

THE LAST MOVIE

Dennis Hopper

Avec : Dennis Hopper, Stella Garcia, Julie Adams, Thomas Milian, Don Gordon.

« **A** ceux qui voulaient bien l'écouter, Dennis résumait le film ainsi : C'est l'histoire d'un cascadeur qui travaille sur des westerns pourris. Il habite au Pérou, rêve de grosses voitures, de piscines, de belles filles. Bref, l'Américain moyen. Alors il... Mais attends, il y a aussi les Indiens, tu vois, les vrais et les faux... Enfin si tu veux, il se branche sur le tournage du western nul par excellence, une histoire tragique faite de cupidité et de violence, dans laquelle tout le monde meurt à la fin. Donc, à la fin, les vrais Indiens qui voient le tournage veulent le reproduire à leur façon, ils bricolent une caméra et ils rejouent le film comme un rite religieux. Et pour le rôle de la victime expiatoire de cette cérémonie, ils prennent un mec : le cascadeur... Tu



vois ? Résumons à notre tour en disant qu'il s'agissait de « l'histoire de l'Amérique et de sa propre destruction », pour être plus concis que Hopper, et que comme dans *Bonnie and Clyde* et *Easy Rider*, le « héros » à la funeste destinée mourait de mort violente. Hopper tenait à ce que Montgomery Clift joue le rôle principal, mais celui-ci mourut avant de lire le scénario. Il se mit donc en quête d'un autre acteur. Il finit un jour par débarquer chez BBS et déclara à Blauner : **- Je ne trouve personne, il va falloir que je m'y colle. »**

Peter Biskind, in *Le nouvel Hollywood*, éd. Le cherche midi, 2002, trad. française 2006.

DIMANCHE

chronique d'ANTONIA BIRNBAUM

Antonia Birnbaum étant momentanément hors du coup pour cause d'abus immodéré de films, d'alcool etc, elle a exceptionnellement délégué la chronique d'aujourd'hui à son double : Antonia Vicious. Le film à voir, je l'ai vu : c'est *D.O.A.*, projeté dans le cadre de "Presto !", l'écran parallèle sur la musique. *Dead on arrival*. Mon



double fait de la philosophie, moi je connais seulement trois phrases, mais justement elles vont bien avec le film. « Le projet, c'est la remise à plus tard de l'existence. » « Avoir un ami ? J'aimerais bien déjà avoir un ennemi à la hauteur. » « L'habitude, c'est le vomis de l'humanité ». Dans *D.O.A.*, tout est pensé, par exemple les sous-titres. Ils sont de couleurs marqueurs, hautement lisibles, et leur défilement clignote, mimant le rythme des chansons dont ils épellent le texte. Il y a la tournée des *Sex Pistols* aux Etats-Unis. Il y a un beau travelling sur Londres pauvre, des bâtiments détruits, des façades taguées, des quartiers vacants, mis en musique par les *Clash*. Il y a une prise de vue d'en haut qui montre un embouteillage de bus ; autant de longs losanges rouges qui s'agrègent en un puzzle monochrome. Les concerts des *Sex Pistols* sont comme un anneau médian autour duquel gravitent d'autres groupes, *X Ray Spex*, *Dead boys*... Sur le bord extérieur de cette constellation, des portraits de gens qui vont aux concerts, de réactionnaires voulant réduire au silence ceux qui n'ont plus peur de le dire : dans ce monde pourri, avenir et absence d'avenir, c'est tout un. En un noyau intérieur délirant, il y a l'interview « intimiste » - ils sont au lit - du couple voué à la mort, Sid Vicious et Nancy Spungen. Sauf qu'ils sont tout sauf tragiques. Sid est déjà par-delà bien et mal, il dort pendant l'interview. Nancy tente de le ranimer, le dispute parce qu'il brûle les draps avec ses clopes, parce qu'il ne fait aucun effort.

Leurs vêtements sont des signes contraires : lui en T-shirt nazi, mais OUT, elle en cuir plastique. Au début de l'interview, elle écarte les jambes, pas froid aux yeux. Ensuite elle a trop chaud, mais elle dit : « je vais pas me changer devant la caméra, on pourrait croire que notre couple n'a pas de tenue », puis va se changer dans un placard. Lui ne cesse de s'éveiller. « C'était quoi la question ? » Et il repart dans le néant. Il s'excuse en permanence. Ensemble, ils jouent une scène de ménage digne de n'importe quel couple prolétarien anglais dans leur *flat* modeste. Bref, ils sont devant la caméra comme devant une télé dans leur appartement.

Ce qui est plus embêtant, c'est que je dois aussi parler du film avec le philosophe slovène, Slavoj Zizek, *The Pervert's guide to cinema*, de Sophie Fiennes, en compétition internationale et pour le prix des médiathèques. Ce type apparaît dans des tas de décors de film - *Vertigo*, *Psycho*, *Blue Velvet* - et nous raconte des choses sur le moi, le ça, et le surmoi. Mais je crois que ce qui compte n'est pas le discours, même s'il réussit à être pédagogique sans être donneur de leçon. C'est un histrion qui prend plaisir à nous montrer ses séquences préférées de cinéma. Il a un corps et il n'a pas peur du ridicule. Il n'arrête pas d'agiter ses mains, de dire que derrière ou dedans ou en consistance, nos fantasmes ne sont que de la MERDE. Par moments il serait presque à la hauteur de Sid, quoique... Slavoj Zizek prononce « *fil-em* », avec un accent slovène à couper au couteau. Mon double ne cesse de s'éveiller. Elle me parle : « Dans ce qui est dit, la voix est ce que le corps a à supporter d'affect » C'est une phrase de Lacan que Zizek aime bien.

[suite p.2]

CÈNE

Premier film / Première mondiale

Andy Guerif

D'où naît *Cène* ? De la rencontre avec l'œuvre de Duccio, et en particulier de la *Maestà de Sienne*.



Qu'est-ce qui vous intéressait dans sa reconstitution ?

Traiter une question liée à la représentation : comment, à travers la *Cène*, donner à voir des personnes attablées. Au cinéma, cela peut être résolu par les champs/contre-champs. Les sitcoms montrent parfois des personnages placés les uns à côté des autres et du même côté de la table, à la manière des *Cènes* italiennes peintes a fresco - une table en forme de U (Domenico Ghirlandaio) ou rectangulaire (Léonard de Vinci). De cette manière, les personnages de l'arrière-plan ne sont pas cachés par ceux du premier. Dans le cas de la fresque, le spectateur se retrouve « dans » l'image : les représentations de *Cènes* peintes a fresco sont placés dans les réfectoires de couvent ou de monastère, pour inviter les religieux à déjeuner avec le Christ et les apôtres. Duccio, qui n'était pas encore contraint par la vraisemblance dictée par les théories sur la perspective d'Alberti et de Brunelleschi, propose une image singulière. Elle met en avant le récit et sa lisibilité au détriment de la cohérence architecturale et spatiale. Mais cette raison seule n'explique pas mon choix de Duccio, ses contemporains traitant la représentation de la *Cène* de la même façon. L'autre intérêt est purement formel et

08.07.07
FIDMARSEILLE
JOURNAL/DAILY

séance supplémentaire
aujourd'hui à 10h

CRDP

HOTEL MONTEREY

Chantal Akerman





écran parallèle Presto !

HOMEMADE

Premier film / Première mondiale

Olivier Cousin

L'origine de ce premier film ? L'envie de passer à la réalisation. Le hasard m'a fait rencontrer Arnaud et Lionel qui commençaient à enregistrer leur nouvel album avec le flûtiste Magic Malik. Je suis passé les voir par curiosité dans leur studio. Ils enregistraient quasiment pour la première fois avec un musicien. Je les ai vus mettre en forme le morceau. C'était passionnant. J'ai été surpris par leur manière de travailler. D'où mon envie de rendre compte de leur travail et du processus créatif.

Comment s'est déroulé votre travail au regard du temps nécessaire à la fabrication d'un album de musique ? J'ai suivi le groupe sur une année : le temps de leur travail a dicté le mien. Arnaud et Lionel ont appuyé le tournage et ont incité tout le monde à accepter ma présence. J'ai choisi de filmer les moments qui me semblaient indispensables pour bien rendre compte du processus : les découpages et réarrangements d'Arnaud et Lionel, les discussions avec le manager et le label. J'ai filmé essentiellement en studio car Arnaud et Lionel en sortaient très peu. Je ne suis jamais intervenu, je n'ai jamais posé de questions et j'ai travaillé avec du matériel léger, sans lumière, caméra portée, afin de perturber le moins possible. Pour la musique, j'ai privilégié les plans séquences.

