmer, faire le son, le montage, les costumes, tout. Sans parler de la production : je travaillais à plein temps pour payer le film et le loyer. Je me suis acharnée avec amour et je suis très têtue. Bien sûr je tire aussi beaucoup de plaisir de cette liberté, de ce temps, de toucher à tout et de réussir ou ne pas réussir. J'apprends et progresse. Je rêve bien sûr maintenant de trouver une façon plus facile de réaliser mes prochains projets et d'avoir le luxe, pour la première fois, de ne pas travailler autant pour me consacrer à la création. Mais j'aime tellement filmer et passer du temps ceux que je filme et qui deviennent souvent comme ma famille, que ça me donne une grande force pour continuer.

Propos recueillis par Céline Guénot

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

HONK Arnaud Gaillard et Florent Vassault

En présence des réalisateurs 18h15 TNM / La Criée



La genèse de l'aventure ? A.G. : Je devais partir diriger une mission d'enquête sur la peine de mort aux USA, en tant que sociologue, et j'avais envie d'une forme d'écriture parallèle, susceptible de parler à un public non aguerri à la lecture d'essais. L'idée était de proposer un regard sur plusieurs visages de la peine de mort aux États-Unis, à partir d'histoires réelles, associant des données factuelles, de l'émotion, nous autorisant même de l'ironie, avec la volonté de contraster la violence des propos avec un sourire assumé et des choix esthétiques permettant au spectateur de s'évader à partir d'une certaine poésie des images et du son. Nous souhaitions réaliser un film qui n'obéirait pas à la narration linéaire des films habituels sur la peine de mort, basés sur une unique histoire, mais montrerait plusieurs facettes de cette justice qui tue.

F.V. L'opportunité de partir s'est présentée très vite et nous sommes arrivés aux États-Unis sans préparation. J'en étais angoissé, jusqu'au moment où, en filant la famille Kirk qui partait assister à une exécution, cela a commencé à se dessiner : la peine de mort, qui relevait pour moi de la fiction, surgissait dans le réel. Cette nuit sur le parking de la prison, où se télescopaient des enjeux et des douleurs, l'absurde et le tragique, a été le véritable point de départ.

Réflexion sur la peine de mort, portrait de l'Amérique ordinaire aussi, quel était le projet d'ensemble ? A. G. : Le projet consistait à traiter de la peine capitale aux États-Unis, du vécu des condamnés ou ex-condamnés, de leurs familles, des familles de victimes, de l'analyse des universitaires, activistes ou avocats. Nous souhaitions comprendre les racines de la foi que les Américains développent à l'égard de cette sentence. C'est un portrait des États-Unis à travers le regard de la société sur le fonctionnement de la justice pénale. Il y a quelque chose de l'ordre du road movie, comme une trame discrète et imperceptible, mais bien réelle, permettant d'embrasser un pays dans son ensemble. D'une côte à l'autre les décors familiers expriment une désolation, un vide à la fois culturel et existentiel, quelque chose de désuet et périmé dans l'organisation de la société, ce qui fait directement écho à l'attachement viscéral d'une population et de ses représentants politiques, à une barbarie d'un autre temps.

F. V. : D'où, aussi, le choix de ces images d'une Amérique déglinguée, cassée. Images sans doute beaucoup vues, mais le fait est que cette Amérique existe bel et bien, et qu'on la croise partout.

Comment avez-vous pensé à cette structure en trois parties ? F. V. : Pendant longtemps, au montage, je trouvais le film bancal, je redoutais son côté patchwork. En acceptant que ce film soit avant tout le relais d'une parole plutôt qu'une histoire, la construction est devenue plus facile car la parole est devenue la charpente. Ensuite, à l'image de leurs histoires qui s'étalent sur de très longues années, chaque partie s'articule autour du moment central qu'est l'exécution, dans des temporalités différentes : pour les Kirk, qui s'y rendent, c'est le temps présent. Pour Golda, dont le fils attend son exécution depuis 14 ans, c'est un avenir qu'elle redoute et qui l'obsède. Pour Curtis, qui est sorti du couloir de la mort, c'est un passé qui le poursuit. De cette manière, alors que nous ne rencontrons nos personnages que très brièvement, le film couvre un temps et des problématiques très étendues.

Le choix des différents protagonistes ? F. V. : Nous avons croisé Curtis à Genève, lors du congrès mondial contre la peine de mort et le regard de cet homme sur son pays nous avait fasciné. Nous souhaitions le filmer dans son environnement. Des Kirk, nous ne savions rien, sinon qu'ils allaient assister à l'exécution du meurtrier du père de famille. Dans un article de presse, nous avons vu une photo de la famille Kirk lors du dernier appel du condamné à mort. On pouvait les voir sauter de joie en apprenant que l'exécution aurait bien lieu. C'est en voyant cette photo que nous les avons contactés. Que deviendrait cette joie au moment de l'exécution ? Golda, enfin, mère de condamné à mort, est un personnage connu dans les films, mais à l'inverse de ce que le cinéma aime montrer, ce n'est pas une mère courage qui remue ciel et terre pour sauver son fils. Elle ne peut que constater son impuissance face au système et sa lucidité lui confère une vraie dimension tragique. En cela, ses coups de klaxon devant la prison sont à la fois un acte dérisoire et extrêmement fort.

Vous avez également enregistré les témoignages d'autres citoyens et de professionnels dont les points de vue s'opposent sur la peine de mort. A. G. : Il nous semblait important de laisser une place aux arguments qui justifient son maintien aux États-Unis, de poser les mots qui sont répétés inlassablement par la population américaine : la certitude que les exécutions ne sont pas violentes grâce à l'injection létale, que les méchants sont irrémédiablement des méchants dont il faut se débarrasser, qu'il vaut toujours mieux exécuter des coupables plutôt que de payer pour les maintenir en vie dans une prison, etc. Parallèlement, nous ne voulions pas que notre propre vision de la peine capitale aux États-Unis soit traduite par une voix off qui aurait constitué le discours critique d'Européens abolitionnistes et perçue comme une forme d'arrogance à l'égard d'un pays à la culture diamétralement opposée. *Honk!* a également été réalisé pour un public américain. C'est pourquoi, c'est à un professeur d'université américain, Rick Halperin, que nous avons confié le soin de porter notre regard et notre analyse avec ses propres mots et sa légitimité à parler. Il incarne un savoir. Or si tuer pour venger apparaît souvent comme quelque chose de l'ordre de l'instinct, sa présence dans le film montre que l'abolition, comme tout progrès de civilisation, ne va pas de soi. Elle vient d'une réflexion qui n'est jamais totalement indépendante du niveau culturel.

