



DANEY PARLE DE RAY



JE ME SOUVIENS D'UNE ÉPOQUE OÙ, DANS UN DES QUATRE CAFÉS DU TROCADÉRO, QUELQU'UN (QUELQUE RAT DE CINÉMATHEQUE) POUVAIT SOUTENIR QUE LE PLUS GRAND CINÉASTE DU MONDE ÉTAIT X OU Y, MAIS QUE NICHOLAS RAY AVAIT PEUT-ÊTRE FAIT LE PLUS BEAU FILM DU MONDE. CERTAINS SOIRS, C'ÉTAIT AMÈRE VICTOIRE, D'AUTRES SOIRS DERRIÈRE LE MIROIR. IL Y A TOUJOURS EU NICHOLAS RAY ET LES AUTRES, COMME SI ENTRE LUI ET LE CINÉMA, IL EXISTAIT UN LIEN PRIVILÉGIÉ, SUR LEQUEL IL NOUS APPARTENAIT DE VEILLER. ON SAVAIT DÉJÀ QUE SA CARRIÈRE N'ÉTAIT PAS FACILE, QU'ELLE SERAIT BRISÉE. PLUS QUE WELLES, RAY AVAIT LE PROFIL DU GRAND LOOSER. SAUF QUE PERDRE, C'EST PARFOIS GAGNER. PATHOS ? ROMANTISME FACILE ? OUI, MAIS ON SAVAIT AUSSI - IL L'AVAIT DIT DANS UN ENTRETIEN DES CAHIERS - QUE POUR LUI LE CINÉMA COMMENÇAIT À PEINE, QU'ON NE FAISAIT QUE L'ENTREVOIR, QU'IL NOUS SURPRENDRAIT. ÉTRANGES PROPOS POUR UN CINÉASTE HOLLYWOODIEN. PROPOS QU'IL N'AURAIT PAS FALLU OUBLIER. PRÉSENTÉ À CANNES EN 1973, REDÉCOUVERT APRÈS SA MORT EN 1980, PROGRAMMÉ EN ANGLAIS ET EN CONTREBANDE À L'ACTION-RÉPUBLIQUE PENDANT UNE SEMAINE, *WE CAN'T GO HOME AGAIN* NOUS DIT QUE NOUS AVIONS RAISON. NOUS AVONS RAISON DE LE METTRE À PART PUISQUE LUI QUI NE TOURNAIT PLUS, BOUCLE, À TITRE POSTHUME, UNE BOUCLE DANS LE CINÉMA. TRAJECTOIRE UNIQUE : IL EST LE SEUL À AVOIR SUIVI SES DEUX OBJETS DE PRÉDILECTION - LES JEUNES ET LE CINÉMA - DANS LEURS AVENTURES LES PLUS RÉCENTES. DE SON EXIL, DE SON REPLI, AU DÉBUT DES ANNÉES 70, IL EST LE SEUL CINÉASTE DE SA GÉNÉRATION À TÉMOIGNER IN VIVO DE CE QUE LES JEUNES ET LE CINÉMA DEVIENNENT. ET PAS PARCE QUE, FAUTE DE MIEUX, IL SE SERAIT LIVRÉ SUR LE TARD À DES EXPÉRIENCES, MAIS PARCE QU'IL FAIT PARTIE DES CINÉASTES QUI NE PEUVENT ÊTRE QUÉ CONTEMPORAINS. D'OÙ QUE GODARD L'AIT TANT AIMÉ. D'OÙ QUE DANS NOTRE IMAGINATION, RAY NE VIEILLISSAIT PAS, PAS PLUS QUE LE CINÉMA. *WE CAN'T GO HOME AGAIN* EST SIMPLEMENT UN AUTRE FILM DE RAY, DATÉ 1973. ENCORE UN FILM SUR LA JEUNESSE, CELLE DE L'APRÈS-68, GÉNÉREUSE ET BAVARDE, DROGUÉE ET PRAGMATIQUE, VIOLENTE ET SENTIMENTALE. ENCORE UN FILM SUR L'ÉDUCATION, LE GRAND THÈME RAYIEN, AVEC, CETTE FOIS, LE CINÉASTE MIS EN SCÈNE, AVEC, CETTE FOIS, LE CINÉASTE MIS EN SCÈNE POUR CE QU'IL EST : UN NOM, UNE GLOIRE FLÉTRIE, LE PROF DE CINÉMA QUI A FAIT, DANS LE TEMPS, LA FUREUR DE VIVRE. ENCORE UN FILM SUR LES PÈRES QUI N'EN SONT PAS, QUI TRUQUENT L'OEDIPÉ, MIMENT LEUR MORT, NOUENT DES NŒUDS QUE L'ON NE POURRA PLUS TRANCHER. RAY, CINÉASTE GORDIEN : À LA FIN DU FILM, IL SE PEND DEVANT SES ÉLÈVES TERRORISÉS, LA NUIT, DANS UNE GRANGE. LA VOIX OFF DU PENDU MURMURE À UN JEUNE COUPLE : TAKE CARE OF EACH OTHER. COMMENT NE PAS PENSER ALORS À *THEY LIVE BY NIGHT* ? ENCORE UN FILM SUR L'IMPOSSIBILITÉ DU RETOUR, SUR LA FUITE EN AVANT, SUR LE MANQUE DE FOYER. CAR LE FILM EST UNIQUE : UN CINÉASTE Y DÉSINTÈGRE ET Y RECOMPOSE CE QUI FAISAIT LA MATIÈRE MÊME DE SON FILM. L'ÉCRAN EST PEUPLÉ D'IMAGES PLUS PETITES QUI VIBRENT, COEXISTENT, SE BROUILLENT. DES CRIS ET DES CONFESSIONS FLOTTENT SUR UN FOND NOIR MAIS CE FOND NOIR EST PARFOIS L'OMBRE D'UNE MAISON, AVEC UN TOIT, TELLE QU'EN DESSINENT LES ENFANTS. NON PLUS UNE MAISON POUR DES PERSONNAGES, MAIS UNE MAISON POUR LES IMAGES QUI N'ONT PLUS DE MAISON : LE CINÉMA. ON NE PEUT PLUS RETOURNER CHEZ NOUS. //

SERGE DANÉY, NICK RAY ET LA MAISON DES IMAGES, IN *LE JOURNAL DES CAHIERS DU CINÉMA*, N° 4, AVRIL 1980

EP (PS) PORTRAIT(S)

Don't expect too much

SUSAN RAY

20H30 / VARIÉTÉS

We can't go home again

NICHOLAS RAY

22H00 / VARIÉTÉS

SLIDE SHOW

EP (PS) LES FILS DU POUVOIR

Né à Paris. Son travail implique les villes - celles où il vit, celles où il va - mené depuis leurs crans. Multipliant les allers et retours dans les lieux observés et au gré des rencontres avec les personnes photographiées, cela pendant plusieurs années, sans durée déterminée. Ainsi réalise-t-il *Paris-Nord*, une série de photographies sur des usagers de la gare du Nord et les dispositifs mis en place pour les « contraindre ». Depuis 2003. Plus récemment, et sans pour autant interrompre les séries entamées - qui se chevauchent et accomplissent la

Myr Muratet

« saillie » d'une topologie des formes et dispositifs adoptés par les acteurs des procès, processeurs, et autres procédures - politiques vastement de dévastation - techniciens de surface à la botte des Petits Marquis de « L'Administration de la contention » -, WASTE-LAND, recherche en cours autour des notions d'occupation et d'invasion menée dans les friches urbaines de Seine-Saint-Denis. Il s'agit peut-être de dresser et de dépasser la figée photographique d'une concaténation systématique de systèmes de Contre-insurrection : les intersections de ces différentes séries cristallisent les enjeux de domination et d'abus de tous les pouvoirs, numériques, économiques, esthétiques ; dérisoires TOUJOURS effectifs, soit un chant de condensation pour les espaces meurtris et les espèces qui les habitent : Cantos de mala compensación. Myr Muratet, lui, vorticiste du vingt-et-unième siècle, vous expose.



Wasteland, L'expulsion II Pantin 2012

Manuel Joseph

Quelques souvenirs, des moments partagés avec Allan Francovich

PAR CARMEN CASTILLO

américaine pour mettre en place les conditions sociales et politiques du coup d'Etat (...). La tragédie chilienne, la politique du M.I.R., la résistance à la dictature de Pinochet, tout l'intéressait, le passionnait. C'était le temps où les mots de nos témoignages en tant que survivants de la défaite, nous manquaient. On devenait abstrait.

Nous étions méfiants, ingrats, renfermés dans une solitude bruyante, nous vivions dans la honte de nos blessures ouvertes... La beauté d'Allan, son humanité, le sourire timide et doux, je ne sais pas, étrangement la confiance s'installa entre nous, sans prévenir. Cela faisait du bien. Il était devenu un ami. Rare (...). Allan avait grandi à Lima, il racontait les enfants des rues, plein d'orgelets et aussi les visages creusés des mineurs de l'Altiplano. Il en parlait toujours, il était américain, né à New York, mais aussi latino-américain. L'espagnol, le français, l'anglais, trois langues qu'il connaissait parfaitement. Nous étions devenus des camarades « latinos », confrérie des exilés. Et dans ce réseau, cette trame politique en train de se faire et de se défaire, en mouvement et de par le monde, Allan était pour nous un homme libre, un cinéaste. Il voulait démonter tous les mécanismes, la machinerie froide de la manipulation, celle de l'argent et des services secrets, une vision « conspirative » de

l'histoire, peut-être. Il était un nomade, d'un continent à l'autre en suivant les pistes de ses enquêtes, de sa passion pour raconter, montrer comment exactement « s'organise » la machine à tuer, celle du pouvoir. Son mouvement était celui de ses films. Les fils de sa vie se reliaient autour de son travail. Sa géographie avait des points de chute, sur lesquels je ne connaissais que des bribes. Il était mystérieux, il parlait très vite, je ne comprenais pas toujours, c'était cloisonné, secret, grave. Je questionnais, alors il reprenait certaines choses, et devant ma stupeur face à ce « complot » gigantesque de l'Histoire, il éclatait de rire. J'étais ingénue. Puis, il disparaissait. Pour réapparaître toujours. Entre Paris et Cuba, d'une ville à un aéroport, je le retrouvais et on se parlait vite, vite, pour se mettre à jour, chacun de son travail, de ses mélancolies, de nos désirs...(...). Et son ultime enquête, l'assassinat de Olaf Palme qu'il s'appropriait à tourner...Un soir Peter Chappell me téléphona, Allan venait de mourir. C'était le 17 avril 1997, à l'aéroport de Houston. La trame de ses amis éparpillés de par le monde se parle, cherche à relever quelques traces de son passage entre nous, pour que son travail soit vu, ici et ailleurs, encore.

Carmen Castillo, dans Images documentaires N° 29/30 (1997/1998)

The maltese double cross 9H30 / TNM LA CRIÉE

The houses are full of smoke 11H15 / TNM LA CRIÉE



Séance spéciale DOC Alliance

Testamentet

CHRISTIAN SØNDERBY JEPSEN

Un héritage, trois frères :
quelles forces ont les liens du sang ?

13H00 / MAISON DE LA RÉGION

acid - Association du Cinéma Indépendant pour sa diffusion

Le pont du trieur

CHARLES DE MEAUX & PHILIPPE PARRENO

14H30
VARIÉTÉS

en présence de Charles de Maux

« Devant *Le Pont du trieur* de Charles de Meaux et Philippe Parreno, première production des Anna Sanders Films, impossible de savoir au juste ce qui se passait vraiment à l'image. La déconstruction, oui sans doute, la fonte des genres, certainement, l'essai filmé, la lettre de cinéma - mais ici sans que cette lettre, bien timbrée, ne soit jamais tout à fait à la première personne (comme avait pu le faire Chris Marker jusque-là), ni objective (suivant un standard télévisuel). (...) *Le Pont du trieur* partait, en fait, de deux points géographiques distincts qui avaient du mal à dialoguer (cette mauvaise rencontre était tout le sujet du film, jusque dans sa forme qui montrait qu'en matière de communication on pouvait plus facilement communiquer une absence d'image plutôt qu'une image réelle...), Paris (Île-de-France) et le Pamir (ancienne région d'Asie centrale). Il disait comment les bonnes volontés pouvaient bien tenter de raconter le Pamir (pays tombé

WHITE EPILEPSY

PHILIPPE GRANDRIEUX



Quel est le projet d'ensemble dont White Epilepsy fait partie ? Le projet global s'intitule *Unrest*. Il s'agit de trois films/installations autour de la question de l'inquiétude.