Le choix et l'agencement des temps forts de la création musicale ? Au montage, avec Laurence Bazin, nous avons choisi les séquences les plus représentatives du processus de création, qui s'appuie sur la fusion et la transformation des différents enregistrements. Les trois scènes avec les musiciens rendent compte du talent musical de chacun et de leur apport respectif dans l'album. Entre le groupe et les musiciens, les opinions sont souvent différentes, parfois contradictoires mais enrichissantes. Elles orientent le son. On croise aussi dans le film le manager et les directeurs des labels Blue Note et Capitol.

Qu'est-ce qui caractérise selon vous la musique homemade des « Troublemakers » dans l'industrie du disque ? Après le succès du premier album, réalisé sans moyens, ils viennent de signer chez Blue Note. Le label croient beaucoup en eux et ils disposent d'un apport financier confortable. Contrairement au précédent album, une large place est faite aux instruments avec la présence de très bons musiciens : Blackalicious, Magic Malik, Julien Lourau, Vincent Ségal, Akosh S., Jules Bikoko... et l'Orchestre symphonique de Sofia. Je crois que le fait de travailler dans leur propre studio avec leurs machines et sans trop de contraintes de temps a permis au groupe de garder la main sur l'artistique et de contrebalancer la pression économique. Je ne connais pas particulièrement l'industrie du disque mais ce que je souhaitais raconter c'est la manière dont le groupe et les musiciens ont fait ce disque, comment ils ont travaillé ensemble. Ce film m'a permis d'approcher ce qui unit ces gens, d'observer leur implication commune dans la musique.

[Propos recueillis par Julie Savelli]



écran parallèle Presto !

DAMO SUZUKI, LE CHANT DE L'IMPRÉVU

Premier film

Jérôme Florenville

Les liens entre musique et cinéma ?

Un des points de départ de ce documentaire est de proposer une découverte des musiques improvisées, de susciter la curiosité et, par contagion, l'envie d'écouter, et de penser la musique différemment, avec un esprit ouvert. Les fondements de cette pratique musicale sont l'écoute, l'interaction, la recherche de nouvelles expériences à partager, au-delà des différences culturelles. Je suis passionné de musique, et plus particulièrement de musiques expérimentales. Le lien entre cette musique et ma conception du documentaire se situe là. De même, je joue depuis peu sur scène, j'ai participé à quelques enregistrements de disques* et je participe depuis plusieurs années à Epsilonia** sur Radio Libertaire à Paris. Toutes ces activités sont pratiquées dans le même esprit.

Le choix de ce musicien ? Damo Suzuki incarne pleinement cette quête de liberté que je souhaite mettre en avant. C'est un homme avec des convictions fortes, qu'il met en pratique. Il n'a pas un discours d'un côté et une attitude de l'autre. Ses concerts sont des performances de musique spontanée, composées dans l'instant. Il propose aux musiciens avec lesquels il collabore un réel espace de liberté et de création avec comme seules directives : liberté, écoute, partage, expérimentation, goût du risque. Quand je suis entré dans sa loge, caméra à la main, je lui ai

dit « je voudrais faire un film sur toi ». On ne s'était jamais vu ou parlé. Il était partant au bout de deux minutes... Je crois que ça répond bien à la question « pourquoi lui ? » Par ailleurs, l'intérêt d'aborder l'improvisation à travers Damo Suzuki réside dans le fait que ses premiers enregistrements remontent à 1970. Cela place cette pratique musicale dans un contexte « historique », à l'échelle de l'Histoire du Rock.

Pourquoi avez-vous privilégié les interviews par rapport aux archives ? Ce documentaire s'est réalisé avec un budget extrêmement modeste et il n'était donc pas possible d'acquiescer beaucoup d'archives. Pour autant, je ne souhaitais pas que le film porte uniquement sur le passé de Damo. Nous avons eu le soutien de la productrice de CAN, qui m'a offert la possibilité d'exploiter librement un extrait de concert de 1973, élément essentiel au propos du film. Les témoignages des collaborateurs passés et actuels de Damo apportent, je crois, un regard plus riche sur la carrière et la vie de ce musicien en mouvement perpétuel.

[Propos recueillis par Maria Giovanna Vagenas]

<http://www.myspace.com/monoblocsoundfidelity>
<http://www.epsilonia.free.fr>

suite de Cène d'Andy Guérif



... esthétique. Cette Cène est d'une telle beauté, que l'exercice de la copie présumait d'une image réussie, puisque déjà éprouvée. Si la vidéo devait se résumer en un processus et en une image résultante de celui-ci, la Cène de Duccio devait m'apporter la gageure du dernier plan.

Le choix du plan séquence ? Le plan séquence participe de l'économie des moyens présentés. Il permet aussi de créer du récit. Un montage, en découpant l'action, aurait donné à voir l'image de la Cène de Duccio seule, en la valorisant. Le plan-séquence donne la possibilité d'être confronté pendant une demi-heure à une histoire d'hommes, et pas seulement aux acteurs de la construction d'un décor.

Avez-vous pensé à d'autres films : La Ricotta de Pasolini, Passion de Godard ? Ces deux œuvres, évidemment, ont particulièrement attiré mon attention. Mais Pasolini intègre les peintures de Pontormo et Rosso Fiorentino à l'intérieur d'un récit plus large que

l'histoire de ces peintures. Godard, lui, déconstruit ou reconstruit chaque peinture : gros plans en mouvements pour le *Tres de Mayo* de Goya, ou un cadre plus grand qui donne à voir un hors-champ pour la *Famille de Charles IV* de Goya. Ma façon de montrer la peinture de Duccio est plus proche de celle de Pasolini

[Propos recueillis par Olivier Pierre]

FMR

Quai Marcel Pagnol

COMING UP

19:00 > 21:00

Jack de Marseille -

Wicked Sessions/Radio Grenouille

21:30 > 23:00

DJ Janoz/Lace Records

23:30 > 02:00

Alex et Laetitia/Karat Records

SABLÉ SUR SARTHE, SARTHE

Premier film / Première mondiale

Paul Otchakovsky-Laurens

On connaît votre intérêt pour le cinéma, notamment par les revues que vous avez éditées. Néanmoins, on vous imagine avant tout homme de l'écrit. Pourquoi avoir choisi de faire un film ?



Si j'ai choisi de faire un film c'est précisément parce que, étant éditeur, j'ai dû interioriser quelque chose comme l'interdiction d'écrire, d'écrire un livre, des livres. Il y aurait sinon eu un mélange des genres que je me sentais et me sens toujours difficilement assumer. De toute façon je pense être profondément incapable d'écrire un livre, et cette incapacité a quelque chose à voir avec ce que je raconte dans le film. Autrefois j'avais voulu, à la sortie de mes études secondaires, présenter le concours de l'IDHEC et, dans ma famille, on m'en avait dissuadé au prétexte que j'étais mauvais photographe. Cet argument m'avait littéralement

"cassé" et j'ai renoncé. C'est en montant de petites vidéos que j'avais filmées pour le site de la maison d'édition puis un 52' tourné par ma compagne, Emmelene Landon, que peu à peu, l'idée de faire un film, ce film, m'est venue.

Le film oscille entre deux fils, le portrait souvent acide d'une ville de province banale et un retour sur votre passé. Cela s'est-il imposé d'emblée ? Au départ, j'avais en effet envie de faire un simple reportage sur Sablé, avec en contrepoint une évocation du passé, quelque chose d'assez simple et probablement convenu. J'étais frappé par l'évolution de cette ville (développement économique, immigration, ouverture) qui ne ressemblait plus en rien à celle que j'avais connue et que je m'étais injustement, en tout cas de façon peu claire à mes propres yeux, mis à détester. J'avais envie de la réhabiliter. Et puis à peine y ai-je remis les pieds que le projet a complètement changé d'esprit. En fait, si j'avais quelques idées, je n'avais pas de scénario très structuré, je voulais filmer des lieux et interviewer des gens, ce qui permettait toutes les modifications de tonalité possibles.

Vous dévoilez peu à peu dans film le besoin qui vous a amené à retourner sur les lieux de votre enfance. Vous y déployez tout un ensemble de mises à distance : voix off, marionnette, scénographie théâtrale. Que signifient ces choix ? Je voulais effectivement mettre à distance présent comme passé afin de dire sans révéler, d'évoquer sans décrire et, aussi, afin d'éviter la nostalgie ou l'amertume, afin d'éloigner les sentiments parasites et m'éloigner de Sablé, peut-être : je crois que tout le film est une manière d'en partir enfin.

A qui appartiennent ces voix de femmes ? Qu'est-ce qui vous a amené à introduire ces récits à la troisième personne ? Les monologues que vous évoquez, vers la fin, renvoient à la mère et à la mère adoptive, les deux figures féminines de l'enfance ici racontée. Ils disent, elles disent littéralement tout, de manière fugace mais précise, pas du tout allusive cette fois, tout ce que le silence était censé devoir recouvrir. Là je ne voulais pas que ce soit la voix off courante, celle du narrateur, moi, qui dise ce qui s'était passé, je voulais évoquer l'impossibilité dans laquelle on l'avait mise de parler. Et je voulais que ces deux voix qui à l'époque se sont tuées soit par ignorance soit volontairement, parlent enfin.