L'exécution n'est pas filmée. A. G. : L'exécution est beaucoup plus réaliste en n'étant pas filmée. On comprend par cette conférence de presse surréaliste au beau milieu de la nuit que quelque chose s'est passé, qu'un homme est mort dans le cadre d'une mise en scène décidée et protégée par la loi. Le fait est que tout, à ce moment, représente les États-Unis, l'autorité impitoyable de ses institutions policières et judiciaires, les nombreux paradoxes qui gouvernent la société américaine, cette espèce de certitude de faire le bien en assassinant quelqu'un. L'ironie du sort, c'est qu'on voit dans la gêne de ceux qui ont participé à l'exécution combien il est finalement difficile d'assumer ce geste fatal.

F. V. : Tout tourne autour de ce moment clé et rien ne peut en être montré. Pourtant, et sans doute grâce au cinéma, nous avons tous "vu" une exécution. Faute de référent, la fiction est venue se substituer au réel dans nos esprits, et il n'est pas étonnant que tout le monde se pose la question: « Est-ce que c'est comme dans les films ? ». On peut même se demander si ce n'est pas le cinéma qui nourrit cette fascination morbide, à l'image de l'une des filles Kirk qui part assister à l'exécution pour voir « comment c'est en vrai ». Notre film a délibérément refusé le sensationnel, car il n'y a rien de sensationnel dans une exécution. Des gens attendent sur un parking, d'autres entrent, puis sortent. C'est aussi pour cela que nous avons voulu décrire tout le processus d'une injection létale, seringue après seringue, presque jusqu'à l'épuisement. La réalité d'une exécution n'est pas spectaculaire, contrairement à ce qu'Hollywood a pu essayer de faire croire.

Propos recueillis par Olivier Pierre.



YATASTO

Hermes Paralluelo

Compétition internationale

Compétition premier film

Première internationale

En présence du réalisateur

11h30 TNM la Criée

De nombreux films ont été fait sur les cartoneros, pourtant le votre ne ressemble à aucun autre, et ce dès le titre – le nom d'un célèbre pur sang argentin - qui intrigue. Quelle a été votre approche en filmant ces adolescents au travail et dans leur vie quotidienne ? L'idée de ce projet a germé quand j'ai remarqué la grande quantité de chariots qui allaient et venaient dans les rues. J'ai fait plus particulièrement atten-

tion aux gens qui y étaient perchés : parfois ils étaient deux, parfois seuls, et d'autres fois c'est toute la famille qui semblait participer au voyage et au commerce. Ces familles venaient d'un endroit que je ne connaissais pas encore et venaient d'arriver dans le centre ville pour faire un travail que personne ne voulait remarquer. Un abysse séparait les citoyens à pied des citoyens à cheval. Le besoin de faire un film est né de cet abysse en apparence insurmontable : un film qui pourrait renverser le point de vue, en prenant position dans le chariot. Après des recherches à Cordoba, ma suspicion initiale concernant la marginalité à laquelle ils sont soumis a été confirmée et même renforcée. Ce commerce existe depuis plus de 80 ans dans la ville, et les conditions n'ont fait qu'empirer. La difficulté d'être un *carrero* est claire de nos jours malgré les politiques économiques et environnementales qui tentent de cacher la misère en éliminant les *carreros* du paysage urbain.



Vos personnages sont des adolescents. Pourquoi avoir choisi de filmer des jeunes cartoneros? Comment les avez-vous rencontrés ? Ce contexte que les nouvelles générations de *carreros* doivent affronter est une des raisons qui m'ont conduit à travailler avec des enfants et des adolescents. Dans le film ils sont toujours en mouvement, allant vers un endroit que le spectateur ne peut pas voir. C'est l'une des actions les plus récurrentes et elle soulève la question suivante : où va la nouvelle génération ? De quoi peuvent-ils s'emparer ? L'idée est que le spectateur parvienne à ces questions non par une observation lointaine mais en partageant et en comprenant le point de vue des personnages principaux. Pour l'obtenir, il est nécessaire pour moi, en tant que réalisateur de voir à travers les yeux de mes personnages, créant une relation personnelle forte et spontanée avec eux, qui est le pilier qui soutient le film et la seule façon de le faire. J'ai passé six mois dans le quartier avant de commencer à filmer, puis le tournage en lui-même a duré environ huit mois. Au départ, le prétexte ou l'excuse était de faire un film sur les *cartoneros* : c'est comme ça que j'ai pu connaître la famille qui finit par avoir le rôle principal dans le film. On se voyait souvent, et au bout d'un moment, ils m'ont dit « parler c'est bien, mais quand est-ce qu'on commence vraiment à filmer quelque chose ? ». Tout a continué de cette façon : quand la famille ouvrait certaines portes, sur leur vie personnelle, le film capturait ces moments. Cette relation a été respectée pendant tout le processus.

Pendant tout le film, on voit travailler et vivre les personnages, qui semblent totalement oublier votre présence, en particulier dans les long plans séquences en caméra embarquée sur la charrette. Comment avez-vous tourné ces plans ? La première image que j'avais du projet était la caméra dans le chariot. Je me demandais si c'était possible de faire une sorte de road movie dans lequel la vie d'une famille pouvait être décrite, et qui explorerait leurs relations personnelles. Il y avait bien sûr des difficultés techniques à filmer dans le chariot et il a fallu plusieurs jours et pas mal de rushes inutilisables pour trouver le bon axe et stabiliser la caméra quatre heures par jour – le temps qu'il fallait aux *cartoneros* pour faire leur tournée. Il n'y avait tout simplement pas la place derrière la caméra pour un opérateur : le seul moyen de faire ce film comme nous le voulions était de mettre la caméra sur le chariot, d'appuyer sur REC et d'espérer que la magie opère. Après quoi nous regardions ce qui avait été filmé.

Pour les plans en intérieur et ceux de nuit, avez-vous éclairé ou tourné en lumière naturelle ? Nous avons une conscience aiguë de la lumière et un contrôle relatif en utilisant l'éclairage disponible sur place pour les plans de nuit. Les intérieurs jours sont tous tournés en lumière naturelle. Apprendre à connaître la maison était quelque chose d'important, savoir comment la lumière entrait dans les pièces était fondamental pour décider de la position et de l'axe de la caméra. C'est, avec la connaissance de la manière de vivre de la famille et leur façon de se déplacer dans les pièces, ce qui nous faisait décider de la position de la caméra, selon un processus organique.