Votre recherche avec les acteurs

a toujours exploré un rapport particulier au corps, diriger des danseurs était une évidence ? *White Epilepsy* vient d'un premier travail que j'ai mené avec une danseuse, Hélène Rocheteau, dans le cadre d'une carte blanche donnée à Hubert Colas au Centre Pompidou-Metz. Nous nous sommes approchés,



avec Hélène, de la "vie nue", celle qui impose sa pure et absolue nécessité, au-delà ou en-deçà de tout jugement, de toute valeur. Les insectes ont été nos modèles. Les insectes sont entièrement occupés par l'accomplissement de leurs besoins. Aucune autre détermination dans leurs agissements que cet absolu et souverain impératif de l'instinct. Ils ont inscrit la saccade de leurs déplacements, leur maladresse, leur obstination invincible et la voracité meurtrière qui les occupe si entièrement dans le corps d'Hélène. Cette chorégraphie intitulée *Scène 4* a été déterminante pour la réalisation de *White Epilepsy* et d'autres danseurs ont participé au tournage, en particulier Jean Nicolas Daflon.

White Epilepsy tisse des correspondances picturales avec d'autres artistes comme Bacon par exemple. Oui, Bacon est pour moi un artiste de plus en plus important, moins par sa peinture elle-même que par ce qui le conduit à peindre, le processus qui le mène à la forme. J'ai lu récemment les entretiens de Bacon avec David Sylvester. C'est un livre magnifique. Francis Bacon explique comment il s'enfonçait dans le tableau par les accidents que la peinture déploie face à lui, par le hasard des taches, par ce qui n'a pas encore de forme. Cette chose informe, incertaine, hasardeuse, porte en elle les figures encore inconnues de ce que l'on désire, de ce que l'on cherche. Un geste ébloui, soudain les précise, leur donne corps.

À chaque fondu au noir, le film semble s'évanouir pour revenir dans un flux sensible. Oui, c'est le rythme du film, comme une lente respiration par laquelle l'image accède au visible puis disparaît.

Comment le choix du cadre vertical a-t-il été déterminé ? D'emblée. Je voulais avoir un rapport différent avec le cadre, pouvoir avoir le visage et les mains sans devoir déplacer la caméra. Un cadre vertical c'est un tout autre rapport au corps et ensuite à la projection. Le deuxième film/installation d'*Unrest* s'intitule d'ailleurs *Meurtrière*, ce qui rappelle bien sûr l'ouverture étroite pratiquée dans des constructions défensives.

White Epilepsy a été tourné dans une forêt, comment Corinne Thévenon a-t-elle conçu cette étrange rumeur nocturne avec vous ? Le son est une surface, une vibration.

Le film n'expose pas un récit mais un événement a lieu, laissant au spectateur une libre projection. Je crois que ce terme "d'événement" est particulièrement juste. Un événement très ancien qui a laissé en chacun de nous une trace, comme un bruit de fond, une inquiétude originaire on pourrait dire. Il faudrait pouvoir parler davantage de ce rapport entre l'événement et le récit.

CI

PREMIÈRE MONDIALE
18H15 / VARIÉTÉS

en présence du réalisateur

Quelle est la structure de White Epilepsy ? Je n'ai gardé des quatre nuits du tournage que les dernières heures. Le reste appartient à ce qui sera un jour l'installation de *White Epilepsy*. Il faut pouvoir être d'une grande liberté avec les rushes, c'est une matière qui porte sa vérité, sa nécessité, un peu comme un bloc de marbre retient la possibilité d'une forme, d'une main ou d'un pied. La dernière séquence tournée a été faite avec une extrême rapidité, sans aucune répétition, juste quelques indications précises données aux deux danseurs concernant le comportement "criminel" du sphex languedocien envers le grillon, comportement magnifiquement décrit par Jean-Henri Fabre dans ses *Souvenirs entomologiques* dont je conseille vivement la lecture ! Au montage, une fois le film terminé, traçant sa courbe dans une seule lumière, ou plus exactement une seule obscurité, j'ai voulu briser son unité, l'ouvrir à une autre perspective.

Quels sont les enjeux esthétiques de cette installation par rapport au film ? Le cinéma c'est une expérience du temps. L'installation, bien plus de l'espace.

Propos recueillis par Olivier Pierre

What is the complete project of which White Epilepsy is a part? *The overall project is entitled Unrest. It concerns three films/installations about the question of anxiety.*

Your research with actors has always explored a particular relationship with the body, was directing dancers an obvious step? *White Epilepsy arose from initial work I carried out with a dancer, Hélène Rocheteau, within the framework of a carte blanche given to Hubert Colas at the Centre Pompidou-Metz. With Helen we approached "raw life" which imposes its pure and absolute necessity, beyond or outside any judgment or value. Insects were our model. Insects are entirely occupied with meeting their needs. There's no other determination in their actions than the absolute and sovereign imperative of instinct. They have inscribed the jerkiness of their movements, their awkwardness, their invincible obstinacy and the murderous voracity that occupies them so entirely in the body of Hélène. This choreography, titled Scene 4, was decisive for the direction of White Epilepsy and other dancers participated in the shoot, particularly Jean Nicolas Daflon.*

White Epilepsy weaves pictorial similarities to other artists such as Bacon for example. *Yes, for me Bacon is an increasingly important artist, less for his painting itself than for what drove him to paint, the process which led to the form. I recently read David Sylvester's interviews with Bacon. It's a magnificent book. Francis Bacon explains how he gets into the painting through the accidents the painting presents, through the randomness of stains, through what has yet to take on form. This unformed, uncertain, random thing contains within it the figures as yet unknown of what one desires or seeks. A dazzling gesture suddenly clarifies them, gives them body.*

At each fade out, the film seems to vanish in order to return to a tangible flow. *Yes, it's the rhythm of the film, like a slow respiration through which the image accesses the visible then disappears.*

How did the choice of the vertical frame come about? *Straight away. I wanted to have a different relationship with the frame, to be able to include both face and hands without having to move the camera. A vertical frame has a whole other relationship to the body and also to projection. As it happens, the second film/installation of Unrest is titled Meurtrière, which of course relates to the narrow slits used in defensive constructions.*

White Epilepsy was shot in a forest, how did Corinne Thévenon conceive this strange night story with you? *Sound is a surface, a vibration.*

The film doesn't have a narrative but an event takes place, leaving the viewer to freely project. *I think the term "event" is particularly accurate. A very ancient event which left in each of us a trace, like a background noise, an original anxiety, you might say. It would be more appropriate to talk about the relationship between event and narrative.*

What is the structure of White Epilepsy? *I only retained the last hours of the four nights of the shoot. The rest belongs to what will one day be the White Epilepsy installation. You have to be able to take great liberty with the rushes, it's a material which holds its own truth and necessity, rather like a block of marble contains a potential form, a hand or a foot. The final sequence to be shot was filmed very quickly, without rehearsing, with just some precise data given to the two dancers concerning the "criminal" behaviour of the Languedoc sphex toward the cricket, behaviour magnificently described by Jean-Henri Fabre in his book Souvenirs entomologiques which I highly recommend! During editing, once the film ended, tracing its arc in a single light, or more exactly a single darkness, I wanted to break its unity, and open it up to another perspective.*

What are the aesthetic issues of the installation, as opposed to the film? *The cinema is an experience of time. The installation is much more about space.*

Interview conducted by Olivier Pierre

À BAS BRUIT

JUDITH ABITBOL

PREMIÈRE MONDIALE

CF

en présence de la réalisatrice

15H00 / TNM LA CRIÉE



Le chuchotement d'une voix off, la psychose qui menace : quel bruit ou quel murmure à l'origine de votre film ? Karine Loubet, ma plus chère amie, est morte du SIDA en 1996. Avec Karine, qui était photographe, nous faisons toutes sortes de choses, dont des films. Cette mort m'a laissée dans l'effroi de son absence. Pour me sauver, j'ai commencé à écrire *À bas bruit*, et, comme souvent quand je commence à écrire, je n'avais aucune idée du sujet. Mais j'avais le titre.

Je souhaitais une fois encore faire participer Karine à l'un de mes films. Les derniers mois de sa vie, avec son accord, je l'avais filmée de temps en temps en vidéo. Ce fut ça, probablement, le noyau du scénario au départ.

Omniprésente, Nathalie Richard - que vous aviez déjà fait tourner dans Avant le jour - tient le film de bout en bout. Comment est venue cette décision de lui confier cette polyphonie ? Alors que j'avais dans l'écriture - et particulièrement dans le personnage d'Agathe, je cherchais la comédienne qui pourrait l'interpréter. J'avais déjà eu, pour les autres rôles, les accords de Aurore Clément, Judith Henry, Marcial Di Fonzo Bo, et de Jacques Bonnaffé. Nathalie Richard m'a donné son accord pour jouer Agathe en 1999 et s'est tenue dès lors à mes côtés tout du long. Et ce fut long. Un, puis deux, puis trois, puis quatre, puis cinq producteurs se sont successivement emparés de ce projet, et les années passaient. En 2003, le scénario reçut le prix de la Fondation GAN pour le cinéma. La quasi totalité du montant de ce prix a été détournée par le producteur numéro 3. Juste avant ces événements et à la suite de ce prix, nous avons, avec Nathalie Richard, préparé une lecture publique de l'intégralité du scénario dans le cadre du festival Premiers Plans à Angers. Cette lecture a été un moment d'intensité et de vérité d'une actrice exceptionnelle. Le public à la fin, je m'en souviens, n'a pas bougé ni applaudi avant quelques longs instants. S'en est suivi un débat animé, puis quelques personnes sont venues me parler de la lecture et du scénario. Une dame m'a offert de tourner dans sa boucherie, une autre m'a dit : « Comment faire le film après une telle lecture ? ». Une question, comme un couperet, à laquelle je n'ai su que répondre sur le moment. Une chose était devenue certaine : je ne voulais pas d'un film réaliste, car *À bas bruit* était fait d'une matière qui induisait autre chose qu'une fiction réaliste - mais ça, je le savais déjà avant cette lecture. J'ai imaginé toutes sortes de dispositifs, tout en gardant en mémoire cette fabuleuse lecture d'Angers. Je n'ai cessé de penser à ces versions de concert d'opéras, que je préfère le plus souvent aux opéras mis en scène, et j'ai alors conçu ce film comme l'équivalent d'une version de concert d'un opéra.

Au montage, comment avez-vous construit l'enchaînement des voix in et off, des plans avec Nathalie Richard, de ceux tournés en extérieur et à l'abattoir, et des images d'archives ? Et bien c'est tout le travail du montage que d'essayer, de jouer, de déconstruire, de penser, et parfois de trouver. Certaines choses étaient très claires pour moi depuis longtemps et le scénario était déjà très précis, l'abattoir était décrit, les plans en HI 8 de la séquence Karine étaient indiqués un à un. Au moment du montage, j'ai donné des directions, les répétitions, par exemple, de phrases, de mots, de plans, les ralentis. J'en avais pas mal discuté avec Martine Zévort et Albertine Lastera, les deux monteuses du film, qui sont allées plus loin que moi, plus loin que ce que j'imaginai, elles me faisaient des propositions formidables d'intelligence et de poésie.