Ce film laisse une très forte impression auditive, notamment par un travail très précis sur les silences, que l'on peut bien sûr rattacher au silence du secret. Était-ce une volonté de départ ou cela a-t-il émergé au cours de la réalisation du film ? Oui, je voulais montrer le silence. Au départ le silence de la province, autrefois, [c'est pour cela que la plupart du temps j'ai filmé ou

retenu au montage des rues désertes ou des maisons fermées), mais aussi et surtout, le silence duquel la mémoire doit s'extirper. De ce dernier, je ne suis pas sûr d'avoir été toujours conscient pendant le tournage, mais au montage et au mixage cela a été délibéré.

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff]

We know of your interest in cinema, especially via the magazines you have edited. Nevertheless, we imagine you first to be a man of the written word. Why have you chosen to make a film ? If I have chosen to make a film it's precisely because as an editor, I must have internalised something like a ban on writing, a ban on writing a book, or books. If not there would have been a mixture of genres that I always felt and still feel difficult to accept. In any case I think I am profoundly incapable of writing a book, and this incapability has something to do with what I have to say in this film. When I finished my secondary education I wanted to take the entrance exams for the IDHEC* but my family dissuaded me on the pretext that I was a bad photographer. This argument really crushed me and so I gave up the idea. It's by making short videos such as those I made for the publishing house's web site then a 52' film made by my girlfriend Emmelene Landon, that little by little the idea of making a film – this film – came to me.

The film fluctuates between two sons, the often-caustic depiction of an ordinary provincial town and a return to your past. Was that something established at the outset? It's right that in the beginning I wanted to do a simple report on Sablé, and at the same time to evoke the past, something fairly simple and probably conventional. I was struck by the way the town had developed (in terms of the economy, immigration, in being more open and so on) and that had nothing to do with how I remembered the place and how – unfairly, or in any case barely clearly in my own view – I had come to hate it. I wanted to rehabilitate it, so to speak. I had barely set foot in the place when the project completely changed tack. In fact I had some ideas but I didn't have a very structured scenario, I just wanted to film some locations and interview some people, and this meant I could make all sorts of modifications to the tone of the film.

In the film you reveal little by little the need that made you return to the place of your childhood. You employ a whole range of techniques for maintaining a distance such as voice over, puppets, theatrical settings and so on. What's behind these choices ? I did indeed want to have a distance between the present and past in order to say something without revealing anything, to evoke without describing and also to avoid nostalgia or bitterness and ward off sentimental interference and even to establish a distance between me and Sablé, perhaps : I think the entire film is about getting away, finally.

Who do the women's voices belong to ? What made you introduce these stories in the third person ? The monologues you're referring to, towards the end of the film, refer to the mother and adoptive mother, the two female characters from the childhood we're talking about here. They say literally everything, in a fleeting but precise way, not at all allusive this time, and say everything that silence was supposed to cover up. At this juncture I didn't want this to be the usual voice over, the voice of a narrator – me – who recounts what happened ; I wanted to evoke the impossibility of what was being spoken. And I wanted these two voices – that at the time had fallen silent either out of ignorance or intentionally – to finally speak out.

The film leaves a strong impression on our ears, especially in the precise use of silences, which we might well equate with the silence associated with a secret. Was this intended from the start or was it something that emerged as the film was being made ? Yes, I wanted to show silence. At first the stillness of the provinces as they were in the past, (that's why most of the time I filmed , or kept in the editing, footage of empty streets or closed-up houses), but also – and especially – the silence that memory has to drag itself out of. For this last point I'm not sure if I was always aware of that during the filming, but in the editing and mixing that was certainly thought-out. *former French film-making school

[Interviewed by Nicolas Feodoroff]

PROJECTION LUNDI 9 À 10H15 AU CRDP :

LE GOÛT DES OLIVES

Anne Lacour

Premier film



Comment est né ce premier projet de film ? Il y avait au départ le désir de me confronter à la narration – venant des arts plastiques et de la photographie, l'image « solitaire » avait représenté durant des années pour moi un problème insoluble – et aussi le désir, comme une promesse en attente, d'une réconciliation, par la forme-cinéma, qui me permettrait d'esquisser mon propre rapport au monde. Il y a une gestation assez lente de ce désir qui, je crois, transparait dans le film, puisque c'est la gestation, le questionnement sur la maturation, qui sont devenus, presque à mon insu, les sujets du film.

Comment s'est déroulé votre travail – écriture, tournage et montage ? Le cadre de réalisation étant une formation à l'écriture et à la réalisation documentaire – le fait que celle-ci ait lieu en 16mm comptait beaucoup pour moi –, il s'agissait de développer sur place un projet de a à z. Il était également important pour moi de n'avoir aucune idée préalable pour être déracinée de la quotidienneté et dans un état de disponibilité. Je me suis donc saisie du hasard des rencontres. L'image et le récit, par Victoria et son mari, de leur attachement aux racines et aux olives du jardin, a été, dès mon arrivée, un point d'ancrage à partir duquel j'ai commencé à rêver. Mon travail s'est divisé en 3 temps : grosso-modo 6 semaines d'écriture, 2 semaines de tournage et 2 semaines de montage. C'était donc à la fois très dense mais aussi léger du fait de l'absence totale de contraintes, l'accent étant mis sur le cheminement et non sur le résultat. Dans ce contexte, les éléments du film se sont assez vite mis en place : je me suis racontée une histoire que j'ai écrite de manière plutôt littéraire, et qui était structurée en chapitres que l'on retrouve dans le film achevé. Au moment du tournage, je suis donc partie avec la voix de cette histoire en tête, à la recherche des éléments visuels qui devaient la porter et que j'avais imaginés auparavant. Il y avait cette idée, ou plutôt cette



quête du visible dans la manière de regarder le réel et d'être habitée par des voix, de nature « abstraites ». La narration s'est donc tout d'abord construite à partir d'éléments sonores. Ce sont eux qui, tels les voix fantômes des enfants du lac, ont structuré le récit. Avant et pendant le tournage, j'ai donc enregistré beaucoup de sons seuls et la décision de tourner en son autonome, non synchrone, préexistait presque à l'idée de ce que pourrait être le film.

Les paysages sont habités par des voix et des histoires qui s'enchevêtrent. Est-ce un rêve que vous déroulez au fil de l'eau ? Plus qu'un rêve ou quelque chose d'onirique, c'est l'évocation de sensations que j'ai essayées de capter et de mettre en scène. Celles de l'enfance d'avant les mots, celles des réminiscences vagues qui hantent toute vie et celles des temps révolus qui, pour se dire, cherchent leurs mots. C'est une sorte de chemin que se frayent, d'image en image, ces différentes strates du temps, et effectivement l'eau, élément matriciel et mouvant, est un bon véhicule pour cela.

Les olives ont-elles le goût de la vie qui passe ? Les olives sont une sorte de signe à la fois très concret et très abstrait. C'est un fruit à la chair dense, qui mûrit lentement au soleil – les arbres sont centenaires – et se conserve, soumis à différents états. C'est un hasard qui là aussi a fait que la petite fille, un jour pour jouer, a enfilé des olives vertes à chacun de ses doigts. Les olives se sont donc trouvées, par la grâce d'un geste simple, dégagées – avec cette douceur et cette cruauté propre à l'enfance – de leur poids du passé. Et c'est ainsi que les choses se sont mises à circuler.

[Entretien réalisé par Julie Savelli]





1937

Première mondiale / Prix son / Prix des médiathèques

Nora Martirosyan

Quelle est la genèse de ce portrait de Nora Dabagian ?

1937 est une année symbolique pour tous ceux qui connaissent l'histoire de l'URSS. Le film est basé sur les souvenirs d'une femme qui a été témoin, en Arménie Soviétique, des arrestations de son père et d'autres « indésirables » sous le régime stalinien. La disparition de sa famille, la peur, le doute sur la culpabilité de ceux qui sont considérés comme les « ennemis du peuple », tout cela est consigné dans ses mémoires qu'elle écrit, à l'âge de 14 ans, malgré le danger qu'elle encourt à cette époque. Mon travail a consisté à imaginer comment cette histoire, qui était là depuis tout ce temps, pouvait devenir la mienne.