La parole est très importante dans le film, en particulier, leur façon de parler. Comment avez-vous procédé pour la prise de son, notamment, avez-vous utilisé des micros HF ? Le son a été enregistré avec des micros cravates et une perche. On perchait quand on pouvait, mais pour des raisons techniques, c'était rarement possible. Par exemple dans les plans des enfants sur le chariot, nous avons dû utiliser les micros cravates à cause du bruit de la circulation. Il fallait placer les micros aussi près que possible de leur bouche, pour que leurs voix recouvrent le paysage sonore très agressif des rues. Il a fallu faire un gros travail au son en postproduction.

Comment s'est passé le montage ? Aviez-vous beaucoup d'heures de rushes ? Comment ont été prises les décisions de couper ou de garder les nombreux plans séquences ? Une fois en montage, je doutais sérieusement que tout cela devienne un film. Je ne savais pas ce qui allait se passer car je n'avais pas pensé au montage avant, et c'était une décision consciente. Je voulais mener ce projet sans idée philosophique préconçues sur ce que serait ce film, ou sur ce qu'on est supposé faire lorsqu'on réalise ce genre de film. Avec ce projet, il n'y avait aucune certitude. Pour précédent film, *Pain de Sucre*, j'étais certain de ce que je faisais. Cette fois, je ne cherchais pas à tout savoir à l'avance, je voulais juste commencer à zéro et simplement essayer de décrire des sentiments et des situations qui menaient ensuite à d'autres sentiments et d'autres situations. Je filmais, je regardais et j'essayais de découvrir s'il y avait un film là-dedans. On a commencé par chercher des chocs visuels en juxtaposant une image avec une autre. Il nous fallait être très attentif pour trouver les moments dans lesquels une chimie se produisait entre les images et les sons. Pour mes prochains projets, encore à un stade très précoce, je veux répéter le même processus que pour *Yatasto* : filmer avant de savoir sur quoi je vais faire un film, découvrir le film en même temps que je le fais pendant le tournage du film en lui-même.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

FIDLab 7&8 JUILLET

Auditorium de la Maison de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur 61, La Canebière

ALBUM DE FAMILLE Nassim Amaouche, Erige Sehiri, Mais Darwazah, Simon El Habre, Sameh Zoabi / France, Territoires Palestiniens / Les Films de Zayna, Dar Films ■ **BIRDS OF THE AIR** Sarah Beddington / Royaume-Uni ■ **DEKLICA IN DREVO (A GIRL AND A TREE)** Vlado Skafar / Slovénie / Gustav Film ■ **ELECTRE** Jeanne Balibar / France / Pierre Grise Productions ■ **LA GUERRA SUBMARINA (THE SUBMARINE WAR)** Alejo Moguillansky / Argentine / El Pampero Cine ■ **MING OF HARLEM** Phillip Warnell / Royaume-Uni / Sounddonor ■ **MONOGRAPHIE COUSTEAU** Jacques Loeuille / France / 1902 Productions ■ **NEIGE TROPICALE** Christelle Lheureux / France, Thaïlande ■ **SACRO G.R.A. (HOLY G.R.A.)** Gianfranco Rosi / Italie, France / La Femme Endormie ■ **THSÉ** Ambre Murard / France / Les Films du Présent ■ **TRONG HAY NGOAI TAY EM (AVEC OU SANS MOI)** Swann Dubus & Phuong Thao Tran / Vietnam



L'HYPOTHÈSE DU MOKÉLÉ-MBEMBÉ

Marie Voignier

Compétition française

Première mondiale

12h30 Variétés
En présence de la réalisatrice



On se souvient de Hinterland (FID 2009), situé en Allemagne qui brassait de multiples strates de l'Histoire européenne de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. Nous voici cette fois en Afrique. L'origine de ce projet ?

L'origine de ce film est ma rencontre avec Michel Ballot et la figure de l'explorateur moderne qu'il incarne dans sa quête d'un animal inconnu. Lorsque pour mon travail artistique

je faisais des recherches avec Stefanie Baumann sur les images de la cryptozoologie (la science des animaux « cachés », c'est-à-dire non reconnus par la science officielle), Stefanie m'a emmenée à un colloque de cryptozoologie à Berlin, où une communication était faite par le zoologiste François de Sarre sur le travail de Michel Ballot au Cameroun, qui se consacrait depuis plusieurs années à la recherche d'un très gros animal de rivière, le Mokélé-Mbembé. En découvrant les images et la méthodologie de cet homme, j'ai très vite voulu le rencontrer dans l'optique de faire un film sur la manière dont il menait des recherches qui, a priori, semblent invraisemblables. C'est cette ligne qu'il trace entre la raison, la science d'un côté, l'imaginaire, les mythes de l'autre, qu'il m'intéressait de parcourir avec lui.

L'Afrique présente dans votre film, un fantasme ? Une question de regards croisés ? Mon intention dès le départ a été de filmer la quête de Michel Ballot, ses recherches, sa méthodologie, ses incompréhensions, dans la progression de son expédition et ses rencontres avec les habitants des zones traversées. J'ai essayé de faire corps avec son travail, de suivre sa logique, et d'arriver au point où je pourrais moi aussi imaginer voir surgir le Mokélé de la rivière. C'est donc le regard de l'explorateur que je veux accompagner, avec une distance qui est la mienne, mais sans interférer dans ses recherches : je ne questionne pas moi-même les Pygmées par exemple, car ce n'est pas moi qui mène l'enquête pour savoir si le Mokélé existe ou non ; je ne veux surtout pas résoudre cette question. L'objet du film est la quête et la croyance de Michel qui rencontre celle des Pygmées. Je m'intéresse à leur qualité de témoin et d'interlocuteur, à leurs histoires et leur rapport au récit, mais je ne tente pas de rendre compte de leur vie quotidienne par exemple, qui est une réalité complexe en constant changement. Et si j'avais tenté d'en rendre compte, je crois que c'est précisément là que j'aurais touché à un « fantasme de l'Afrique ».

C'est la bête qui compte, c'est elle qu'il recherche avant tout, et elle ne peut encore survivre que dans des zones inhabitées. S'il porte en lui certains fantasmes, ce sont ceux de l'explorateur : il veut croire que la terre n'est pas complètement explorée et qu'il existe encore des « zones grises » sur la carte qui pourraient abriter des animaux extraordinaires. Il incarne une certaine forme de refus du changement de paradigme opéré dans la deuxième moitié du XXe siècle, qui consiste à déclarer, en même temps que la fin de la modernité, la fin des mondes inconnus. Mais le fait qu'en Afrique, comme en Amérique du Sud, dans le Grand Nord ou en Asie il existe encore des zones quasiment pas peuplées peut certes en faire rêver certains, mais il s'agit bien d'une réalité de plusieurs millions de kilomètres carrés. Ainsi, il ne s'agit pas du tout pour moi ici du fantasme d'une Afrique sauvage, mais de la nature même de l'activité d'explorateur : tournée vers des zones isolées et mal connues des occidentaux, mais bien réelles, autant pour leurs habitants que pour les chercheurs qui y travaillent.

