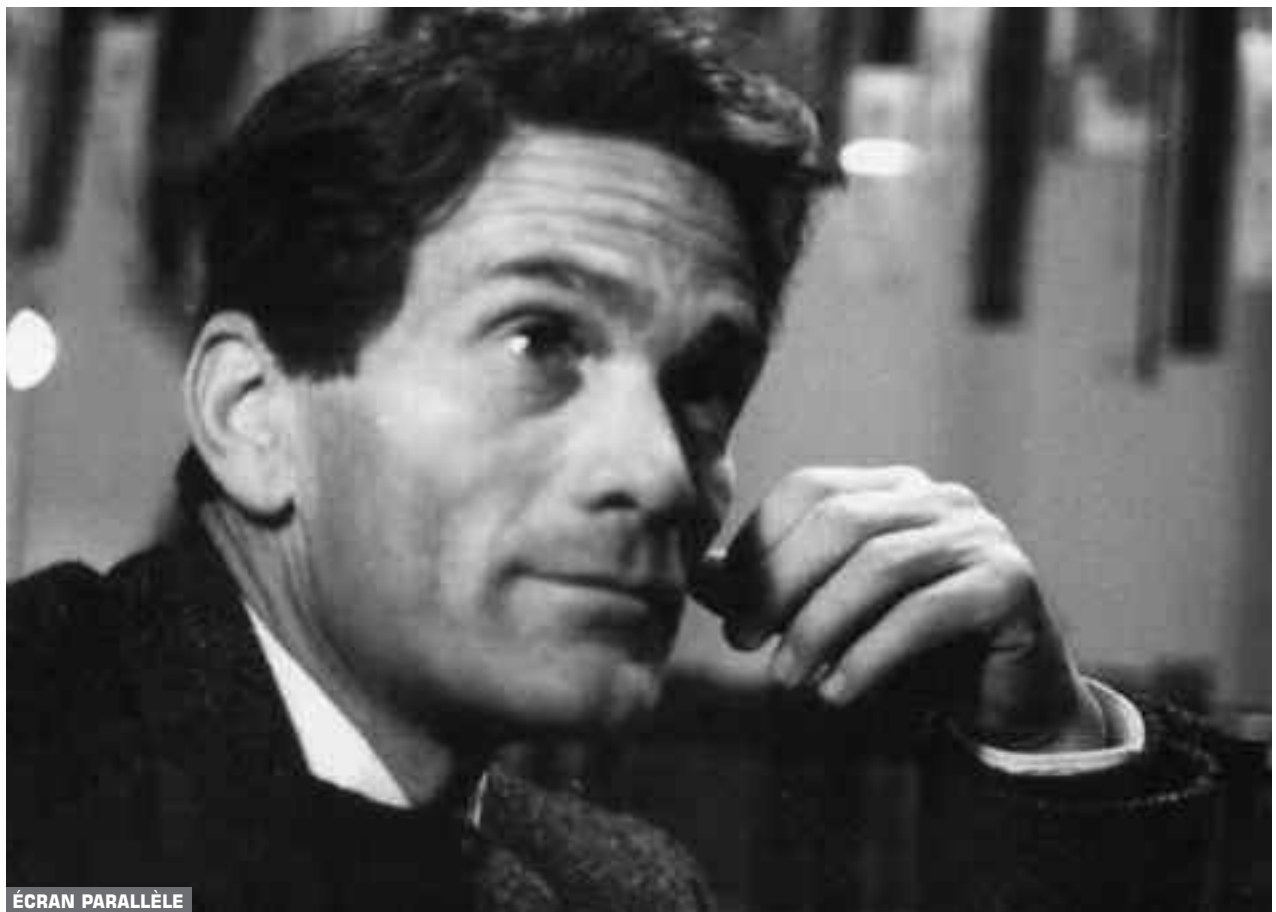


Jean-André Fieschi, critique, cinéaste, enseignant, a choisi, ce 1er juillet, le Brésil et l'occasion d'un séminaire dédié à Jean Rouch pour s'éclipser. Le FID tient à saluer celui qui l'an passé nous avait fait l'honneur de sa présence comme jury de la compétition francaise. Mais s'éclipser, un cinéaste ne le fait jamais tout à fait, et l'on pourra voir ou revoir des extraits de son *Pasolini l'enragé*, portrait bouleversant consacré au cinéaste italien dans le film *La rabbia de Pasolini*.

ÉCRAN PARALLÈLE

Les spectres de l'Histoire

LA RABBIA

Pier Paolo Pasolini

CINETECA BOLOGNA

Quatrième film de Pier Paolo Pasolini, réalisé quelques mois après *Mama Roma* (1962) et presque en même temps que le moyen métrage *La Ricotta* (1963), *La Rabbia* est un cas unique dans l'histoire du cinéma italien. Unique par sa forme et son histoire. En fait, Pasolini l'avait conçu comme l'expression d'« un nouveau genre cinématographique », un film de montage sur le temps présent et sur ses malaises, sur les années de la guerre froide et au-delà, à partir du deuxième après-guerre jusqu'au début du boom économique.

Une des particularités de *La Rabbia* réside dans le fait qu'elle est basée exclusivement sur des matériaux préconstitués (actualités filmées, films d'archives, morceaux d'autres films, reproduction de peintures et photographies). La production Opus film de Gastone Ferranti, qui avait contacté Pasolini pour un autre projet, inachevé, possédait les droits d'une collection d'actualités filmées, Mondo libero, soit 90 000 mètres de films d'actualité. Pasolini a visionné attentivement les films et en a choisi certains qui faisant référence aux événements marquant les années de l'après-guerre : la sanglante répression soviétique en Hongrie, la révolution cubaine, la libération des colonies européennes et en particulier la guerre d'Algérie, l'élection du Pape Jean XXIII, la victoire de Ike Eisenhower aux élections américaines, la guerre du canal de Suez.

Particularité encore plus décisive, les événements relatés par ces images ne sont pas ordonnés selon une chronologie, ni commentés d'une manière informative. Pasolini a écrit un commentaire, en partie en vers, en partie en prose, qui fait le contrepoint à la rhétorique de la manipulation de l'information des commentaires traditionnels. Le commentaire pasolinien prend tour à tour les caractères du poème élégiaque, de l'essai critique, du journal lyrique, du pamphlet politique. Confrontant et interrogeant le tissu des images jamais choisies par hasard, il arrive à évoquer le climat d'une époque en créant une alchimie raffinée entre la puissance évocatrice du texte et la force graphique des images, à la lumière de sa vision de l'époque. Le poète et réalisateur a donc élaboré un long-métrage et en a confié la voix du commentaire à Giorgio Bassani (texte en poésie) et à Renato Guttuso (texte en prose).

Mais alors que le premier montage avait déjà été réalisé, le producteur, peut-être par peur de la censure, ou plus probablement pour des raisons commerciales, a choisi d'adjoindre au film de Pasolini un autre film, toujours basé sur un montage de films d'actualité dont il a confié la réalisation à Giovannino Guareschi, pour créer un diptyque selon le modèle « vu de gauche et de droite ».

En partant d'une idée de Tati Sanguinetti, qui a identifié les actualités filmées choisies par Pasolini pour les séquences ensuite coupées par le producteur, Giuseppe Bertolucci a supervisé pour la cinémathèque de Bologne une complexe opération philologique *La Rabbia* de Pasolini, une « hypothèse de reconstruction » de la première partie du film basée sur ce matériau et sur le texte de Pasolini, en libérant ainsi le film de la partie de Guareschi.

Le spectateur va découvrir de cette façon, pour la première fois après 45 ans, certaines séquences de remarquable valeur pour la réflexion historique et sociale de Pasolini : les funérailles de De Gasperi, le retour des cendres des morts de Céphalonie, et la guerre en Corée.

Roberto Chiesi, responsable des archives Pier Paolo Pasolini

ÉCRAN PARALLÈLE

Étrange familiarité, familière étrangeté

SÉRIE NOIRE

Première mondiale

Jean-Claude Rousseau

Un certain goût de l'enquête peut ressortir de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, mais de là à imaginer que vous prisiez le genre policier. Pouvez-vous nous parler du choix du titre ? Avant d'être détournés, les mots ont un sens premier. *Série noire* s'entend d'abord comme une série de noirs, et c'est bien ainsi que se comprend le titre dès les premières minutes du film. Dans un sens dérivé, série noire désigne un genre littéraire et cinématographique que le film revendique aussi à sa fin.

Le cadre, si décisif dans tous vos films, paraît, à cause du titre, être le sujet: caméra de surveillance, guet, etc. Pourtant il connaît une embardée subjective à un certain endroit. Volonté de parodier le film amateur, la surveillance policière, d'incarner le regard derrière la caméra ? Les caméras de surveillance ont toujours le regard oblique, en plongée. Elles ciblent, elles visent sans faire cadre. Elles mettent à découvert ce qu'elles observent. Elles sont positionnées pour cela, alors qu'il n'y a pas d'observation possible dans un cadre juste. Le regard tient dans l'effacement de ce qui se voit. La caméra de *Série noire* n'est donc pas une caméra de surveillance.

C'est l'oubli d'éteindre la caméra avant de la déplacer qui m'a valu cette embardée, ce bougé imprévu. Il s'est imposé dans le film pour s'être ajusté parfaitement au son du shakuhachi, comme si le plan vacillait sous l'effet des modulations de cette flûte japonaise. Le cadre chancelle dans une sorte d'ivresse... Ce basculement annonce la fiction finale. Il se produit entre chien et loup, à l'épuisement du jour.

Du répondeur aussi, vous avez fait usage à plusieurs reprises. Mais jamais d'une voix de femme. Cela introduit un autre type de fiction, neuf pour vous. Là pour personne. Sans donner réponse aux appels répétés. En retrait, tout à l'écoute, sans dire mot. Il faut cette absence pour que les choses s'entendent et se reconnaissent. Tout cela n'est pas si neuf. Mais peut-être n'est-ce pas là le sens de votre remarque...

***Série noire*, c'est bien entendu aussi les nombreuses coupes au noir. Quelle en a été la nécessité ? Et comment en avez-vous travaillé le rythme manifeste ?** Il a suffi d'écouter. *Série noire* est un film lyrique, avec ses exaltations qui imposent le noir comme certains moments musicaux nous font fermer les yeux. C'est au rythme des noirs que le film avance, que le temps s'écoule. Ces ruptures dans l'image anticipent la nuit où trois coups de feu cloront le film dans la fiction.

Le film oscille entre le film de genre (les appels, les coups de feu, etc.), bien établi, et l'implosion du film, la promesse retardée de sa disparition. Le tout offrant plutôt une comédie noire. Était-ce prémédité ?

Il y a bien une telle oscillation. D'abord ces longues prises de vue, mêmes plans fixes dans l'axe, au-devant d'une terrasse et à différentes heures du jour. C'est, par la justesse du cadre, le rapport des lignes, une vision qui suffit à combler le regard. Aucune interprétation, rien qui fasse histoire, une pure présence de l'image... jusqu'à ce que survienne un noir qui introduit la voix au répondeur en interrompant la contemplation. La fiction est engagée. Le film s'en accommode par un jeu sonore qui lui donne une forme musicale. Des appels téléphoniques, il fait sa ritournelle. L'image semble s'en agacer quand les noirs se renouvellent tandis que la ligne mélodique est plusieurs fois rompue. Puis, la nuit venant, livrée aux modulations de la flûte japonaise, l'image s'éteint définitivement pour laisser place à un court plan d'intérieur. Ce devenir du film n'était pas prémédité...

C'est toujours laisser place à ce qui se présente. Le film est cet espace : un parking vide. Rien ne s'y gare. On ne fait qu'y passer. Le chemin tourne et trace une courbe qui impose aux passants la même chorégraphie.