Comment s'est déroulé votre travail dans le temps ? En 2002, j'enregistre la voix de Nora Dabagian. Elle me confie les événements, encore très réels dans sa mémoire, qui se sont déroulés 70 ans auparavant. C'est comme si elle regardait un film et racontait ce qu'elle voyait, s'arrêtant de temps en temps pour sécher ses larmes. À partir des images qu'elle a reconstruites oralement, comme son récit est très visuel, je tourne en 2006 une fiction qui donne de la matière à cette mémoire. Je choisis minutieusement les objets et les tissus, pour reconstituer, de mon point de vue, son vécu. Je me plonge aussi dans les archives. Et pendant l'été, je filme enfin Nora Dabagian.

tion, je les prononce comme les miennes. Est-ce qu'un sous-titrage aurait été capable de transmettre l'émotion et l'intensité de son récit ? J'ai choisi d'expérimenter la traduction orale à la manière des notes en bas de page qui nous aident à nous situer dans l'époque, le contexte et la langue de l'auteur.

De quoi traite le chant final de Nounée Garibian ?

Nounée Garibian, qui interprète aussi le rôle de la mère de Nora Dabagian dans la première partie, chante une chanson traditionnelle arménienne. Ma recherche porte davantage sur l'intonation et la simplicité que sur les paroles. Au montage, ce qui m'intéressait particulièrement, c'est la coïncidence avec l'image de la violoniste car, pendant quelques secondes, on ne peut pas savoir si c'est le son du violon qu'on entend.

[Propos recueillis par Julie Savelli]

What sparked this portrait of Nora Dabagian? 1937 is a significant year for all those who know the history of the USSR. The film is based on the memories of a woman who witnessed the arrest of her father and other "undesirables" in Soviet Armenia under the Stalinist regime. Her family's disappearance, the fear, the suspected innocence of those people who were considered "enemies of the people", all this is recorded in the diaries which she wrote at the age of fourteen, despite the risk of doing so at that time. My work was to imagine how this story, which had lain dormant for all those years, could become mine.

What was the chronology of your work? In 2002, I recorded Nora Dabagian's account in her own words. She recounted events to me which were still very real in her memory, even though they had happened 70 years earlier. It was as if she were watching a film and reporting what she saw, stopping from time to time to dry her tears. From the images that she constructed orally, given that her description is very vivid, I shot a drama which brought her memories to life. I picked out the objects and materials meticulously in order to create my own reconstruction of her life. I also delved into archives and finally filmed Nora Dabagian over the summer.

What about the archive footage of the Stalinist purges: where did it come from and how did you select it? When I began the work on the archive material I first had to collect contemporary newspapers. I read articles that were published in 1937. Then I visited the Armenian Cinematographic Archive Centre in Yerevan, where I bought all the documentary film footage shot between 1937 and 1940. The gulf between the images archived by the State, which showed the glory of the people under the communist regime and Nora Dabagian's account, was disconcerting. The purges which all but annihilated the Soviet intelligentsia were a parallel, hidden reality in the country's history. Whilst editing, I realised that it was not merely a question of 'my word against theirs', but of an account I was delivering for 'them'. By recounting a personal, unique story like Nora Dabagian's, which is as troubling and absurd as thousands of others, I did not seek to illustrate this era, but rather to convey its sense of tragedy and artifice.

What was the idea underlying your work with the archive material and, in particular, with the relationship between sound and image? There is something dream-like and nightmarish about my images. Everything is luminous and yet has its own inner life. It is my way of conveying the gratuitous cruelty of the time, when life was worthless. I aim to be realistic and also pay great attention to objects and motifs which I took great care in choosing in order to give the impression that we can touch the images as we see them. This tactile aspect is inherent in all my work, in particular, Courant d'air (2003). The notion of time is also very important: here the role of sound is crucial - it underlines the essence of an image rather than describing or contradicting it. In the sound editing work by the artist Sylvain Grout we tried to find the right balance between sound and image, and sound and silence.

Why did you superimpose your two voices and languages, Russian and French, in the second chapter? I translated into my pidgin French, for what it's worth with the aim of conveying this story and making the link between Nora Dabagian and myself, between her words and the film. By repeating these words in translation, I speak them as if they were my own. Would sub-titles have been able to convey the intensity and emotion of her account? I chose to experiment with oral translation like footnotes, which help us to situate ourselves in the time in era, context and language of the author.

What is Nounée Garibian's last song about? Nounée Garibian, who also plays the role of Nora Dabagian's mother in the first part of the film sings a traditional Armenian song. My research plays more heavily on the intonation and the simplicity of the song than the lyrics. During the edit, what interested me in particular was the synchronicity of the image and the violinist, because, for a few seconds, we cannot tell whether it is she that plays the violin we can hear.

[Interviewed by Julie Savelli]

PEDRO COSTA

RÉTROSPECTIVE

La Criée

19 :30

CASA DE LAVA

Les Variétés

12 :30

O SANGUE

CARTE BLANCHE

Les variétés

15:00

BILLIE HOLIDAY CHANTE

« FINE AND MELLOW »

JAIME Antonio Reis et Margarida

Cordeiro

LES ANNÉES VERTES Paulo Rocha

22:30

BILLIE HOLIDAY CHANTE

« FINE AND MELLOW »

THE NIGHT OF THE DEMON

Jacques Tourneur



Photo : Billie Holiday chante "Fine and mellow"

ÉCRAN PARALLÈLE

PRESTO !

La Criée

10:00

DAVID, MOFETT AND ORNETTE

Dick Fontaine

IGOR STRAVINSKY, COMPOSER

Janos Darvas

17:00

HOMEMADE Olivier Cousin

Première mondiale

DAMO SUZUKI,

LE CHANT DE L'IMPRÉVU

Jérôme Florenville

Les Variétés

17:45

OPERA JAWA Garin Nugroho

CRDP

16:30

UNFAITHFULLY YOURS Preston Sturges

18:30

SOIGNE TA DROITE Jean-Luc Godard

20:30

PINK FLOYD LONDON Peter whitehead

TONIGHT LET'S ALL MAKE LOVE IN

LONDON Peter whitehead

22:30

D.O.A Lech kowalski



Les images d'archives relatives aux purges staliniennes : leur provenance et leur choix ? Quand j'ai commencé le travail, il y a eu la collecte des journaux. J'ai lu des articles publiés en 1937. Puis, je me suis rendue aux Archives Cinématographiques Arméniennes, à Erevan, et j'ai acheté toutes leurs images documentaires tournées entre 1937 et 1940. Le décalage entre les images archivées par l'Etat, qui représentait la gloire du peuple sous le régime communiste, et la parole de Nora Dabagian, était troublant. Les purges, qui ont éliminé presque toute l'intelligentsia soviétique, étaient une réalité parallèle et clandestine dans la vie de ce pays. Au montage, je sais donc qu'il ne s'agit pas seulement de « ma » parole mais d'« une » parole que je porte pour « eux ». Avec l'histoire personnelle et unique de Nora Dabagian, troublante et absurde comme des milliers d'autres, je n'ai pas voulu illustrer cette époque mais plutôt donner la sensation de sa tragédie et de son artifice.

Qu'est-ce qui a guidé le travail du matériau et notamment la relation du son à l'image ? Dans mes images, il y a quelque chose de l'ordre du rêve, du cauchemar aussi. Tout est lumineux et, pourtant, l'intérieur demeure inexplicable. C'est ma manière de rendre la cruauté gratuite de cette époque où la vie n'avait aucune valeur. Je recherche un aspect réaliste, aussi j'accorde beaucoup d'attention aux objets et aux motifs, que je choisis rigoureusement, pour donner l'impression qu'on peut toucher les images quand on les regarde. Le caractère tactile est propre à tout mon travail. Je pense notamment à Courant d'air (2003). La notion de temps est aussi très importante : ici le travail du son est primordial - pour souligner ce qui est essentiel dans une image plutôt que pour l'illustrer ou la contredire. Dans le travail de montage sonore, réalisé avec l'artiste Sylvain Grout, nous avons essayé de trouver le juste équilibre entre le son et l'image, entre le son et le silence.

Dans le deuxième chapitre, pourquoi avoir superposé vos deux voix et vos deux langues, le russe et le français ? Je fais la traduction dans mon français, qui est ce qu'il est. Je me charge de transmettre cette histoire, de faire le lien aussi, entre Nora Dabagian et moi-même, entre sa parole et le film. En répétant ses paroles dans la traduc-

SOIGNE TA DROITE Jean-Luc Godard

Photos extraites de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* éd. Les Cahiers du Cinéma 1984-1998 / Tome 2

donne de l'inspiration. Y a des gens qui disent qu'ils n'ont pas tout compris dans mon film. Mais il n'y a rien à comprendre. Y'a qu'à entendre, et prendre. Quand j'entends un disque de Madonna, je ne comprends pas les paroles, mais je comprends le disque.

Pourquoi avoir choisi les Rita Mitsouko ?

Ils ont un ton différent des autres, un côté démodé : ils auraient pu être figurants dans les films français d'avant-guerre. Et puis moi, les musiciens, je peux les regarder pendant des heures. Les regarder travailler me permettait d'imaginer une fiction. C'est un regard documentaire, et ça, le regard, ça s'est complètement perdu. Dès le début du cinéma, documentaire et fiction allaient ensemble. Or la nécessité de voir les choses avant d'en parler a disparu. Et la fiction s'appauvrit. C'est ça la crise. Si la fiction à la télé est si pauvre, c'est parce qu'on ne sait même plus montrer les infos.