Le film repose largement sur la lecture du scénario par Nathalie Richard, laissant souvent la place à l'imagination, sauf dans les séquences en HI8 à la fin du film. Comment avez-vous décidé ce qui pouvait être montré ou pas ? Ce qui devait être dit ou pas ? Par amour. Une nécessité. Je dirais que c'est instinctif. Savoir ce que l'on peut montrer ou pas. Choisir une image, choisir un mot, il s'agit toujours de choisir quoi montrer de soi. Voilà ce que mon ami, Dominique Choisy, réalisateur m'a écrit après avoir vu le film : « Moi, je crois que c'est un film sur la vie. Sur la folie de la vie, sur la vie malgré tout, sur la vie quand même. Plus forte que tout. La vie qui fait danser les carcasses et parler les morts, tous les morts. Et puis sur l'amour aussi. L'amour tellement immense qu'il faut en faire quelque chose: percer, visser, suspendre, enregistrer, coller, assembler, filmer... Quelque chose !!! »

Propos recueillis par Céline Guénot

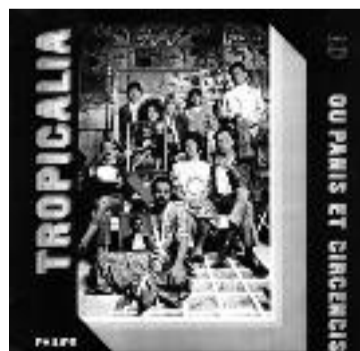
Tropicalia

9H30 / VARIÉTÉS

MARCELO MACHADO

« Mon intention dans ce livre est de raconter et d'interpréter l'aventure d'une impulsion créatrice qui a émergé dans la musique pop brésilienne au cours de la seconde moitié des années soixante. Ses protagonistes - parmi lesquels le narrateur - étaient à la recherche d'une liberté allant au-delà des liens automatiques avec la gauche tout en rendant compte de la rébellion viscérale contre les disparités sociales qui déchirent un peuple, quand bien même les gens qui le composent sont en soi singuliers et charmants. Ce livre tente aussi de raconter une participation fatidique et joyeuse à une réalité culturelle urbaine universelle et internationale. Le tout étant un dévoilement des mystères de cet îlot qu'est le Brésil. Après la révolution bossa nova, et dans une certaine mesure grâce à elle, le mouvement tropicaliste a émergé. Son but était de résoudre la tension entre un Brésil conçu comme univers parallèle et un Brésil pensé comme périphérie de l'empire américain. Un pays qui, à l'époque, était sous le joug d'une junte militaire soutenue par les manœuvres anticomunistes de la CIA. Le tropicalisme se voulait un triomphe contre deux choses : d'abord, contre l'idée faisant de la culture de masse américaine l'instrument d'une libération - même si nous reconnaissions qu'une attraction naïve vers cette culture pop était une saine impulsion, ensuite, contre l'horrible humiliation que représentait la capitulation face à l'intérêt de groupes dominants, qu'ils soient intérieurs ou internationaux. C'était aussi une tentative de se mettre au niveau d'une vague de contre-culture qui alors émergeait partout, se levant contre les régimes autoritaires ».

Premier Chapitre du livre de Veloso, « Tropical Truth : A story of Music and Revolution in Brazil » de Caetano Veloso, publié en 2006



Alice Rohrwacher

JURY INTERNATIONAL

Votre premier film, *Corpo Celeste*, est une fiction qui trouve son inspiration dans une recherche documentée sur l'idée de communauté. Pourriez-vous nous en dire davantage, sur l'histoire du projet et sur sa fabrication ? Il n'a pas été immédiatement clair que ça allait être un film. Ça aurait pu devenir un documentaire, au sens plus conventionnel, voire une simple étude. Avec le producteur, on en parlait comme de la recherche, « et alors, la recherche, vous avancez ? », me demandait-il. À l'époque, j'habitais à Reggio Calabria et je ressentais ce sentiment complexe et douloureux, qu'on pourrait peut-être définir comme l'absence du sacré : dans 'l'être ensemble' des gens, dans les lois de la communauté, tout comme dans l'architecture. Et pourtant, de ce sens du sacré, il en restait encore des traces, des fragments de rituels, des souvenirs de lieux. J'ai donc commencé à fréquenter des cours de catéchisme pour voir comment, dans notre pays, on grandit dans le sacré, et aussi parce que l'Eglise semblait être le seul endroit où les gens se réunissaient. De cette fréquentation, de cette recherche, est né un scénario, auquel, ensuite, peu à peu, on a fait confiance et qui est devenu un film.

Vous avez travaillé dans le théâtre, à la radio, comme monteuse. Pourriez-vous revenir sur votre parcours ? Mon parcours n'est pas linéaire, et je ne sais pas où il m'emmènera. J'ai travaillé pendant longtemps au théâtre, dans le corps-à-corps des acteurs et des mots, en tant qu'assistante, dramaturge et musicienne. J'ai travaillé à la radio et comme monteuse, ayant eu la chance de rencontrer à Lisbonne une référence majeure, Luciana Fina, et je suis convaincue que la période passée à ses côtés a été ma véritable école. Je voulais faire un documentaire, mais j'avais peur de la caméra, un instrument que je ressentais impitoyable, violent. Je me souviens que, lorsque nous sommes partis pour le premier documentaire avec Pier Paolo Giarolo, je ne pouvais même pas toucher la caméra et je passais tout mon temps avec la famille que j'étais censée décrire, sans rien faire. A un moment, le père de cette famille m'a dit : « Aujourd'hui, c'est l'anniversaire de l'un des enfants, tu pourrais tourner un petit film ? ». Et là, on a commencé.

Dans votre film, la distribution est faite autant d'acteurs professionnels que de non-professionnels. Deux des protagonistes notamment sont non-professionnels, et c'est leur première expérience devant une caméra. Comment avez-vous travaillé sur le casting et quelle a été votre approche de la direction d'acteurs ? Le casting a été très long. Aussi parce que nous avons travaillé en totale autonomie, moi et l'assistant réalisateur. Pendant des mois, les fonds du Ministère ont été sans cesse remis en question, repoussés, bloqués. Comme nous ne pouvions pas commencer le film dans une telle situation, nous avons continué la recherche. Par exemple, nous avons rencontré Yle Vianello, qui joue Marta, au début du casting, mais nous ne l'avons pas retenue parce qu'elle était trop jeune. Puis le temps a passé, Yle a grandi... Et finalement nous nous sommes rendu compte que c'était elle qu'on cherchait. Le travail a été le même pour les acteurs professionnels comme pour les non professionnels. Ce n'est pas très original, mais je crois profondément dans les répétitions, et on a fait beaucoup de répétitions !

Vous avez aussi travaillé avec des adolescents sur des projets qui n'ont aucune relation avec le cinéma. De quel genre de projets s'agissait-il ? J'ai travaillé pendant plusieurs années en tant qu'éducatrice auprès d'enfants et d'adolescents dits « difficiles ». Nous avons travaillé sur des projets de décontextualisation, en les amenant à la campagne, dans un milieu sans aucun lien avec le monde qu'ils avaient connu. Pendant des séquences d'une semaine, nous avons travaillé sur l'écoute, l'expression, la représentation. Cette expérience a été fondamentale pour jeter les bases d'un travail d'équipe, que je crois être au cœur de ce métier. Et aussi pour apprendre à faire face à des situations extrêmes, parfois même complètement extravagantes !

Dans *Corpo Celeste*, l'Eglise catholique est au cœur de la communauté et vous la décrivez en employant souvent un registre proche du grotesque. Quelles ont été les différences dans la réception du film en Italie et dans les pays où l'Eglise est moins présente ? Et par l'officialité de l'Eglise catholique ? Reggio Calabria est une ville 'mégaphone', dans le sens qu'elle amplifie pro-

fondément les difficultés, les défauts et la beauté de notre pays. C'est à cause de cela que le film s'est teinté de grotesque, sans être grotesque de bout en bout. Cette ironie est perçue avec plus de difficultés en Italie, où elle déclenche des questions qui sont encore taboues à plusieurs égards. La réaction de l'Eglise a été divisée, comme celle du public. D'une part, certains catholiques se sont sentis offensés, ont hurlé et m'ont souhaité le pire, de l'autre, la réaction des jeunes prêtres, des catéchistes et y compris de quelques rares évêques a été d'une grande ouverture. L'Association nationale des catéchistes italiens a organisé plus de 400 projections du film, en le distribuant de façon très large sur le territoire. Ils ont même organisé un congrès de trois jours autour de *Corpo Celeste* et de ce qu'il serait souhaitable de changer dans la catéchèse. Ça a été vraiment un beau signe, inattendu, heureux.

Un autre point central du film : la télévision en tant qu'agent de modification des relations interpersonnelles. Pourquoi ce choix de l'évoquer sans jamais le rendre explicite ? Parler de l'Eglise a été pour moi le choix d'un angle de vision, un terrain de jeu très resserré à partir duquel faire le portrait d'une société désorientée. La crise que nous connaissons n'est pas tant en relation avec les prêtres corrompus. C'est une crise de l'imagination, une révolution des désirs, qui est dominée par la télévision. C'est autant plus grave parce



que, même quand la télévision n'est pas le centre du discours, elle s'installe partout : dans les tentatives maladroites de spectacularisation, dans l'emploi d'un langage mutilé, dans la difficulté de revenir à une relation réelle avec les choses. *Corpo Celeste*, pour moi, parle surtout de cela.

Votre prochain projet est une fiction sur le paysage italien. Pourriez-vous nous en dire plus sur le projet ainsi que sur les conditions de production et la phase dans laquelle il se trouve ? Il n'y a pas grand chose à dire, sauf que cette fois, j'ai commencé par l'analyse de l'évolution d'un paysage, notre bien le plus célèbre peut-être, celui de l'Italie centrale, symbole du *Bel Paese*. Nous espérons commencer le tournage au début de l'année prochaine. Si tout va bien.

Quelles sont vos attentes dans la tâche d'être au jury ? De travailler le plus possible en dialogue avec les autres jurés. Et d'être confrontée à une sélection vis-à-vis de laquelle il soit vraiment difficile d'exprimer des préférences.

Propos recueillis et traduits par Paolo Moretti.

Jean-Charles Hue

JURY FRANÇAIS

Au vu de vos précédents films, il semble que votre pratique du tournage soit très liée à vos interprètes ? Quels rapports entretenez-vous avec vos personnages ? Les lieux filmés ? Pour l'histoire, les personnages et les lieux, je suis lié au réel que je connais et en cela je suis documentariste. Je commente le monde que j'ai sous les yeux. James Agee en parlant du documentaire disait que c'est capter « la radiation cruelle de ce qui est ». Je pense aussi que tout se trouve dans le réel, il faut juste savoir voir et débusquer l'autre dimension qui, comme une radiation, enveloppe les choses de manière quasi invisible. Aussi, je pars du réel le plus cruel possible, puis sous la forme d'un rite qui peut être celui du cinéma, on marmonne, on crie, on se lance ensemble dans des incantations qui doivent contribuer à faire apparaître ce qui est déjà là, caché. Un certain cinéma tend à nous faire croire que tout est cloisonné, le réel de nos vies d'un côté puis ailleurs, quelque part dans nos têtes, la fiction. Il y a un âge de l'enfance où tout existe et communique. Il y a eu un âge de l'humanité où il en a été de même, les êtres vivants, les plantes et le cosmos faisaient partie d'un même tout sans distinction. Sans doute que je me bats pour retrouver un peu de cela et les personnages de mon film m'aident à retrouver cet



état. Je filme des personnes qui nous prouvent que leur os valent bien celui d'un superhéros, et eux, en plus, ils existent. On devrait tous pouvoir se raconter comme ça, comme au coin du feu, trouver sa part magique et la raconter aux autres. Maintenant que j'y pense peut-être que la kryptonite n'est qu'une radiation cruelle du réel et le combat de superman est de faire vivre fiction et réalité ensemble quitte à en payer le prix fort.

Votre film *La BM du seigneur*, présenté en sélection officielle au FID 2010, a reçu un soutien de la critique lors de sa sortie en salles en octobre dernier. Quel impact cette sortie salles a sur la production de vos prochains projets ? C'est BMW qui m'a fait !!! Enfin, moins la firme de Stuttgart que ce film qui a été une belle aventure. Fred Dorkel, dans le film, rencontre un ange et rien n'est plus pareil pour lui. *La BM du Seigneur* est arrivé dans ma vie et rien n'est plus pareil ! Alors oui, les autres projets que je porte profitent de tout ça.

Je vous cite : "Presque tous mes films parlent d'une transformation, d'une frontière, d'un état

second". Quels sont vos prochains projets ? Convoquent-ils toujours ces idées ? Je filme des personnes que j'aurais aimé être. Ils ne sont pas dans le bavardage social. Quand ils parlent de Dieu c'est qu'ils l'ont vu, quand ils parlent de la mort c'est qu'ils l'ont frôlée, et puis juste après ils s'émerveillent devant quelques merguez sur le feu, une bière à la main. Je rêve de faire pareil mais je suis encore trop lourd, comme disait Céline. Alors chaque film est une nouvelle tentative de m'alléger, changer de peau.

Artiste et cinéaste, vous avez une pratique pluridisciplinaire. Comment appréhendez-vous ces deux champs, leurs divergences mais aussi leurs complémentarités ? J'ai toujours pensé que c'était le boulot des artistes de briser les murs. J'ai toujours détesté l'obligation de cloisonner. Aujourd'hui je dois avoir le courage d'imposer ma façon de voir et ne plus rentrer dans cette situation schizophrénique où un camp m'oblige toujours à jouer ses règles au détriment de l'autre camp. Je suis mon instinct et que je ne raisonne pas en terme de format. Que se soit payant ou non est un autre problème. De toute façon la création c'est au milieu que ça se passe. Howard Hawks disait qu'il filmait les comédies comme des drames et les drames comme des comédie. En ce qui me concerne : ne dites pas à mon producteur que je suis parti écrire un poème il croit que je tourne un film, et ne dites pas à mon galeriste que je tourne un western il croit que je veux devenir vidéaste.