La musique s'y prête, entendue là, sur le moment, ou enregistrée plus tard.

Le son organise discrètement, mais amplement, le montage. Là encore, votre choix ? Il faut que tout ce qui s'entend devienne musique ou plutôt reconnaître que tous les sons font musique. Les harmoniques d'un moteur de scooter se mêlent à une pièce de piano classique qui s'accordera au signal sonore d'un répondeur téléphonique. Le film se compose ainsi : en "deux temps, trois mouvements".

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer et Jean-Pierre Rehm

9-10 juillet
de 10h à 19h

FIDLab

BLUE MERIDIAN Sofie Benoot, Belgique / **CORTA** Felipe Guerrero, Colombie / **GÉNIE, KASPAR ET LES AUTRES** Florence Pezon, France / **LA CACERIA DEL PERRO** Léon Felipe Gonzàlez, Mexique / **LA NOUVELLE KAHNAWAKÉ** Olive Martin, Patrick Bernier, Belgique / **LES TROIS DISPARITIONS DE SUAD HOSNI** / RaniaStephan , Liban / **MES CHERS ESPIONS** Vladimir Léon, France / **PROJET 5,2** Alain Bublex, France / **PSYCHO SPACE** Dana Ranga, Allemagne / **SOLO** Soudhamini, Inde / **SUICIDE, A WAY OF LIFE** Marc Hurtado, France / **VER Y ESCUCHAR** José Luis Torres Leiva, Chili / **VOIES DE TRAVERSE** Antoine Boutet, France

Cette édition anniversaire confirme la volonté tenace de faire au mieux, sans accents d'immodestie de nos jours bien déplacés. Aussi importe-t-il, pour ceux en attente de plus de neuf encore, de saluer dans un contexte de partout déclaré gris, l'aventure du FIDLab. Elle s'engage, au-delà de la diffusion, sur les voies de l'incitation à la coproduction internationale sur la base de projets en cours. Rien d'illogique à cela, encore fallait-il s'y consacrer, vérifier les attaches véritables, les consolider, les revendiquer, confirmer que c'est bien de maintenant qu'il est question.

Aurélie Filippetti, présidente

JURY

Dicky Parlevliet

Quelle est pour vous l'importance du fonds Hubert Bals dans la définition d'une industrie du cinéma indépendante hors de l'Union européenne et des Etats-Unis ? Le fonds Hubert Bals, le plus ancien créé par Hubert Bals, le fondateur du Festival International du Film de Rotterdam, a été suivi par de nombreux autres fonds au fil des ans, ce qui démontre l'importance de soutenir les réalisateurs du tiers monde, leur industrie cinématographique, le cinéma indépendant contre le cinéma mainstream qui monopolise tant de place dans de si nombreux pays.

Les producteurs et les cinéastes sont chaque année plus conscients de l'importance d'être sélectionnés dans un festival international. Pensez vous que ce phénomène créé d'une certaine manière un « style » ? De quelle manière les festivals influencent-ils le travail des réalisateurs ? Je ne pense pas que les festivals puissent influencer le travail des cinéastes, en revanche ils peuvent les aider. Ce sont des plateformes pour que les films soient vus et remarqués, ce qui conduit, nous l'espérons, à une possible distribution et à davantage d'exposition.

Rotterdam est l'un des festivals de cinéma les plus importants au monde. Grâce à son équilibre entre l'industrie et la qualité de la sélection, l'IRFF est un rendez-vous pour les professionnels du monde entier. Quel sont les rôles de Cinemart et du fonds Hubert Bals dans ce succès ? Cinemart et le fonds Hubert Bals sont tous deux d'une grande importance pour le festival, de nombreux films soutenus dans ces deux cadres sont ensuite programmés en sélection finale. Les deux manifestations sont axées sur le cinéma indépendant, soutiennent les films d'art et d'essai et suscitent des rencontres entre réalisateurs, producteurs et vendeurs internationaux.

Les festivals remplissent dans plusieurs pays le vide laissé par la distribution classique. Qu'attendez vous de l'avenir ? Puisque la distribution classique du cinéma indépendant est en difficulté, en position de faiblesse, écrasée par le cinéma grand public, des organisations telles que l'ACID en France sont d'une grande importance à côté des festivals, elles aident réellement la sortie en salles des films d'art et d'essai. J'espère que d'autres structures telles que l'ACID vont voir le jour et que les festivals créeront des possibilités au niveau de la distribution cinématographique. Rotterdam travaille sur ce volet en ce moment.

Qu'attendez vous de votre participation au jury FIDlab ? J'espère rencontrer des jeunes cinéastes talentueux et j'espère pouvoir les aider à faire évoluer leur carrière.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

What is for you the importance of funds as the Hubert Bals in the definition of an independent cinema industry in the countries outside of EU and USA? *The HBF, the oldest fund created by Hubert Bals, founder of the IFFR, has been followed by many other funds in the course of the years, that shows already the importance to support filmmakers from the Third World, their cinema industry, the independent cinema against the mainstream cinema, which is in many countries so overwhelming.*

Producers and directors are every year more aware of the importance of being selected in an international festival. Do you think this is somehow creating a cinema "style"? How can festivals influence the work of a director? *I don't think that festivals can influence the work of a filmmaker but they can help him. They are platforms so that films can be seen and noticed in its career, which leads hopefully to a possible distribution and for more exposure.*

Rotterdam is one of the leading film festival in the world. Thanks to its balancing between industry and quality of the selection, IRFF is a rendez-vous for professionals from all over the world. What is the role of the Cinemart and of the Hubert Bals in this success? *Both Cinemart and HBF are of great importance for the festival, many films supported by them show up in the final selection of the festival. They both deal with the independent cinema, support the art films and create a meeting place for filmmakers, producers and sales agents in this domain.*

Festivals are now a reality that in many countries fill the gap left by leaved by classical distribution. What do you expect from the future? *As classical distribution for the independent cinema is in a difficult, weak position, overwhelmed by mainstream cinema, organizations like ACID in France are of great importance next to festivals, they really help to distribute art films. I hope that more institutions like ACID will show up and that festivals will create possibilities for distribution as well. Rotterdam is working on that aspect at this moment.*

What are you expecting from being part of the FIDLab Jury? *I hope to meet young talented filmmakers and that we could help them forward in their career.*

Interview by Rebecca De Pas

Virginie Devesa

Votre parcours ? Ma formation en langues et en communication m'a amenée à obtenir deux bourses aux Etats-Unis et je me destinais à un avenir vague au sein des structures éducatives. Des événements personnels, un intérêt soutenu pour le cinéma ainsi qu'une participation au festival de cinéma d'Avignon, aujourd'hui disparu, m'ont fait comprendre que je pouvais travailler dans ce secteur. J'ai cherché ensuite à pénétrer ce milieu en France et, finalement, c'est par l'international, le festival international de Kiev, que je suis parvenue à me faire accepter dans un milieu très parisien alors que je viens d'Avignon. J'ai ensuite travaillé dans différentes sociétés (Europa cinéma, Celluloïd Dreams) avant de pratiquer l'aide publique au cinéma français par l'intermédiaire d'un poste d'attachée audiovisuel à l'Ambassade de France à Moscou.

Chez UMédia, vous avez plusieurs casquettes : productrice, distributrice, vendeuse internationale. Pouvez-vous nous décrire et commenter ces trois activités ? Je souhaite tout d'abord mentionner que je n'ai pas d'activités dans la distribution même si nous avons étudié cette possibilité au sein de la structure. Nous ne sommes pas encore suffisamment importants pour nous développer dans toutes les directions. Nous avons décidé de façon stratégique de privilégier la vente à l'international et j'ai développé ce département en croisant tous les réseaux que j'ai pu tisser au cours de mes précédentes expériences.
Ce métier s'apparente à celui de galeriste : il faut en effet repérer les projets auprès des réalisateurs ou des producteurs, travailler avec ceux-ci très en amont du film et finalement proposer l'œuvre à des distributeurs en la présentant dans le festival qui lui permettra de devenir un film intéressant à acheter. C'est délicat, car contrairement à ce que l'on pourrait croire, un film se périme très vite et perd de son intérêt pour les distributeurs après sa date de réalisation. Il est donc souhaitable que ce film soit acheté le plus en amont possible, ce qui est évidemment plus difficile si le réalisateur en est à son premier film. De même que les galeristes ne sont pas forcément bien compris par les artistes, les vendeurs internationaux doivent faire comprendre que leur métier est aujourd'hui quelque chose d'indispensable : les budgets de production sont faits en considérant le poids des ventes internationales.
Il est donc naturel pour un vendeur international de devenir co-producteur et d'entrer au budget de la production des films. Nous avons ainsi coproduits un certain nombre de films depuis le début de notre activité. Mais nous souhaitons maintenant devenir co-producteurs de façon bien plus forte et rentrer sur des projets avec l'ambition de participer activement à la production et d'apporter notre regard de "galeriste" : est-ce que ce scénario est original par rapport à la production actuelle ? Est-ce que c'est un film susceptible d'intéresser des distributeurs et donc d'avoir une rentabilité suffisante pour permettre au réalisateur de faire un nouveau film ? L'ensemble de ces questions est abordé dans mon activité de production qui n'en est pour l'instant qu'à ses débuts.

Quel est votre sentiment sur la production de films aujourd'hui, et plus généralement de l'industrie du cinéma en France ? En France en particulier, le réalisateur est censé écrire le scénario de son film pour être un « auteur. » Cela donne de temps en temps de très bons films, mais engendre également un nombre de films faibles du point de vue de leur scénario et donc très difficiles à vendre, ou qui disparaissent au bout d'une semaine des écrans. Il faudrait que les producteurs soient plus regardant à la production des films et prennent davantage le marché en compte. Plus généralement, l'industrie du cinéma est très importante, mais on sent très bien que tous les opérateurs finaux (les distributeurs et les télévisions) sont plus frileux et ne veulent pas prendre de risques. C'est regrettable, mais les vendeurs et les producteurs ne peuvent que s'y adapter et prendre en compte cet état de fait en étant plus rigoureux sur les projets à produire et en essayant de donner à un film le plus de chance possible de réussir en pesant sur les choix à toutes les étapes de la production. En effet, le succès d'un film ne tient pas uniquement à son réalisateur, mais aussi à la chaîne production-vente-distribution.

Comment envisagez-vous votre rôle au sein du jury FIDLab ? J'envisage mon rôle comme celui d'une future spectatrice éclairée par le grand nombre de projets que j'ai lus et par les films que j'ai vus. Je pense que mon travail est de donner un avis sur la qualité artistique du projet ainsi que sur les capacités du projet à voir le jour et remporter un certain succès.

Propos recueillis par Fabienne Moris

Tell us about your career. *My language and communication training led to my receiving two grants from the United States, which started me on my way towards a vague future in education. Personal events, and a sustained interest in film as well as participating in the Avignon film festival, which no longer takes place, convinced me that I could work in this area. I tried then to get involved on the French scene and finally it was through an international event, the International Festival in Kiev, that I managed to be accepted in this very Parisian milieu, even though I came from Avignon. Then I worked for different companies (Europa Cinema, Celluloid Dreams) before working in the French public sector as audiovisual attaché for the French Embassy in Moscow.*

When you worked for UMedia you have many different roles: producer, distributor, international seller; could you describe and comment on these three jobs? *First of all I would like to mention that I don't work directly in distribution, although we have considered this possibility within the company. The company is not yet sizeable enough to allow us to develop in every sector. We have decided strategically to concentrate on international sales and I have developed this department, combining all the networks that I have built up over the course of my previous experiences.*
This industry is similar to that of a gallery owner, indeed you have to look out for projects alongside directors or producers and work with them prior to the film up until the point when you present it to the distributors and show it at festivals, which allows the film to become of commercial interest. It is a delicate process because, despite what you may think, a film goes out of date very quickly and loses its cachet *for distributors shortly after being made. The best option is for the film to be bought as early on as possible, which is all the more difficult if it is the director's first film. Just as gallery owners are not necessarily well understood by artists, international sellers must understand that today their profession is indispensable – the production budgets are calculated on the basis of the quantity of international sales.*
It is therefore natural for an international seller to become co-producer and to enter into the production budget of films. We have already co-produced a handful of films since starting the company. However, now we would like to further develop co-production activities and get involved in projects in the hope of actively participating in their production, lending them our 'gallery-owner's' eye: i.e. is this an original scenario in terms of current production? Is this a film that is likely to interest distributors and so be sufficiently commercially viable to allow the director to make another? All of these questions are broached in my production role, which is, at present, in its fledgling stages.