La place accordées aux récits contradictoires, lacunaires, aux des- sins ? Il y a deux types de contradictions très différentes. Il y a d'abord celle constatée entre plusieurs témoignages, comme dans toute enquête criminelle : un témoin a vu une corne sur la tête de la bête, l'autre une crête dorsale. Les récits et leur transmission,

leur réminiscence et leur transcription en dessin sont la matière première des recherches de Michel Ballot et par là même le cœur du film. Mais il y a un autre type de contradiction apparente, qui selon moi n'en est nullement une mais reflète une non concordance de certains concepts pygmées avec la langue française qui leur a été imposée : lorsque par exemple une femme qui a vu avec son frère une forme se soulever de l'eau déclare dans la même phrase : « je le connais et je ne le connais pas ». Si on l'écoute attentivement l'ensemble de la discussion, ce qu'elle veut dire est assez clair et il ne s'agit ni d'une mauvaise maîtrise du français, ni d'une contradiction du témoignage. Le verbe connaître peine à refléter les différentes modalités de connaissance que cette femme explicite : je le connais = j'en ai entendu parler, cet animal existe dans ma culture ; je ne le connais pas = je n'en ai jamais fait l'expérience visuelle moi-même, je ne l'ai pas vu de mes yeux, mais seulement l'eau qui s'est soulevée devant moi.

Ces deux aspects, le rapport au récit et à la langue sont au centre du film car c'est à travers eux que le Mokélé-Mbembé existe pour nous et c'est à travers eux aussi que s'actualise la question de notre place là-bas, et de celle du français dans des zones si isolées dans la jungle.

Comment avez-vous envisagé ce rapport à l'écoute ? Travaillé le son ? Une forme d'écho à l'obsession sourde du personnage, totalement voué à sa quête ? L'univers sonore n'est pas du tout l'écho d'un état psychologique de Michel Ballot. La qualité de « silence » dans les zones où nous avons tourné est exceptionnelle : pas de circulation, pas d'électricité donc pas les perturbations sonores que j'ai l'habitude de rencontrer à l'horizon. Mais il ne s'agit pas du tout de silence pour autant : les oiseaux et insectes sont très envahissants et Thomas Fourrel qui a fait un travail très précis sur le son, a tenté au montage de les contenir. En effet, sur place, en forêt, notre écoute sélective les rend moins stridents, on tend à les oublier. Mais de retour en salle de montage, l'écoute est tout autre et il faut reformuler complètement les sons enregistrés afin de restituer l'acoustique voulue. Ce qui a guidé notre construction du silence, ce sont entre autres les Pygmées qui témoignent souvent de la présence du Mokélé-Mbembé par le bruit qu'ils en ont entendu. Ainsi, il était nécessaire de ménager un espace sonore propice à l'attente des cris de l'animal ou des bruits d'eau qu'il pourrait faire en se déplaçant. Nous avons ainsi tenté de rendre compte de cette perception sonore que l'on a quand on est à l'affût de la bête, l'oreille tendue et dans une grande concentration car si la créature devait surgir, on l'entendrait avant de la voir. Ainsi, comme l'indique Thomas Fourrel « en dosant la quantité de faune, nous avons plus ou moins retranscrit cette sensation de silence et d'attente du bruit dont les gens nous ont beaucoup parlé sur place. Nous avons à chaque fois reconstruit différents espaces au moyen des ambiances enregistrées, en les modifiant, notamment dans les hautes fréquences, zones de chant des insectes. Pour une scène de nuit, nous avons même laissé très peu de sons, seulement de la végétation, ce qui sur place défie tout réalisme, puisque les grillons peuvent vous réveiller en pleine nuit ! »

De même vous utilisez ses vidéos. Comment cela s'est-il fait ? Pouvez-vous expliciter ce choix ? Michel Ballot se filme lui-même depuis plusieurs années, il documente ses expéditions avec sa petite caméra vidéo. Il se met en scène, se filme en situation et est d'abord le personnage de ses propres films, avant d'être le mien. J'ai souhaité inclure ses images dans mon montage pour plusieurs raisons : d'abord car elles participent de son travail de recherche, c'est sa manière de prendre des notes, de garder une trace. Ensuite, ces images réalisées sans moi, sans caméra « extérieure », donnent une indication de l'ambiance de ses recherches hors du cadre de mon tournage, lorsqu'il part seul. Enfin, ces images sont dans un format analogique aujourd'hui disparu, le VHS-C, qui inscrit son travail dans le temps et la répétition.

La quête du Mokélé-Mbembé est aussi et surtout une quête de l'image : lorsque la bête apparaîtra, il faudra être prêt, il faudra pouvoir la photographier ou la filmer. Michel a toujours sur lui deux appareils photo et sa caméra. C'est aussi un des aspects qui

inscrivent cette recherche dans la culture occidentale : nous avons besoin de ces dessins, ces photos, ces images pour croire, travailler, réfléchir. En face de Michel, les Pygmées n'ont jamais fabriqué d'images du Mokélé (un témoin le dessine à la demande de Michel) et n'en éprouvent aucun besoin pour asseoir son existence.

A travers cette aventure, semble aussi poindre une évocation de la question coloniale, d'hier et d'aujourd'hui. Je vois la question coloniale infuser tout le film, il en est question dans la majorité des échanges avec les gens rencontrés : quand on appelle Michel « patron », quand on lui propose de l'or et des diamants, quand on parle de religion... Cette question est présente partout dans le film comme dans la réalité du tournage ; dans la jungle tout et tout le monde nous rappelle qu'on est blancs : on est toujours accompagné par des guides car incapable de se déplacer seul et qu'on le veuille ou non, pour les gens rencontrés, on est les patrons (j'avais pour ma part droit à un « ma sœur » qui n'indiquait aucun lien fraternel mais qui rappelait que les seules femmes blanches jamais présentes dans ces zones sont des religieuses qui tiennent l'hôpital de brousse à quelques kilomètres de là). Ce qui est profondément remuant, c'est qu'il n'y a aucun moyen d'échapper à cette place assignée d'anciens colonisateurs. Il faut assumer ce rôle terrible ou partir. Aucune possibilité d'être « en accord avec ses opinions » puisqu'il ne s'agit plus d'opinion ici, mais d'Histoire et de domination. Chacun dans l'équipe tentait de « faire au mieux », maladroitement. Bien sûr, la figure de l'explorateur incarne inévitablement cette part coloniale du personnage, l'explorateur descendant historiquement en droite ligne de celle du colon, en passant par celle de l'ethnologue, du missionnaire ou encore du touriste.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