Récemment vous avez sorti un livre, *Y'a pas de prévenance [édition Aux forges de Vulcain], qui rassemble vos écrits. Quelle continuité entre l'écrit et votre pratique artistique ?* Ce livre m'a permis de faire le point à un bon moment de ma vie et de ma carrière. Je me suis rappelé de ce qui m'a amené sans prévenance à vouloir fabriquer des images. C'est la seule psychanalyse que je m'autorise : revenir sur l'origine du désir et le vérifier de nouveau. On y trouve un entretien avec Katia Schneller qui a souhaité cette édition, et aussi quelques histoires vécues. J'écris parfois parce que je ne n'ai pas pu filmer, je garde le plaisir d'écrire sans prétendre à une quelconque littérature. On atteint un résultat dans un médium quand on trouve le moyen de ne pas trop le respecter. Il faut le malmener sinon il nous écrase. Je crois qu'on aime mal, que l'on crée mal ou même qu'on embrasse mal si on le fait avec trop de respect. Un scénario est sans doute une mauvaise littérature car il sert à respecter les règles. Céline disait qu'il échangerait tout Baudelaire contre une nageuse olympique.

Comment envisagez-vous votre rôle au sein du jury de la compétition française ? Je ne suis pas habitué à passer de l'autre côté, dans le jury. Pour juger, mon principal baromètre sera celui qui mesure la générosité d'un auteur ainsi que sa prise de risque tant personnelle que professionnelle. Je suis moins sensible au message, seul compte l'émotion que l'artiste fait naître en filmant un visage ou un paysage. Et comme je suis jury pour la compétition nationale pourquoi ne pas aborder cet événement avec un certain patriotisme !

Propos recueillis par Fabienne Moris

► *Le Pont du trieur* suite dans un oubli post-soviétique) et même, le cas échéant, lui redonner une image, mais aussi combien cet effort-là, s'il voulait être à la mesure des enjeux contempo-



rains, devait dire tout à la fois le Pamir et son manque d'image. (...)

Montrer le pays n'avait alors de sens que dans un champ-contre-champ entre nous (saturés d'images) et lui (le pays le moins regardé du monde, une lande que plus personne n'observait,

pour laquelle aucune caméra ne tournait plus). Le Pamir vivait dans l'ab-

sence d'images, les siennes, celles des autres – et s'il était sans doute trop tard, et un peu rustre, d'envier à ses habitants cette chance (nous qui crevons sous le poids de nos représentations), un film devait toutefois s'écrire à partir de cela, qu'il fallait bien appeler en cette ère de l'image hégémonique une quasi-anomalie historique. La fable post-soviétique et post-cinématographique d'un pays anhistorique. Charles de Meaux (au Pamir) et Philippe Parreno (à Paris périphérie) ont raconté l'histoire de ces deux points, le point Ouest et le point Est, chacun dans sa solitude de point (l'un souffrant de n'être pas regardé, l'autre de ne plus être assez écouté), en ayant cette autre idée tordue : passer par un média familial autant que délaissé, lui aussi invisible (pas photographique pour un sou), un médium so-

litaire par essence : la radio, le programme, l'émission de radio. Où le Pamir pourrait commencer à donner à voir une image en passant par un son, par l'intangible d'une voix d'acteur, d'une voix qui raconte un pays qu'elle ne fait même pas semblant – comme dans les documentaires – de connaître, une voix qui n'a sans doute rien visité mais qui nous délivre une leçon de choses en brassant des informations, et même presque trop d'informations (un comble, puisque de ce pays, cinq minutes avant, nous ne savions rien) à la porte desquelles, un peu plus tard dans le film, viendront cogner des images propres à dépasser d'un kilomètre ou deux ce discours encyclopédique. Et scandale, ces images... eh bien, ne vendaient rien. Ni le site, ni l'histoire, ni les coutumes. Ni la qualité du soleil ni la cuisine traditionnelle. Rien qu'un peu de solitude déambulatoire. »

Philippe Azoury et Charles de Meaux, in *Géographies*, Ed Manuella



HASTA EL SOL TIENE MANCHAS

JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN

en présence du réalisateur **14H45 / TNM LA CRIÉE** PREMIÈRE MONDIALE **CI**

reste du film ? La connexion réside dans le fait que les politiques lancées dans ces années ont eu un poids important sur l'avenir du pays, elles ont changé la donne. Les politiciens actuels sont bien plus faibles, ils vivent aux crochets des grandes compagnies, la situation est bien triste.

Tout au long du film, on baigne dans une atmosphère plutôt grotesque, avec quelques moments vraiment comiques. Quel a été le rôle des acteurs dans l'élaboration du scénario ? Et comment les avez-vous choisis ? Ils étaient mes étudiants en école de cinéma, et sont désormais des amis. Ils faisaient aussi partie de l'équipe technique. J'écrivais le scénario sur le plateau. Je ne faisais que créer les situations en en dessinant les grandes lignes. Je leur donnais une idée générale de la conversation et ils la traduisaient avec leurs propres mots. Beto est un ami à moi. C'est un jeune artiste avec qui je parle sans cesse de films, et nous dirigeons ensemble un petit festival au Guatemala.

Hasta el Sol Tiene Manchas existe dans deux mondes différents : la demeure des héros, faite de papiers peints jaunes, et le studio où l'équipe travaille. Quel est le sens de cette coexistence des deux univers ? C'est comme un dialogue entre mon imagination et la réalité ou le contexte dans lesquels je fais des films. Il s'agit aussi de montrer comment ma relation à ce pays est façonnée par ces deux mondes.

Hasta el Sol Tiene Manchas représente un important changement esthétique pour vous. Quelle a été la route qui vous a conduit à ce tournant ? J'ai essayé de revenir à un point de vue naïf, de faire confiance à cet art pauvre et de montrer qu'il a ses vertus et sa puissance visuelle propres. Et je me moque d'avoir ou non de l'équipement. C'est un peu comme revenir au stade des groupes de rock lycéens s'entraînant dans les garages familiaux.

Hasta el Sol Tiene Manchas entretient, certes de manière distante, quelques

similarités avec La Chinoise de J-L Godard, particulièrement dans la manière dont le médium est approché. Avez-vous eu une référence cinématographique spéciale à l'esprit pendant le tournage ? Plein de films. J'aime les films dont on voit que leurs réalisateurs tentent d'établir un dialogue avec plus de gens. Quand le réalisateur montre ce qu'il est, où il en est, ce qu'il voit dans le monde et comment il négocie avec ses démons, bref, quand il partage. J'aime Godard. Mais ma liste est bien longue et je tente de ne pas copier mes héros – je ne voudrais pas qu'ils m'en veillent.

Entretien mené par Rebecca De Pas

Hasta el Sol Tiene Manchas is a unique hymn to an idea of the cinema based on friendship,

refuse to depend on someone else financially, someone who would like to decide things for me. I'm 100% in charge of what happens in this film, and I find it exciting to have the sole power of decision-making.

The film tells of a strange, amicable relationship during an electoral campaign. What was the starting point for the scenario? The story of this candidate is true: he promised that if he won, we'd go to the World Cup, because he'd be a winner and would know the winning formula of victory. But he lost the elections by a hair. Furthermore, his team waged war against urban graffiti art. In response, the young artists attacked his campaign posters. I wanted to talk about this situation and share this poetry which is quite close to my idea of the cinema.

The film opens with Guatemalan archives from the 1950s. Why start with that? And what is the relationship between this material and

oping the scenario? And how did you choose them? They were my students at film school who are now my friends. They were also part of the film crew. I wrote the scenario on the set. I just created the situations by sketching outlines. I gave them a general idea of the conversation and they interpreted it in their own words. Beto is a friend of mine. He's a young artist with whom I endlessly talk about films and we run a little festival in Guatemala together.

Hasta el Sol Tiene Manchas exists in two different worlds: the abode of heroes, with yellow wallpaper, and the studio where the crew works. What is the meaning of this coexistence of two universes? It's like a dialogue between my imagination and reality or the context in which I make films. It's also about showing how my relation to this country is moulded by those two worlds.

Hasta el Sol Tiene Manchas est un hymne sans pareil à une idée du cinéma basée sur l'amitié, les efforts mutuels et les affinités culturelles. Mais c'est aussi un acte de résistance contre les stratégies dominantes de production. Pouvez-vous nous dire comment le film a été produit ? Pour moi, c'est un film rebelle et triste, parce qu'il est très difficile de trouver des soutiens financiers pour des films au Guatemala. Je suis fatigué de toquer aux portes et d'attendre des réponses pendant des semaines ou des mois. Je sais que la seule manière de faire des films ici est de créer des films de guérilla avec des amis. Peut-être mes films sont-ils artisanaux, mais j'aime faire cela et je refuse de dépendre financièrement de quelqu'un d'autre, de quelqu'un qui prétendrait décider à ma place. Je suis maître à 100% de ce qui se fait dans ce film, et je trouve excitant le fait d'avoir à moi seul le pouvoir décisionnaire.

Le film nous parle d'une étrange relation d'amitié durant une campagne électorale. Quel a été le point de départ du scénario ? L'histoire de ce candidat est réelle : il a promis que s'il gagnait, on irait à la coupe du monde, parce que c'est un gagnant et qu'il connaît la martingale de la victoire. Mais il a perdu de peu les élections. De plus, son équipe est partie en guerre contre l'art des graffitis urbains. En retour, les jeunes artistes ont attaqué ses affiches de campagne. Je voulais parler de cette situation, partager cette poésie qui est assez proche de mon idée du cinéma.

Le film s'ouvre sur des archives guatémaltèques des années cinquante. Pourquoi une telle ouverture ? Et quelle est la relation entre ces matériaux et le



Hasta el Sol Tiene Manchas represents a big aesthetic change for you. What was the path that led you to this shift? I tried to go back to a naïve point of view, to have confidence in this poor art and show that it has its own virtues and visual power. And I don't care about having equipment or not. It's a bit like going back to the stage of high school rock groups playing in the family garage.

Hasta el Sol Tiene Manchas has some similarities, in a distant way of course, to La Chinoise by J-L Godard, particularly in its approach to the medium. Did you have a special cinematic reference in mind during the shoot? Lots of films. I like films where the director tries to es-

mutual effort and cultural affinity. But it's also an act of resistance against the dominant strategies of production. Can you tell us how the film was produced? For me, it's a rebellious and sad film, because it's very difficult to find financial backing for films in Guatemala. I am tired of knocking on doors and waiting for answers for weeks or months on end. I know that the only way of making films here is by making guerrilla films with friends. Maybe my films are home-made, but I like doing it and I

the rest of the film? The connection resides in the fact that the policies launched in those years carried great weight for the future of the country, they changed the outcome. The current politicians are much weaker, they are in thrall to big companies, the situation is very sad.

The entire film is bathed in a rather grotesque atmosphere with some really comic moments. What role did the actors play in devel-

establish a dialogue with more people. When the director shows who he is, where he's at, what he sees in the world and how he negotiates with his own demons, in short, when he shares. I like Godard. But my list is quite long and I try not to copy my heroes – I wouldn't want to piss them off.

Interviewed by Rebecca De Pas

Le Fracas des pattes de l'araignée

EP PS LES FILS DU SON

21H30
TNM LA CRIÉE

AURÉLIEN VERHNES-LERMUSIAUX

en présence du réalisateur

Plusieurs axes nous donnent une vision d'ensemble de l'auditorium, espace du huis clos où se déroule le délicat exercice du mixage de Hors Satan, de Bruno Dumont. Quelles étaient vos contraintes pour tourner ? Le premier jour, dans l'auditorium, je suis arrivé en même temps qu'Emmanuel Croset le mixeur. Quand Bruno Dumont est arrivé, il m'a serré la main et m'a simplement dit : « Il faudra que tu trouves ta place ». Ces quelques mots, comme un signal d'alarme m'indiquant que je pouvais très bien être exclu du mixage rapidement si ma présence nuisait au bon déroulement du travail. J'ai eu une autorisation exceptionnelle, et comme Bruno Dumont ne m'a jamais demandé de quitter l'auditorium, il semblerait que j'ai réussi à trouver cette place. Je n'avais que très peu d'espace pour évoluer, environ 2 m sur 1, dans un angle, à côté de la table de mixage. Si le film donne le sentiment d'avoir plusieurs axes, c'est parce que je tournais à deux caméras. Une au centre qui me permettait d'avoir Bruno Dumont et Emmanuel Croset de face, et une autre à la main avec laquelle je me déplaçais dans mon micro-espace. Afin de ne pas déranger les échanges et le travail de recherche entre les deux hommes, j'arrivais toujours le premier et je parlais le dernier. Je me déplaçais uniquement pendant les changements de bobines, et le reste du temps, je restais à l'affût des mots et des sons avec mon casque sur la tête et ma caméra à la main. Très tôt, en connaissant l'espace dans lequel j'allais être, mais aussi l'étape de travail que j'allais suivre, j'ai décidé de construire mon film pour qu'il soit avant tout un film d'écoute. Je savais également que nous serions dans un auditorium, donc avec très peu de lumière. J'ai réfléchi à quelques axes qui al-

laient dans le sens de ma réflexion, et je me suis en permanence appuyé sur eux. Je ne cherchais pas à être virtuose, mais essentiellement à trouver l'endroit le plus fort pour mettre en avant cette collaboration faite de mots, mais aussi de gestes extrêmement précis de la part du mixeur.