How do you feel about the production of films right now, and moreover the film industry in France in general? *In France in particular, the director is supposed to write the script for his film in order to become an* auteur. *From time to time, this creates very fine films, but it also generates a number of films with weak scripts which are, in turn, very hard to sell, or that tend to disappear after one week at the theatres. Producers should be more watchful of films' production and be more aware of the market. In more general terms, the French film industry is very important, but there is a sense that all the players in the final stages (distributors and TV channels) are more wary and do not want to take any risks. It is regrettable that sellers and producers have no choice but to bend to them and take this state of affairs into account being more rigorous with projects they produce and by trying to give a film every chance of success through weighing up the choices at every stage of production. Indeed, the success of a film is not only reliant on its director, but also on the chain – production-sale-distribution.*

How do you see your role within the FIDLab jury? *I envisage my role as one of future speculator enlightened by a great number of projects, which I have read and by films I have seen. I believe my job is to give my opinion on the artistic quality of the project and whether it has the scope to see the light of day and achieve a degree of success.*

Interview by Fabienne Moris

Simon Field JURY

Vous êtes connu pour votre travail dans des centres d'art et dans des festivals. Vous êtes à présent producteur. Quelle différence ? Certains films sur lesquels j'ai été impliqué au niveau de la production – la série New Crowned Hope et aujourd'hui le projet *Primitive* avec Apichatpong Weerasethakul, qui est composé de deux courts métrages (présentés au FID) d'une installation vidéo et d'un livre d'artiste – semblent s'inscrire dans une continuité avec une certaine conception de la programmation et des approches différentes de la production. Produire, c'est essayer de faire exister des films originaux, plutôt que d'attirer l'attention des gens sur ceux-ci à travers un festival lorsqu'ils sont déjà finis. Produire requiert une relation plus proche avec un nombre restreint de cinéastes et leur processus créatif, ce qui est une nouvelle voie très gratifiante pour moi.

Vous avez produit la série New Crowned Hope, qui est l'exemple le plus connu d'un film produit sur l'impulsion d'un festival. Quel rôle les festivals jouent ils ou peuvent-ils jouer dans la production cinématographique ? Le projet New Crowned Hope est assez exceptionnel car Peter Sellars y a impliqué des fonds conséquents alloués par des festivals pour la production de six longs-métrages et d'un court-métrage. La plupart des festivals de films – dont les budgets sont déjà serrés – hésiteraient à détourner des financements vers la production. Ceci dit, de nombreux festivals, à travers des ateliers comme celui du FID, soutiennent des projets dans leur quête de financements. Le Cinemart à Rotterdam est l'un des exemples plus connus de ce type d'initiative. Des festivals, comme Rotterdam avec le fond Hubert Bals, allouent des sommes modestes pour boucler des budgets ou pour faire démarrer des projets. Le circuit des festivals étant à présent un réseau substantiel de distribution à part entière pour de nombreux films (en particulier pour ceux qui ne sortent pas en salles), il devient intéressant que les festivals collaborent au financement de projets à petit budget.

Hormis la production mainstream, la distribution emprunte chaque jours des chemins de traverse : musées, festivals, internet, évènements multimédia. Des films trouvent leur voie hors des salles de cinéma. Comment envisagez vous l'avenir ? Comme toutes vos questions, celle-ci touche à de nombreux champs. À cause de la frilosité des distributeurs et de la baisse de fréquentations des salles, de nombreux films doivent trouver d'autres chemins. La demande pour des voies alternatives est donc croissante. Le défi pour les producteurs est de trouver suffisamment d'argent sur ces voies alternatives pour financer de nouveaux projets. Quelqu'un comme Apichatpong, qui porte la double casquette d'artiste et de cinéaste, rencontre un public plus large et diversifié (et des financeurs potentiels) dans des musées, des galeries, et ces dernières sont de plus en plus inclines à présenter des films. Son nouveau projet est une « multi-plateforme » et cette approche plurielle va certainement devenir de plus en plus répandue à l'avenir. Je pense aussi que les bibliothèques on line et la distribution sur internet vont progressivement se tourner vers le cinéma d'auteur. Toutefois, je suis persuadé que les festivals survivront, offrant au public, comme ils le font déjà, de se retrouver pour voir des films et en discuter.

Quelle est pour vous l'importance d'évènements tels que le FIDLab ? Ces évènements réunissent des professionnels afin d'évaluer une série de projets qui sont forcément dignes d'intérêt puisqu'ils ont été sélectionnées par un festival fiable, dont les goûts et les principes sont reconnus. Ils attirent l'attention sur les projets de la sélection auprès d'un groupe plus large d'investisseurs potentiels et sont pour le festival une opportunité de prouver son engagement en aidant les films à se faire aussi bien qu'à être vus.

Qu'attendez vous en tant que membre du jury ? J'espère découvrir des réalisateurs et des projets innovants, porteurs d'une réelle originalité et d'un regard singulier.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

You are well known for working for art centers and great festivals. How does being a producer now make a difference? *Some of the producing I have been involved with – the New Crowned Hope series and now the project PRIMITIVE with Apichatpong Weerasethakul, which is two short films (showing in FID) an installation, a feature film and an artist's book – seem to have a continuity with the idea of programming and involve attention to different ways of distribution. But producing is trying to get original films made, rather than trying to get people's attention through the medium of a festival or cinema, to those that are already made. It involves a closer relationship to a smaller number of film-makers and their creative processes which is a new direction for me and very rewarding.*

You have produced the New Crowned Hope series, that is the most famous example of films commissioned by a festival. What role can and will play festivals in the production of films? *The New Crowned Hope project was quite an exception since Peter Sellars committed very substantial festival funds to the making of the six features and one short. Most film festivals – already on tight budgets – would hesitate to divert much needed funds to production. That said, many festivals now through 'labs' like FID's are helping to find finance for projects. The Cinemart in Rotterdam is one of the best known examples, of course. Again many festivals, like Rotterdam with its Hubert Bals Fund, are offering modest amounts to get films off the ground or close a financial gap. Since the festival circuit is now a substantial distribution circuit in its own right for many films (particularly for many that do not reach the theatres), it might be interesting if festivals were to collaborate in funding selected low budget projects.*

Beside mainstream production, distribution follows every day more alternatives paths: museum, festival, internet, multi media events: films find their way outside theaters. How do you see the future? *Like all your questions, this raises many issues. Many films have to find other distribution routes because of the growing caution of distributors and cinemas as audiences drop. Thus there is a need for alternative routes which will surely increase. The challenge for producers is to find sufficient income through those routes to fund new projects. For original voices like Apichatpong who is both a film-maker and a visual artist, he finds an additional audience (and financiers potentially) in museums and galleries and the latter are becoming more interested in showing film. His new project is a 'multi-platform' one and that approach is likely to become more common in the future. It seems very likely that on-line distribution and on-line libraries specializing in more challenging and 'auteur' cinema will increase. Nevertheless I am convinced that festivals will survive offering as they do an opportunity for people to gather together to see films and discuss them.*

What is for you the importance of events like FIDLab? *They bring together professionals to consider a set of projects which are already certain to be of interest because they have been selected by a reliable festival whose taste and principles are known. They draw attention to the projects in the selection to a wider group of potential financiers and for the festival they become an opportunity to show their commitment to helping get films made as well as shown.*

What do you expect as a member of the jury? *I hope that I will discover film-makers and projects that are new to me and that show real originality and vision.*

Interview by Rebecca De Pas

JEUDI D'EMMANUEL BURDEAU

chronique

C'est écrit à la page 115 du catalogue : « comment mettre ensemble deux images sans asservir l'une à l'autre ». A l'inverse de ce que pensent certains, apôtres du film en soi, pour qui toute association est spécieuse, forcée, le plus dur n'est pas de mettre en rapport deux images, deux films, deux pensées. Cela se fait spontanément, toujours, qu'on le veuille ou non. On vous dit qu'il ne faut pas y forcer le passage d'une idée ou d'une construction, qu'il faut laisser parler les films de leur voix autonome ? Non. Il y a un démon. Ce démon est dans le cinéma. Il est dans le spectateur. Il court en liberté dans la ville. Il est en route depuis l'aube, au moins. C'est le démon du mettre-ensemble : associer, comparer, rapprocher.

Il n'est que 15h20, ce mercredi 8 juillet. La cérémonie d'ouverture de la 20e édition du FID aura lieu dans quelques heures. Il y a du vent dans les rues, on respire encore. Tout commence à peine : les compétitions, les écrans parallèles, etc. Il n'est pas absurde toutefois de considérer que le festival a déjà dit l'essentiel : il nous a mis en garde.

11h ce matin à l'Alcazar, projection de *Kinopravda 18* (1924) et de *La Sixième Partie du monde* (1926) de Dziga Vertov. 13h, Alcazar, premier des quatre volets de *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977). Les mots cités en commençant concernent justement Vertov et, on le devine, ce qui le distingue d'Eisenstein – le catalogue parle aussi de « montage délié ». L'expression pourrait toucher à l'oxymore. Car voir ces trois films, c'est regarder en face le démon. Comment ne pas construire un rapport de nécessité – fût-ce pour donner naissance à la fameuse troisième image chère à Godard – entre telle danse et telle machine de l'URSS naissante ? La solution ne sera jamais dans le retour au purisme de l'image seule. Il faut suivre Syberberg : dans cette première partie, titrée « Le Graal », l'Allemand accumule tous les discours et à tous les rapprochements possibles sur l'Hitler en nous, l'Hitler comme nous, le nous-Hitler. Chaplin, guignol, M. loyal, M le maudit… Syberberg ne prend aucune précaution pour isoler un problème Hitler. Le leitmotiv du volet est assez clair : « Donnons-lui une chance. Donnons-nous une chance ».

Nous voilà donc mis en garde contre la garde, prévenus contre la prudence. Il faut laisser courir le démon. Si l'Hitler en nous est un diable (quoi d'autre ?), c'est aussi, sinon d'abord, le diable de l'impossibilité de ne pas l'apercevoir sans cesse, au coin d'une rue ou bord-cadre. Ici et là, aujourd'hui ou hier, demain. Ce diable ne sera tué, semble dire Syberberg, que par épuisement : au bout du bout de la chaîne déchaînée de ce qui l'enchaîne à nous, et nous à lui.

Un festival n'a rien à voir avec ça. Un festival a tout à voir avec ça. Il faut aveuglément s'y laisser prendre dans la foule des films et dans la série fatale de leurs ressemblances, consonnances, accouplements. Tous vont ensemble, pensent ensemble. Personne n'y peut rien. Il va falloir que chacun lâche les chiens pour qu'au terme de six jours et – disons – cinquante projections naisse un animal inouï : un plus un qui feraient, simplement, deux.