Autrefois, je disais : « Ce que ni Dostoïevski, ni Cézanne, ni Bach n'ont pu faire,

Les années entre ciel et terre 123

pensent d'abord à eux, et après au film. Quand Michèle Morgan a signé pour *Quai des brumes*, elle pensait qu'elle n'y arriverait jamais. Tandis qu'aujourd'hui, il y a des tas de gens qui croient qu'ils vont pouvoir jouer n'importe quoi du moment que c'est marqué sur leur contrat.

Il y a beaucoup d'humour dans votre film,

Dans *Je vous salue Marie* aussi. Je suis quelqu'un qui a de l'humour. Mettez-moi dans une situation difficile, et vous verrez : il n'y a qu'avec l'humour que je m'en sors.

Soigne ta droite, c'est un film drôle ou un film grave ?

Il y a les deux. Le titre, comique, et un sous-titre qui revient dans le film, *Une place sur la terre*, qui fait plus grave. J'ai pensé un moment le sous-titrer : *Fantaisie pour caméra et acteurs* et j'ai eu peur que ça fasse trop intellectuel. Non, je préfère qu'on dise que c'est un film de variétés, en sachant que les variétés, c'est aussi Léo Ferré...

Et après ?

J'ai un projet... qui s'appelle *Nouvelle Vague*.

Propos recueillis par Jean-Luc Douin,



« C'est qu'avec Godard tout devient question de "forme" : personnages, comédiens, objets, lumières, deviennent taches, mouvements, figures, sons. Quand il filme longuement les Rita Mitsouko (je parierais que *Soigne ta droite* est né du désir premier de filmer des musiciens au travail), c'est pour mieux comprendre et filmer comment naît le jaillissement de la musique de cette espèce de vision du travail en temps réel, avec l'image d'un couple à la recherche d'une juste harmonie, dans la patience et la sérénité d'un artisanat que le cinéma aurait perdu depuis longtemps. Avec les Rita Mitsouko, le travail et la forme se télescopent, se juxtaposent, fusionnent presque : du moins c'est au plan et au mixage des sons (tous deux admirables) d'assurer le passage entre l'intention et l'exécution, le rêve et la réalité, la matière sonore et son volume, son espace. »

Extrait de "Au dessus du volcan", Serge Toubiana, Cahiers du Cinéma



Table ronde Presto !

à 15h Agora des sciences

Invités

Jean-Jacques Palix,

réalisateur, mixeur

Pilar Arcila

réalisatrice

Christian Merlhiot

réalisateur

Andreas Fohr

réalisateur

Modérateur

Gilles Grand

SEQUENCE 12		GOLF	
12.11	X/2/3/4	Pl. Fille à moitié couchée au 1 ^{er} pl.	31/7
		Type jouant au golf au 2 ^e plan.	
12.12	X/1/2/3/4	Villaret à la palette cherche une balle	31/7
12.13	1/coupe/2/3/4	la fille est assise, Villaret arrive et sort 2 balles de la tee, sort de la fille.	31/7
12.14	1/coupe/2/3/4	P.L. l'homme de profil joue au golf. la fille arrive en courant vers lui. Ils partent ensemble, lui donne la coupe à Villaret.	31/7

"Le texte seul est porteur indéfini d'images" Marguerite Duras, *le camion*, p74

Livres disponibles à la librairie **histoire de l'œil**

1. ORAKEL (ORAKEL VON PROHLIS)

Première mondiale / Premier film / Prix son

Andreas Fohr

Quelle est l'origine du film ? Sa production ? L'idée est venue suite à un premier séjour à Dresde, à l'initiative de "Infooffspring", Adam Page et Eva Hertzsch. En été 2006, j'ai été invité à développer un projet à Prohlis*, en rapport avec la vente du parc de logements sociaux de la ville de Dresde à un fond d'investissement Américain. C'était une première en Allemagne et un changement radical en ce qui concerne la forme même de l'espace public et de la ville en tant que corps social. "Infooffspring", déjà engagé depuis quelques années dans un travail de réflexion et d'action urbaine à Dresde, a sollicité plusieurs artistes pour réaliser un projet à cette occasion, dans le but de contribuer à la réflexion et à la discussion à partir de cette situation. Cela dit, quand le projet a finalement pu avoir lieu, en retard sur le calendrier initial, la transaction avait déjà été entérinée. Donc le rôle et la temporalité des projets se sont trouvés légèrement déplacés, ce qui m'a permis d'avoir une approche plus prospective.

Le sens du titre ? Le titre précède le film. Et joue sur plusieurs niveaux. D'une part, il inscrit ce film dans une suite et une temporalité. C'est le premier ; un second, voire un troisième oracles suivront. Que les choses se construisent et fassent référence les unes par rapport aux autres est important dans ma manière de travailler. D'autre part, en désignant Prohlis en tant que lieu de l'oracle, en lui attribuant ainsi un certain statut, et à la transaction immobilière une valeur de signe (qu'il s'agit encore d'interpréter), cela constitue peut-être l'élément le plus directement politique du film. En phase directe avec le réel, sans décalage de représentation, il annonce sans guillemets : "ici, quelque chose s'énonce sur notre présent et notre avenir." Le titre fonctionne aussi en tant qu'élément structurel du film même, en créant et en préparant les conditions de sa lecture, c'est-à-dire des éléments qui le composent, en leur attribuant des rôles en tant qu'énoncés qui constituent cet oracle.

Prohlis est pour vous l'espace d'une revendication sociale et un lieu mythologique à la fois ? J'y vois plutôt une forme de "soziale Plastik", de plastique sociale. C'est un lieu où une transformation de l'espace public et social a été opérée à un moment précis. Mais cela reste invisible. Et c'est cette invisibilité qu'il m'a semblé intéressant d'investir et d'utiliser comme surface de projection. J'étais plutôt surpris par la facilité avec laquelle cette transformation a finalement pu se faire. Avec un naturel, typique de cette indiscutable logique économique, qui dissimule pour l'instant, à la manière d'un camouflage, les vraies modifications qu'on est en train d'instaurer. Et bien sûr, autant l'oracle, en tant qu'acte performatif, se prononce sur le présent et sur l'avenir, autant, en tant

que référence historique, il semble renvoyer certaines croyances ou principes à l'univers mythologique.

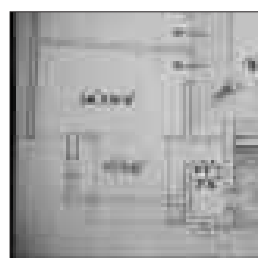
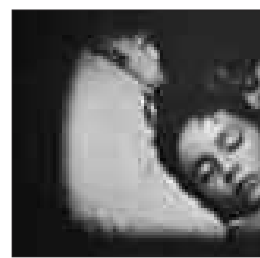
Le son ? C'est un enjeu décisif : c'est l'oracle qui apporte cette question. Je dirais que l'enjeu véritable se situe pour moi à cet endroit. Dans le rapport entre l'image et ce que les différents enregistrements sonores en révèlent. Contrairement à ce que l'image prétend, sur un plan figuratif, le son est très rarement direct. On n'a en même temps aucun doute sur sa véracité. Ça se pose différemment : par un décalage, un flottement. En fin de compte, ce sont les images qui semblent constituer ce corps de résonance dont parle un des extraits cités par l'oracle.

Quel est le rôle des citations, visuelles et sonores ? Et la fonction de la répétition ? Je ne crois pas avoir accordé de fonctions. J'ai enregistré des choses, en rencontrant des gens, en croisant leurs pensées, leurs formes et leurs espaces et, à travers eux, d'autres. D'abord là-bas, et après à Paris, où j'ai terminé les enregistrements et le montage. J'ai ensuite commencé à articuler cet ensemble et à faire dialoguer ces voix. Mais il suffit de donner une impulsion au début. Après, cela se joue quasiment tout seul. Dans ce sens-là, la répétition et la reprise jouent comme dans une composition, en tant qu'éléments qui construisent, structurent et rythment l'espace. Mais aussi en tant que réapparitions des énoncés dans des contextes et des rapports variables, afin de révéler et de déplier leur complexité. C'est assez musical. Je pense que c'est cela un oracle.

Pourquoi avoir choisi d'être un personnage ? Ce n'était pas un choix, dans le sens où ce n'est ni un personnage qui aurait pu être joué par quelqu'un d'autre, ni une figure dont on aurait éventuellement pu se passer en ne montrant rien. C'est tout le film qui trouve son lieu à ce moment-là. Et ma présence est probablement plus proche de celle d'une performance artistique que du jeu d'acteur. En tournant la caméra vers moi, je la détourne de vers quoi on croit voir habituellement les choses. Il est question de l'image et de ses conditions de réception aujourd'hui.