Comment trouve-t-on sa liberté dans un cadre de travail « à l'ombre » de Dumont ? Il fallait être vigilant car Bruno Dumont est une forte personnalité, et je voulais aussi faire exister Emmanuel Croset dans le film qui est une personne extrêmement sensible et intelligente et qui est totalement indispensable à la réussite sonore de *Hors Satan*. Il n'est certes pas toujours simple de trouver sa place face à un cinéaste aussi imposant, mais grâce à plusieurs collaborations entre eux, Emmanuel Croset sait comment se positionner pour travailler sans frustration et pour répondre aux attentes de Bruno Dumont. On peut avoir le sentiment que Bruno Dumont prend beaucoup d'espace dans l'auditorium, mais il faut être attentif à toutes les remarques et tous les rebonds judiciaires que propose Emmanuel Croset. Il fait aussi un gros travail dans l'ombre qu'il est difficile de révéler dans un film. Emmanuel Croset est très bien placé pour savoir à quels moments faire des propositions pour aller dans le sens de Bruno Dumont. Il connaît l'homme et il sait quand il faut agir ou écouter. Il maîtrise également très bien les mondes du cinéaste et me paraît aujourd'hui fondamental dans le travail de création de Bruno Dumont.

Entre deux écoutes, échanges de Dumont avec le mixeur, Emmanuel Croset : Héraclite, la psychanalyse, comment faire du beau avec du laid, l'harmonie... Comment avez-vous construit, au montage, le dialogue entre les deux hommes ? J'ai été présent chaque minute durant le mixage et j'ai capté chaque mot. A la fin du tournage, je me suis donc retrouvé avec de nombreuses heures de rushes. C'est un film qui ne s'est pas écrit sur papier mais durant le montage qui aura duré plusieurs mois. J'ai fait une première version de montage seul, un bout à bout très grossier qui devait faire presque 2h où j'ai uniquement gardé les questions techniques liées au film, et les questions théoriques qui émergeaient des échanges entre Bruno Dumont et Emmanuel Croset. Ensuite, Thomas Glaser, mon monteur, est venu me rejoindre, et ensemble nous avons tenté de construire une narration qui

restait fidèle à la chronologie du mixage, afin de comprendre et de participer à l'évolution des choix validés ou des idées rejetées durant le travail. A partir de cette chronologie, nous avons privilégié les moments de recherche et les questionnements propres au travail de création de Bruno Dumont. *Le Fracas des pattes de l'araignée* ne s'est pas pensé comme un film sur le mixage, mais avant tout comme un film sur un cinéaste à travers une étape de fabrication de son film. Le mixage a tout de suite été envisagé car les amateurs des films de Bruno Dumont savent reconnaître la singularité de son travail sonore. Concernant des interventions de Bruno Dumont, en tant qu'auteur, certaines réflexions et certains échanges abordés durant ce travail de mixage me questionnaient. J'ai décidé de les mettre dans le film, non pas pour les valider, mais pour souligner la singularité de l'approche de Bruno Dumont, et pour nous permettre, à nous et aux futurs spectateurs, de percevoir un peu plus les idées du cinéaste, mais aussi pour prolonger cette réflexion à la fin de mon propre film.

Une leçon de cinéma ? Plutôt les mots d'un cinéaste ! Ceux de Michelangelo Antonioni : *FARE UN FILM È PER ME VIVERE*

Propos recueillis par Céline Guénot



PÉNÉLOPE

CF

PREMIÈRE MONDIALE



CLAIRE DOYON

19H30 / TNM LA CRIÉE en présence de la réalisatrice

Quelle est l'origine de Pénélope ? Le projet initial était d'emmener Pénélope à la rencontre de chamanes sibériens pour l'aider, avec secrètement la ferveur en une sorte d'épiphanie de la guérison. Le film a permis de financer ce projet dont le point de départ n'était pas le cinéma. Le projet initial et le cinéma se sont rejoints autour de l'idée du voyage : le voyage physique, le voyage intérieur. Comment le voyage modifie-t-il nos attentes pour trouver sa force dans le voyage lui-même et non plus dans l'attente d'un sens à donner à la maladie ou d'une manifestation miraculeuse. À l'origine, l'idée était de traverser un miroir à la rencontre d'une autre forme de perception, d'aller à la rencontre du regard d'une autre civilisation. Peut-être Pénélope allait-elle entrer en résonance avec ce monde tout autre où l'on vit dans un tipi, où l'eau va se chercher à même la source, où chaque manifestation naturelle est le reflet des esprits.

Comment avez-vous eu connaissance de ces rites chamaniques en Sibérie ?

J'ai connu ces rites chamaniques par un écrivain du nom de Rupert Isaacson qui a emmené son fils atteint d'autisme en Mongolie à la rencontre de chamanes. Il connaît très bien le chamanisme sibérien et a écrit un très beau livre, *The Horse Boy*. Nous nous sommes rencontrés. Il nous a mis en lien avec une famille Tsaatan de Sibérie mongole.



Votre compagnon dit « Tout ce qui peut changer notre regard, son regard, ça peut l'aider », ce regard sur Pénélope par le cinéma est aussi important ? Regarder Pénélope par le cinéma c'est peut-être tenter de capter le mystère de sa perception. Le langage de Pénélope est celui des sensations. J'ai le sentiment qu'elle reçoit les sons et la lumière de manière totale. C'est-à-dire que tout son être peut être absorbé par la perception d'un rayon de soleil ou le son de l'eau qui ruisselle. C'est comme si elle avait accès à un état perceptif dont nous sommes coupés par notre trop plein de rationalité. Cet état est peut-être celui d'une forme de liberté que nous aimerions ressentir. Mais pour la ressentir pleinement, encore faudrait-il que nous ne nous posions plus la question. J'aime l'idée que l'on aimerait d'une manière ou d'une autre être à la place de Pénélope, car dans cette optique elle devient un personnage de fiction, un personnage principal, une actrice. Je ne voulais pas faire un film sur l'autisme de Pénélope ou sur les conséquences de son handicap, je voulais faire un film sur cette jeune fille qui nous pose une question existentielle.

Pénélope tourne au fantastique à travers le regard que vous portez sur elle, et sa présence extraordinaire. L'idée du fantastique est de poser la question de la perception animale. Cette perception est celle des esprits qu'invoquent les chamanes : l'esprit du loup, l'esprit de l'ours, l'esprit de la forêt. Le film pose l'idée que peut-être les chamanes vont guérir Pénélope, mais en fait nous réalisons qu'elle est peut-être l'incarnation puissante d'un chamane ou d'un esprit. Le cinéma permet de poser cette hypothèse.

Comment avez-vous envisagé la réalisation du film avec Pénélope ? Pénélope est comme Lucky Luke, c'est un "Lonesome Cowboy". Les scènes s'improvisaient au gré du voyage. Je voulais au maximum envisager le film comme une fiction. Je voulais mettre en scène Pénélope au sens de la mettre en valeur et la filmer dans un cadre qui est celui du cinéma et non celui de l'information.

Comment s'est passé le tournage avec les chamanes et leur confrontation avec elle ? Nous avons vécu trois cérémonies mais une seule a été filmée, celle dans la nature avec les neuf chamanes. Ils ont accepté tout de suite d'être filmés. Ils travaillaient tous en même temps, certains priaient, d'autres préparaient une cérémonie, d'autres quittaient un état de transe... Il y avait une grande concentration et la caméra ne semblait pas les déranger. Je ne voulais pas filmer les deux autres cérémonies qui se sont déroulées dans des contextes différents. Je ne voulais pas poser de regard ethnographique. À ce moment, c'était important de vivre cette expérience chamanique, et de ne pas être spectatrice. Quand les chamanes ont vu Pénélope arriver chez eux entourée de toutes ces personnes : mes sœurs, mon père, ma cousine et une équipe mongole qui nous accompagnaient, j'ai le sentiment qu'ils ont pris au sérieux notre demande de travailler avec eux. Pénélope ne les a pas laissés indifférents.

Vous avez créé une école pilote avec l'association "Les amis de Pénélope", la Maison pour l'Apprentissage et l'Intégration des enfants avec Autisme (MAIA), quel est son projet ? Le but de cette école expérimentale est inscrit dans son nom. C'est tout simplement une école et non un institut ou un hôpital. Les personnes comme Pénélope sont souvent dans des hôpitaux de jour, sous médicaments. Les parents ne peuvent pas entrer. Ce sont des hôpitaux sous contrôle de professionnels. J'ai voulu créer un lieu ouvert, où les parents et les frères et sœurs peuvent entrer, où le savoir peut se partager, où l'on peut mutualiser des approches, où l'on peut créer des projets artistiques, sportifs, ou autres selon les affinités. L'idée générale est de donner aux enfants l'accès à une éducation au sens large, c'est-à-dire leur donner les moyens de vivre dans une société donnée avec ses codes tout en s'épanouissant et tout en étant au maximum acteur de leur vie.

Propos recueillis par Olivier Pierre



La Richesse du loup starts off like Le Reste du monde (2011), with the death of a loved one, a moment from which the films unfolds. It is a coincidence. It rather has to do with the specific circumstances.

It is mostly made up of video footage, a kind of diary really: where do these images come from? They were shot "instinctively" between 2003 and 2010 with a little Sony video camera I'd been given at the time.

When you shot them, did you have it in mind to make La Richesse du loup? Yes and no.

These images are really diverse, but many shots of nature, especially of insects and animals, are recurrent in the film. It's an obsession of mine. Living or dead animals.

Marie-Eve Nadeau, who'd already played in Le Reste du monde, is also in this film. How did you devise this character with her? It came out really naturally. I was

searching for this "character" and Marie-Eve kind of sensed it straight away, not being an actress (quite luckily) but rather a human being whose sensibility I find deeply moving.

Was choosing her for the voice-over, an intimate voice that guides us through the images, something that struck off as obvious when you made the film? Right from the start. An inner voice, not a voice-over! A voice from deep inside that guides others through its odyssey.

The editing of video archives is very free and seems to follow the flow of dreams or reminiscence. I mostly start from reality. I'm talking about reality, really.

Through Olaf's character, did you "want to fantasize a story that is not necessarily yours", as Marie puts it, or did you rather have a self-portrait in mind? Certainly not a self-portrait, nor a filmmaker's film. Rather a fiction that goes through what I may know about the experience of living.

La Richesse du loup is also a beautiful portrait of Marie-Eve Nadeau. It is true that Marie-Eve is not exactly (in) a character. She is very close to who she is herself.

How did you pick up the poems that are read and the music? Both poems and music have been with me for so long. It was only natural that they should take a deserved place in the film.

Alain Cavalier works a great deal on filmed diaries, do you find some parallels between this film and his work? Parallels that are opposed, certainly. Alain and I have known each other very well for nine years, and it was indeed as a response to one of his films that I decided to make La Richesse du loup, as a counterpart to Le Filmeur.

What is "the wealth of the wolf" (la richesse du loup) exactly? It is the etymology of my family name. Odoul is a Germanic name, hailing from "Audwulf": "od" or "aud" meaning "wealth" and "wulf", wolf. But for me, La Richesse du loup is about trying to tell the truth through a fiction that tells lies, in some intrinsic link between the two.

Interviewed by Olivier Pierre

LA

CI

PREMIÈRE MONDIALE

RICHESSE DU LOUP



DAMIEN ODOUL

20H30 / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur et de la comédienne Marie-Eve Nadeau

La Richesse du loup commence comme Le Reste du monde (2011), par la disparition d'un être cher à partir de laquelle le film va se développer. C'est un hasard... Plutôt une circonstance du moment.

Il est composé en grande partie d'images vidéo, une sorte de journal intime, quelle est leur origine ? Des images tournées "à l'instinct" entre 2003 et 2010 avec une petite caméra Sony que l'on m'avait offerte à l'époque.