GENNARIELLO DUE VOLTE

Élise Florenty **Compétion internationale - Première mondiale**

Comment avez-vous fait le choix de ce texte parmi les *Lettres Luthériennes* ? J'étais intéressée par la première partie des *Lettres Luthériennes* qui est consacrée à un petit traité pédagogique destiné à un adolescent napolitain imaginaire que Pasolini prénomme Gennariello. C'est le caractère fictif de ce dernier qui m'intriguait. Pourtant le texte n'a rien d'un roman. On peut y voir une sorte d'autobiographie dans laquelle Pasolini s'invente un fils « miraculeux » et se découvre père, à la fois tendre et dur. Ce qu'on ressent en premier lieu, c'est le désir de transmission. J'ai donc voulu préserver la façon dont Pasolini a construit son traité : pourquoi Naples ? Comment imaginer l'élève ? Comment imaginer le pédagogue ? De quoi va-t-il être question ? Après ces données presque structurelles, mon choix a été plus personnel. J'ai gardé essentiellement les passages où il est question du « langage des choses » et des camarades « doublement conformistes » de Gennariello, tout en évacuant volontairement des moments plus obscurs ou du moins plus polémiques, par exemple, « les fils d'ouvriers soustraits à la ressemblance avec leur pères » ou les « destinés à être mort » du texte de Pasolini.

Si Gennariello avait quinze ans en 1975, il en aurait aujourd'hui cinquante, l'âge de Pasolini quand il a écrit le texte. Dans le film, le Gennariello de cinquante ans regarde les jeunes de quinze ans d'aujourd'hui et se remémore en napolitain ce que Pasolini lui a dit trente-cinq ans plus tôt. Comme si ce qu'il voyait des jeunes d'aujourd'hui influençait la remémoration de ses souvenirs. Mon choix s'est donc fait en fonction des rémanences du texte de Pasolini que je pouvais en quelque sorte « trouver », « questionner » et « vérifier » dans le Naples actuel. Les passages conservés parlent ainsi beaucoup de l'échec de l'école, ce qui d'une part, donne encore plus de poids à la figure de Pasolini comme « pédagogue », et d'autre part, vient faire écho aux occupations et autogestions des lycées.

Le traité est resté inachevé puisque Pasolini est mort l'année où il a commencé à l'écrire. Le film s'achève donc là où s'interrompt le traité, c'est-à-dire à la description des camarades de Gennariello. Nous ne saurons jamais ce que Pasolini aurait pu dire à Gennariello au sujet « des professeurs, des parents, du sexe, de la religion, de la politique, de la télévision et de la presse » comme il l'annonçait, même si nous pouvons l'imaginer au regard de toute son œuvre qui est traversée par toutes ces questions, et le film y fait allusion à sa façon.

Après être arrivée à Naples avec, en poche, un découpage du texte assez grossier, j'ai rencontré Luigi Barletta qui connaissait et admirait beaucoup les Lettres Luthériennes et avec qui j'ai décidé de tourner le film. Il m'a proposé de retirer certains passages anecdotiques et, au contraire, de rajouter des choses que je n'avais pas relevées dans le premier découpage, notamment sur « la misère », élément essentiel quand on veut parler de Naples. Ensuite, lors de la traduction en napolitain, Gaetano Di Vaio, qui prête aussi sa voix au film, a trouvé certains passages trop complexes et nous avons élagué au maximum. Certains mots italiens n'existent pas en napolitain, tels que « générationnel », « conformisme » ou encore « resplendir ». Par exemple, « ils t'empêchent de resplendir » a été traduit par « ils éteignent la lumière de tes yeux ». C'est très beau.

Dans sa construction, le film présente deux moments : un intérieur, l'école, et un extérieur, où les garçons obéissent à une mise en scène et où la ville entière est révélée par des détails. Pourriez-vous nous expliquer comment vous avez travaillé ces moments plus fictionnés ? Au début, je pensais simplement filmer des jeunes de 15 ans devant la sortie de quatre différentes écoles, deux populaires, deux bourgeoises. Nous avons eu les autorisations, mais cela ne donnait pas grand-chose. En parallèle, j'ai commencé à travailler de manière plus fictionnelle avec un groupe de jeunes amis de 14 à 17 ans. L'idée principale était de prendre des acteurs non professionnels et de faire écho, sans didactisme, à l'univers cinématographique de Pasolini. On demandait aux acteurs d'être simplement eux-mêmes, tout en insistant sur une action ou une attitude qui leur correspondait bien et qui nous rappelait un personnage pasolinien.

La séquence du générique nous fait entrer directement dans l'univers pasolinien avec une allusion à la scène de bagarre si sensuelle d'Accatone. Les dix dernières minutes sont une pure évocation visuelle, sans dialogue, qui cite, tour à tour, plusieurs films de Pasolini. *La Ricotta* : le tableau vivant. *Théorème* : la sainte habillée en noir qui ferme et ouvre les yeux, la jeune fille qui danse en tournant autour de la caméra, le facteur rieur frisé qui fait l'oiseau... *Œdipe Roi* : les scènes où le jeune homme conduit l'homme aux yeux crevés (Angelo siffle sous les arches de la mort, puis il s'amuse dans les escaliers près de l'église dans le centre ville bourgeois, joue au ballon avec des enfants d'ouvriers dans les zones industrielles). Outre les actions « conduire », « siffler », « jouer au ballon », les éléments architecturaux « arches » et « escaliers » sont réactivés dans les sites napolitains.

Je n'ai pas pu, par souci d'économie, faire allusion au passage « nous sommes deux étrangers, les tasses à thé le disent ». Par contre, tout le générique de début et de fin, se passe autour d'un étrange puits couvert qui servait à irriguer les fours d'une fabrique de porcelaine et de céramique toute proche. Ce sont des détails imperceptibles, mais très importants pour moi.

D'autres séquences à l'intérieur du film ont été tournées directement là où Pasolini a filmé deux fois à Naples : son documentaire *Comizi d'amore* (scène de drague avec les mobylettes à Porta Capuana) et son *Decameron* (scène de ballon devant l'église Santa Chiara).

D'autre part, les scènes récurrentes de l'adolescent sur les rochers près de la mer font plus directement penser aux images documentaires où l'on voit Pasolini courant sur les rochers - ou même à sa mort sur la plage d'Ostie. Enfin, la réalité est devenue plus intéressante que la fiction. Les lycées dont nous avions sagement filmé l'entrée au début du tournage, ont été soudainement occupés par les élèves qui manifestaient leur révolte contre des lois discriminatives récemment votées. Une fois les professeurs et directeurs mis dehors, nous avons pu rentrer et suivre pendant deux semaines l'autogestion des lycéens dans trois établissements différents, dont deux « techniques. » Seul un des lycées parmi les quatre qu'on avait filmés au début, le plus huppé de Naples, avait décidé de ne pas faire l'occupation.

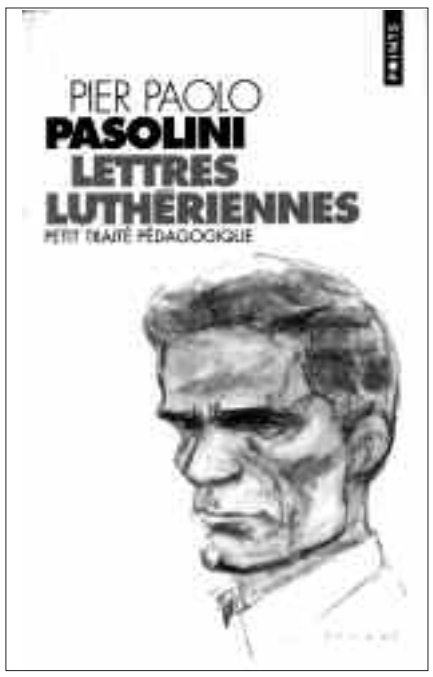
Ces passages purement documentaires montrent tout aussi bien la survivance de certains caractères pasoliniens. Que ce soient les beaux garçons indolents aux cheveux noirs frisés ou que ce soit la jeune → suite page 4

suite de la page 3 fille qui danse sur la table à la manière de la strip-teaseuse dans *La Ricotta*.

Le traitement de l'image et du son a une dimension double. À la fois directe, et aussi récrée, stylisée de manière flagrante. Quel rapport avec vos acteurs ? Je crois que les jeunes n'ont jamais vraiment compris ce qu'on leur demandait. Ils ne tarissaient pas de questions et, à chaque fois, on leur répondait d'aller voir les films de Pasolini. Curieux, ils ont fini par prendre la liste des noms des films qu'on citait souvent. Aucun d'eux n'avait jusque là vu un film de Pasolini. Ils n'ont jamais refusé de faire ce qu'on leur demandait, sauf quand on leur a dit de se barbouiller de sable, car celui-ci donnerait, paraît-il, le choléra.
Je cherchais toujours à savoir ce qui les motivait dans la vie : une était amoureuse, un autre était fou de sport de haut niveau, une autre, fan de danse, Antonio, l'adolescent qui marche sur les rochers, trainait toujours à arriver et quand on demandait ce qu'il était en train de faire, ils répondaient en chœur : « la ricotta ! » ce qui veut dire, rien, il ne fait rien... Une des jeunes filles faisait du violon, et nous lui avions proposé de l'apporter, au cas où, à chaque prise. Pour la scène finale, qui reprend la scène d'*Œdipe Roi* sous les arches, nous avions demandé au jeune garçon de siffler la même mélodie que siffle Angelo en conduisant Œdipe aveugle. Nous avons alors proposé à la jeune fille au violon de retrouver la mélodie et de la jouer. Deux de ses amis sont venus nous voir en disant qu'ils pouvaient la faire « en bits. » Ce sont des moments de vraies rencontres auxquelles je suis très attachée. Je n'ai jamais cherché à faire de remake. Je suis restée très libre dans mes interprétations. Un même caractère pasolinien peut être joué par des acteurs différents et inversement un acteur peut rejouer plusieurs caractères pasoliniens en même temps. Par exemple, la jeune fille au violon est à la fois Angelo qui siffle et Œdipe aveugle assis sur les marches de l'église qui joue de la flûte. Le personnage d'Angelo apparaît à la fois dans le garçon qui siffle, le garçon qui fait des têtes avec son ballon, et la fille qui court dans l'escalier, etc.
Enfin, toutes ces séquences ont été montées à rebours et s'achèvent sur la scène d'Œdipe sous les arches. Pourquoi ? L'action même du jeune homme conduisant son ainé aveugle est en quelque sorte, pour moi, l'inverse du processus des *Lettres luthériennes* dans lesquelles Pasolini, en homme mûr, se propose d'accompagner ou même de « conduire » théoriquement l'adolescent dans sa vie. On peut voir dans cette image un profond désespoir : au lieu d'aller vers la lumière, ils se heurtent à un mur.
Par contre, aucun dialogue n'a été recréé, ils sont tous en prise directe sur un mode documentaire. Quand il s'agit d'un monologue, issu d'un interview, j'ai choisi de ne pas le mettre synchrone avec l'image, mais de trouver des images qui collent rétrospectivement avec ce dont il est question dans la parole énoncée. Ça créé un phénomène d'adhérence propre à la fiction et ça permet aussi une sorte de suture avec le monologue, plus écrit, de Gennariello. Ainsi fiction et documentaire ne s'entremêlent pas seulement à l'image, mais aussi dans cette utilisation particulière des monologues.