[Propos recueillis par Maria Giovanna Vagenas]

[*L'un des deux quartiers de banlieue de Dresde, constitué essentiellement de barres HLM, construit en pleine période RDA, dans les années 70, et surnommé "Platten" (panneaux) d'après les panneaux standardisés en béton préfabriqué qui constituent les unités de base.]



écran parallèle Filmer, dit-elle

OTOLITH I - OTOLITH II Otolith Group

[Angelika Sagar, Kodwo Eshun]



OTOLITHES n.m. XIX^{ème} siècle. Composé à partir du grec *otos* « oreille », et *lithos*, pierre. **BIOL.** Petite concrétion calcaire, présente dans l'oreille interne des Vertébrés et dans l'organe sensoriel des Invertébrés, qui assure les fonctions d'équilibration

Dictionnaire de l'Académie Française

Otolith I

2103 « Earth is out of bounds for us now; it remains a planet accessible only through media »*, Les nombreux voyages spatiaux ayant fait perdre aux hommes la fonction de leurs « otolithes » l'Homo Sapiens ne peut plus se déplacer sur la terre. En lieu et place, les nouveaux mutants examinent des images : « *sifting aging history from the tense present in order to identify the critical points of the twentieth century (...) there is no memory without image and no image without memory. Image is the matter of memory* »**.

Otolith II

Otolith II consigne certains moments de la vie dans les bidonvilles, ces quartiers dont on peut augurer la ville du futur. Ces moments forment l'inventaire des épisodes de ce que Mike Davis appelle *The Planet of Slums*, un inventaire qui se fonde sur une esthétique absurde, propre aux habitations informelles de ces quartiers miséreux (...) en se focalisant sur les détails des activités et des loisirs, de l'autonomie et de la pauvreté des femmes qui y vivent. (...) Comment comprendre cette forme d'habitat ? Cette cohabitation fait-elle naître une solidarité que l'on ne saurait réduire à une simple stratégie de survie ? Ou l'esthétique de l'habitat est-elle un index direct de constante paupérisation économique ? Nous est-il possible de dresser un constat du présent-qui-devient-avenir qui ne se fonde pas sur la comparaison et le développement ?

Extraits du dossier de presse
KUNSTENFESTIVALDESARTS Bruxelles

*« Pour nous maintenant la Terre est hors d'atteinte, elle demeure une planète accessible seulement à travers les médias. »

« en triant l'Histoire vieillissante de la tension du présent afin d'identifier les points critiques du 20^{ème} siècle (...), il n'y a pas de mémoire sans image ni d'image sans mémoire. L'image est la matière de la mémoire. »



écran parallèle Les sentiers aujourd'hui

CRDP à 15:00

Prise de son Frédéric Guelaff
Baka Thierry Knauff



Enrico Ghezzi

[JURY INTERNATIONAL]



La place du documentaire dans les medias en Italie. Paradoxe. Je refuse depuis toujours la distinction entre documentaire et fiction, la plus paresseuse, la plus fausse, dangereuse et inutile. Surtout s'il s'agit de comprendre ce qu'il y a de « documentaire » dans le présent, absent, d'une image, et de chaque image. Un peu comme partout, le succès cannois - le coup situationniste-capitaliste de certains jurys - et mondial de l'affreux télépamphlet de propagande (hélas, bien réussie) de Michael Moore, a redonné un espoir ingénu aux réalisateurs concernant, par exemple, leur revendication d'une place dans la grille télévisée. Alors que tout cela niait justement leur travail en ne laissant de l'espace qu'aux sujets dits forts, traités dans une forme éminemment télévisuelle. D'un point de vue strictement syndical, il faut appuyer et partager cette lutte pour la plus petite des usines vouées à l'effacement du non rentable. Mais le discours manque d'une compréhension de ce que la télévision recèle dans son ensemble : *machine documentaire/spectaculaire*. Mis à part quelques exemples, comme Pedro Costa, le duo Daniele Cipri et Franco Maresco en Italie, il y a peu d'auteurs ou de films singuliers à la hauteur de cet enjeu ni même capables de le reconnaître. Tout le reste de la production est un triste engagement dans ce que l'on fait semblant de mépriser, la télé. A cela se rajoute l'équivoque politique d'un espace soit disant subordonné à la « fraîcheur » du documentaire et à sa « nécessité » par toutes sortes de médias qui donnent pourtant (presque) tout l'espace au commerce planétaire.

Le cinéma comme machine-pensante et comme machine de mémoire. Depuis Gilles Deleuze, on sait que le cinéma est bien plus qu'un langage, qu'il développe une pensée automatique et (pour nous) sans sujet. Il y a le dépôt archéologique d'un s'être-pensé condensé et d'un se (dé)penser dans et par l'espace sans bornes qu'on appelle présent. Le cinéma est l'accomplissement fatal (angoissant ? Joyeux ? Les deux ?) de la mélancolie. On oublie trop souvent que la chose JAMAIS VUE avant le cinéma, avant Muybridge-Edison-Lumière, c'était justement le fait (par ce FAUX mouvement) de re-voir quelque chose - le re-déroulement d'un geste. On se re-voit re-vivre. C'est tout récent, et déjà presque éternel. On dirait alors : la pensée-cinéma est l'anagramme constant de la mémoire.

Travailler au Jury international. Etre juré, c'est un jeu. C'est-à-dire à peu près la seule chose qu'on puisse aborder sérieusement. Je me passionne en me contraignant à tout voir d'un bout à l'autre, alors que justement ma passion première dans le festival est de m'abandonner à un zapping mental et physique à la Desnos, d'une salle à l'autre, dès que les images d'un film s'envolent et vous appellent d'un autre écran. Ensuite, le sérieux dans l'analyse, c'est de ne jamais céder au compromis, politique ou autre. Quelle tristesse de voir trop souvent des gens que j'aime bien s'accorder pour primer le terne, le banal, le minimum commun acceptable. On a été choisi, on s'engage, on se passionne et on parle, en essayant de laisser sa parole et sa démarche à même le trottoir, sa mémoire et son oubli - ce qu'adolescents ou trop jeunes, on faisait en sortant de la salle, la nuit comme sous le soleil.

[Enrico Ghezzi]

The current position on documentary films in the Italian media. Paradoxical! Personally, I have always refused to distinguish between documentary and fiction. These distinctions are incredibly lazy, falsely constructed, dangerous and unhelpful, particularly when you try to understand what a 'documented' is today as this idea is lost or absent as we err from image to image. It's the same everywhere, after the success of Michael Moore's film at Cannes - the capitalist-situationist coup of certain juries - directors felt a new ray of hope, of dreadful propaganda pamphlet films (which, alas, was hugely successful) directors were given fresh hope, notably in terms of the new pulling power on TV schedules it provided them with. It was precisely this success, though, that all but killed their work by only giving them the opportunity to make films about so-called 'hard-hitting' topics, which were as 'made for TV' as possible. From a strictly trade unionist perspective, we can and must support and play a part in this shared struggle to prevent the closure of even the smallest factory which has been deemed unprofitable. However, this debate lacks an understanding of television's hidden agenda: the documentary spectacular machine. Apart from a few exceptions to the rule, like Pedro Costa, or Cipri and Maresco in Italy, there are very few filmmakers or films which rise to this challenge, or are even capable of recognising it. The rest are committed blithely, tragically to towing the television line. In addition, there is the ambiguous policy of supposedly promoting 'fresh talent' in documentary filmmaking, as well as the 'imperative' of the media frenzy which devotes most of its coverage to global celebrity.

The cinema as 'a thinking machine' and a 'memory machine'. Since Gilles Deleuze, we know that cinema is far more than a language. It develops automatic thinking which, for us has no subject. There is an archaeological depositary of this condensed, homogeneous 'way of thinking' and its manifestation in and through this space with no boundaries which we call the present. Film is the fatal realisation (filled with anguish, joy - or both?!) of melancholy. Simply put, it demonstrates that 'to be' is 'to be again'. All too often we forget that what we did NOT SEE before the arrival of cinema and long before muybridgeedisonlumiere et al. was precisely the fact of seeing something again, watching an action take place all over again. We watch ourselves again coming back to life. Cinema is very recent innovation and it is virtually eternal already. Nowadays, one might say that the: cinema thinking is a constant anagram of the memory.

Working as Jury member in International Competition. As a game - that is to say it is the only thing we have to take seriously. I am excited about it and will make sure to watch everything from start to finish, because the thing that I enjoy doing most at festivals is indulging in mental and physical channel hopping, a la Desnos, skipping from cinema to cinema and leaving for the next screening as soon as the titles roll. Then, it's down to business of analysis: the refusal to resort to making compromises, especially they are political, or simply the easy option. It's terribly sad to see how all too often people I admire agree to award prizes to dull, boring films which represent the lowest common denominator and are generally accepted as 'good'. We were selected, for our commitment and passion and shall leave our own approach and means of expression to one side, dismiss memory and forget ourselves when discussing the films, just as we did when we were teenagers or younger still and left the cinema only to be greeted by a pitch black sky or bright sunlight.