Vous les aviez tournées avec le projet de réaliser La Richesse du loup ? Oui et non.

Ces images sont très hétérogènes mais de nombreux plans de nature, en particulier d'insectes et d'animaux reviennent dans le film. Une obsession chez moi. Des animaux vivants ou morts.

On retrouve Marie-Eve Nadeau qui jouait dans Le Reste du monde, comment avez-vous envisagé ce personnage avec elle ? Très naturellement. Je cherchais ce "personnage" et Marie-Eve l'a tout de suite perçu, n'étant pas une actrice (fort heureusement) mais plutôt une personne à la sensibilité qui me touche profondément.

Le choix de sa voix off, voix intime qui nous guide à travers ces images était une évidence pour la construction du film ? Depuis le début. Une voix intérieure, et non une voix off ! Une voix du dedans qui entraîne les autres dans son périple.

Le montage des archives vidéo est d'une grande liberté et semble suivre la logique du rêve ou de la reminiscence. Je pars essentiellement du réel. C'est du réel que je parle.

À travers le personnage d'Olaf, avez-vous « voulu fantasmer une histoire qui n'est pas forcément la vôtre », comme dit Marie, ou ébaucher un autoportrait ? Surtout pas d'autoportrait, ni de film de cinéaste. Une fiction qui traverse ce que je peux moi-même connaître de l'expérience de vivre.

La Richesse du loup est aussi un beau portrait de Marie-Eve Nadeau. Il est vrai que Marie-Eve n'est pas exactement (dans) un personnage. Elle est au plus près d'elle-même.

Comment avez-vous choisi les poèmes lus et les musiques ? Ces poèmes et ces musiques m'accompagnent depuis longtemps. Tout naturellement, ils ont pris place dans le film.

Alain Cavalier travaille beaucoup sur le journal intime filmé, trouvez-vous des correspondances dans ce film avec son œuvre ? Des correspondances qui s'opposent, certainement. Alain et moi, nous nous connaissons bien (depuis neuf ans) et c'est justement en réaction à un de ses films que j'ai décidé de prendre le contre-pied du filmeur en réalisant *La Richesse du loup*.

Qu'est-ce que "La Richesse du loup" ? C'est l'étymologie de mon nom de famille : Odoul est un nom d'origine germanique, issu de Audwulf : od ou aud veut dire richesse et wulf, loup. Mais pour moi, *La Richesse du loup* est aussi une tentative de dire la vérité à travers la fiction mensongère, et que cela s'inscrive de manière intrinsèque.

Propos recueillis par Olivier Pierre

fotokino

TOUT ET RIEN

BENOÎT BONNEMAISON-FITTE

EXPOSITION

**DU 12 MAI AU 21 JUILLET
DU MERCREDI AU SAMEDI DE 14H A 18H**

**89 ALLÉE LÉON GAMBETTA
13001 MARSEILLE**

EN VENTE
DEVANT LA CRIÉE

T-shirts
Affiches
Badges
Eventails
Verres





THE MURDER OF HI GOOD

LEE LYNCH

en présence du réalisateur

17H00 / BERNARDINES

PREMIÈRE MONDIALE

CI



Comment avez-vous trouvé le personnage de Hi Good ? En lisant le livre *Ishi the Last Yahi: A Documentary History*, publié par Robert Heizer et Theodora Kroeber. C'est dans ce livre que j'ai vu pour la première fois une photographie de Hi Good, qu'on retrouve dans le film. C'est vrai que ces matériaux ont inspiré beaucoup d'artistes, et l'histoire de Ishi a déjà été le sujet de nombreux livres et films. Ishi était connu pour être le dernier Indien californien « sauvage », découvert alors qu'il vivait encore

selon les coutumes autochtones. Il a été trouvé au nord de la Californie en 1911, et beaucoup d'anthropologues pensent qu'il était le dernier de sa tribu. Hi Good est responsable de l'annihilation de nombreuses tribus indiennes californiennes et on croit qu'Ishi est un des Indiens renégats responsables de sa mort. Good est lui-même l'objet de nombreuses publications.

Tout semble très simple, très modeste. Comment s'est déroulé le tournage ? Avec quel type d'équipe avez-vous travaillé ? Mon équipe était un groupe spécialisé dans la reconstitution vivante de l'Histoire, qui comptait quelques Indiens vivant de ce type de mises en scène, des spécialistes travaillant au musée du comté, quelques propriétaires de ranch. Ce sont eux qui ont écrit toutes les scènes et le tournage comme le dialogue ont été en grande partie improvisés. L'essentiel du matériel m'a été donné, une bonne partie traînait dans un garage depuis des années. Je voulais que le film ait l'air d'une reconstitution ethnographique ou d'un document sur une performance.

Il y a une merveilleuse séquence au milieu du film, une sorte de fête cowboy montrant plusieurs spectacles mis en scène dans quelques tentes. Quelle était votre idée en filmant cela ? Vous êtes-vous basé sur des détails fournis par des livres d'histoire ou avez-vous essayé de recréer par vous-mêmes le folklore de l'Ouest ? J'ai pensé pour cette scène aux origines du Bohemian Grove, un club du nord de la Californie où l'élite politique américaine se réunit une fois l'an depuis la fin du dix-neuvième siècle. Mais la scène s'est aussi nourrie de références tirées de livres rares ou de journaux, de vieux contes ou du folklore. Par exemple les tenues que portent les personnages au début sont inspirées de photos prises lors des premiers bégaiements du Klu Klux Klan. En fait, ce n'est qu'après *Naissance d'une Nation* que les membres du KKK ont commencé à s'habiller avec les costumes que nous connaissons aujourd'hui.

Le film fait alterner des séquences « normales », avec une narration classique, même si la caméra est très mouvante, et d'autres « expérimentales », avec des procédés de toutes sortes comme le flou ou l'écran partagé. Comment avez-vous conçu cette oscillation ? Je voulais faire un western qui explore toutes les figures et tropes du genre, du western minimaliste à celui, plus acide, des années soixante-dix en passant par les docufictions ethnographiques qu'on trouve à la télévision. En faisant cela je voulais mettre en avant mon idée que rien ne peut réconcilier cette histoire, même pas l'avant-garde. Rien ne peut rédimier l'histoire de la Frontière.

De la même façon, la musique que vous utilisez, particulièrement durant les ralentis, mêle guimbarde et synthétiseur. Pourquoi ce va-et-vient entre un passé rudimentaire et la technologie d'aujourd'hui ? Je n'ai utilisé que des instruments acoustiques qui existaient déjà à l'époque représentée dans le film. Certains sons ont été repris au synthétiseur la musique principale, notamment pendant les ralentis, est en fait un saxophone baryton joué par Jon Raskin. Si j'ai fait en sorte que le son de ces instruments semble synthétisé, c'est pour rappeler au public que le paysage sonore électronique peut aussi exister sous une forme acoustique, ce qui complique justement la notion de pré-industrie. Cela me rappelle la notion bazinienne d'ontologie cinématographique. J'essaye d'en exprimer l'idée formellement, à l'aide du son. Pour le dire autrement, je pense que le passé est technologisé, spécialement pour ce qui concerne la « technologie indienne ».

Hi Good et Ned sont des personnages entre-deux, au milieu, tous les deux de manière différente. Hi Good est un WASP classique mais comprend mieux les Indiens que ses congénères, et Ned est un métis perdu entre les deux camps. Pourquoi avez-vous choisi de telles figures, ces ponts cassés entre deux groupes ? Je pense que c'est cela qui m'a intéressé dans ces deux personnages, le fait qu'ils pointent toute la confusion et la complexité de cette histoire. Cela permet de rendre compte de l'évolution du rapport des Américains aux Indiens. Le fait que Hi préfère la compagnie des métis ou qu'il semble avoir élevé Ned depuis son enfance est un bon exemple de cet imbroglio.

Il existe une idée assez classique sur l'histoire du western, qui voudrait que l'évolution de l'image des Indiens, de Ford à Peckinpah, soit le signe de la « perte de l'innocence » des États-Unis. Que le western, depuis ses débuts épiques, soit devenu l'histoire des torts faits aux Indiens, à la manière d'un retour du refoulé collectif. En quel lieu, à quelle phase de cette histoire vous placeriez-vous ? Quel aspect prends pour vous la revisitation des mythes du genre ? Je pense que vous avez raison quand vous dites que dans chaque western, qu'il comprenne ou non des Indiens, le sous-texte

fini toujours par ce génocide. Je voulais raconter cette histoire là parce qu'aucun western n'a jamais été fait sur un chasseur d'Indiens, du moins comme personnage principal. Je voulais aussi travailler sur les idées préconçues que partagent beaucoup de personnes sur la mythologie de l'Ouest et l'holocauste californien. Il s'agissait de dégeler et refaçonner ces mythes. Pendant mes recherches je me suis rendu compte que Hi Good écrivait clairement son propre mythe. Il a menti en prétendant que ses parents étaient morts, tués par des Indiens, alors que les archives du recensement montrent que son père lui a survécu.

Propos recueillis et traduits par Gabriel Bortzmeyer

How did you come across this character of Hi Good? I came across the character of Hi Good from reading the book, *Ishi the Last Yahi: A Documentary History*. The book is edited by Robert Heizer and Theodora Kroeber. It is within this book that I first saw a picture of Hi Good, which ended up being in my film. I guess you could say that this material has inspired many different artists, and the story of Ishi has been the subject of numerous books and films. Ishi, was known to be the last "wild" California Native American found living in an aboriginal state. He was discovered in Northern California in 1911, and many anthropologists believe he was the last of his tribe. Hi Good is responsible for the total annihilation of many California Indians tribes and Ishi is believed to be one of the renegade Indians who were responsible for killing him. Good is the subject of many texts and publications as well.

Everything seems very modest: How did the shooting go and with which kind of team did you work? My team was a group of living history reenactors, Native American cultural figureheads, county museum docents, and various ranchers. All the scenes were written by these people and the film shooting and dialogue is mostly improvised. Much of the film stock had been gifted to me and some of it had been sitting in a garage for many years. Mostly, I wanted it to feel like an ethnographic reenactment or a document of a happening.

There's a marvelous sequence in the middle with shows going on in a few tents, some kind of cowboy party. What was your idea when filming it? Did you work on historical details provided by books or you tried to recreate yourself this West folklore? My idea for this scene involved the origins of Bohemian Grove, held in Northern California and where America's political elite have been meeting once a year since the late 1800's. But, the scene is full of references from either rare books and journals, or oral histories and folklore. For instance the outfits the characters are wearing in the beginning of the scene were inspired by early photos of the Klu Klux Klan. It actually wasn't until the film, *Birth of the Nation* that the KKK began dressing in the typical costume that we're most familiar with.

The movie alternate between « normal » sequences, based upon a classical narration even if the camera is moving a lot, and « experimental » ones, with all kind of devices as blurring or split screens and other ones. How did you conceive this switching? I wanted to make a Western that would explore as many of the tropes of the genre that I could, from the minimalist western, or the acid western of the 70's, to the ethnographic and television docudramas. In doing this I want to emphasize my belief that there is no gene that can reconcile this history, not even the avant-garde. It's a history of frontierism that is completely irredeemable.

In the same way, the music you use, especially during slow-motions, is a mix between a Jew's harp and a synthesizer. Why this going back and forth between a rudimentary past and a technologised present? All the instruments I used are acoustic, and would have existed during the time the film takes place. Some of the sounds have been run through a synthesizer but the main score, including the slow motion scenes is actually a baritone saxophone being played by Jon Raskin. In making these instruments sound like they've been synthesized, I'm trying to remind the audience that electronic soundscapes exist also in an acoustic form, complicating the notion of the pre-industrial that you hit upon. This reminds me of Bazin's notion of the cinematic being. I'm trying to express this idea formally, using sound. In other words I think the past is technologized, especially in regards to "native technology."

Hi Good and Ned are both in-between characters, in different ways. Hi Good is a classic WASP but with a higher understanding of Indians than the others, and Ned is a métis lost between two sides. Why did you choose such figures, some broken bridges between the two races? I think that's what interested me about these two characters, is that they point to how confusing and complicated this history is, especially Americas relationship to Native Americans back at that time, versus our relationships now. An example of this would be the fact that Hi preferred the company of racially mixed Indians, or that he supposedly raised Ned from a boy.