Vous filmez la jeune bourgeoisie de gauche et la jeunesse prolétaire élevée dans la violence. Néanmoins, une beauté s'impose, tout comme elle s'imposait dans les portraits de Pasolini. Quels aspects de ces adolescents vous ont retenu ? Pasolini disait qu'il aimait Naples parce que les garçons bourgeois y ont la même vitalité que les garçons d'ouvriers. Vivaces, c'est-à-dire pas résignés. C'est vrai, en tout cas pour la bourgeoisie de gauche. Si les corps et les visages sont centraux, c'est qu'après tout, tout le long du film, je recherchais caméra au poing Gennariello, un être au regard brillant, fragile sans être résigné. Les jeunes napolitains parlent énormément avec leur corps, ils orchestrent complètement la prise. Ils ne restent plus qu'à essayer de les suivre. Ils ont une faculté fabulatrice étonnante, des deux côtés. Certains sont « monstrueux », néanmoins, dans le film, on n'arrive jamais à les condamner tout à fait. Je montre des adolescents de gauche ni angoissés ni frustrés, même si certains sont de plus en plus happés par un consumérisme qui dénature totalement leur lutte dans certains idéaux... S'ils ont la rage, celle-ci n'est jamais destructrice, ils sont empreints de respect, mais je peinerai à dire qu'il s'agisse de « l'obéissance » prônée par Pasolini. Quand aux adolescents prolétaires, ils sont, de façon contradictoire, à la fois plus aveugles et moins dupes. Ils expriment leur amour dans la violence. Ils sont complètement absorbés par la culture des mass media, de Big Brother aux tubes électro, mais ils ne sont pas tous antipathiques. Quoi de plus drôle en effet que de fermer une école pour danser sur les tables de la classe ?
Certains voient dans le traité de Pasolini, un texte prophétique, d'autres, un texte passéiste. Il me semble que le film montre combien Pasolini avait vu juste et combien même la situation a empiré. Mais le film montre aussi une certaine joie, innocence et foi des jeunes napolitains à renouveler la lutte et à exprimer une rage qui doit se réinventer à chaque fois. Le film porte certainement un regard un peu désespéré sur la situation actuelle mais en aucun cas pour faire l'apologie du renoncement, du marasme et de la dépression.

Dans ces chroniques dans le Corriere della Sera, PPP parle de l'Italie comme d'un pays détruit par un faux progrès, victime d'un pouvoir fasciste exercé par l'état, la télévision et les journaux. Quel a été votre propre approche de Naples et de ses contrastes ?
Pasolini parle longuement dans les *Écrits corsaires* et les *Lettres luthériennes* d'un fascisme qui reviendrait sous la forme d'un antifascisme, fondé sur le « laïcisme de la société de consommation. » Cela dit, il me semble que le vieux fascisme en Italie est aujourd'hui complètement décomplexé, il ne se cache plus, d'où les lois racistes autorisant à mettre les élèves étrangers dans des classes séparées et contre lesquelles les lycéens s'érigeaient, entre autres choses, en occupant les écoles.



À Naples, j'ai vu un homme se faire assassiner au pied de ma porte et son corps disparaître avant que la police n'arrive. La petite criminalité est aussi dans les rues chics et illuminées, plus dangereuses que les ruelles sales et sombres. Les calendriers à l'effigie de Mussolini sont en vente dans les kiosques. Les graffitis sur les murs parlent surtout d'histoire d'amour et presque jamais de politique. Et bien sûr, l'hypocrisie des journaux et la vulgarité de la télévision...
Une amie, qui enseigne le mime dans les écoles, me dit qu'à chaque fois qu'elle rencontre une nouvelle classe, elle espère y trouver le futur justicier de Naples. En vain. « On leur dit « marchez ! » et ils tombent tous à terre comme pour rattraper un penalty. »
En même temps, c'est une ville incroyable, d'une rare intensité, où la jeunesse a encore un vrai attachement pour les aînés et où une certaine culture populaire n'a pas complètement disparue.
Avant d'arriver à Naples, on m'avait prédit toutes sortes de mésaventures, un travail semé d'embûches, c'est en fait tout le contraire qui s'est produit. Le film a été tourné en moins d'un mois. Les gens que j'ai rencontrés ont tous été formidables, enthousiastes, passionnés. Ils sont fatigués de l'image si négative qui pèse sur leur ville et en même temps, ils sont lucides sur les difficultés qu'ils ont à combattre et sont loin d'y renoncer.

Et Je tiens particulièrement à remercier Luigi Barletta de la Mediateca S. Sofia, sans qui ce film ne serait pas ce qu'il est, ainsi que Katia et Franco Rendano du Projet « Napoli Connected » et Martine Segonds-Bauer de l'Institut Culturel Français de Naples « Le Grenoble ».

Propos recueillis par Rebecca De Pas

histoire de l'œil
librairie / café / expos
LIVRES EN VENTE À LA LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'ŒIL TOUS LES JOURS AUX VARIÉTÉS

1958

Compétion internationale - Première mondiale

ENTRETIEN AVEC Ghassan Salhab

L'origine du projet ? Difficile, impossible à dire vrai, de saisir l'origine réelle d'un projet. Enfin, pour répondre simplement, je dirais que j'ai été marqué par le fait qu'au moment même où je venais au monde, mon pays d'origine entrait dans une grave crise. J'ai toujours pensé qu'il me fallait un jour me pencher sur cette coïncidence. Je suppose qu'il m'a fallu tout ce temps pour oser m'y confronter.

Mêler sa propre histoire et celle de son pays, un pari ? Disons que c'est quasi inextricable quand on vit dans cette région du monde.

Vous mêlez des images de provenances diverses : entretien, images d'archive, situations mises en scène. Comment s'est fait ce choix ? Et le texte que l'on entend ? Comment rendre compte de la complexité des choses, sinon avec les éléments, pour ne pas dire armes, mêmes du cinéma et de la vidéo, que cela soit de l'ordre du documentaire, de la fiction ou de l'expérimentation ? Et les textes, mes propres poèmes, qu'on entend, sont un parmi différents éléments. Le dessein est que tout cela agisse organiquement.

Et le travail sur le son, intriquant de la musique, des voix multiples, des sons. Le son comme l'image, si ce n'est plus, participe de cette complexité. Il ouvre le champ de vision, si je puis dire, enrichissant notre rapport au temps et à l'espace.

Le lien entre ces figures d'homme, énigmatique, vous toujours de dos, et l'autre, liée aux armes ? Je ne peux que me dérober face à une telle question, ne tenant pas à expliquer ce que je me contente de soupçonner. Non que les choses soient forcément mystérieuses, mais il y a, c'est sûr, un mystère des choses, une poétique si l'on préfère, et j'y tiens... Les deux témoignages de la crise de 1958 qu'on entend, sont les témoignages de ces deux hommes que l'on voit, mais en détachant ces voix de ces visages, je voulais, entre autre, troubler le rapport au documentaire.

La figure de votre mère était-elle inscrite au centre dès le départ ? Sans la présence de ma mère, ce film n'a aucune raison d'être, mais c'est en la filmant que j'ai saisi qu'elle serait centrale. C'est loin d'être évident de filmer sa propre mère, la personne qui vous a mise au monde. Et comme je ne voulais pas la filmer dans son chez soi.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

How did the project begin? *It is impossible to really say what the original idea for the film was, but to answer your question I would say that I was struck by the fact that at the moment I came into the world my native land was entering into a major crisis. I have always believed that one day I would explore this coincidence. I suppose that I needed all this time to dare to confront it.*

Has it been a challenge combining your own life story with that of your country? *Sufficiant to say that the two are virtually inseparable when you live in that part of the world.*

You combine images from different sources - interviews, archive footage, directed scenes – why did you choose to do this? And what are the texts we hear? *How can you realise the complexity of these issues, without using all of these elements, or should I say weapons, both film and video, whether making a documentary or fiction film, or merely experimenting. The texts we hear are my own poems - just one of these various elements. The idea is for all of these elements to act organically.*

What about the sound on the film, weaving together the music, the voices and sounds?
The sound, perhaps even more than the images, make up this complexity. The music opens up the field of vision, I would go as far as to say, enriches our relationship with time and space.

What is the link between these two enigmatic male figures, you with your back towards the screen and the other man with the weapons? *I can but shy away from such a question, without even trying to explain what I can only guess at. These things are not only inherently mysterious, but there is, of course, a poetic mystery if you like, that I hold dearly...The two witness accounts of the crisis in 1958 are those of the two men who we see, but by detaching their voices from their faces I wanted, amongst other things, to disturb our relationship with the documentary.*

Did you decide to give your mother a central role from the outset? *Without my mother the film would have had no raison d'être, but it was whilst filming her that I understood she would be central to the film. It is far from easy to film your own mother; the person who brought you into the world, especially as I did not want to film her in her own home.*

Interviewed by Nicolas Feodoroff

ENTRETIEN AVEC

Manon de Boer

Jury de la compétition internationale

Quel est votre parcours ? J'ai étudié la sculpture à l'académie des Arts de Rotterdam et de Francfort et à la Rijksacademy d'Amsterdam. En 1993, je me suis installée à Bruxelles avec quelques amis artistes. À Bruxelles mon travail à évolué, je le résumerai schématiquement, de l'intérêt pour l'espace et pour le corps humain à l'intérêt pour le temps et pour le portrait. J'ai réalisé mes premiers petits films en super 8 et ceci a lentement découlé vers un intérêt pour le medium film.
Depuis une douzaine d'années, ma pratique est concentrée autour du travail sur le son et sur le film. Ce travail est présent dans des musées, des instituts d'art contemporain et, bien sûr, des festivals.

Votre rapport au cinéma ? Le cinéma dans ses différentes formes, de Jean Rouch à Marguerite Duras en passant par Barbara Loden et Michael Snow, a toujours été une grande source d'inspiration dans mon travail d'artiste. Je pense que toute forme artistique, qu'il s'agisse d'arts plastiques ou de cinéma, pose (concrètement ou abstraitement) cette question « Qu'est qu'être humain ? ». Dans le documentaire, cette question est surtout traitée à travers les sujets. Dans les Beaux Arts et dans le cinéma expérimental, elle l'est souvent dans la perception du temps et de l'espace proposée au spectateur. Par exemple, dans mon film *Sylvia Kristel-Paris* (présenté au FID en 2004), le medium filmique m'a permis d'introduire un élément de doute en utilisant le temps et la répétition dans une réclamation de vérité. Vérité de l'Histoire, de la biographie et du documentaire. Un autre exemple est mon film *Two Times 4'33"* (*Deux fois 4'33",* présenté l'an dernier au FID comme part d'un diptyque sous le titre *Le temps qui reste*) dans lequel le son et le silence en relation à l'image filmique questionnent l'expérience physique de l'espace chez le spectateur pendant qu'il est en train de regarder le film.

Vous faites partie d'une plateforme, Auguste Orts. Sa visée ? Auguste Orts a été fondé par quatre artistes (Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Anouk De Clercq et moi), mais celle qui l'a vraiment créé, c'est Marie Logie, la coordonnatrice. Nous l'appelons plateforme car nous ne produisons pas de travail commun, comme un collectif, bien que nous discutions de nos idées et de nos projets respectifs. La motivation majeure à la constitution d'Auguste Orsts était de garder un contrôle sur la production et la distribution de nos œuvres et d'échanger des idées. À côté de nos propres travaux, nous sommes ouverts à produire et à distribuer les films d'autres artistes dont le travail nous intéresse. Nous ciblons les films et le travail vidéo qui s'inscrivent entre différents genres, l'Art, le documentaire, la fiction, les nouveaux médias.

Quelles passerelles aujourd'hui selon vous entre le cinéma et l'art contemporain ? Je pense que l'influence du documentaire dans l'art ces quinze dernières années à permis à l'art de se réemparer du réel et de réintroduire davantage de sujets politiques. Ceci fût libérateur après les années 80 pendant lesquelles l'attention a été portée à l'objet, à la forme. D'autre part, l'artiste qui met un pied dans le cinéma ignore souvent les conventions cinématographiques ou du moins les gère plus librement, ce qui a abouti à de nouvelles formes de fiction et de documentaires. Ce qui me frappe, c'est la place occupée par le corps et par l'expérience physique dans les films d'artistes. Je pense à *Hunger* de Steve Mc Queen ou à *Zidane : Un Portrait du 21ème siècle*, de Douglas Gordon et de Philippe Parreno. C'est probablement parce que la place du corps du spectateur est une question centrale dans les installations vidéo.