AQUEL CUYO ROSTRO NO IRRADIE LUZ

17h15
Variétés
En présence de la réalisatrice

Andrea Bussmann

Compétition internationale

Première mondiale

Compétition premier film



Ce film se présente en apparence comme le making-off désenchanté d'un autre film qu'on ne fait qu'apercevoir. Comment est né ce projet ? Quel est le lien entre les deux films ? L'idée de ce projet est venue alors que mon mari travaillait sur un de ses films et passait la soirée avec Michel Lipkes, le réalisateur de l'autre film que l'on voit dans mon film. Michel lui a parlé de son film et de comment se passait le

casting. Quand il est rentré à la maison, il m'a parlé du projet de Michel et nous avons discuté de ces personnes âgées qui étaient sur le tournage, à quel point cette expérience devait être intéressante pour elles. Nous devons justement aller au Mexique quelque temps à cette période, et j'ai pensé que j'aimerais faire un film sur ces gens et sur le processus de fabrication du film en lui-même. Le film de Michel est très différent du mien, même si évidemment, j'ai utilisé certains des acteurs non professionnels de son film et le lieu de tournage, le bar. Le film de Michel raconte une histoire qui est très distante des personnages qui apparaissent tout au long du film, et le mien en est, en quelque sorte, le contraire de ce point de vue. Mais les deux films fonctionnent ensemble ; à travers leurs différences et leurs similarités, ils accentuent la conscience qu'ont les spectateurs du medium film.

Comment avez-vous choisi les personnages de ce film ? Sont-ils des habitués de ce bar, sont-ils venus spécialement pour le casting que l'on voit à la fin du film ? Je n'ai pas choisi les personnages, puisque c'est quelqu'un travaillant pour Michel qui les a castés dans les rues de Mexico. Seulement deux des personnages de mon film sont des clients du bar : l'homme qui dit ne pas aimer le cinéma et ses éléments fictifs, et celui au début du film, qui parle à une femme, le dos à la caméra.

Le monde extérieur n'est que très peu perceptible depuis le bar, dont on ignore où il est. Pourtant il est souvent question dans les confidences des figurants d'un ailleurs ou du passé. C'est vrai, on ne quitte jamais l'espace du bar ni les histoires des figurants. Le bar lui-même est officiellement fermé depuis 10 ans, mais le barman (qui est aussi le propriétaire) a développé un système qui permet à quelques personnes de boire là-bas. Lorsque je tournais dans le bar, je me suis vite rendu compte que je ne voulais pas continuer à suivre le film de Michel sur ses autres lieux de tournage, interviewer d'autres acteurs, etc. Je voulais créer un film autonome, dans lequel le temps trouverait à s'exprimer d'une façon évocatrice à travers les histoires, les mémoires et le processus de fabrication du film.

Le film est fait de moments hétérogènes : des portraits, parfois silencieux, s'enchaînent dans des scènes liées au tournage en cours. Comment avez-vous pensé le montage ? Pendant le montage, il était très important pour moi de relier tous ces moments au processus de tournage du film en lui-même. C'est vraiment

l'évènement pour lequel tous ces gens sont rassemblés. Je voulais aussi pouvoir montrer le temps, en particulier à travers l'attente et le silence tels qu'on l'expérimente sur un tournage de film. Au final, j'ai supprimé la plupart des rushes qui montraient l'équipe au travail sans évoquer les thèmes que j'explorais. Puis j'ai monté les entretiens que j'utilisais, ainsi que les moments de silence que j'avais pu capter.

La séquence de casting apparaît à la toute fin du film, pourquoi ? C'est drôle, parce que c'est la première interview que je donne pour ce film et cette question me met face à un angle mort. Pour moi, il n'y a pas de séquence de casting. Je n'ai pas fait le casting ni cherché à créer une séquence de casting, même si je me rends compte maintenant que la fin peut être interprétée ainsi.

Qu'est-ce qui a guidé vos choix concernant la lumière du film ? Je n'avais aucun contrôle sur la lumière puisque l'éclairage était conçu pour le film de Michel. Je n'avais vraiment en fait aucun contrôle ! Mon équipe n'était composée que de Nicolas Pereda, chef opérateur et moi. J'ai fait la plupart des sons directs, et lui était à la caméra la plupart du temps. Michel a été incroyablement généreux de nous permettre de venir et de filmer pendant son propre tournage. Le bar était minuscule et il avait une grosse équipe. Nous avons essayé de ne pas nous mettre dans son chemin, même si inévitablement ce n'est pas facile avec de telles contraintes d'espace et de temps. Mais là encore, Michel a été très encourageant. J'ai failli abandonner le projet parce qu'au départ je ne pensais pas que je trouverais de cadreur et je ne voulais pas rendre les choses difficiles pour Michel... Mais il a été vraiment accueillant.

Une grande beauté se dégage de la dernière séquence, lorsque les personnages, finalement en pleine lumière, lisent le vers de William Blake qui a donné son titre au film. Peut-on y voir une certaine ironie ? L'idée de la fin du film m'est venue alors que je regardais les personnages de Michel lire le poème de William Blake. Je pensais au fait que ces acteurs n'étaient pas supposés « jouer », mais juste attendre en attendant d'être placé. Cependant, ce sont des gens très intéressants et complexes, dont beaucoup ont eu des vies difficiles. Aussi, la plupart d'entre eux



se fichaient du cinéma et pour eux tout cela était simplement le moyen de gagner de l'argent facilement. Je voulais créer une tension à l'intérieur de mon propre film en exposant le processus de création du film, mais d'une manière différente. Le film est un « documentaire », mais un personnage dans mon film dit que le cinéma est une pure fiction. Je voulais donner une voix à ces gens, et « documenter » leur expérience sur le plateau. Bien sûr j'avais le contrôle du montage, le choix des questions à poser, lorsque c'était possible celui de placer les personnages, etc. Mais j'ai aussi commencé à me demander si ces gens m'auraient parlé avec une telle liberté s'ils n'avaient pas été payés au départ pour être sur le film de Michel. La fin du film consiste vraiment pour moi à leur demander de « jouer » pour ma caméra, exposant ainsi les éléments fictionnels de mon documentaire...et de tout documentaire.

Pouvez-vous nous parler de vos projets en cours ? J'ai commencé à travailler sur un nouveau projet, mais à distance. J'ai été très occupée avec ma famille et mon mari voyage beaucoup, je ne fais donc que commencer les recherches. Si je trouve un peu de temps, il faut que je voie si ce projet est réalisable. Désolée, je n'ai pas grand-chose à dire. Le film parlerait de chevaux dans le désert à la frontière américano-mexicaine.