There is this classical idea about the history of western saying that the changes of the image of the Indians, from Ford to Peckinpah, is the sign of the « loss of innocence » of the US. That the western, from its epic beginning, became the story of the wrongs made to the natives, as if the national subconscious was fighting back. How would you place yourself in this history, how do you revisit the myths of the genre ? I think you're right that in every western, whether it involves Native characters or not, the text can always end up being about Native American genocide. I wanted to tell this particular story because there has never been a western in which the main focus is on an Indian Hunter. I was also interested in dealing with peoples preconceived notions involving California's holocaust and mythology, and wanted to unfreeze and repackage these myths. For instance, during my research it became clear that Hi Good was writing his own mythology. He lied and said his parents were dead, killed by Indians in his case, but a census report shows proves that Good's father out lived him..

Interviewed and translate by Gabriel Bortzmeyer

PALMARÈS FIDLAB 2012

Panavision Alga Techno a remis un avoir de 10 000 euros sur le devis de location caméra pour le prochain tournage de **GABRIEL ABRANTES**, pour le projet *Narciso, edipo e orfeu*.

Air France a offert au lauréat deux billets d'avion long courrier.

La société de post-production La Planète Rouge a offert un ensemble de travaux de post-production au lauréat **JEAN-CHARLES FITOUSSI**, pour son projet *Un Kamikaze*.

La société de sous-titrage Sublimage a offert le sous-titrage de son film au lauréat **RICARDO ALVES JR** pour son projet *Elon Rabin Não Acredita Na Morte*.

Le prix CVS a doté de 4000 euros le projet *Les renards* de **ELÉONORE SAINTAGNAN** et **GRÉGOIRE MOTTE**.

Le prix Vidéo de Poche offre une création DCP à **NEIL BELOUFA** pour son projet *Géopolitiques hôtelières*.

Tables rondes

À 18h30 / Alcazar
ÉCRAN PARALLÈLE PORTRAIT(S)
en présence de Susan Ray

À 19h00 / Théâtre les Bernardines
FESTMED

LOGODEN

CF

PREMIÈRE MONDIALE
en présence de la réalisatrice

19H30 / TNM LA CRIÉE

AURÉLIE BONAMY & JEAN FRAYSSE

Entretien avec Aurélie Bonamy

Pouvez-vous nous parler de votre rencontre avec les images tournées par Jean Fraysse ? Lorsque j'ai débuté mon stage à la Cinémathèque de Bretagne, Nicolas Nagues et Philippe Choupeaux m'ont proposé d'archiver le dernier dépôt d'un cinéaste amateur qu'ils estimaient beaucoup. Ce dernier dépôt de Jean Fraysse (2004) contenait environ 350 bobinots Super 8 et une vingtaine de cassettes audio – le tout dans une grande malle. J'ai débuté mon travail de reconnaissance en visionnant les films que Jean Fraysse avait lui-même montés, et parfois sonorisés, dans les années 80. Je suis entrée dans un univers où l'expérimentation visuelle et auditive remplaçait l'en-



avec le concret, où le mouvement nous entraîne vers l'impressionnisme.

Qu'est-ce qui, parmi les bobines déposées à la Cinémathèque de Bretagne, a tout d'abord retenu votre attention ? Comment est né le projet d'en faire un film ? Jean Fraysse a filmé son île pendant près de 15 ans, de 1980 à 1995, mais avec une très forte production au début des années 1980. C'était étonnant de découvrir comment l'œil du cinéaste s'est déplacé d'un thème à l'autre. Il débute par les fleurs de l'île puis il se dirige vers les oiseaux de mer, tout en ponctuant ses enregistrements de portraits, de grands travaux et du bord de côte. Le fait d'avoir inventorié et visionné l'ensemble du fonds m'a permis d'accéder à la clarté des sujets. Je pouvais envisager alors un court métrage sur la thématique de l'asphodèle ou un portrait de Mamé. J'ai maintenu un contact téléphonique avec Jean Fraysse durant l'avancée des travaux d'archivage et de montage. Jean Fraysse m'a confessé son envie d'un long métrage sur les reflets. De là est né le court essai sur le goémon. Le long métrage sur un seul motif était inenvisageable pour moi, d'autant plus que le montage s'effectuait aussi selon la qualité et la quantité des sons dont je disposais. *Logoden* se dessine donc en trois tableaux, et chaque tableau permet d'accéder à une dimension végétale de l'île.

La caméra de Jean Fraysse filme aussi bien des scènes de sa vie familiale et quotidienne, que le ressac dans les rochers ou la flore locale. Qu'est-ce qui pour vous fait l'unité, et la valeur de ce geste cinématographique ? C'est l'amour pour son sujet. Son île et la vie sur son île. Jean Fraysse est un capteur de la beauté des choses qui l'entourent. Il aime aussi chercher à cadrer et se plaît à travailler au cadrage alors que sa caméra n'est pas chargée. Il compose ses plans et filme au rythme d'une musique imaginaire. L'unité de son geste se tient dans la musicalité des plans. Il contourne son sujet en se déplaçant physiquement. Ses plans sont rarement fixes. Son approche macrophotographique du sujet est aussi récurrente. Qu'il filme les mains ou la surface de l'eau, il cherche à effleurer une surface, à souligner les détails au premier plan en les détachant de la confusion



enregistrement plat et confus d'un souvenir de famille. Ma première rencontre physique et interactive avec les images de Jean Fraysse a été celle de la matière. Le film Super 8 était en lui-même fascinant à manipuler, à contempler. Au travers d'un compte-fil je découvrais la qualité des photogrammes. Les couleurs et les détails apparaissaient déjà très riches. La visionneuse manuelle m'a ensuite permis de rencontrer à mon rythme ces photographies en mouvement. J'ai constaté leur vraie richesse cinématographique lorsque je suis passée à l'étape du télécinéma. J'étais fascinée par la précision du cinéaste,

DICTÉE

MI YOUNG PREMIÈRE MONDIALE

20H45 / VARIÉTÉS

en présence de la réalisatrice

Pourquoi Theresa Hak Kyung Cha ? Je partage son enthousiasme artistique.



Je suis tombée sur un livre à propos de son travail alors que je cherchais des livres sur la place du spectateur dans les films, comme *Esthétique du film* de Jacques

Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. En poussant mes recherches sur elle, j'ai découvert qu'elle avait édité à son retour de France un livre d'esthétique du cinéma, nommé *Apparatus*. Elle y avait joint des articles de critiques et de cinéastes comme Straub/Huillet, Christian Metz, Godard, Vertov, Maya Deren, et d'autres encore. J'ai été surpris d'apprendre que nous partagions les mêmes influences et que nos visions du cinéma étaient incroyablement similaires.

Pourquoi Dictée plutôt que d'autres travaux ? *Dictée* fut sa dernière œuvre avant sa mort inattendue. C'est l'essence même de son œuvre, son point culminant. Il y a d'un côté la partition en chapitres, mais aussi, sinon surtout, de multiples portes d'entrée entre eux ou à l'intérieur. Ce texte est toujours pertinent de nos jours. Theresa était une artiste rétive à toute compromission. Elle faisait parler des voix appauvries par le pouvoir, mais qui tentaient encore de dire des choses singulières d'une manière propre. Ces ef-

fets de pouvoir sont toujours d'actualité, sinon plus encore qu'avant, en ces temps de dispersion culturelle accrue.

Cela veut dire que vous vouliez dès le début du projet une vision kaléidoscopique.

Le livre n'a aucun style spécifique, propre à lui, aucune vision singulière, il revendique une appartenance à tous les genres. Theresa aime ces croisements, elle refuse de s'enfermer dans une unique forme, un seul domaine de l'art. Je dirai qu'elle est une nomade des genres et des visions.

Vous mélangez différents styles cinématographiques. Je voulais expérimenter ma vision à travers la pratique cinématographique. J'étudiais les mouvements de caméra, les angles, les échelles, les durées, les gestes, d'autres choses encore, et en même temps je regardais beaucoup d'autres films pour m'aider à penser le mien. On a aussi utilisé un i-phone 4 doté d'une lentille télescopique parce qu'il était plus facile à manier et que j'apprécie la texture de son image. Même si on a eu quelques difficultés lors du transfert en format DCP, c'était très excitant de tester ces nouvelles possibilités pratiques.

Pourquoi avez-vous décidé de rejouer les scènes ? Comment les avez-vous choisies ? Et pour les différents lieux ? Au début du projet, ce film était plutôt conçu comme un documentaire de facture classique, autour de visites rendues aux amis de Thérèse et à sa famille, de leurs souvenirs d'elle et de son travail. Je me suis rendu compte qu'ils ne parvenaient pas vraiment à réactiver cette mémoire. C'est à ce moment-là que j'ai été prise d'incertitude quant au style choisi. Je me suis mise à réfléchir à d'autres formes visuelles, en tentant d'imaginer comment elle aurait elle-même fait ce film, même si elle n'a jamais fini le seul qu'elle ait jamais commencé. J'ai choisi les scènes très instinctivement. Pendant mes voyages de recherche en Amérique du Nord, j'ai prêté beaucoup d'attention à certains

lieux très inspirants. Par exemple, le café Trieste, où Theresa se rendait très souvent, ou les rues escarpées de San Francisco ; ou encore les bâtiments avec de grandes horloges, Times Square et SoHo à Manhattan, les escaliers de l'Oratoire de Saint-Joseph à Montréal.

Le travail sur la bande-son. J'ai essayé d'amplifier par la musique et le son l'ironie, la désincarnation, l'anxiété, la peur, tout ce genre d'affect. Cela pour transmettre l'intensité de la vie et de



l'œuvre de l'artiste. Deux ou trois des voix du film sont basées sur l'idée, dans *Dictée*, de figures multiples. Je suis partie du principe que Thérèse n'était pas seulement polyglotte, mais qu'elle incarnait aussi différents personnages comme Jeanne d'Arc, Yu Gwan Soon, Mère Thérèse, sa propre mère et bien sûr elle-même. J'ai aussi rajouté des femmes des Black Panther en Californie et des combattantes de la guérilla kurde, parce qu'elles se battent toutes pour leurs propres langues et cultures. Toutes ces femmes viennent de différents lieux, de différentes époques, et elles se sont toutes sacrifiées pour leurs idéaux.

Why Theresa Hak Kyung Cha? I share her artistic enthusiasm. I was researching for books about 'spectatorship in film' such as: [Aesthetics of Film] written by Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie and Marc Vernet, when I came across a book about her works. Also, when I researched further about her, I knew she edited a book regarding film aesthetics after she studied in France, called [APPARATUS] where she edited the articles of the filmmakers and critics such as Straub/ Huillet, Christian Metz, Godard, Vertov, Maya Deren and so on. I was astonished to learn that we shared the same influences and that our perception of cinema was uncannily similar.

Why Dictée rather than other or more works? *Dictée* is her last work before her untimely death. *Dictée* is the culmination and essence of all her works. It is not only separated into chapters but has multiple doors within and between those chapters you can enter. And this text is still relevant today. Theresa was an uncompromising artist who performed voices that were debased under power, but still tried to speak their own things in their own ways. These effects of power are as relevant today if not more in an age of increased cultural dispersion.

It means that you wanted the kaleidoscopic vision from the beginning of the project. The book [*Dictée*] took no specific style or way of seeing, it can be said, multi genres. Theresa crosses the genres denying staying in one

d'un fond vague et flou. Les plans larges ne l'intéressent pas, tout comme la platitude d'une grande profondeur de champ. Jean Fraysse cherche à révéler le relief. Il met en relief son île d'un point de vue interne et intime.

Logoden est le fruit de deux gestes de création séparés par plusieurs dizaines d'années. Comment qualifieriez-vous la nature de votre collaboration avec Jean Fraysse ? J'ai longtemps pensé que mon seul rôle était celui d'une monteuse et Jean Fraysse était le cinéaste amateur sorti d'une malle que je souhaitais faire partager au public. Or la nature du travail final était la réalisation d'un nouveau film signée par deux réalisateurs. Jean Fraysse a débuté le projet d'un film sur son île mais il n'a jamais eu le temps et la santé pour monter ses rushes. J'ai donc poursuivi le geste de Jean Fraysse, guidée par ma propre sensibilité en souhaitant ne pas desservir la sienne. C'est un homme généreux et juste qui a découvert mon travail de montage avec émerveillement. J'ai eu enfin la possibilité de le rencontrer le 5 juin 2012, pour la première fois, un an après mon stage à la Cinémathèque de Bretagne. Aujourd'hui je porte ce projet pour deux. Il ne s'est jamais considéré comme un professionnel mais il me soutient dans la suite du projet de réalisation. Il se positionne en tant que spectateur et redécouvre des souvenirs oubliés. Sa pratique de cinéaste amateur est elle aussi de l'ordre du souvenir. Cependant son expérience de la vie et de cette pratique le place comme un maître aux côtés de qui j'apprends et avance.