Votre tâche au sein du jury de la compétition internationale du FID ?
Ce qui m'intéresse dans le FIDMarseille, c'est le flou entre les genres documentaire, films d'art et fiction. Donc j'espère voir et parler d'un tas de bons films !

Propos recueillis par Olivier Pierre

How has your career evolved ? *I studied sculpture at the art academy in Rotterdam and Frankfurt and at the Rijksacademy in Amsterdam. In 1993, I moved to Brussels with a few artist friends. In Brussels my work changed from, roughly said, an interest in space and the human body to an interest in time and portrayal. I made my first small super-8 films and this slowly developed into an interest in film as medium. Since about twelve years my work consists mainly of films and sound works. It is shown in museums, contemporary art institutes and, of course, film festivals.*

What is your relationship to the cinema ? *Cinema in its very different forms, from Jean Rouch to Marguerite Duras and from Barbara Loden to Michael Snow, has been a great source of inspiration for my work as an artist. I think that any good artwork, whether it's in fine arts or in cinema, poses (concretely or abstractly) the question "What is it to be human?". In documentary cinema, this question is mostly treated in the subject. In fine arts and experimental film, it often comes up in the perception of time and space by the viewer. I like to connect the subject of a film to the experience of time and space by the viewer. For instance, in my film* Sylvia Kristel-Paris *(shown at the FID in 2004) the medium film allowed me to introduce an element of doubt by using time and repetition to question claims to truth in history, biography and documentary. Another example is my film* Two Times 4'33" *(shown last year at FID as part of a diptych under the name* Le temps qui reste*) in which sound and silence in relation to image in film question the physical experience of space by the viewer watching that film.*

Are you involved in the Auguste Orts group, do you plan to join them? *Auguste Orts was founded by four artists (Herman Asselberghs, Sven Augustijnen, Anouk De Clercq and me), but the one who really made it into what it is, is Marie Logie, the coordinator. We call it a platform, because we don't make work together, like a collective, although we do discuss ideas and projects. The main reason to start Auguste Orts was to keep the production and distribution of our work in our own hands and to exchange ideas. Besides our own work we are open to produce and distribute films of other artists whose work we are interested in. The focus is mainly on film and video work that falls in between the different categories of art, documentary, fiction, and new media.*

In your opinion are there close links between the cinema and contemporary art ? *I think that the influence of documentary film on art in the last fifteen years has allowed permitted art to speak again about reality and to introduce more political subjects. This has been liberating after the eighties, during which the focus was so much on the object. On the other hand, work of artists stepping into cinema often ignore or deal very freely with cinematic conventions, which has lead to different forms of fiction and documentary films. What strikes me, is that the subject of the body and the physical experience of film often plays an important role in films by artists. I'm thinking now of the film* Hunger *by the artist Steve McQueen or* Zidane: A 21st Century Portrait *by Douglas Gordon and Phillip Parreno. This probably reflects that the body of the viewer is such a central question in installation work.*

How do you see your role as part of the International Competition Jury at the FID? *What I find interesting in the FIDMarseille is that the categories of documentary, art and fiction are blurred. So I hope to see and talk about a lot of good movies!*

Interviewed by Olivier Pierre

ENTRETIEN AVEC

Miguel Gomes

Jury de la compétition internationale

Quel est votre parcours ? Ecole de cinéma, critique de cinéma, réalisateur. Pas très original.

Ce passage par la critique de cinéma a-t-il été déterminant dans votre travail de cinéaste ? Pas en tant que cinéaste. Mais cela a été utile pour clarifier dans ma tête pourquoi j'aimais certains films et pas d'autres.

On a parlé dune nouvelle génération de cinéastes portugais avec vous, João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilar et João Nicolau, quels rapports entretenez-vous avec eux et quel est votre sentiment sur le cinéma portugais aujourd'hui ? L'un est mon voisin, l'autre mon producteur et le dernier mon ami. Ce sont des gens que je connais et j'ai envie de voir leurs films. Le cinéma portugais pourrait être mieux s'il y avait plus de films tournés et des ministres de la culture moins bêtes.

Comment imaginez-vous votre collaboration au sein du jury de la compétition internationale au FID Marseille ? Essayer de récompenser les efforts des cinéastes. Et, si possible, développer des relations sociales.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Tell us about your background. *Cinema school, film critic, filmmaker. Nothing special.*

Has your experience as a film critic significantly influenced your work as a filmmaker? *Not as a filmmaker. But it was useful to determine why I liked some films and disliked others.*

They say there is a new generation of Portuguese filmmakers that includes you, João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilar and João Nicolau. What is your relationship with them and what do you think about today's Portuguese cinema? *The first is my neighbour, the second is my producer and the last is a friend of mine. I know these people and I look forward to watching their films. Portuguese cinema would be improved with more films made and if our Ministers for Culture weren't so stupid.*

How do you picture your collaboration within the jury of the FID Marseille international competition? *I'll try to reward filmmakers for their efforts. And, hopefully, I'll socialize.*

Interview by Olivier Pierre

ENTRETIEN AVEC

Monique Deregibus

Jury de la compétition nationale

Pouvez-vous nous retracer votre parcours ? Etudiante en lettres modernes et cinéma à l'Université d'Aix Marseille fin des années 70, j'ai fait ensuite l' Ecole Nationale de la Photographie à Arles. Puis j'ai enseigné très tôt aux Beaux Arts de Valence, et depuis 2004 je travaille à l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Lyon. J'ai évidemment beaucoup voyagé pour réaliser des photographies, mais je dois dire qu'une des aventures les plus importantes pour moi a été rencontrée dans le désert du Nouveau Mexique, où je me s uis rendue pendant plus de dix ans de 1989 à 1999. Après beaucoup d'autres photographes, ce fut la rencontre avec une terre inouïe de lumière et d'épaisseur insoupçonnée de l'Histoire du continent Nord Américain. Sans doute cette traversée-là, et son application systématique à rendre compte au fil des voyages de "presque toujours la même image", a été décisive pour l'ensemble de mon travail.

L'approche documentaire dans votre travail ? Je ne sais plus trop en mesure de dire ce que signifie ce terme de " photographie documentaire". Et, même si ce n'est pas vraiment très original, j'aime revenir à cette fameuse phrase historique prononcée en son temps par ce très grand monsieur que je ne cesse d'admirer, Walker Evans, et qui ne finit pas de faire gloser les générations : "l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style". Alors c'est toujours la même question, à quel moment on borne les choses et de quelles façons nous les accompagnons pour les faire entrer dans certaines catégories ? C'est aussi proche de la décision de faire se côtoyer au FID des films dits de fiction avec des documentaires pour enfin en finir avec cette dichotomie réductrice qui prétendait révéler "le bon angle d'attaque". Depuis toujours, je fais l'expérience que dès lors qu'un outil, un appareil photo, une caméra, s'interposent en opérant sur du réel par un cadre, une visée, et surtout, pour moi, la photographie en dit long de sa relation à la brutalité d'un arrachement, il y a bien sûr entrée de plein fouet dans une forme de construction du plan, organisée de toutes pièces par l'oeil de l' opérateur /trice, à cause de cela "trempée de fiction" , et toujours représentative « de qui regarde ». C'est ainsi que je construis mes narrations heurtées, que ce soit pour *Hotel Europa* ou *I love you for ever Hiba*, en tentant de faire remonter à la surface du plan, par une réminiscence contenue dans divers indices et signes /signaux, l'épaisseur historique d'une ville. Pour donner un exemple très simple, je m'amuse à photographier une poussette sans importance à proximité des marches du fameux escalier du Cuirassé Potemkine d'Eisenstein, dans la ville d'Odessa, geste d'humour, j'espère, mais aussi réactualisation d'une Histoire qu'on ne cesse de vouloir oublier en en liquidant radicalement l'Utopie.

Quelle place tient le cinéma dans votre travail d'artiste ? Extrêmement important, je veux même dire essentiel. Etudiante, je passais mes journées dans les salles obscures, "bouffant" littéralement de la pellicule. Paradoxalement, je n'ai jamais su prendre une caméra, et chaque fois que j'ai tenté quelque chose de ce côté-là, du mouvement, le résultat m'a laissé un goût de déception ! Pourtant, dans l'usage particulier que je fais de la photographie, le point commun avec le cinéma, c'est sans aucun doute le montage. Mettre des images en résonance, en contradiction parfois, me permet toujours d'accomplir une forme d'écriture. C'est pourquoi le livre est un objet que j'apprécie tout particulièrement, il m'autorise un espace de défilement, donc de narration très ouverte.

Vos attentes concernant le cinéma ? Elles sont très larges et ouvertes. Du plaisir d'un divertissement, au sens noble du terme (rencontre inattendue avec le dernier Ken Loach ou *Villa Amalia* de Benoit Jacquot, encore le film de Pascale Ferran inoubliable : *Lady Chatterley*), à la gravité de l'énoncé de situations politiques et humaines particulièrement difficiles. Je n'ai aucunement peur de me coltiner la noirceur des êtres, elle est fondamentalement notre lot. Mais ce que je déteste par-dessus tout, c'est lorsque l'image se fait complaisamment complice de ce qu'elle prétend dénoncer. Parfois encore, plus rarement, quelque chose qui tient du miracle d'une rencontre. J'ai eu l'occasion de voir cet hiver le film de Ray Ashley, *Le petit fugitif*, film américain des années 50, programmé d'ailleurs dans cette édition du FID. Ce film est tout simplement magnifique.

Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury ? Tout d'abord comme une chance formidable, simplement de pouvoir être là, et de participer à cette 20ème édition, puisqu'il va s'agir au cours de ces six journées de rencontrer les films, de croiser leurs auteurs, de faire aussi la connaissance des membres du jury. Le travail commun consistera au fil des heures et des jours de projection à confronter nos perceptions concernant tous ces films que nous aurons eu l'occasion d'apprécier, afin, in fine, de décerner les prix. J'imagine aussi sans hésitation que l'exercice ne doit pas être si facile.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Le FIDMarseille en direct tous les jours sur

radio grenouille 88.8 FM

GRENOUILLE 88.8 fm MARSEILLE grenouille888.org

MANIQUERVILLE

Compétion internationale - Première mondiale

ENTRETIEN AVEC Pierre Creton

Quelle est la genèse de Maniquerville ? Le Centre de Gérontologie Yvon Lamour dans le village de Maniquerville existe pour moi depuis toujours. Mes parents habitaient un village voisin, face au château où vivait une communauté de religieuses retraitées de l'hôpital de Fécamp. Elles avaient pour aides-jardiniers deux résidents de Maniquerville : Henri et Lucien. Je me souvenais de leurs trajets à pied, et de les avoir parfois accompagnés. Maniquerville est devenu pour moi un lieu d'interrogations : les classes sociales, l'âge, la communauté. Je me projetais, vieux, à cet endroit, en ce lieu où l'on vieillissait et mourait ensemble, dans les arbres. En 2006, j'ai rencontré le Docteur Brière, médecin responsable du Centre, pour lui demander deux choses : obtenir un poste d'animateur (comme je l'avais été pendant deux années auprès d'adultes handicapés mentaux) et y réaliser un film. Je n'ai pas eu le poste mais l'autorisation de filmer. Quand Françoise Lebrun est venue à cette période enregistrer une lecture pour mon film *Paysage imposé*, je lui ai parlé de ce projet ; elle a voulu voir le lieu et, sur place, m'a proposé de faire des lectures pour les résidents. C'est à partir de cette proposition que j'ai envisagé une fiction et commencé à l'écrire.