Nathalie Richard

[JURY NATIONAL]

Votre parcours ? Ayant eu des activités artistiques jeune (danse, clarinette, flûte à bec, patinage artistique et patin à roulette), j'ai eu l'envie toute simple de jouer, ce qui m'a amenée à faire mes études au Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris.

Vous sentez-vous comédienne, actrice ? Depuis le début je joue parallèlement au théâtre et au cinéma, en faisant pleinement les deux. Toutefois, l'un et l'autre ont leurs particularités, leur propre temporalité, ce sont des temps et des espaces de travail différents, des écritures et des pratiques différentes. Au théâtre, la langue par exemple est plus présente qu'au cinéma, il y a une musicalité particulière, même si la voix et l'adresse sont importantes dans les deux cas. Mais ce sont deux mondes très proches. Par ailleurs, je ne joue pas les mêmes rôles au ciné et au théâtre, même si la différence tend à s'estomper, c'est-à-dire que maintenant, j'ai la quarantaine dans l'un ou dans l'autre. Et, d'une manière générale, bien que ce soit des univers différents, je travaille toujours avec des gens qui sont dans un mouvement de recherche, scénaristique, stylistique.

En tant que spectatrice, que recherchez-vous au cinéma ? Etre dans une salle, attendre que la lumière s'éteigne. Découvrir quelqu'un, acteur, réalisateur... découvrir une façon de filmer, voir un imaginaire, une pensée, une réflexion à l'oeuvre. Etre surprise et dérangée, apprendre et être touchée. Cela concerne surtout ce qu'on appelle le cinéma d'auteur, un cinéma qui engage une exigence. Cela va des films de Jacques Rivette, avec qui j'ai tourné à trois reprises, à ceux de Claire Denis, qui propose des films à chaque fois différents mais dans lesquels je trouve le rapport au corps toujours passionnant, ou encore le cinéma de Chantal Akerman qui a un travail très spécifique sur le langage. Parmi les cinéastes qui comptent pour moi, je pourrais citer aussi Jacques Nollot qui a un vrai travail d'écriture.

Les films qui vous ont marquée récemment ? *Honor de Cavalleria* d'Albert Serra, *Bled Number one* de Rabah Ameur-Zaimeche, sans oublier *Le Dernier des fous* de Laurent Achard, avec cette manière si singulière, cette justesse du plan, de sa durée.

Vos attentes comme juré ? Découvrir des films. Et avoir le plaisir d'échanger, d'avoir une réflexion à plusieurs sur le cinéma, réflexion qui dans ce contexte acquiert une intensité particulière. Voir ce qui ressort et quelle serait une nouvelle pratique cinématographique.

[propos recueillis par Nicolas Feodoroff]

Gilles Laurent

[JURY SON ET PREMIER FILM]

Pouvez-vous

décrire brièvement votre parcours ?

Mon parcours, dans le milieu du son et du cinéma, s'est présenté comme une réorientation après quelques années d'errance. A 28 ans, j'ai décidé de me consacrer professionnellement à des choses qui me passionnaient, à savoir le cinéma et la musique, dont l'intersection est peut-être le travail du son. J'ai donc commencé des études à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) à Bruxelles, puis, après deux années d'études, j'ai eu l'opportunité et la grande chance de rencontrer Carlos Reygadas, qui préparait son premier long métrage. Nous sommes partis tourner tout l'été au Mexique, et à la fin de mes études, *Japón* est sorti. Ce film lumineux, montré à Rotterdam, a obtenu la mention spéciale pour la Caméra d'Or à Cannes. Cette première expérience a facilité mon parcours en me permettant d'avoir tout de suite des propositions de travail après mes études comme preneur de son. Par la suite, j'ai travaillé en post-production en tant que monteur son. Depuis trois ans, je collabore aussi occasionnellement avec des plasticiens, orientés vers la création et les installations sonores.



Comment concevez-vous votre métier d'ingénieur du son au cinéma ? Tout d'abord, pour clarifier un peu la question et ce malentendu persistant, je pense qu'il est important de régler mes comptes avec l'appellation « Ingénieur du son ». Elle me semble assez inappropriée. Je ne suis pas « ingénieur » et je préfère me présenter comme preneur de son et monteur son, artisan de la bande son. Je pense que c'est un vrai métier d'artisan, dans le sens où il s'agit d'un travail de la matière. Il faut la choisir, savoir comment l'appréhender, la préserver le plus fidèlement ou la modeler (prise de son) ; puis vient sa transformation et son utilisation au service d'une création (montage son). A vrai dire, c'est un travail qui demande l'étude et la connaissance des matériaux de base, une habileté dans la manière de les appréhender, la connaissance de leurs capacités d'adaptation, de transformation, et surtout d'expression. Pour moi, le travail du son en tournage ou en post-production, c'est surtout la participation à une œuvre collective, à un niveau horizontal et vertical. On collabore à l'élaboration d'une bande son (horizontal) qui prend sens dans son rapport à l'image (vertical) dans l'unité d'un film. Il est important que preneur de son, monteur son et mixeur fassent tous « le même film », et que ce soit celui désiré par le réalisateur, qu'ils soient donc en phase avec lui. Concernant le rapport image-son, c'est un travail constant d'écoute, de compréhension et d'empathie, conjugué à une démarche de proposition, de création et d'expression personnelle. On pose son regard(-écoute) sur celui du réalisateur. On découvre certaines choses ensemble, on en confirme d'autres, on joue le relais ou le contre-point, la continuité ou l'ellipse, la discrétion ou l'expressionnisme. Et l'on travaille bien entendu sur des processus beaucoup moins conscients.

Comment concevez-vous votre métier d'ingénieur du son au cinéma ? Tout d'abord, pour clarifier un peu la question et ce malentendu persistant, je pense qu'il est important de régler mes comptes avec l'appellation « Ingénieur du son ». Elle me semble assez inappropriée. Je ne suis pas « ingénieur » et je préfère me présenter comme preneur de son et monteur son, artisan de la bande son. Je pense que c'est un vrai métier d'artisan, dans le sens où il s'agit d'un travail de la matière. Il faut la choisir, savoir comment l'appréhender, la préserver le plus fidèlement ou la modeler (prise de son) ; puis vient sa transformation et son utilisation au service d'une création (montage son). A vrai dire, c'est un travail qui demande l'étude et la connaissance des matériaux de base, une habileté dans la manière de les appréhender, la connaissance de leurs capacités d'adaptation, de transformation, et surtout d'expression. Pour moi, le travail du son en tournage ou en post-production, c'est surtout la participation à une œuvre collective, à un niveau horizontal et vertical. On collabore à l'élaboration d'une bande son (horizontal) qui prend sens dans son rapport à l'image (vertical) dans l'unité d'un film. Il est important que preneur de son, monteur son et mixeur fassent tous « le même film », et que ce soit celui désiré par le réalisateur, qu'ils soient donc en phase avec lui. Concernant le rapport image-son, c'est un travail constant d'écoute, de compréhension et d'empathie, conjugué à une démarche de proposition, de création et d'expression personnelle. On pose son regard(-écoute) sur celui du réalisateur. On découvre certaines choses ensemble, on en confirme d'autres, on joue le relais ou le contre-point, la continuité ou l'ellipse, la discrétion ou l'expressionnisme. Et l'on travaille bien entendu sur des processus beaucoup moins conscients.

Votre travail se partage entre le cinéma, les installations sonores et le spectacle vivant. Quels liens s'établissent entre ces trois activités ? La majeure partie de mon activité reste liée au cinéma. Mes collaborations en dehors de ce milieu ont été jusqu'à aujourd'hui assez occasionnelles. Il est vrai cependant que je travaille de plus en plus fréquemment avec des vidéastes ou plutôt des artistes plasticiens qui font des films. Ces collaborations m'apprennent beaucoup car elles dynamisent les barrières. En montage, le travail sur des ?uvres non narratives laisse beaucoup plus de liberté d'expression, et permet un travail de création sonore souvent affranchi de la notion de réalisme. Cela permet de découvrir de nouveaux horizons qui viennent enrichir le travail sur d'autres films plus « classiques » ou en tout cas narratifs. Quant aux liens qui s'établissent entre ces différentes activités, c'est le travail de la matière sonore et la collaboration à une ?uvre collective, le fait de poser un regard sur un regard comme je l'expliquais précédemment.