Au montage, comment avez-vous conçu la succession des séquences à partir des rushes existants ? Et comment avez-vous pensé le rapport entre images et sons ? En tant qu'archiviste audiovisuelle, j'ai indexé l'ensemble des bobinots traités et alimenté une base de données en décrivant chaque élément par la date, le lieu de tournage, le titre donné par Jean Fraysse sur l'emballage et une description brève du contenu. Au montage je me suis rapportée à ces notes très régulièrement dans l'objectif de retrouver les plans qui correspondaient au sujet que je montais. Le montage image s'est effectué selon une thématique mais c'est le montage sonore qui charrie les séquences. Il existe dix-huit heures de bandes sonores sur cassettes audio, pour la plupart, des ambiances. A partir de là, ce n'était plus un travail de préservation, mais de création. La bande-son est une composition travaillée dans l'esprit d'un butinage. Elle ne cherche pas à illustrer fidèlement les images, elle s'ajoute et dialogue avec elles. Ce décalage permet de développer un langage particulier, il y a un écho entre l'image et le son qui nous laisse la possibilité de saisir une nouvelle temporalité. Parfois le son et l'image se suivent, se chevauchent puis se rencontrent et avancent ensemble l'un à côté de l'autre, puis se séparent, s'éloignent l'un de l'autre. Parfois le son devance l'image, raconte sans ellipse un moment d'une journée, poursuit une action en cours, alors que l'image condense la journée entière.

Propos recueillis par Céline Guénot

form or certain domain of art. I would say she is the nomad of genres and vision.

You mix varied cinematographic styles. I wanted to experiment how I see through making films. I considered camera walks, angles, size, duration, gestures of performance and so on, at the same time I studied many other films to visualize this film, musing this project. Additionally, we used i-phone 4 cameras with a telescopic lens for this film for a few reasons like portability and texture of look. Though we had some difficulty with mastering the film into DCP, it was also exciting for us to test this new possibility in filmmaking.

Why did you decide to reenact? How did you choose the scenes? The different places? At the beginning of the project this film was planned more like a traditional documentary, visiting Theresa's family and friends and how they remembered her and her works. I found it was very hard for them to remember her. I became unsure at that point that the documentary style was the right choice. I started to think of different ways of filmmaking, imagining the way she would have made films even though her only film was never completed. I chose the scenes very intuitively. During my research trip in North America, I paid close attention to certain inspiring places. I was taken by spaces such as: cafe Trieste, where Theresa visited regularly, and steep streets in San Francisco; buildings with clocks, times square and SoHo in Manhattan; the stairway of St-Joseph's Oratory in Montreal.

The soundtrack is a very specific work. I tried to amplify the irony, disembodiment, anxiety, fear and so on, as far as possible through the music and sound. This was to convey the intensity of the artist's life and works. In terms of the voices, two or three voices of the film are based on the idea of multiple figures in Dictée. The idea is not only that Theresa was multi-lingual but also that she had several characters like Jeanne D'arc and Yu Gwan Soon, St-Theresa, her mother and herself. I added Black Panther Party women in California and Kurdish women guerilla fighting to keep their own language and culture. They are all from different times and origins, and they are women who sacrificed and travelled very far for their ideals.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

Rua Aperana 52

JÚLIO BRESSANE

17H00 / ALCAZAR

Vous mêlez des photos de famille puis des extraits de tous vos films. Peut-on parler de ce film comme d'un entre-deux, un autoportrait et une autobiographie fictifs ? Fictifs, oui, sans doute. Photos de famille et extraits de mes films sont là pour créer et recréer un paysage, un lieu.

Dans la seconde partie [celle des extraits de films], comment s'est fait le choix des extraits ? Les extraits choisis reconstituent le lieu désiré et disparu. Survivance en des temps hétérogènes. Agents de l'espace à l'intérieur de l'espace.

La réminiscence semble être un élément important, accentué par le fait de retravailler le son. Est-ce le sens de ces apparitions venues d'autres films ? Oui. Mémoire volontaire et involontaire. Jeu d'échecs de signifiants.

Comment avez-vous pensé le montage, notamment celui des extraits de films ? Si l'image est une mémoire inconsciente du temps, le montage, rationalisation de l'irrationnel, agit inévitablement au niveau de l'oubli volontaire. Mais il existe de toute évidence une « méthode ». Dans ce film, il y a la tentative de l'invention d'un montage. Le croisement de signifiants, d'événements rend les images « audio-lisibles » et montre leur structure tectonique, la restauration de l'espace tectonique (c'est-à-dire, de la construction, de la séparation et de l'harmonie), ainsi que la distance et la proximité du son et de l'image. Mémoire involontaire ou encore, algèbre du rêve au territoire ambigu, une chose peut être plusieurs choses. Les *News on the march* de Charles Kane apportent un aspect ironique à la bande son du film de Welles. Xanadu, le manoir de Kane, est déplacé, l'ironie et la fiction sont liées dans le nouveau rapport d'une survivance. Survivance transmigrationnaire de symboles musicaux ! Le rythme, la musique traversent la frontière, sont au service d'un autre sens. Comme le prêchait le grand orateur du XVIIIe siècle, Antonio Vieira, « Là où dire est faire, écouter est regarder ». Montage de sensations subjectives plus que d'analogies objectives. Comme l'a dit un ancien philosophe de la contiguïté : « Parler de Saint-Denis amène naturellement à parler de Paris ! »



Pourrait-on parler ici d'un érotisme des images, des photos comme des films ? Érotisme des images : la mémoire crée un système d'images qui se traduit dans ce qui est fortement pulsionnel et qui passe par les îles, la mer, la longue rue, les deux montagnes, la mosaïque de corps, les vieilles photos... Oui, c'est très érotique.

Le titre du film renvoie à une adresse, celle de votre enfance. Votre *Lrosebud* ? L'adresse de mon enfance ! J'ai eu une enfance tourmentée et difficile. Ce paysage, la mer, les îles, les deux montagnes [appelées « les deux frères »], la longue rue et la maison au n°52 ont été pour moi une compagnie constante et compréhensive. La rue Aperana, dans le quartier du Leblon à Rio de Janeiro, conserve une belle histoire. L'histoire de l'Amérique antique, antérieure au XVIe siècle. La prédominance des noms indigènes et magiques donne au lieu un caractère curieusement archaïque. En tupi, « aperana » signifie « chemin provisoire, mauvaise route ». C'est parce que l'existence de ce passage dépendait de la marée. L'eau de la mer arrivait jusqu'au pied de la montagne ; à marée haute, le chemin était fermé et, à marée basse, il était ouvert. Ce chemin tortueux, aux sept virages, conduisait à un belvédère et à une forêt d'arbres fruitiers où il y avait un peu de gibier et six sources d'eau pure. C'était un endroit important pour la population locale. Le film reconstruit ou suggère ce paysage et ce lieu. À plusieurs reprises, en arrière-plan, la maison, la rue, la montagne, etc. sont réinventées. De formidables visions apparaissent au montage et reprennent vie... Des photos et des films faits entre 1909 et 2009 constituent la biographie de ce film, la biographie d'un lieu mythique. Dénomination commune entre mémoire et invention.

Propos recueillis par Rebecca De Pas et traduits du portugais par Hélène Harry

Les Mains négatives

MARGUERITE DURAS

“Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville. Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir. On pense parfois qu'un extérieur donné va aider le film. Alors, on va chercher cet extérieur et on ne le trouve jamais. Il faut partir en repérage sans aucune idée, sans rien. Il faut laisser l'extérieur venir à vous. Par exemple, je n'ai pas d'idée sur l'image qui doit être sous le jeune pendu d'Auschwitz. C'est en passant devant la rangée droite des peupliers de la Mauldre que je me dis : ce sera ça. Ou bien, ce sont des images vies sans projet de films, qui reviennent. Comme le Poudreux, le port du bois africain sur le chenal de la Seine et la gare désaffectée du vieux port de Honfleur. Un lieu où j'ai déjà tourné me donne envie d'y revenir. Je tourne sur les lieux où j'ai déjà tourné. Les grands ciels allemands d'Aurélia Steiner, ceux des pluies fécondes, ce sont ceux du camion sur l'écriture et le sommeil – ici ils sont en plan fixe. Ces champs étaient là, la différence c'était leur couleur, ils sont noirs des labours d'octobre dans *Aurélia* et recouverts, dans *Le Camion*, de ce duvet vert de janvier. La différence était aussi dans la lumière. Forte dans *Aurélia*, laiteuse dans *Le Camion*. Je rêve de ça, tourner encore dans les lieux où j'ai tourné. Dans le Palais Rotschild et le parc qui restent peuplés de la mendicante, des marches du Vice-consul, de la traversée des tennis déserts. Dans ma maison. Dans les grands terrains vagues de Auchan, ceux de l'errance de la dame du *Camion*, là où elle s'arrête le soir. Ce sont pour moi des lieux qui engendrent le cinéma parce que du cinéma y a été fait. Dans Paris aussi j'ai envie de tourner, dans ces grandes avenues coloniales des *Mains négatives*, ces souks de Ménilmontant, ce Mekong, vers l'Est, du côté de Bercy. L'Asie à s'y méprendre, je sais où elle est à Paris, avant Renault, après les peupliers de l'île Saint-Germain, les amoncellement de lianes, vers cette jungle qui borde le Siam, avant le phare et la lanterne des morts. »



Extrait, *Les yeux verts*, de Marguerite Duras.

Ruinas

MANUEL MOZOS

L'origine du projet ? Mon intention initiale était de faire un portrait poétique du pays à travers des espaces et des lieux abandonnés, oubliés ou en train de disparaître, et de les associer à des textes, des poèmes. Ce n'était pas complètement défini, mais l'idée s'est précisée pendant le tournage et le montage du film. C'est devenu quelque chose comme un travail d'archéologie, une investigation de type police criminelle, un peu comme la construction d'un puzzle. L'histoire du Portugal. Peut-on parler du film comme étant un monument ? À mon avis, le film a bien sûr un rapport avec l'histoire de Portugal, même si l'on peut faire un film comme celui-là dans n'importe quel pays. Ce sont des lieux portugais avec des histoires, des textes, des poèmes d'auteurs oubliés, abandonnés, presque effacés de nos vies et de notre mémoire. Ce sont des fragments issus de l'histoire de gens ordinaires, mais qui ont laissé des marques, telles des cicatrices, dans la mentalité des Portugais. Et cela même s'ils n'existent plus aujourd'hui que comme des ruines à peine habitées par des fantômes ou des vagabonds.

Comment avez-vous pensé le travail du son ? Au début, j'ai fait des essais avec les voix des monteurs d'image et de son, des essais techniques concernant la durée des plans ainsi que les rap-



ports de résonance entre les textes et les images. Puis, alors que ce travail avançait, que les textes se mettaient en place, les voix se sont révélées. J'ai utilisé celles de non professionnels. Il s'agissait de créer des personnages croisés avec des enregistrements d'archives. La musique a été écrite lors de la première version du montage des images, qui durait quatre heures. Cela a été un

travail d'improvisation de la part des musiciens, le groupe Anaked-lunch, avant même de savoir avec quelles images ou quels textes la musique s'accorderait.

Et l'articulation avec les différents lieux ? L'enjeu était de trouver des « rimes » thématiques, plastiques, poétiques, géographiques et aussi historiques et cela même niveau que le travail sur le son. Hormis au début, tous les lieux sont déserts. J'ai filmé des plans avec plusieurs mouvements de caméra, mais pendant le montage, j'ai décidé d'utiliser des plans fixes comme s'il s'agissait d'une simplification presque minimaliste, laissant apparaître la seule nature des choses filmées, laissant au spectateur la possibilité de peupler ces espaces fantomatiques, finalement seulement contaminés par le son.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff
(*Journal du FID*, 13 juillet 2009)



Les Fidmags

18-19h sur le 888fm et sur www.radiogrenouille.com

En direct et en public du
Théâtre National de Marseille La Criée
avec

Lamine AMMAR-KHODJA,
réalisateur du film *Demande à ton ombre*

LES NUITS DU FID

THÉÂTRE DES BERNARDINES

– lieu de convivialité – 17 boulevard garibaldi
13001 marseille (angle cours julien et boulevard lieutaud).

Horaires d'ouverture / Opening Hours :

Samedi 7 juillet : 10h30 – 02h00 /

Dimanche 8 juillet : 10h30 – 02h00 /

Lundi 9 juillet : 11h00 – 03h00

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

LE GROUPE LA POSTE



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FID Marseille

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

JOURNAL FID Marseille Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Doriane Chevenet, Philip Clark, Céline Guenot, Eve Judelson, Aurélie Marcillac. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Photos in situ : Mezli Vega et Anatole Barde. Impression : Imprimerie Soulié