Propos recueillis par Céline Guénot.

At first your film might look like the disillusioned making-off of another film that we never really see. How did this project begin? What is the connection between the two films? The idea for the project came when my husband was doing some work on a film of his own, and spent the evening with the director of the other film you see in my film, Michel Lipkes. Michel told him about his film and how the casting process took place. When he came home he told me about Michel's

project and we talked about how interesting the experience of being on set would be for these elderly people. We at the time were going to go to Mexico for awhile, and I thought that I would like to make a film about these people and the filmmaking process itself. Michel's film is very different from mine, although obviously I use only some of the non actors and the bar location. Michel's film is a narrative that is very distant to the characters throughout, and mine is quite opposite in that regard; but they work side by side to heighten the viewers awareness of the film medium through their differences and similarities.

How did you choose the characters? Are they usual clients of the bar, or did they come especially for the casting that we see at the very end of the film? I didn't choose the characters, again as someone working for Michel cast them from the streets in Mexico City. Only two of the characters in my film are clients of the bar, the gentle who talks about not liking cinema and its fictitious elements, and near the beginning of the film, the man talking to a woman with their backs to the camera.

The outside world is almost invisible from the bar (and where is that bar? We don't know). Though, the extras often mention other places, elsewhere, sometimes abroad. They also talk a lot about the past. It's true, that one never leaves the space of the bar or the stories of the extras. The bar itself has been officially closed down for 10 years, but the bartender (who is the owner as well) has develop a system that allows a few people to drink there. When I was shooting in the bar, very quickly I realized that I didn't want to continue following Michel's film to its other locations, interviewing other actors etc. I wanted to create this very self-contained film, where "time" through stories, memories, and the filmmaking process was able to be expressed in an evocative manner.

The film is made out of heterogeneous moments: several portraits - sometimes silent - are embedded in sequences related to the shooting. How did you proceed during the editing? It was very important in the editing process for me to relate all of these moments back to the filmmaking process itself. This is really the event for which all these people were gathered. I also wanted to be able to show time, especially in relation to waiting and silence, that is experienced on a film set. Basically, in the end I deleted most of the footage showing the crew working that didn't speak to themes I was exploring, then I edited the interviews I would use, as well as the moments of silence I was able to capture.

The casting sequence happens at the very end of the film. Why? It's funny, because this is the first interview I've had for this film and I was blindsided in a good way by this question. For me there is no casting sequence. I didn't do the casting nor strove to create a casting sequence, although I realize now the ending could be interpreted as such.

What ideas guided your choices about the lighting of the film? I had no control over lighting, as the lighting design was for Michel's movie. I didn't actually have any control! The only crew was Nicolas and I. I did most of the location sound, and he most of the camera. Michel was incredibly generous for allowing us to come and film doing his own shooting, and the bar was tiny and he had a big crew. We tried not to get in their way, but inevitably it's not easy under space and time constraints. Again though, Michel was so encouraging. I wasn't going to do the project because I didn't think at first I could find a cameraman, and I didn't want to make things difficult for Michel...but he was really welcoming.

In the last sequence the characters are finally in the spotlights and read the verse by William Blake that gave its title to the film. This beautiful sequence is touching and ironic at the same time. The idea for the ending of the film came as I was watching one of Michel's characters read the William Blake poem. I was thinking about how these non actors were not expected to "act", just to wait out the time until they are positioned in place. Yet, they were such interesting and complex people, many who had very difficult lives. They also for the most part didn't care for cinema, and for them it was just an easy way to get paid. I wanted to create a tension within my own film by exposing the filmmaking process yet again, but in a different way. The movie is a "documentary", but as a character in my film says cinema is pure fiction. I did want to give a voice to this people, and "document" their experience on set. Although, clearly I had control over editing choices, choices of questions to ask, positioning of characters if possible, etc. I also began to wonder if these people would have spoken to me so freely if they weren't being paid to be there for Michel's film in the first place. The ending is really me asking them to "act" for my camera, exposing the fictitious elements in my documentary, and in any documentary.

Can you tell us about your next project? I've been starting another project, though at a distance. I have been very busy with my family, and my husband travels often, so I have just started the research. If I can find some time, I need to go to see if the project is something that I can indeed do. Sorry, I don't have much to say. The film would deal with horses in the Mexican/American deserts.

Interview by Céline Guénot.



SÉANCE SPÉCIALE CONSEIL RÉGIONAL PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR EL VELADOR Natalia Almada

20h Maison de la Région

« Je viens d'une famille d'éleveurs et j'ai grandi dans l'état du Sinaloa. C'est aujourd'hui la région agricole la plus productive du Mexique, mais c'est aussi le berceau national du trafic de drogue. Tout le monde avait ses histoires de narcos, mais ils apparaissaient toujours comme des personnages d'un film mafieux. C'est quand la vie autour de moi a cessé de ressembler à une fiction que j'ai voulu faire ce documentaire. En posant la question de comment regarder la violence, je me demande si on peut arriver à mettre en perspective cette même violence ? Si il y a une quelconque vérité dans le cinéma (ce dont je doute), je crois qu'elle réside dans son pouvoir d'enregistrer des gestes. Je pensais qu'en filmant dans le cimetière je pourrais peut-être comprendre cette violence qui détruit vainement mon pays. Durant les 12 mois du tournage, j'ai réalisé que je ne cherchais pas seulement à comprendre, mais que je voulais aussi retrouver un peu de cette humanité que la violence détruit. Ou, comme Serge Daney l'a si bien écrit : « porter le regard sur la distance entre moi et là où l'autre existe. »

ATTENTION CHANGEMENT DE PROGRAMME

La Noche avanza est reportée au dimanche 10 à 20h aux Variétés.

UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN

EL NIÑO FIDENCIO Nicolas Echevarria

10h30 Variétés



LES NUITS DU FID PARTIES

Le Théâtre des Bernardines, 17 rue Garibaldi (croisement cours Lieutaud et cours Julien), lieu convivial du festival vous accueille :

at the crossroad between cours Lieutaud and cours Julien, the festive place of the festival welcomes you at the following times:

JEUDI 7 JUILLET DE 19H30 À 02H00
THURSDAY JULY 7th 7.30 pm – 2 am

Sur présentation d'une accréditation professionnelle, d'un pass ou d'un billet d'entrée du jour au festival / Access will be granted upon presentation of an Accréditation, a Pass or a FIDMarseille screening ticket.

21h00 – 02h00

DJ SET Jukeboxbabe

Reformation, confrontation, co-pilotage. Le binôme Alanvegaphile confronte ses bacs Vintage funk, Hip hop old-school, Punk funk & rare New wave.