Comment envisagez-vous votre participation au jury, qu'attendez-vous à la fois d'un premier film et plus largement du son au cinéma ? J'espère tout d'abord voir de beaux films. Je ne peux pas vraiment dire comment j'envisage ma participation au jury car c'est une première et je m'en réserve la surprise. On peut en reparler dans une semaine ! Ce que j'attends d'un premier film, c'est exactement la même chose que pour tout autre film. Qu'il soit avant tout personnel et sincère, qu'il soit un dialogue entre le fond et la forme*. Il est important que la bande son soit en harmonie avec l'image et avec le propos du film. J'aime quand les intentions d'un réalisateur, la construction de son univers filmique se déclinent non seulement au travers de l'image, du montage et de la mise en scène mais aussi quand il utilise les différents éléments constitutifs de la bande son pour nous parler et nous toucher, pour créer cet état d'apesanteur que l'art parfois nous permet d'atteindre.

* Il en va de même pour le son.

[Propos recueillis par Julie Savelli]

L'exposition personnelle de Mariusz Grygielewicz à la galerie RLBQ

En route de faire

Sélection d'œuvres nouvelles
Films vidéo et ensemble d'éléments
(photographie, sculpture, objet)
Galerie RLBQ
jusqu'au 13 juillet 2007

RLBQ -41 rue Tapis Vert, 13001 Marseille



GHIRO GHIRO TONDO

Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

Carrousel

Est-ce bien cette fois-ci un catalogue que nous montre le film de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi ? Des jouets de toutes matières et de toutes textures dont on voit le grain, la fibre, la peau ; bois, métal, étoffe, galalithe, papier ou carton, plastique. Un âge du jouet rendu par une série de portraits ? Le hochet, la petite maison, les poupées ; les rêves d'apprentissage : la petite maison et la minuscule application à la propreté ; le cube et le losange, la mosaïque, rivalisant par une claire géométrie avec l'ennui d'un apprentissage des lettres, et qui font des palais que l'imagination ne pouvait ni peupler ni habiter. La ferme rassemblant une population d'animaux estropiés. Et des individus isolés : skieuses, clowns joviaux dont le dynamisme se résout finalement en un ressort qui assure un balancement perpétuel. Grappes de baigneurs en celluloid, roses comme un jambon idéal et roses encore les têtes de poupées au regard fatal, l'œil ombré de cils coquets. Une collection ? Mais que signifient et ce montage et la délicatesse mystérieuse de la main adulte qui ouvre une boîte, froisse le papier et accorde une seconde vie à ces figures de bois peint, de métal ou de tissu, aux couleurs outrées, vert, rouge, roses ? Une seconde vie ? Mais ces couleurs sont ductiles : ce n'était pas la palette des tons imitant la vie mais la crudité des affects inaugurant une déception de la vraie vie. Monde vertigineux des enfants d'autrefois dont la pauvreté des jouets, rares, schématiques, captifs d'une contrainte de rêves manufacturés, égrène par séries, par boucles, moins le catalogue que la mélodie. Car c'est bien une chanson que fait ce film, drôle, poignant, hallucinant. Comment ce film s'écrit-il ? Comme le manège de toute enfance, il tourne un carrousel ? le cheval à bascule et l'éléphant, le petit chien et, l'un dans l'autre, la poupée, la dinette, les cubes, l'espoir de la fusée irréalisable. Arche de Noé des enfants ? Ou l'extraordinaire composition des affects, désirs, plaisirs, chagrins donnés avec la science et l'application soigneuse d'un jardinier alignant plants et boutures, graines en facons. Et quelle réalité poétique dans cette œuvre ? Le manège tournant autrefois et dont les enfants ont disparu. Un catalogue d'affects sollicités, de convoitises et de déceptions. Mais quels rêves ont pu s'enchaîner dans ces boîtes alignant comme dans la chambre mortuaire d'une pyramide, les présents faits à de jeunes dieux pour les accoutumer, comme à la vie, à une terrible instance de la réalité : cure, rugueuse, la peinture cachant à peine l'écharde du bois. Et comme dans la vie rien n'est entier, rien n'est à la même échelle, l'animal plus grand que la ferme, la baignoire trop petite pour le baigneur. Il reste dans le catalogue un parfum tenace : la dérision, tendre ou cruelle des pièges essayés sur des âmes disparues.

Jean Louis Schefer

Merry-go-round

Is it indeed a catalogue that Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's film is showing us? Toys made of all sorts of materials and textures where we see the grain, the fibre, the skin; wood, metal, cloth, stone, paper or cardboard, plastic. Or an age of toys rendered by a series of portrayals? The rattle, the little doll's house; the dreams of learning: the little house and the minute application to cleanliness; the cube, the lozenge, the mosaic with a clear geometry competing with the boredom of learning the alphabet, and that create palaces that the imagination can neither people nor inhabit. The farm with a collection of maimed animals. And isolated individuals: skiers, jovial clowns whose dynamism finally resolves itself in a spring that maintains a perpetual swaying. Clusters of swimmers on celluloid, as pink as a perfect ham, and - equally pink - the doll's heads with a fatal look, their eyes shaded by flirtatious eyelashes. A collection perhaps? But what is this montage and the mysterious delicacy of the adult hand that opens a box, crumples the paper and grants a second life to these wooden, metal or cloth figures painted in exaggerated colours of green, red and pink? A second life? But these are ductile colours: it was not a palette of shades imitating life but rather a harshness of affects ushering in a disappointment with real life. A dizzy world of children in times gone by whose toys have a poverty, are rare, simplified, prisoners of the constraints imposed by manufactured dreams, diluted by mass-production, by loops, less a catalogue then, than a lament. Because it is indeed a song that makes this film funny, poignant and incredible. How is the film written? As the merry-go-round of all childhood, it spins a carousel. The rocking horse and the elephant, the little dog and, one inside the other, the Russian doll, the doll's tea set, the cubes, the hope of the unfeasible rocket. Is it a Noah's Ark of children? Or the extraordinary composition of affects, desires, pleasures, disappointments that come with science and the careful application of a gardener all-gning plants and cuttings, grains in small bottles. And what poetic reality is there in this work? The merry-go-round turning in the past and whose children have disappeared. A catalogue of aroused affects, of covetousness and disappointments. But which dreams were able to link themselves in these boxes aligning, as in a pyramid's funeral chamber, the present facts to young gods in order to accustom them, as in life, to a terrible moment of reality: a coarse cure, the paint barely hiding the splinter of wood. And as in life nothing is whole, nothing is in the same scale, the animal bigger than the farm, the bath too small for the bather. In the catalogue there remains a lingering perfume: the tender or cruel derision of tricks played on disappeared souls.

Jean Louis Schefer



ÉCRAN PARALLÈLE FILMER, DIT-ELLE

La Criée

22 : 15

OTHOLITE 1

The Otholith Group

OTHOLITE 2

The Otholith Group

Première internationale

aujourd'hui Rencontre du cinéma sud-américain de Marseille

LES VARIÉTÉS 10:30

Arcana de Cristobal Vicente en présence du réalisateur, lauréat du prix ambassade de France au FIDOCES 2006 à Santiago du Chili

Les livres

de Jérôme Beaujour, Jean Echenoz, Slavoj Zizek, Grail Marcus, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Andy Warhol sont disponibles à la librairie HISTOIRE DE L'ŒIL dont le stand est situé dans le hall de La Criée.

EN VENTE À LA CRIÉE
**CATALOGUE
T.SHIRT
SAC
ET AFFICHE**



séance spéciale

Rencontre du cinéma sud-américain de Marseille

ARCANA

Cristobal Vicente

Avant sa transformation en centre culturel, la prison de Valparaiso accueillit Cristobal Vicente qui, pendant 365 jours, y filma le quotidien de centaines de prisonniers. (...) Entre l'onirisme du Baiser de la femme araignée et l'âpreté des premiers films de Pasolini, Arcana témoigne d'une réalité qui, pour le meilleur et le pire, appartient aujourd'hui au passé.

Film lauréat du prix Ambassade de France au X^{ème} Festival International de Cinéma documentaire de Santiago du Chili.

Séance 10h aux Variétés.

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Michel Trégan, Catherine Poitevin, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Nicolas Feodoroff. Rédaction : Emmanuel Burdeau, Olivier Pierre, Julie Savelli, Maria Giovanna Vagenas, Nicolas Wozniak. Traductions : Philip Clarke, Eve Judelson, Jean-Pierre Rehm. Coordination et maquette : Caroline Brusset, assistée de Claire Robert. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

FIDMarseille 14, allée Léon Gambetta 13001 Marseille. Tél : 04 95 04 44 90

www.fidmarseille.org

en vente chez votre marchand de journaux

CAHIERS CINEMA

JULIETTE BINOCHÉ

créature et créatrice
Portraits de cinéastes peints par l'actrice
Grand entretien Documents inédits

tout l'actualité des Cahiers
sur www.cahiersducinema.com

Also available in English
www.e-cahiersducinema.com