Quel était le projet à son origine ? *Maniquerville* est le troisième volet d'une trilogie documentaire consacrée au monde rural du Pays de Caux, en Normandie. Mon premier long métrage, *Secteur 545*, achevé en 2004 est filmé avec les agriculteurs chez lesquels j'exerçais mon travail de peseur laitier. Dans *Paysage imposé*, le film suivant engagé en 2005 lors d'une résidence d'artiste en lycée agricole, j'ai suivi les enfants de ces mêmes agriculteurs dans leur lycée d'Yvetot. Aujourd'hui, ce sont leurs parents que je filme dans le centre de gérontologie de Maniquerville.

Maniquerville se déroule dans ce centre de gérontologie dont vous filmez le quotidien avec tendresse, à rebours des clichés, mais l'entrée en scène de deux comédiennes dans le film change la donne. Faute d'obtenir un poste d'animateur au Centre, j'ai animé bénévolement un ciné-club de jour, hebdomadaire (suivi d'un goûter) - je projetais des films que j'aimais ou que je découvrais avec les résidents, suivis de conversations. Il fallait aussi assurer leur accompagnement, les emmener, les reconduire à leurs chambres. J'ai pu dès lors rencontrer plus intimement quelques personnes. Je n'ai commencé à filmer qu'après cette période d'un an. Il ne s'agissait pas de se complaire dans la brutalité des faits, mais d'approcher le réel par suggestion. Comment faire pour que se révèle la beauté et la dignité des personnes dans un univers aussi cru ? J'ai tenté de filmer la lenteur du quotidien avec une certaine douceur ; l'attente, l'oubli, la solitude. Seuls les cris des personnes atteintes de démence, la cacophonie des télévisions et le vacarme du chantier révèlent la violence du contexte. *Maniquerville* n'est pas un film sur la vieillesse mais sur la vie, et son sujet en est la transmission - au travers de tous ceux qui la rendent possible. Ici, Proust, les résidents, Françoise et Clara.

Vous retrouvez Françoise Lebrun qui vous accompagne depuis le *Voyage à Vézelay* en 2005. Nous n'aurions pas pu faire *Maniquerville* si nous n'avions pas fait ces autres films avant. Il fallait bien que Françoise me connaisse « un peu » pour me proposer de venir lire au Centre. Ces lectures ne sont pas motivées par les seuls besoins du film, elles sont aussi « une animation » à part entière, un engagement difficile et très personnel.

Pourquoi avoir choisi Clara Le Picard ? J'ai rencontré Clara à Marseille, au FID, en 2004 après la projection de *Secteur 545*. Elle est venue se présenter à moi assez brièvement, aussi timide qu'assurée, comme la fille de Françoise Lebrun. Intuitivement, cette brève rencontre et son identité ont déterminé mon choix. Dans le film, elle est l'animatrice - un personnage qui se situe entre Catherine Serdet, la vraie animatrice du Centre et moi-même.

Quelle est la valeur du film qu'elle tourne dans Maniquerville ? Il s'agit précisément d'enregistrer. Elle passe du super-8 (élément fictionnel) au numérique, un entretien avec une résidente, Madame Deparis, sur la question de son rapport aux objets, ce qui est la propre recherche de Clara. Elle a donc un double statut (l'un enrichit l'autre) celui de travailleur social et celui d'artiste.

Les deux personnages jouent sur différents registres, comment avez-vous travaillé avec elles ? Le personnage de Clara est plus fictionnel que celui de Françoise. Toutes les scènes où elles sont toutes deux présentes sont écrites et visiblement jouées, jusqu'à la répétition du texte de Blanchot, à la fin. Clara est non seulement comédienne, mais elle est aussi la fille de Françoise dans la vie. J'espérais que le caractère exclusif de leur lien intensifierait leur jeu, d'une relation entre deux femmes qui peut être filiale, amicale ou amoureuse. Le travail avec elles est passé par un vrai quotidien : faire à manger, faire la vaisselle, se promener, habiter la maison, visiter les personnes du Centre en dehors du tournage, prendre le train. Je crois beaucoup en ces instants qui préparent une place pour l'improvisation. Dans le centre, je n'ai pas eu beaucoup à diriger Clara qui a eu aussitôt une approche très simple avec les résidents.

Comment avez-vous pensé la construction d'ensemble du film ? Au départ, il y a un scénario très écrit avec l'aide de Marie Vermillard et de Cyril Neyrat, mais au tournage d'abord, puis au montage ensuite avec Ariane Doublet, les choses ont pris une autre tournure. J'ai encore beaucoup filmé pendant le montage, et cela jusqu'à la fin. J'aime toujours beaucoup ce moment où le montage et le tournage alternent, filmer (précisément) en conséquence du montage. L'ordre des choses a été tout de même imposé par les étapes de la destruction du château et des travaux. Nous avons par contre joué avec les saisons, très marquées ici. C'est un film météorologique.

L'histoire du château donne également à *Maniquerville* une dimension sociale et politique. En 2040, 1 200 000 personnes seront dépendantes, contre 800 000 actuellement. L'homme réduit par la vieillesse, les maladies neuro-dégénératives devient ce qui n'a plus de rapport avec soi, ni avec qui que se soit, un fantôme errant dans un espace où il n'arrive rien. Ce malheur peut être particulier, mais il concerne surtout le grand nombre.
J'ignorais en envisageant ce film que le Centre allait déménager. La perte et la disparition n'étaient pas à l'origine du projet. L'apprenant, il devenait nécessaire et urgent de filmer avant le déménagement. Ce n'est pas tant le constat d'une société de plus en plus cynique que j'ai cherché à montrer, que l'affirmation de cette vision utopique où une population aurait le droit de vieillir « en douceur » dans le paysage familier où elle a toujours vécu.
Le site a été vendu à des promoteurs qui ont eu le projet d'y établir un centre de loisirs, un « château-relais » avec golf et piscine. La première pierre du nouveau Centre de gérontologie de Fécamp (au milieu de nulle part - ce n'est ni la campagne, ni la ville - au bord des routes et des ronds-points) n'est pas encore posée que l'on ouvre le chantier de Maniquerville : démolition, excavations, abattage de grands arbres. Le parc aux arbres exceptionnels qui était le prolongement naturel du Centre est devenu un chaos. Sous les yeux même des résidents qui doivent déjà lutter contre le naufrage de leur propre autonomie et préserver leur individualité, on orchestre la destruction du monde auquel ils ont appartenu (le château, les arbres, les chemins et les champs) pour recomposer un environnement illusoire consacré aux loisirs et au tourisme qui les exclut.
Pour qui sont ces grues de chantier qui tournent au-dessus de nos têtes ?

Propos recueillis par Olivier Pierre

ÉCRAN PARALLÈLE

Étrange familiarité, familière étrangeté

L'HOMME QUI RÉTRÉCIT

Jack Arnold

John Landis : La dynamique de ce film est étrange. Dans la bataille qui l'oppose à l'araignée, ce que l'araignée devient et représente, ce n'est pas simplement un ennemi terrifiant que l'on combat. C'est la violence à l'état brut. J'ai été impressionné par le côté terrible de cette lutte. L'image dont je me souviens est celle où il est au sol et où l'araignée est au-dessus de lui, il donne des coups vers le haut et quelque chose dégouline... une substance visqueuse. Mon Dieu ! C'est une image stupéfiante. Elle ne perd jamais de sa puissance. On peut toujours la revoir, ça fait le même effet.

Jack Arnold : Il a fallu que je tourne ça avec un métronome pour Grant Williams, l'acteur ! Il n'avait rien en face de lui à regarder. Il n'avait pas de repère. Je n'avais pas d'araignée géante à ma disposition. J'ai tourné dans une cave dont nous avons reproduit des portions sur le plateau numéro 12 et tout le reste était sur un fond noir de trucage. Je n'ai pas pu me servir de tarentules parce qu'elles étaient beaucoup trop petites : de façon à ce que le dard et les pattes soient bien visibles on devait déployer un éclairage très intense qui les faisait littéralement cuire. Ce n'était pas mon seul problème : comment diriger une araignée ? Comment lui dit-on où aller ? C'est finalement un ouvrier de plateau qui a eu l'idée. Je disais : « Nom de Dieu, comment faire se déplacer cette araignée d'ici à là ? ». Il me dit : « Laisse-moi te montrer avec un jet d'air ». Je dis : « Formidable, essayons ». On a donc mis une araignée en dessous ; elle essaya de s'enfuir. On lui soufflait de l'air, et elle changeait de direction et marchait comme je le voulais.

"Deux cinéastes chez Universal", Cahiers du cinéma n°337, juin 1982

Étrange familiarité, familière étrangeté

ÉCRAN PARALLÈLE

2 EXPOSITIONS DU 1 AU 13 JUILLET

La Compagnie

19, rue Francis de Pressensé - 13001 Marseille - 11h00/21h00

Absalon / Yang Chen / Virginia García del Pino / Karl Kels / Johann Lurf / Lupe Pérez García / Florian Zeyfang

Galerie Montgrand

École supérieure des Beaux-arts de Marseille

41, Rue Montgrand - 13006 Marseille - 14h00/19h00

Neil Beloufa / Richard Billingham / Julien Blaine / Claire Fontaine / Peter Friedl / Ariane Michel / Anri Sala / Shimabuku / Phillip Warnell

NE CHANGE RIEN

Compétion internationale

À 20h00 aux Variétés en présence de

Pedro Costa

Jeanne Balibar, de Rodolphe Burger et du réalisateur

NE CHANGE RIEN est né d'une amitié entre l'actrice Jeanne Balibar, l'ingénieur du son Philippe Morel et Pedro Costa
Jeanne Balibar, chanteuse, des répétitions aux enregistrements, des concerts rock aux cours de chant lyrique, d'un grenier à Saint Marie-aux-Mines à la scène d'un café de Tokyo, de Johnny Guitar à la Périchole, d'Offenbach.

« J'aime aussi particulièrement les questions d'accord. Trouver un accord, des accords, accorder au sens chevaleresque d'offrir, s'accorder avec les autres, et des choses à soi-même. » **Jeanne Balibar**

Séance spéciale

AND I RIDE, AND I RIDE

Première mondiale

Franck Vialle

aux Variétés à 22h15 en présence du réalisateur et de Rodolphe Burger

Concert Mix-up Beyrouth – Rodolphe Burger samedi soir au Cabaret Aléatoire à 22h30.

Les détenteurs d'une accréditation professionnelle, presse ou d'un pass festival bénéficieront d'une entrée gratuite supplémentaire pour toute place achetée.

LES COMPLICES

Compétion nationale - Première mondiale

ENTRETIEN AVEC Nora Martirosyan

La genèse des Complices ? Je suis partie de l'hypothèse qu'une histoire commence à exister à partir du moment où elle est transmise. Il y a la transmission verbale, mais ce qui m'intéressait dans ce film était de mettre en parallèle le récit verbal au récit, à mon sens, cinématographique : les images en mouvement et le son. D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ? J'avais envie de reposer ces questions existentielles, devenues peut-être aujourd'hui banales par leur répétition.

Pourquoi privilégier le récit intime de cette femme ? Le récit de la dame aurait pu être pris pour ce qu'il est, un simple témoignage. Or, mon intérêt va au-delà des mots : il réside dans le basculement qui s'opère entre ce témoignage ancré dans le passé et son actualisation présente dans l'image. Le caractère fictionnel prend alors le dessus avec l'intervention de l'adolescent qui vient bousculer les schémas de temps et d'espace, leur linéarité, déjà cassée à plusieurs reprises dans le récit non chronologique de la dame. L'histoire n'est plus simplement celle de cette femme, l'intérêt se déplace de l'histoire telle qu'elle est racontée à la manière dont on la reçoit aujourd'hui.