9pm – 2am

DJ SET Jukeboxbabe

Reunion, confrontation, co-piloting ? The Alanvegaphile duo digs in the crate of Vintage funk, Hip hop old-school, Punk funk & rare New wave.

NOCES ÉPHÉMÈRES

Reza Serkanian 14h30 Variétés



Le mariage. Je voulais montrer le passage entre l'univers de l'enfance, de la famille, et celui de la société. Le film s'ouvre donc sur des réjouissances familiales (retrouvailles, fête de la circoncision, fiançailles...), qui basculent dans le deuil lors du décès soudain du patriarche. Les personnages doivent partir en voyage et se trouvent placés dans un nouveau contexte qui modifie les rapports entre eux. Les comportements traditionnels acquis au début de la vie dans le cercle convivial et rassurant de la famille deviennent plus complexes et plus contraignants dans le cadre social. C'est lors de l'enfance et par le biais de la famille qu'on reçoit les normes sociales. On les intériorise naturellement puisqu'elles viennent d'ainés qu'on respecte et admire. Mais au-dehors, ces contraintes deviennent beaucoup plus pesantes et la moindre transgression peut avoir des conséquences graves.



Les lieux. J'avais envie de toucher le nerf, montrer le pays profond, la province et un milieu plus populaire, pas pauvre, mais modeste. Les deux villes correspondent au mouvement général du film : tout débute dans une petite bourgade paisible, où la vie de famille peut s'épanouir en toute intimité. Puis on bascule dans une ville plus vaste, donc moins conviviale et pleine de contraintes, d'autant plus qu'il s'agit d'une ville religieuse. C'est un passage de l'intérieur vers l'extérieur, du cercle familial vers la société dans ce qu'elle a de plus établi.

Hommes et femmes. Le film parle autant de l'homme que de la femme. La circoncision survient au début du film, car elle pose la question de la sexualité dans un contexte familial traditionnel. Tout y est organisé autour du sexe de l'homme et ce n'est pas par hasard si ce sont les femmes qui s'en occupent. La circoncision, une forme d'initiation en douceur, constitue la première marque de la société sur la sexualité. Ensuite viennent les fiançailles où le couple vierge, surveillé par la famille en toute gentillesse, n'a pas le droit de se rencontrer ouvertement jusqu'au mariage. La fiancée semble parfaitement à l'aise dans ce modèle traditionnel sans autre aspiration particulière, alors que le jeune homme ressent une profonde frustration car lui a commencé à s'ouvrir sur le monde. Du même coup, la perspective du mariage perd son attrait puisqu'il ne signifie rien d'autre qu'entrer dans la norme et brider tout élan, toute pulsion de vie. La société ne cessera pas d'exercer son emprise sur la sexualité mais ses interventions dans la vie intime n'auront plus le ton bon enfant du cercle familial.

Les limites de ce qu'on peut montrer ? Certaines choses sont inacceptables, à tel point qu'il faut s'engager par écrit à ne pas les montrer. Par exemple, pour la scène indispensable où Mariam ôte son foulard, nous avons tourné une version de sécurité avec foulard, qu'on pouvait utiliser en cas de contrôle au montage. Celle où Kazem et Aziz boivent du désinfectant, faute d'alcool dans la maison, est aussi inadmissible. Ces prises n'ont jamais été montrées à qui que ce soit en Iran. Et puis, le jugement sur certaines scènes qui peuvent être autorisées dépend du contexte. Ainsi, le regard qu'échangent Kazem et Mariam lorsqu'elle se foule la cheville a été perçu comme trop sensuel, voire érotique, donc prohibé. Ce sont des évidences, qu'on a réussi à contourner soit en les gommant, soit en rusant pour pouvoir les mettre en scène.

L'actualité. L'actualité au printemps 2009 a accentué les difficultés de production, déjà délicate à mettre en oeuvre, pour des raisons aussi bien artistiques que financières. Il aurait été tentant et facile de saisir l'occasion pour modifier le scénario. Ce type d'évènement spectaculaire est très couru par le public. Mais c'est juste une écume médiatique, qui n'aurait fait que dater le film. S'il y a bien quelques clins d'oeil à ces débordements, j'ai préféré me concentrer sur le fonctionnement profond de la société. C'est un autre aspect de la société qui est montré ici, qui appartient tout autant à l'Histoire et qui a un sens dans le temps. "



SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

UNITED RED ARMY

Koji Wakamatsu 19h Variétés

L'impulsion à l'origine de *United Red Army* ? Il y a eu trois pays fascistes : le Japon, l'Allemagne et l'Italie. Et pour une raison ou pour une autre, dans ces pays fascistes, après la guerre, des jeunes gens se sont réunis sous la même idéologie, le communisme et l'Armée Rouge. Il y a bien sûr des différences. Alors qu'en Allemagne et en Italie le peuple s'est battu contre le pouvoir en place, au Japon ils se sont entretués, et cette différence est pour moi douloureuse. Je voulais examiner les raisons qui ont amené des jeunes gens talentueux, promis à un bel avenir, à se dresser. Je voulais montrer ce contre quoi ils se sont levés et pourquoi ils se sont battus. J'ai voulu mettre ces questions dans un film, montrer pourquoi ils sont tous partis dans les montagnes, et pourquoi cela s'est avéré être un désastre.

Aviez-vous l'intention, dès le départ, de faire un film qui soit documentaire mi-fiction ? Que recouvre exactement la partie fiction ? Il y a des archives de journaux des années 1960 et 1970. Je voulais inclure ces images car je crois qu'on ne peut pas comprendre le contexte des événements d'Asama sans cela. Il vous faut inclure tous ces documents pour comprendre comment certains Japonais se sont levés contre le pouvoir en place. Après, bien sûr, j'ai dû imaginer une partie de fiction parce que l'époque n'est plus la même, les paysages ont changé. J'ai fait beaucoup de recherches et lors de ces recherches il m'est apparu qu'il faudrait des éléments de fiction pour représenter certaines situations, sans quoi je n'aurais pas pu en parler. Je voulais être très honnête, c'est pourquoi un carton précise au début du film qu'il s'agit d'évènements réels avec quelques ajouts de fiction.

Il y a énormément d'informations et de documents différents en une heure. Ce sont les faits nécessaires à la compréhension. Je tenais à commencer le film par la mort de la jeune Michiko Kanba devant le bâtiment de la Diète, lors de l'émeute contre le Traité de sécurité nippo-américain en 1960. La guerre du Vietnam avait éclaté, Malcolm X avait été assassiné, la révolution culturelle avait lieu en Chine, et en France mai 68 battait son plein. Le monde était en pleine ébullition.