Pourquoi avoir mis en scène son témoignage tout en la filmant dans un environnement familial, à la cuisine, par exemple ? Encore une fois, j'aimerais dire que ce qui m'intéresse dans ce qu'elle raconte n'est pas simplement le récit, mais son imprégnation dans un quotidien qui a autant de valeurs que ces paroles. Ne pas le détacher de la vie, c'est une manière précisément de lui redonner vie, en le désacralisant pour le mettre à même niveau que le cri des enfants et la soupe en train de se faire. Ce récit, les enfants et les préparations culinaires sont aussi importants les uns que les autres, ils forment un tout essentiel et vital.

Le film joue sur des temporalités et des espaces différents entre cette femme et cet adolescent. Le film se construit sur des unités temporelles et spatiales à la fois autonomes et interdépendantes. La dame nous raconte des histoires vécues par sa famille ou par elle-même. Elle semble définitivement ancrée dans le passé alors que paradoxalement les histoires racontées semblent être actuelles, comme si elles revivaient par le simple fait d'être évoquées. En parallèle, le jeune adolescent incarne, lui, l'idée d'un avenir à construire. Comme vierge de tout passé, son regard nous invite à nous projeter avec lui dans une histoire en devenir. Les deux complices n'apparaissent presque jamais simultanément dans le même lieu, pourtant un dialogue se construit entre eux, dépassant les notions strictes du temps. Passé, présent et futur se superposent pour rompre cette linéarité. Entre les deux, le dialogue n'est jamais verbalisé. Les actions du garçon toujours silencieux semblent répondre au récit de la dame, dans un temps et des espaces qui lui sont propre. Il est à la fois son père, son frère, et le fils qu'elle n'a jamais eu.

Comment avez-vous travaillé avec les protagonistes du film ? Peu importe que les personnages soient silencieux ou bavards, je fonctionne avec eux souvent de la même manière. Les gens avec qui je travaille sont rarement de vrais comédiens. Je les choisis pour ce qu'ils sont, pour leur façon d'être physique et intellectuelle. Je façonne ensuite leur réalité pour construire mes fictions. Ici par exemple, le personnage de la dame est en partie joué car l'histoire qu'elle raconte n'est pas toute à fait « sa vraie histoire », mais existe-t-il une vraie histoire ?

La place des deux personnages évolue. Au début du film, on suit la narration de la dame, car le film se présente principalement sous cet angle. On est dans l'histoire narrée. Petit à petit, le dialogue se construit entre les deux protagonistes et le poids du récit de la dame et l'importance de sa présence s'effacent au profit de l'émergence de ce nouveau personnage.

Les plans de mer, importants dans la structure du film ? La mer devient un personnage à part entière. Fondamentalement ambivalente, elle fait parfois le lien entre les deux protagonistes, elle rassemble donc d'une part autant qu'elle sépare. C'est elle qui séparait la narratrice dans son enfance au Maroc d'avec son père mobilisé en France. C'est également autour d'elle que des générations entières se sont déplacées, d'est en ouest, du nord au sud. C'est encore cette mer, prometteuse, que le garçon regarde. Elle est alors le réceptacle silencieux et un peu mystérieux d'une mémoire à la fois collective et intime. Par ailleurs, la mer a cette matérialité physique, cette temporalité propre et cet espace mouvant que j'essaye d'évoquer dans la construction du récit de mon film. Peut-être même qu'elle en devient l'allégorie.

Vos choix de montage ? Lors de l'écriture, on a déjà essayé de structurer le récit pour donner au film une certaine chronologie dans la narration. À partir de cette base, les questions de montage étaient de savoir doser l'information et l'émotion dans chaque espace temporel pour arriver à faire entendre ce dialogue silencieux entre les personnages.

Pourquoi le choix du 16 mm ? J'ai toujours travaillé avec la pellicule : jusqu'à maintenant avec la super-8, par préférence esthétique pour la couleur, le grain et par choix économique. Travailler avec le film, c'est aussi une autre logistique de tournage, on se doit d'être respectueux à son support, à sa sensibilité et à la durée de la bobine. Par ailleurs, je n'aime pas l'immédiateté de la vidéo. Et travailler avec la pellicule me permet d'imaginer mon film en construction pendant le tournage, sans le voir sur un petit écran.

Propos recueillis par Olivier Pierre

ÉCRAN PARALLÈLE

Les spectres de l'Histoire

HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND

HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE / HITLER, A FILM ABOUT GERMANY

Hans Jürgen Syberberg

L'importance de Syberberg tient à la fois à son art (l'art du XXe siècle par excellence : le cinéma) et à son sujet (le sujet du XXe siècle par excellence : Hitler). Voilà des présupposés familiers, bruts, plausibles. Mais il ne nous préparent qu'à peine à l'ampleur et à la virtuosité avec lesquelles il donne à voir ses sujets fondamentaux : l'enfer, le paradis perdu, l'apocalypse, les derniers jours de l'humanité. Relevant la pompe romantique d'ironies modernistes, Syberberg offre un spectacle sur le spectacle: il évoque « le grand spectacle » qui a pour nom l'histoire sous une grande diversité de modes dramatiques – conte de fée, cirque, moralité, tableau allégorique, cérémonie magique, dialogue philosophique, Totentanz – avec une distribution imaginaire de plusieurs dizaines de millions de personnes et, comme protagoniste, le diable lui-même.

[Les notions maximalistes du romantisme, avec lesquelles Syberberg est tellement en accord, celles de talent sans limites, de sujet ultime, d'art aussi englobant que possible – de telles notions donnent un atroce sentiment du possible. Si Syberberg a confiance dans l'adéquation de son art à son grand sujet, c'est qu'il considère le cinéma comme un mode de connaissance qui incite la spéculation à se retourner sur soi-même.] Hitler est peint à travers l'examen de notre relation à Hitler (le thème est « notre Hitler » ou « Hitler en nous »), de même que les horreurs, effectivement inassimilables, de l'époque nazie sont représentées dans son film sous forme d'images ou de signes. (Il n'a pas pour titre Hitler, mais précisément Hitler, un film...)

(...)

Plutôt que de concevoir un spectacle au passé, soit en essayant de simuler une « réalité non répétable » (ce sont les mots de Syberberg), soit en la montrant sous forme de document photographique, il nous offre un spectacle au présent : « des aventures qui se passent dans la tête ». Bien entendu, pour un tenant d'une esthétique aussi farouchement antiréaliste, c'est par définition que la réalité historique n'est pas répétable. La réalité ne peut être saisie que de façon indirecte : comme un reflet dans un miroir, comme une mise en scène sur le théâtre de l'esprit. Le drame psychologique de Syberberg est radicalement subjectif, sans être solipsiste. C'est un film spectral, hanté par ses grands modèles (Méliès, Eisenstein) et ses grands repoussoirs (Riefenstahl, Hollywood) ; hanté par le romantisme allemand et, par-dessus tout, hanté par la musique de Wagner, le cas de Wagner. C'est un film posthume, en cette époque de médiocrité sans précédent dans le domaine du cinéma, un film plein de mythes de cinéphile, qui font du cinéma l'espace idéal de l'imagination, et de son histoire une des histoires exemplaires du XXe siècle (le martyre infligé à Eisenstein par Staline, l'excommunication de Von Stroheim par Hollywood) ; plein d'hyperboles de cinéphile : il déclare que Hitler a laissé, avec le Triomphe de la volonté de Riefenstahl, « son seul monument durable, si l'on excepte les actualités de sa guerre ». Une des astuces du film est de faire de Hitler, qui n'est jamais allé au front et qui regardait la guerre tous les soirs sous forme de bandes d'actualité, une espèce de cinéaste. L'Allemagne, un film de Hitler.

Suzanne Sontag, in *Sous le signe de Saturne*

Séance spéciale REFLETS

Le FID accueille Reflets, festival du cinéma gay, lesbien et trans, des films d'aujourd'hui pour penser demain

CROSSDRESSER

En présence de la réalisatrice

ENTRETIEN AVEC Chantal Poupaud

Comment avez-vous rencontré ces travestis, très différents les uns des autres, dont vous faites le portrait ? Tout à fait par hasard alors que je dînais dans un restaurant au fin fond du 19e arrondissement. Comme beaucoup de gens, je mélangeais tout : les Trans, les Travs, les Drag queens, les TG...
Pour moi, les travestis étaient soit au bois de Boulogne, soit comme Mme Arthur, soit des homos exacerbés... Je ne savais pas qu'il existait des travestis clandestins, hétérosexuels, mariés avec un ou plusieurs enfants, en un mot des hommes comme les autres, mais avec une petite déviance.

La mise en scène est lente, précise, chaque geste est décomposé dans le détail. Dans quelles conditions avez-vous tourné ? J'ai tourné très rapidement, une demi-journée par portrait. C'est le travail en amont qui a été très long et très précis.

Deux de vos témoins évoquent clairement l'idée d'un secret, d'un interdit autour de leur activité : comment filmer un secret, une confession ? Trois d'entre elles évoquent le secret et l'interdit. Virginie Perle se livre très peu, elle dit vaguement "en famille" pour ne rien dévoiler de ses secrets.
Pour filmer un secret, une confession, il faut mettre les personnes filmées en confiance en les fréquentant beaucoup avant le premier acte de filmer, en devenant proche d'elles.

Vous ne montrez pas, ou très peu, le visage de ces travestis au début de cette transformation, alors qu'ils sont encore hommes; pourtant, tout le film se concentre sur le processus de transformation. Pourquoi cette invisibilité de l'état initial ? Etant donné que ces hommes vivent leur "fantasme', disons, dans la clandestinité, j'avais conclu un pacte moral avec eux qui était de ne les filmer que de dos ou à contre jour ou extrêmement découpés lorsqu'ils étaient en homme.

Vous insérez des moments lyriques, notamment grâce à l'utilisation de la musique, au sein d'un film dominé par une tendance objectiviste, pourquoi ? Merci d'attribuer le mot lyrique à certains moments de mon film. Pour moi, il s'agissait plutôt de mélancolie, en tout cas si vous parlez de la musique. Par exemple, Auxane qui est la plus "crue" de toutes et qui assume le mieux je pense, n'est pas portée par une musique "lyrique", pour reprendre votre terme, mais par un titre de Sue Folley qui, pour moi, est loin de ça et va très bien avec la personnalité plus moderne d'Auxane.

Avez-vous voulu donner à votre film une portée militante ? La portée"militante", comme vous dites, s'impose d'elle-même. Elles m'ont toutes dit au départ que si elles acceptaient de faire ce film c'était pour que l'on prenne conscience du fait que "ce n'est pas si grave que ça" comme dit Nicole, ou encore : « à chaque fois que j'en parle j'ai l'impression d'enlever un peu de poids de mon sac à dos ». Et aussi pour aider des personnes comme elles qui n'osent pas encore sortir dans la rue une fois transformées.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

RENCONTRE AVEC LA REALISATRICE à 16h00, à l'issue de la projection du 9 juillet au Cinéma Les Variétés

ÉCRAN PARALLÈLE

Étrange familiarité, familière étrangeté

COYOTTE : I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME

Joseph Beuys et Helmut Wietz

En 1974, Joseph Beuys arrive aux États-Unis à l'aéroport JFK enveloppé dans une couverture. Il est alors emporté jusqu' à la galerie René Block à New-York. Un coyote, symbole de l'Amérique primitive et libre, l'y attend dans un espace grillagé. Le film retrace cette action.

Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Solange Poulet, Paul Saadoun, Michel Trégan, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Nicolas Feodoroff. Rédaction : Gabriel Bortzmeyer, Emmanuel Burdeau, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Gabriel Bortzmeyer, Philip Clark, Nicolas Feodoroff. Claire Havart, Eve Judelson, Valérie Osouf, Jean-Pierre Rehm. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Corrections : Valérie Osouf, Impression : Imprimerie Soulié