Vous-même, comment avez-vous vécu cette époque ? Je crois en ces jeunes. Bien sûr je critiquais aussi le fait que ces étudiants intellos, qui n'avaient jamais travaillé, criaient : « Camarades ouvriers ! » et exposaient des théories difficiles. Je leur disais : « Ayez des propos plus compréhensibles ! ». Mais, honnêtement, n'y a-t-il pas que les jeunes qui puissent se lever pour changer le monde ? C'est grâce à leur combat que le système de recrutement militaire n'existe pas au Japon et que je peux continuer à réaliser des films librement, comme je le veux. Au moment de la fusillade du chalet d'Asama, je me sentais de leur côté, contre les autorités. Quand ils ont ensuite annoncé qu'une purge avait eu lieu entre les membres de l'Armée Rouge Unifiée, cela a été un choc. A cette époque, Masao Adachi et moi-même venions de tourner *Armée Rouge - FPLP : Déclaration de guerre mondiale* et j'ai appris que Mieko Toyama, qui nous avait aidés à trouver des salles pour le film, avait aussi été tuée. J'étais fou de rage, mais je n'y pouvais rien. Je me suis dit que je ne le leur pardonnerai jamais. Ensuite je me suis calmé et j'ai réfléchi. Comment en était-on arrivé là ? Si les choses ont tourné ainsi, si au départ des étudiants à la carrière tracée ont pris conscience qu'il fallait réformer

la société, c'est qu'il devait y avoir une raison. Alors j'ai cherché à comprendre. Et en tout cas, je ne me permettais aucun commentaire facile pour me dérober, du genre « ça c'est pas bien » ou « ça c'est mal » aussitôt une information diffusée.

Le tournage ? Comme dans un camp, on dormait ensemble, on mangeait ensemble, on était 24 heures sur 24 ensemble. On pouvait difficilement relâcher la concentration. Je pense que l'esprit de solidarité nécessaire n'aurait pas pu naître dans les conditions de tournage d'un film ordinaire. Pour ce film, il n'y avait pas de costumière, ni de maquilleuse (si ce n'est pour simuler des blessures), et je n'ai pas non plus autorisé la présence des agents. Les acteurs devaient être responsables de leurs costumes et accessoires. Si on a juste à mettre les vêtements qu'on nous a préparés et à se présenter au maquillage, on ne peut aboutir à un tel résultat. Je n'ai pris que des acteurs qui ont accepté de jouer dans ces conditions et avaient envie de faire le film. Tous les matins j'étais le premier à me lever et je travaillais les scènes que j'allais tourner le jour même. Je ne prépare jamais de storyboard, tous les découpages sont dans ma tête. Tous les matins, je révisais avant de me rendre sur le tournage. Si je fais comme ça c'est pour éviter de m'égarer pendant le tournage effectif. Je n'ai pas le temps de m'égarer. Si je me perds, alors le tournage s'arrête. Mais je pense que ce film, nous l'avons tourné tous ensemble. Les assistants réalisateurs y compris. Si une seule personne avait manqué, nous n'aurions pas pu réaliser le film. C'est ce que j'ai dit à mon équipe à la fin du tournage. C'est pour ça que je répétais sur le tournage : « Ne vous laissez pas porter par la routine, arrêtez de prétendre que vous savez tout ! », « Tout ce que vous avez appris auparavant, oubliez-le ! ». C'est pour ça aussi que sur le tournage, il n'y avait pas de fonction attirée.

Dans le regard que vous portez sur ces jeunes de l'Armée Rouge, il y a peut-être aussi de la compassion ? Ils étaient prêts à mourir. Quand je me suis demandé de quelle manière je devais représenter la mort de Mori, j'ai trouvé une lettre d'adieu qu'il avait adressée à ses frères d'armes juste avant de mourir, et j'ai pensé qu'il fallait l'utiliser. Mori, qui avait pourtant commis des horreurs, y faisait son auto critique et mentionnait qu'il allait mourir dans la solitude. Peut-être que je voulais que le film se termine en montrant aux spectateurs qu'il y avait une lueur d'espoir. Si je n'avais pas eu de l'affection pour ces jeunes, je n'aurais certainement pas pu les dépeindre de la sorte. Quel que soit l'être humain, n'y a-t-il pas quelque part de la bonté en lui ? Le criminel est simplement celui qui ne réussit pas à contrôler le côté obscur que chacun possède en lui. Regardez-moi par exemple, si je n'avais pas eu le cinéma, j'aurais peut-être pris un chemin plus sombre et serais peut-être devenu un criminel. A travers la manière dont meurt Mori, j'ai voulu faire renaître l'être humain. Je voulais que ceux qui pensent ne pas pouvoir lui pardonner le voient et qu'ils réalisent que ce qui a fabriqué un être qui n'a eu d'autre choix que de se donner la mort c'est l'Armée Rouge Unifiée, mais que ce qui a fabriqué l'Armée Rouge Unifiée c'est la FAR, qui elle-même est le produit du Japon de l'après-guerre qui, par le sang versé durant la guerre de Corée, a pu redresser son économie. Pourquoi ces jeunes gens ont-ils été poussés jusque-là ? Les types qui ne comprennent pas que certains soient prêts à mourir et qui jouissent d'une situation confortable, sans jamais avoir eu à se battre, n'ont pas le droit de les juger.

Extraits d'un entretien réalisé par Asako Otomo et Antoine Thirion (nov. 2007 & fév. 2008)

SÉANCE SPÉCIALE 16h Alcazar
Centre international de poésie Marseille
ROGER LAPORTE :
LA CLAIRIÈRE ET LE
REFUGE. LEÇON SUR
HEIDEGGER **PORTRAITS CROISÉS**
François Lagarde
en présence du réalisateur et d'Emmanuel Ponsart, directeur du cipM

Le programme du FIDMarseille 2011 est accessible à tous les smartphones depuis votre navigateur mobile
mobile.fidmarseille.org
et sur les affiches et les programmes en flashcode

GRENOUILLE
88.8fm
grenouille88.org

Le FidMag tous les jours de 18 à 19h sur Radio Grenouille 888fm et radiogrenouille.com en direct et en public de la Criée, interviews et chroniques.

Jeu 7 juillet PLATEAU MEXIIIICO en présence de Andrea Bussmann et Nicolás Pereda pour *Aquel cuyo rostro no irradia luz* et Michel Lipkes, programmateur de l'écran *Une autre histoire du cinéma mexicain*

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

LE GROUPE LA POSTE



Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Présidente : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Lucien Bertolina, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadot, Laurent Carengo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Monique Deregibus, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Michel Trégan, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Fabienne Moris, Rebecca de Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Philip Clark, Céline Guenot, Claire Havart, Eve Judelson, Jean-Pierre Rehm, Sally Shafto. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié