

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

SAILOR
Norma Leto

Première française

21h30 Variétés

Votre intérêt pour les discours scientifiques : une parodie ? Je suis juste curieux de savoir comment fonctionne le monde et pourquoi les gens, y compris moi, se comportent d'une certaine façon. Ce sont ces « pourquoi » et ces « comment » qui me poussent. La parodie apparaît quand quelqu'un dépasse la barrière d'une approche trop scientifique. Mais personnellement, je pense que la plupart des gens, en particulier ceux qui viennent d'un environnement soit-disant humaniste, devraient s'intéresser davantage à la science moderne. Ils se rendront compte qu'ils doivent se livrer à une sérieuse mise à jour de leur façon de penser.

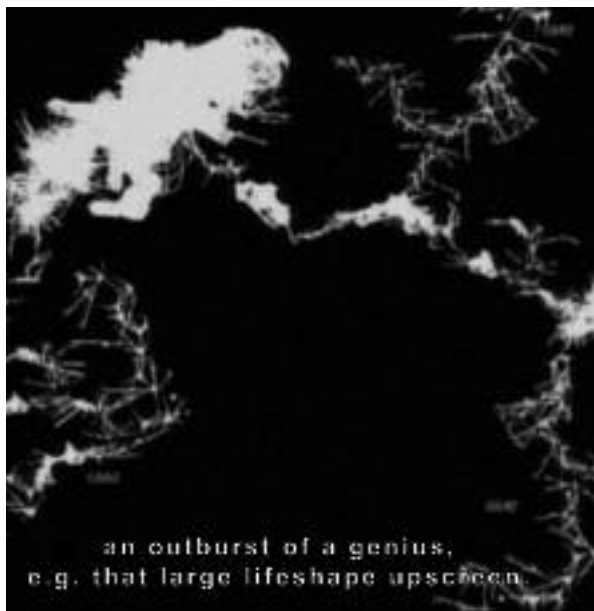
Pourquoi avez-vous mélangé des matériaux pseudo-scientifiques avec la partie sur votre petite amie ? Tout d'abord, tout n'est pas pseudo-scientifique. Le narrateur de *Sailor* a plutôt raison sur la plupart de ce qu'il dit. La partie sur la fille est nécessaire pour conserver un équilibre entre un documentaire scientifique traditionnel et une histoire d'amour – un thème qui est en général perçu comme anti-scientifique. Je voulais voir ce qui se passe quand deux manières de penser s'affrontent. Mon nouveau film, *Photon*, sera plus crûment scientifique, avec moins d'histoire d'amour.

Comment s'articulent la voix off, très écrite, et les images ? J'ai d'abord commencé un livre, qui vient de paraître en polonais (et bientôt en version anglaise). Puis j'ai extrait certaines lignes du livre et j'ai essayé de monter le texte avec des images. L'idée d'un film indépendant à commencer à germer, et finalement, j'ai fait une adaptation libre de mon propre livre. Adapter mon livre pour faire mon film, dans lequel je joue moi-même le rôle principal, a été un processus très intéressant.

Vous utilisez des images d'archives, et d'autres que vous avez tournées. Comment avez-vous fait ces choix ? Je n'aime pas l'usage des images d'archive dans les films. J'ai essayé d'en monter le minimum. Ces images me rappellent toutes ces conneries postmodernes, elles sont comme des reprises de chanson, que personnellement je déteste. Donc si j'en ai utilisé certaines, je l'ai fait en me dupant, uniquement pour des raisons financières. Il est difficile de tout tourner soi-même, sachant que le budget total de ce long-métrage n'excède pas 5000\$ et qu'il a été monté sur un ordinateur de bureau. De nombreuses séquences ressemblent tout à fait à des images d'archives, mais n'en sont pas. C'était un choix conscient.

Et les « portraits »? Vous voulez dire les "formes-de-vie"? Les "formes-de-vie" sont des objets en 3D créés selon une procédure informatisée, mais ils ont l'air très organique. Ils sont générés par un logiciel que j'ai conçu moi-même, qui transforme n'importe quelles données biographiques en une forme 3D. Les "bio-graphiques" ennuyeuses donnent des formes ennuyeuses, tandis que les personnalités influentes ont des formes étendues et complexes. Plus vous avez de l'influence sur votre environnement, plus votre forme-de-vie gonfle. Il y a une différence frappante entre la « forme-de-vie » de Joseph Staline et celle d'une femme au foyer ou d'un adolescent de 15 ans dans le coma. En tant qu'artiste visuel je réalise ces « formes-de-vie » pour de l'argent, comme une forme de portrait moderne. Au lieu de peindre des visages d'après l'apparence des gens, je crée des « formes-de-vie » fondées sur ce qu'ils ont fait dans leur vie.

Propos recueillis par Nicolas Féodoroff.



CONVERSATIONS SECRÈTES

09 JOURNAL DAILY
FIDMARSEILLE
.07.11

FINISTERRAE
Sergio Caballero

19h45h TNM La Criée

Votre film est nocturne et présente deux revenants, pourquoi parlent-ils en russe ? *Finisterrae* est construit comme un conte, et les fantômes devaient parler une langue qui soit évocatrice. Le russe a une sonorité formidable, il correspond parfaitement à ce que je cherchais. Les fantômes ne pouvaient certainement pas parler une langue aussi usuelle que l'anglais ou l'espagnol... Je n'aurais vraiment pas pu utiliser ce genre de langues. Ils sont souvent tout petits dans le paysage.

Sont-ils perdus ? *Finisterrae* est un film contemplatif et pictural. Ce n'est pas le genre de film fondé sur une alternance de champ / contrechamp, plutôt à la recherche de la beauté et du temps nécessaire pour être à même d'apprécier les images. Les fantômes ne sont pas perdus, ils sont à l'intérieur.

Les animaux ont-ils une fonction symbolique ? Je ne cherche aucune relation symbolique avec eux. Les animaux ont toujours été présents dans mes travaux, vivants ou empaillés. Je me sens simplement à l'aise en avançant avec eux, comme dans la nature.

La musique est plus historique qu'électronique, est-ce une surprise ? Je déteste les bandes originales de films. Je ne comprends pas le besoin d'ajouter de la musique à chaque scène. Je précise toujours aux spectateurs de *Finisterrae* qu'ils feraient mieux de commencer par écouter le film, pour ensuite le regarder. Le son en lui-même permet d'entrer dans l'espace où se déroule le film. Le choix de la musique justifie l'action de la scène plutôt qu'elle ne l'accompagne. Je ne suis pas un fondamentaliste de la musique électronique.

Propos recueillis par Gilles Grand



CONVERSATIONS SECRÈTES

Première mondiale

NUIT BLANCHE
Jean-Claude Rousseau

22h TNM La Criée
En présence du réalisateur

Quels sont les liens entre les films *Série noire* et *Nuit blanche* ? C'est sans penser à *Série noire* et c'est plutôt dans son oubli que s'est fait *Nuit blanche*. Ce film n'en prolonge pas la nuit. Il ne fait pas suite à *Série noire*, même s'il est tentant de faire le lien. C'est toujours la terrible tentation du raccord. Le plan d'intérieur, commun aux deux films, est la coda qu'il fallait à *Série noire*, après les longues séquences d'extérieur et de noir. Une voix au répondeur m'interpellait dans la nuit : "Tu dors déjà ?..." Sans lui répondre, on me voyait traverser le plan. Ce même passage se trouve dans *Nuit blanche*, mais c'est alors ma voix qu'on entend, appelant le cheval qui apparaît dans la blancheur d'un pré enneigé. Ce n'est pas une reprise, même si c'est la même prise qui montre la chambre faiblement éclairée. Les accords sont différents, autant pour le son que pour l'image.

Quelle est cette musique pour piano, reprise et interrompue par deux fois ? La musique entendue dans *Nuit blanche* est la 6^{ème} bagatelle de l'opus 126 de Beethoven. C'est sa dernière composition pour piano. Dans *Série noire*, elle se mêle au son d'une flûte japonaise. Ici elle s'accorde aux pas cadencés d'un cheval qu'elle semble attirer dans la chambre obscure. La musique provoque ce rapprochement imprévu. Le cheval vient habiter la nuit. Avant qu'il disparaisse, on le voit incliner la tête au rythme de la musique, et le mouvement de l'encolure se fait à la mesure près. Finalement le film prend lui-même la forme d'une bagatelle : une pièce courte, à la fois intense et légère, qui souvent fait ritournelle.

Propos recueillis par Gilles Grand



15h45
Maison de la Région

avec
Tahani Rached,

En Chantier

EXPOSITION Faces and Walls Galerie de L'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Marseille

JUSQU'AU 11 JUILLET 2011 - 15H / 20H

41 rue Montgrand

DELPHINE CHEVROT / AYRO DANUSIRI / ELISE FLORENTY / GIANFRANCO FOSCHINO / PIETER GEENEN / FRIEDL VOM GRÖLLER / NINA KURTELA / JONATHAN PEREL / HERVÉ PICHARD / GAËTAN ROBILLARD / MOHAMMAD SHIRVANI / ÖZLEM SULAK / DARIELLE TILLON



Panavision Alga Techno a remis un avoir de 10 000 euros sur le devis de location caméra pour le prochain tournage de **Alejo Moguillansky**, pour le projet **LA GUERRA SUBMARINA**, production El Pampero Cine, Argentine. et **Air France** a offert au lauréat deux billets d'avion long courrier.

La société de post-production **La Planète Rouge** a offert un ensemble de travaux de post-production aux lauréats **Swann Dubus et Phuong Thao Tran**, pour leur projet **TRONG HAY NGOAI TAY EM (With or without me)**, Vietnam.

La société de sous-titrage **Sublimage** a offert le sous-titrage de son film à la lauréate **Jeanne Balibar** pour son projet **ELECTRE**, Pierre Grise Productions, France.

Panavision Alga Techno offered an asset of 10 000 euros on the camera hiring estimate of his next shooting to Alejo Moguillansky for his project LA GUERRA SUBMARINA, producer El Pampero Cine, Argentina and Air France offered him two long distance plane tickets.

The post-production company La Planète Rouge offered a post-production package to Swann Dubus and Phuong Thao Tran, for their project TRONG HAY NGOAI TAY EM (With or without me), Vietnam. The subtitling company Sublimage will subtitle ELECTRE, the project directed by Jeanne Balibar, Pierre Grise Productions, France.





LA MALADIE BLANCHE

Christelle Lheureux

En présence de la réalisatrice

Compétition française Première française

16h30 Variétés

Quelle est la genèse de *La Maladie Blanche* ?

J'avais très envie de filmer cet endroit et ces personnes que je connais bien, et de profiter d'un tournage pour les rencontrer davantage. Être dans la nature, l'été, avec des gens que j'aime, tout simplement. J'avais aussi très envie d'essayer une autre façon de travailler et de passer au scénario. Comme pour beaucoup d'artistes visuels, le passage au récit n'est pas évident. J'étais en train d'écrire un long métrage, mais je me perdais. J'avais besoin d'expérimenter concrètement ce que je cherchais à mettre en place en terme de récit entre l'écriture, le tournage et le montage.

Vous citez *La Belle et la Bête*, l'idée du conte de fée était première dans le scénario ?

Oui, les contes et plus généralement les histoires irrationnelles qu'on raconte aux enfants ou que l'on peut se raconter entre adultes, car il y a aussi beaucoup d'irrationnel dans notre quotidien. *La Belle et la Bête* est venue très naturellement, à cause du film de Cocteau entre autre et parce que Myrtille, la petite fille qui joue dans le film ne connaissait pas cette histoire, c'était l'occasion de partager ça avec elle. Après, le film ne dit pas si le sanglier cherche à attirer Myrtille dans la grotte dans l'espoir de se transformer en prince pour Myrtille et ce n'est pas ce que le film cherche à savoir. Ce qui m'intéresse dans les contes, c'est la liberté avec laquelle les récits évoluent. À partir du moment où le lecteur ou le spectateur sont prêts à accepter d'autres réalités, on peut sauter des montagnes, faire parler un animal avec un esprit humain, voyager dans le temps, etc. C'est ce que je cherche à développer dans mon nouveau projet. La magie du cinéma vient de notre disposition de spectateur à accepter d'autres réalités possibles, et quand ces possibilités sont cinématographiquement intéressantes, je crois que l'on commence à faire du cinéma.

Le film laisse beaucoup à imaginer avec le son, comme le bal hors champ n'existant que par l'écho de la musique.

Oui, c'était l'idée importante de départ : entendre une fête pendant tout le film sans jamais vraiment y entrer et chercher à développer une histoire dans la montagne, à côté de cette fête, tout en restant hanté par son écho. La base narrative du film est purement documentaire, cette fête existe tous les ans et je m'arrange pour y être chaque été. Je voulais juxtaposer cette énergie nocturne (la danse, la musique, les adolescents qui flirtent...) avec les éléments naturels et les animaux autour du village. Faire basculer le film dans une fiction onirique. Que nous ayons à faire à deux réalités qui a priori n'appartiennent pas au même monde mais restent pourtant en tension l'une avec l'autre pendant tout le film. Juste pour voir ce qui pourrait se construire dans cet entre-deux-là. C'est quelque chose que j'ai déjà tenté dans d'autres films auparavant, en juxtaposant des images et des sons qui n'avaient rien à voir mais que le montage faisait dialoguer. C'était plus les dispositifs formels qui me permettaient de construire ces mondes. Dans ce film, c'est le récit qui prédomine, mais il reste cette collision d'écriture cinématographique étrange. Je cherche autre chose d'un peu plus complexe que je ne saurais pas encore trop définir. Ainsi, le film est très ouvert sur les hors champs sonores, il y a beaucoup de choses que l'on entend sans voir. C'est une écriture qui s'adresse directement à l'imaginaire du spectateur.

Ce choix participe aussi de l'économie de *La Maladie Blanche*, comme les plans fixes et l'absence apparente d'effets spéciaux. La magie vient du réel.

Oui, même sans argent, on peut rêver avec ce qu'on a sous la main. La magie peut être partout, dans chaque détail du quotidien. Pour moi, faire du cinéma revient à transcender le réel. Ou plutôt, rendre compte de différentes réalités que l'on

perçoit puisque le réel pur n'existe pas, il est constitué d'un ensemble de perceptions. Je crois que c'est pour cette raison que mon travail se situe entre le documentaire et la fiction. Il y a quelques petits effets spéciaux et trucages cachés. Les plans fixes sont venus à cause de notre équipe très réduite. Comme je voulais faire l'image et diriger en même temps les gens, j'ai posé la caméra sur pied. Je cherchais de toute façon une écriture très simple, plutôt primitive. Le film a pu se faire aussi avec l'aide précieuse d'amis et de gens du village qui sont partis dans cette aventure avec une énergie étonnante. Un moment magique a été lorsque tous les villageois se sont mobilisés pour nous aider à tirer des clôtures dans la forêt pour les plans du sanglier. C'était un peu fou. Le film s'est fait ainsi avec très peu d'argent et beaucoup d'énergie, mais c'était le contrat de départ, je savais qu'il fallait faire avec ça, le film s'y prêtait et j'en avais envie.

C'est avec l'apparition du sanglier que le film bascule véritablement dans le fantastique. Comment avez-vous imaginé cet être fabuleux ?

Je cherchais un animal qui vienne de notre imaginaire lié à la préhistoire. Comme il était associé à une petite fille, il ne fallait pas que cet animal soit mignon, mais plutôt moche, qu'il fasse peur. Qu'il ait une force primitive. Il y a beaucoup de sangliers autour de ce village, j'en ai moi-même rencontré lors de balades nocturnes.

***La Maladie Blanche* est d'ailleurs habitée par beaucoup d'animaux et d'insectes qui semblent vous fasciner.**

Ces animaux et insectes sont justes là, dans le village. Les villageois vivent avec eux toute l'année. Quand on vit à la ville, c'est un lien que l'on perd rapidement. Chaque fois que je vais dans ce village, je retrouve cet émerveillement un peu enfantin. Le film fait basculer les insectes et les animaux dans un univers particulier, ils communiquent beaucoup entre eux et sont mis en correspondance.

Le film se passe la nuit, comment avez-vous filmé ces ambiances nocturnes et pourquoi avoir choisi de tourner essentiellement en noir et blanc ?

On a beaucoup expérimenté pendant le tournage, car on se retrouvait souvent dans le noir complet avec des lieux à éclairer avec peu de moyens (quelques LED portables sur batteries). On partait du noir total pour construire l'image juste en déplaçant les lumières. J'ai beaucoup aimé ça, même si ce n'est vraiment pas simple de travailler dans ces conditions. Le noir et blanc est venu plus tard, en filmant les gens du village. Ce choix m'a permis de les "déréaliser" justement, de faire basculer le village dans une époque un peu plus en dehors du temps. Le noir et blanc est aussi venu de cette expérience de tournage, il fallait de la lumière pour que l'image apparaisse et les LED donnent une lumière très blanche. L'unique image en couleur participe de ce processus, les photos de fête qui viennent juste d'être prises sont plus contemporaines que le film lui-même.

Un des personnages dit que le moment où l'artiste peint est le moment le plus important, « un moment sacré », l'équivalence vaut pour le tournage pour vous ?

Tout à fait. Ce personnage se pose des questions sur les débuts de la représentation. Qu'est-ce qu'il se passait dans la tête de nos ancêtres lorsqu'ils peignaient sur les parois des grottes ? Il est aujourd'hui admis que le plus important pour les hommes préhistoriques était le moment où la peinture était réalisée et non son résultat. Le moment où ils pensaient à ce qu'ils peignaient, comme une sorte de cérémonie. Ce qui fait qu'ils peignaient parfois par-dessus d'autres peintures invisibles selon l'orientation de la lumière de leur torche. Pour moi, faire des films, c'est avant tout enregistrer un moment et faire des expériences avec d'autres. Ensuite, si on peut partager ces moments avec un public parce que cette expérience est regarda-



ble, tant mieux, mais le plus important reste le moment où l'on choisit de filmer quelque chose. Ce qu'il se passe sur un plateau est plus important que le film lui-même, et ça transparaîtra toujours dans un film. La magie du cinéma vient de cette chimie enregistrée entre les gens et les décors.

Comment avez-vous dirigé les acteurs pour la plupart non professionnels, les enfants en particulier, et quelle est la part d'improvisation ?

Le film est à la fois très écrit et très ouvert. Je cherchais une écriture qui me permette d'être précise mais aussi ouverte aux imprévus et à l'improvisation. J'ai écrit une base sur laquelle on s'est appuyée pendant le tournage, chaque rôle étant écrit pour des personnes précises que je connaissais et avec lesquelles je pouvais tout réinventer au tournage. La présence d'un comédien professionnel (Manuel Vallade) m'a beaucoup aidée. Avec les gens du village, j'étais sur du sable mouvant, mais un sable mouvant très agréable, très drôle parfois. C'était comme un jeu où je jouais avec les différentes strates de réalités qui apparaissaient devant la caméra. Pour Myrtille, la petite fille, c'était un peu différent, je suis partie de ses mots pour réécrire les dialogues. Elle avait cinq ans lors du tournage, elle a déjà beaucoup changé. Nous prenions garde à ses cycles de concentration et à son sommeil évidemment. On jouait tout le temps et Manuel aussi. Avec les autres enfants du village et de manière générale, j'ai surtout voulu créer des situations dans lesquelles les choses que je cherchais avaient des chances d'arriver.

Qu'est-ce que « la maladie blanche » ?

C'est un champignon minéral qui se développe avec l'activité humaine. Si on expose trop les peintures pariétales à la lumière ou à la respiration humaine, la maladie blanche se développe et recouvre les peintures. C'est ce qui est arrivé à la grotte de Lascaux. J'aime juste l'idée qu'une image puisse disparaître si on la regarde trop. Mais avec le cinéma, les images ne font que passer.

Propos recueillis par Olivier Pierre



Marek Hovorka
JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE

Quel est votre parcours ?

J'ai suivi des études de cinéma documentaire à la FAMU de Prague, durant lesquelles j'ai réalisé plusieurs courts métrages. Je suis également fondateur et directeur du festival international du film documentaire de Jihlava qui est aujourd'hui le festival le plus important d'Europe centrale et d'Europe de l'Est dans ce domaine. La programmation est très ouverte car nous souhaitons refléter autant que possible la diversité des documentaires tout en essayant de montrer des travaux qui se rapprochent du cinéma expérimental (section Fascinations) ou de la fiction (Doc-fi). Nous nous attardons également sur les mélanges des genres : émissions de télé-réalité, feuilletons-documentaires, docu-fictions parodiques. Nous nous occupons également de publications : de 2003 à 2009, nous avons publié une revue annuelle consacrée au cinéma documentaire, intitulée Do (à l'intérieur) et depuis 2006, nous publions un petit magazine bimensuel, tou-

jours sur les documentaires. Nous sommes en plein dans l'époque du documentaire, ce qui ne veut pas nécessairement dire que nous sommes dans la réalité mais plutôt dans l'intensité. Ces impulsions qui inspirent la fiction aujourd'hui viennent principalement des domaines du documentaire. Mais comme je l'ai déjà dit, il ne s'agit pas de réalité, il s'agit et s'agira toujours de construction et la construction est une chose personnelle, un signe de créativité.

Qu'est-ce qui fait la spécificité de votre festival ?

Les incertitudes. Les discussions. Les questionnements. Le festival a lieu dans une petite ville, à mi-chemin entre Prague et Vienne. Presque tout le monde s'y rend et c'est l'occasion de changer de point de vue sur le monde, pendant deux jours du moins. Pour nous, le festival est un artefact, chaque détail a son importance. Nous essayons d'écrire des textes originaux pour notre catalogue. Nous ne voulons pas des textes promotionnels et sans caractère que l'on trouve partout. Ce petit détail, parmi tant d'autres, transforme l'esprit du festival. Nous prenons aussi en compte l'autre facette du documentaire en organisant des projections chez les particuliers. Il y a aussi des lectures de poètes et d'écrivains, du café théâtre et des expositions d'art. Cette année, nous organiserons également le premier forum

Inspiration, un événement destiné aux cinéastes, au cours duquel des plasticiens, des philosophes ou des scientifiques répondront à la question : "De quoi devrait traiter un film documentaire ?"

Quelle est la situation du cinéma en Europe de l'Est ?

La situation en Europe de l'Est n'a rien à voir avec celle d'Europe occidentale. C'est une question d'énergie, d'ambiance, d'expérience, de confiance, mais aussi de cinéma. Les documentaires de cette région traitent pratiquement toujours de la vie rurale. C'est en partie dû au fait que ce genre de film est apprécié à l'étranger, mais c'est aussi parce qu'ils permettent de visualiser un ensemble à plus petite échelle. La nouvelle génération est prometteuse et la question est : réussira-t-elle à rester indépendante et authentique ?

Quelles sont les tendances du cinéma tchèque (documentaire et fiction) ?

La comédie est très ancrée dans le cinéma tchèque. Les spectateurs vont toujours en voir beaucoup. C'est assez exceptionnel qu'un tiers des spectateurs aillent voir des films tchèques. Mais ce "miracle", également côté sombre puisque seuls les films populaires sont lucratifs pour les producteurs et il est donc quasiment impossible de faire des films d'auteur indépendants. C'est en train de

changer mais très lentement. Ce serait intéressant que la jeune génération de documentaristes puisse profiter de cela ; étant donné qu'il n'y en a que pour la fiction, les jeunes réalisateurs pourraient faire des films critiques très personnels et originaux même s'ils gagnent moins d'argent, ce qui n'est pas tellement un problème dans le documentaire. Personne n'avait prévu ce qui serait bénéfique pour cette nouvelle génération. Mais on n'anticipe jamais vraiment les meilleures choses.

Qu'attendez-vous du festival et de votre rôle en tant que membre du jury de la compétition internationale ?

Ça va être dur d'être plongé pendant plusieurs jours dans le cinéma mais j'adore ça. Regarder des films avec les autres jurés, discuter de chaque détail pendant des heures, ça demande un type de concentration très particulier. Tous ces échanges de points de vue, c'est tellement agréable ! Mais quand je regarde un film, la seule chose qui me préoccupe c'est de savoir si ce film va m'apporter quelque chose de nouveau, de sérieux, de surprenant, est-ce qu'il va me changer. Je veux me sentir un peu différent après chaque film.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



MOVING UP

Loghman Khaledi

Compétition internationale

Première mondiale 15h TNM La Criée

Compétition premier film En présence du réalisateur

Chaplin autant que Jack London ou beaucoup d'autres auteurs. Il essaye de devenir Jack London. Il aime beaucoup les films de Charlie Chaplin. Il veut être reconnu en tant qu'écrivain, à tel point qu'il décore sa maison à la manière de celle d'un écrivain. Il a l'impression qu'en regardant chaque jour des photos des écrivains qu'il aime, cela lui rappellera ses rêves. A la fin, il m'a demandé de lui envoyer une photo de Jack London. Ces photos sur le mur traduisent quelque chose de ce que Shahriyar ressent.

Comment l'écriture du film s'est-elle faite au montage ? Aviez-vous la volonté de nous présenter progressivement le personnage pour aller vers son échec final ?

Au départ, je ne devais pas monter moi-même, mais finalement, j'étais celui qui comprenait le mieux le rythme de vie de Shahriyar. Je me suis rendu compte d'une chose pendant le tournage : personne ne l'avait jamais écouté ! Au fur et à mesure du tournage, en parlant avec nous, il a découvert ses propres contradictions et a compris que sa vie était plus intéressante que celle qu'il décrivait dans ses contes de fées. Le dernier jour du tournage, il a pris la décision qu'il allait se

sive du personnage de Shahriyar, et le montage est effectivement fait en ce sens. Pour conclure, je voudrais citer ce poème que Shahriyar m'a dédié et qui parle aussi du film : « Balayeur, balayeur, ne balaie pas les feuilles jaunes, car j'aime entendre le bruissement des feuilles et savoir que je marche ».

Propos recueillis par Céline Guénot

How have you meet Shahriyar, the main character of your film?

This film was produced in a workshop which was supposed to be made about ourselves, but because family condition was not propitious I decided to look for a guy who has the same condition in life. Shahriyar is living in a town which years ago I used to live in. Like me he was struggling to reach his dreams and raise his social position, but people around him were against it. Finding Shahriyar was similar to finding myself years ago when I was living in that town. He reminded me of the years when I had to work as a construction worker to make my films while my hands were too blistered to press the record button.

Can you tell us a few words about the town where the film takes place, Kermanshah?

Kermanshah is a city on west of Iran which biggest air raids occurred in this city and to its people during the Iran-Iraq war and the major damages happened in eight years of war, was damages which is still remained in people's thoughts, spirits and even the surface of the city. And perhaps that's why color is less seen in this city.

"Moving up": an advancement? An escape?

"Moving Up" can be considered in two senses. In one hand it is advancement ; a sweeper unlike other sweepers



mettre à écrire sur lui-même. Plus tard, il m'a écrit une lettre dans laquelle il me confiait que j'avais été pour lui comme un psychologue, car je l'avais écouté attentivement, sans préjugé. C'est peut-être cela qui explique cette présentation progres-

study and writes novel two hours a day, while other sweepers who spend their lives with absurd questions Shayriyar is trying to raise his position, yet, he is scuffled with many barriers on this way. On the other hand the film can be an escape as Shahriyar wants to create his dreams by words and escape from the world he is in. He

wants to add color to his life with his novels, so, he is somehow doing novel-therapy. Same as many famous authors of the world, Shahriyar is trying to talk about characters in his novels who have passed the limits like himself, in his novels he creates super humans to give energy to himself to find his position. He talks about an ideal town which he can not be in it, but he creates it by words.

On the wall in Shahriyar's home are pictures of Samuel Beckett, Charlie Chaplin. Why ? / Who are they to him?

Shahriyar knew Samuel Beckett and Charlie Chaplin as he knew Jack London and many other authors, he was trying to become Jack London. He likes Charlie Chaplin's films too much. He wants to be known as an author not a sweeper; so as much as he can design his home similar to an author's place. He believes watching authors' pictures who he likes every day, would remind him his dreams and does not withdraw his ideal which is being an author. So, at the end he asked me to send him Jack London's picture. But who are these people (Samuel Beckett and Charlie Chaplin) to me and what is my opinion about them, I feel it doesn't matter, because I am a documentary maker and I must depict my character's world and belief without any tampering, and pictures on the wall of Shahriyar's home can show Shahriyar's inner feelings more.

How much have you written the film through the editing process? Was there an intention to introduce progressively the character before showing his final failure?

Although I am editor myself, I was not going to edit the film, but I was the one who understood the best Shahriyar's rhythm of life. During the filming I realized that who no one had ever listened to Shahriyar, so he discovered his contradiction by talking with us and this made him know that his life seems more interesting than fairy princess' life. On the last days of filming he wanted to write about himself. Later on Shahriyar wrote

me a letter telling me you were like a psychologist for me as you listened to me without any prejudice and you listened very well. And this gradual introducing of Shahriyar's character is perhaps the result of this event. Of course editing on this way to improve this understanding has its special effect. At the end I want to say a poem which Shahriyar dedicated to me, the poem which is in the film too: "Sweeper, sweeper, don't sweep yellow leaves, because I want to hear rustle of the leaves, and know I'm walking".

Interviewed by Céline Guénot

SÉANCE SPÉCIALE FID

17h00 TNM La Criée

HOY COMO AYER Bernie Ijdis

En présence du réalisateur

Nous sommes très loin de l'exotisme auquel le tango est en général associé. Je ne voulais pas faire un énième film sur le tango, il y en a déjà beaucoup, qui présentent le tango avant tout comme une façon passionnée de danser. Hoy como ayer s'intéresse à un vieux maître de tango vocal clas-

de sa vie, tout en révélant quelque chose qui est en germe, seulement visible dans les détails. A travers cette approche visuelle, les changements subtils dans les émotions de Godoy devinent plus évidents.

Comment avez-vous choisi Juan Carlos Godoy, le personnage principal ?

Un jour je suis allé dans un vieux bar de Buenos Aires. Le propriétaire invite régulièrement des chanteurs de tango et des musiciens à se produire. Pendant le spectacle un très vieil homme est entré. Il n'était pas attendu mais avait été invité par un des autres chanteurs. C'était Juan Carlos Godoy. Dès qu'il s'est approché, j'ai été intrigué par sa vitalité et son authenticité. Il avait une sorte de transparence. Même silencieux, il sait enflammer votre imagination. Il a commencé à chanter avec une voix étonnement jeune, et une pure expression des émotions. A cet instant, j'ai décidé de faire des recherches sur lui pour un film.

Les situations sont très minimalistes. Pourquoi ?

La simplicité invite le spectateur à se concentrer sur le détail. Je voulais rester aussi près que possible de ce qui est arrivé à Godoy. Peu de mots sont prononcés car je préférerais ne pas utiliser de dialogues quand les images suffisent. Cela en fait un film assez silencieux et minimaliste. Ou, comme l'Américain Doug Jines a dit dans un article d'IndieWIRE sur le Festival de Rotterdam, « Hoy como ayer » est peut-être le documentaire le plus silencieux, le plus contemplatif, jamais réalisé sur la musique ».

Le titre ? Hoy como ayer signifie "aujourd'hui comme hier". Ce titre n'est pas seulement le titre d'une chanson que chante Godoy mais parle aussi de Godoy lui-même. Maintenant, à l'époque, demain, tout dans le film a à voir avec le temps. En fait, le Temps est le second protagoniste du film.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



sique, à un moment particulier de sa vie. Il y a des gens qui préféreront un film sur le tango plus traditionnel, et d'autres apprécieront le défi d'une vision différente. Et c'est ce qui m'intéresse.

La signification des plan séquences ? Il y a très peu de plans, car je voulais me concentrer sur une personne et montrer simplement un jour normal

FID Marseille
Catalogue
10 euros
en vente
dans différents lieux du Festival



SIBÉRIE Joana Preiss

Compétition internationale

Première mondiale

Compétition premier film

20130 TNLM La Criée

Quelle est la genèse de Sibérie ? Vous êtes connue surtout

comme actrice, pourquoi avoir voulu réaliser ce film ? J'ai rencontré Bruno Dumont en Sibérie un an et demi avant le tournage. Suite à de nombreuses discussions liées au cinéma, nous avons décidé d'y retourner pour faire un film ensemble. Je pensais naïvement qu'il réalisait et que je serais actrice, or, pour lui, il était clair dès le départ que nous filmerions ensemble. J'ai été touchée et très excitée par la proposition. La seule expérience semblable que j'avais étaient les petits films super 8 que j'avais tournés avec ma caméra fuji couleur, entre 18 et 21 ans. La traversée de la Sibérie était notre point de départ ainsi que nos questionnements et la relation de cinéma que nous avions : lui réalisateur, moi actrice. Nous avons dérushé ensemble au retour de notre voyage et j'ai décidé, avec l'accord de Bruno, que ce serait moi qui réaliserais le film.

Aviez-vous posé une règle du jeu au départ ?

Techniquement, c'était improvisé, plutôt simple et progressif. Le point de départ était la traversée de la Sibérie, nos expériences de cinéma respectives et l'envie de nous en éloigner, d'expérimenter. Nous avons deux caméras mini DV, nous nous filmions avec les deux caméras l'un l'autre, tous les deux parfois sur les mêmes cassettes. Le film s'écrivait en temps réel avec les images que nous avions sous les yeux, que nous décidions de filmer et de mettre en scène. Nous échangeons naturellement nos rôles, sans pression aucune, Bruno devenant acteur, et moi, réalisatrice. Puis une deuxième écriture du film s'est faite au montage.

Comment avez-vous pensé le montage, les différentes séquences filmées par vous et Bruno Dumont pour créer ce récit ?

J'ai totalement recréé une histoire au montage. Certaines scènes très montées alternent avec des scènes en plan séquence ; les deux modes se portent l'un l'autre. Après quelques essais de bout-à-bout, j'ai eu envie du Transsibérien (qui représente l'essence du huis clos) comme fil conducteur. Je me suis appropriée les deux points de vue, le mien filmant Bruno et celui de Bruno me filmant, et j'ai aussi imaginé et créé un troisième point de vue. En ce qui concerne les paysages, les visages étrangers ou les objets, les caméras et les cassettes étant interchangeable, nous ne savions que très rarement qui avait filmé quoi. Je me suis emparée de toute la matière et j'ai débroussaillé, cherché, labouré jusqu'à ce que l'idée du Transsibérien comme fil conducteur et de l'histoire d'amour comme centre deviennent fondamentales. J'ai gardé les accidents provoqués par les caméras numériques de basse qualité et accentué parfois leur différence pour insister sur les deux points de vue. La fragilité des caméras, leurs qualités propres et distinctes font partie intégrante du récit.

Et le travail du son ? Le son était en prise directe sur la caméra. Le travail de montage son a été délicat. Il a fallu nettoyer, dynamiser et recréer parfois certains sons tout en gardant la fragilité initiale, les maladresses et les ruptures apportées par la prise directe propre au film fabriqué de manière artisanale.

Votre collaboration avec des cinéastes comme Olivier Assayas ou des artistes comme Nan Goldin, ou l'œuvre de Sophie Calle, qui a réalisé No Sex Last Night en 1992,

vous ont-ils inspiré ? Oui, probablement de manière plus ou moins consciente et de manière plus ou moins visible aussi. Ce sont des éléments qui sont inscrits en moi depuis de nombreuses années et qui se sont rassemblés de manière autonome et lointaine à la création de ce film, tout comme mon travail musical expérimental, mon travail théâtral, mais aussi mon attachement au cinéma de Robert Franck, Jonas Mekas, Lech Kowalski ou Robert Kramer...

Propos recueillis par Olivier Pierre

What was the starting point for Siberia ? You are mostly known as an actress, so why did you want to direct this film ? I met Bruno Dumont in Siberia a year and a half before shooting the film. After numerous discussions linked to the cinema, we decided to go back there to make a film together. I naively thought he would direct and I would act but, for him, it was clear from the start that we would film together. I was touched and very excited by the proposition. My only similar experience was the little Super 8 films I shot with my Fujicolor camera, between the ages of 18 and 21. Crossing Siberia was our starting point along with our questions and the cinema relationship we have : he as a director, me as an actress. We pre-selected takes together when we got back from our trip and I decided, with Bruno's agreement, that I would direct the film.

Did you set any ground rules in the beginning ? Technically, it was improvised, rather simple and progressive. The starting point was crossing Siberia, our respective experiences of cinema and the desire to get away, to experiment. We had two miniDV cameras, we were both filming with the two cameras, sometimes both on the same cassette. The film evolved in real time with the images we had in front of our eyes, that we decided to film and direct. We exchanged our roles naturally, Bruno became an actor, and me, a director, without any pressure. Then a rewrite of the film took place during editing.

How did you envisage editing the different sequences filmed by you and Bruno Dumont to create the story ? I totally recreated the story during the editing stage. Certain very edited scenes alternate with scenes with long takes ; the two modes work together. After several attempts from end to end, I wanted the TransSiberian (which represents the essence of "huis clos") to be the main thread. I appropriated the two points of view, me filming Bruno and Bruno filming me, and I also imagined and created a third point of view. As for the landscapes and foreign faces and objects, we rarely knew who filmed what as the cameras and the cassettes were interchangeable. I grabbed all the material and weeded, searched and laboured until the idea of the TransSiberian as a main thread and the central love became fundamental. I retained the accidents provoked by the low-quality digital cameras and sometimes accentuated their difference to emphasize the two points of view. The fragility of the cameras, with their individual and distinct qualities, is an integral part of the story.

What about the sound work? The sound was directly recorded by the camera. The editing work was delicate. It was necessary to clean up, enhance and sometimes recreate certain sounds while retaining the initial fragility, the mistakes and the ruptures brought by the direct shooting associated with amateur filming.

Were you influenced by your collaborations with film-makers such as Olivier Assayas and artists like Nan Goldin, or the work of Sophie Calle, who directed No Sex Last Night in 1992? Yes, probably in a more or less conscious way and also in a more or less visible way. They are elements that have been part of me for many years and came together in an autonomous way well before the creation of this film, just like my experimental musical work, my theatre work, but also my fondness for the films of Robert Franck, Jonas Mekas, Lech Kowalski and Robert Kramer...

Interviewed by Olivier Pierre

L'ANABASE DE MAY ET FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI ET 27 ANNÉES SANS IMAGES

18/15 TNM
La Criée

Eric Baudelaire *En présence du réalisateur*

Première mondiale

Compétition premier film

Compétition française



Comment avez-vous rencontré May Shigenobu et Masao Adachi ?

J'ai rencontré May Shigenobu en 2008, alors que je faisais des recherches sur le thème gauche Japonaise à l'occasion d'une résidence à Kyoto. Sa mère, Fusako Shigenobu, fondatrice de l'Armée Rouge Japonaise, était en prison après avoir été ennemie publique numéro un pendant presque trente ans. Aujourd'hui le Japon est très dépolitisé, mais il faut se souvenir qu'en 1968, Tokyo brûlait plus intensément que Paris. Je crois qu'à la genèse de ce projet, il y avait l'envie de revenir à cette époque pour comprendre des choses sur le Japon actuel. J'ai voulu rencontrer May, car sa vie entière parcourt l'écart entre les années de poudre et le paysage politique actuel, et parce que sa naissance à Beyrouth au cœur du tumulte, dans la clandestinité militante,

des problématiques actuelles. Mais le format des images est sans doute moins important que l'esprit dans lequel j'ai voulu les tourner, un esprit inspiré du fûkeiron, la « théorie du paysage », énoncée par Adachi lui-même en 1969 – théorie selon laquelle la caméra scrute le paysage pour y déceler les structures du pouvoir et contextualiser des actes de violence spontanés difficilement compréhensibles en dehors de leur contexte politique et géographique. En 1969, Adachi employait le fûkeiron pour documenter, de manière empathique, l'itinéraire d'un tueur en série, dans son très beau film *AKA Serial Killer*. Ici, j'ai voulu réactiver cette idée et la retourner, en quelque sorte, vers son auteur. Cette logique des images dans *L'Anabase...* ainsi qu'un autre dispositif révélé à la fin du film (et qu'il serait dommage de dévoiler ici), permet de creuser tout un registre de thématiques compliquées qui sont importantes, vu mon sujet – notamment les rapports complexes entre image, terrorisme, séduction, répulsion, sujet et auteur – au cinéma comme en politique.

Pouvez-vous nous éclairer sur la relation entre May Shigenobu et Masao Adachi ?

Pendant les 27 premières années de la vie de May, une période de clandestinité et de secret absolu, Masao Adachi a eu un rôle assez paternel. La communauté Japonaise de l'Armée Rouge, dans la vallée de la Bekaa et à Beyrouth, était petite et très soudée. Dans le film, il se pose aussi la question de leur relation à chacun par rapport au récit lui-même. May présente un point de vue intime, une vue de l'intérieur, la pers-



pective d'une enfant qui a subi plus que choisi son histoire, car elle est née au cœur de la tourmente. Par contraste, Adachi représente l'apogée du choix radical : l'abandon du cinéma, pendant un quart de siècle, au nom de la révolution. Mais les lignes vont se brouiller, et la frontière entre le réel et le récit, la politique et le cinéma, deviennent difficiles à démêler, et c'est peut-être là que se joue l'enjeu du film.

présageait d'un destin peu commun. J'ai filmé une série d'entretiens avec elle, suivant une logique biographique, mais rapidement il est apparu que le sujet le plus intéressant était le croisement entre l'épopée chaotique de l'extrême gauche armée, et la manière dont son histoire secrète est véhiculée par ses protagonistes. Un itinéraire politique et un portrait psychologique où la question de l'invention de soi par le récit et la mémoire (vraie et fausse) est au cœur du sujet. Par ailleurs, au Japon, l'histoire de l'extrême gauche est très liée à celle du cinéma d'avant garde de cette même période : les préoccupations et les protagonistes se croisent en permanence. À l'apogée de ce croisement il y a Masao Adachi, cinéaste expérimental et scénariste de grand talent, devenu révolutionnaire allant au bout de son engagement. L'histoire de May soulevait déjà des questions de narration et de mise en scène, et en croisant son récit avec celui d'Adachi, je voulais creuser les liens entre militantisme et cinéma, révolution esthétique et politique, qui rendent cette époque si intéressante. Le film a donc trouvé sa structure lorsque j'ai croisé les entretiens de May Shigenobu avec ceux de Masao Adachi, réalisés deux ans plus tard. J'ai pensé les images à partir de cette construction narrative, et je les ai tournées à Tokyo et au Liban, en retraçant des itinéraires réels et imaginés liés aux récits des protagonistes.

Propos recueillis par Céline Guénot.

Le film mêle des extraits de films de Masao Adachi, des images d'archives, et celles que vous avez tournées vous-même, en super8. Leurs liens ?

Quand j'ai appris que Masao Adachi avait perdu tous les films qu'il avait tournés pendant ses 27 années militantes au Liban, j'ai décidé de tourner les miennes en film, non pas parce qu'elles pourraient « remplacer » les siennes, mais parce que le dialogue entre mes images et celles qui manquent serait plus intime ainsi. J'ai tourné en Super8 parce que c'est un format de film simple à utiliser lorsqu'on tourne seul et que l'on n'a pas le budget pour des formats plus grands. Mais surtout, il permet de télescoper des impressions de temps, de même que mon montage image télescope les impressions géographiques entre le Japon et Beyrouth, laissant planer une confusion de lieux et d'époque tout le long du film. Cela m'a paru important pour lier un certain nombre d'idées soulevées par les récits des personnages au temps présent, à



Exposition

Caroline Duchatelet Trois films

jusqu' au samedi 16 juillet 2011

La Compagnie

19 rue francis de pressensé 13001 marseille



THE COLOR OF PAIN

Lee Kang-Hyun *13h45 TNM La Criée*
En présence du réalisateur

Compétition internationale Première internationale

Pouvez-vous nous parler des origines du film ?

J'ai eu l'idée en lisant le journal d'un spécialiste de médecine environnementale et des accidents du travail, qui décrivait ses visites. Après l'avoir fini, j'ai eu envie de faire un documentaire sur les visites médicales. Même si les maladies et les désastres sont des aspects inhabituels de la vie des gens, ces aspects hors du commun sont replacés dans la vie habituelle, ordinaire – un champ dans lequel je pensais pouvoir ressentir la « texture » spécifique de la vie.

Après avoir analysé le moment où la faillite frappe, vous avez décidé de suivre la procédure du travail de la santé. Pourquoi ce sujet ?

En fait, le sujet, que ce soit la faillite ou la maladie, ne m'intéresse pas vraiment pour lui-même. Ce que je recherche c'est une rencontre inattendue, surgie du processus neutre d'observation scientifique et l'exploration de sujets, quels qu'ils soient. Le point commun entre The description of Bankruptcy et Color of Pain c'est que les deux ont à faire avec une vie qui est douloureuse mais dont il est pourtant impossible de s'échapper. Cependant, il y a plus de différences que de points communs entre ces deux films. La principale différence vient de mon attitude dans la façon de faire le film. Alors que j'avais tenté d'atténuer les facteurs hétérogènes dans mon précédent film, cette fois je n'ai pas cherché à le faire.

Dans Color of pain, nous traversons différentes réalités sociales. Comment avez-vous choisi les lieux de tournage ?

Tout d'abord, j'ai recruté les docteurs et suivi leur emploi du temps

et leurs visites depuis le début, au lieu de sélectionner des travailleurs en particulier. En effet, ce film ne consiste pas à observer des vies individuelles, mais s'intéresse davantage aux facteurs omniprésents qui touchent ceux qui ont un travail manuel. Ensuite, j'ai choisi les lieux où je pouvais développer cette idée, en dehors des traitements médicaux que je montre dans la dernière partie du film.

On suit le travail ordinaire d'ouvriers et de médecins, organisés selon des règles strictes. Pourtant au cours du film, des instants de folie se font jour. Dans quelle mesure pensez-vous que le documentaire peut révéler ces moments cachés

dans la vie de tous les jours ?

En général, il y a un certain niveau d'attente de la part des gens vis-à-vis du documentaire, en particulier pour des films concernant ce genre de sujets. Et la plupart des documentaires de ce genre sont faits selon des méthodes spécifiques pour satisfaire ces attentes : des histoires bien ficelées et une structure qui convergent et permettent une lecture directe et transparente grâce à une situation de face à face qu'on voit souvent dans les documentaires. Or je pense que ces méthodes privent le documentaire de son énergie plus essentielle. Je crois que leur énergie essentielle vient d'une dynamique rebelle, inconfortable, hétérogène et hystérique, qui prend naissance quand l'espace-temps, c'est-à-dire le film. Il absorbe l'incompréhension du monde et des êtres humains dont on postule qu'ils sont des objets de représentation. Contrairement à l'idée largement répandue qui veut que le documentaire nous fournisse une « expérience brute », son énergie essentielle nous est alors transmise sous une forme stérilisée, passée à la javel, comme si elle avait été polie. Pour moi, l'énergie essentielle des images tournées était la principale source pour construire le film, et j'espérais que cette puissance pourrait révéler ces moments cachés de la vie de tous les jours.

Le film évolue en même temps que les environnements que nous découvrons. Comment avez-vous décidé de moduler le rythme du film ?

Le rythme du film n'était pas clairement défini au départ. Il a été construit sur la base de ce que je ressentais pendant le processus de tournage et de montage. Je voulais décrire les formes de vie de ceux qui vivent sous le contrôle de la société sans considération

pour leur individualité. Pour rendre cela possible, j'ai puisé dans l'oppression des vies ordinaires de tout le monde. Mais l'individualité de chaque personne, malgré mes efforts pour l'éliminer, émergeait de façon tellement visible que le film perdait son rythme et se perdait. Ainsi le rythme de ce film s'est établi au travers une dialectique entre ma volonté de supprimer l'individualité et de lui substituer l'universalité, et le pouvoir de l'individualité qui, peu importe mes efforts pour l'éradiquer, ne cessait de revenir.

Soudain, dans la dernière partie du film, vous semblez changer le sujet du film. Pouvez-vous l'expliquer ?

Je vais diviser le film en deux moitiés, pour que ce soit plus pratique. La première moitié est un document qui garde la trace des choses que les gens essaient d'éviter, mais finissent par faire malgré tout. Au contraire de remarques dominantes comme « Le travail, c'est sacré » ou « Le travail, un moyen d'épanouissement », la vraie procédure du travail est une simple procédure d'épuisement du corps et de l'esprit du travailleur. Mais puisque ce processus de travail est une réalité inévitable pour se maintenir en vie, les gens rêvent d'autre chose à la place qui rend leur vie supportable : idéaliser les voyages, trouver des hobbies pour lesquels se passionner, etc. La seconde moitié représente le genre de combat que mènent les gens pour se soulager du sentiment d'absence de noyau de la vie. C'est dans ce contexte que la photographie est devenue depuis quelques années un hobby prédominant pour les Coréens. C'est une tentative pour rendre la vie supportable par le processus d'imposer un sens à l'acte de photographier, tout en communiquant avec les autres : documenter sa vie pour la partager par internet sur des réseaux sociaux et collectionner des équipements professionnels dans le but de devenir photographes professionnels. Ce genre de combat se révélerait vide de sens s'il n'altérait pas la réalité essentielle des vies décrites dans la première partie, prolongeant l'aliénation. De même, les paysages contenus dans la seconde moitié du film sont comme endormis et font envie. Monotone est l'espace dans lequel un ouvrier répare des disques durs cassés, qu'on pourrait qualifier de morceaux de métal composés de désir et de vie quotidienne, puisque rempli d'images digitales. Je voudrais ajouter que la « photographie » qui exploite des images de la réalité résonne avec ma pratique photographique en tant que réalisateur de film et avec les consultations du docteur dans la première moitié du film. Le conseil du médecin n'aide pas tant que cela l'amélioration de la vie des ouvriers. Il est douteux que ce film puisse apporter une aide substantielle aux travailleurs, et un hobby comme la photographie a très peu de chances de mener à l'épanouissement personnel, tout comme les attentes de ces paysages obsessionnels. Tout cela les aide à gérer leur sentiment de précarité et d'impuissance.

Quelle est votre relation avec la photographie ? Et pourquoi cet intérêt pour la technique photographique ?

La raison pour laquelle j'ai posé des questions sur la technique photographique n'est pas liée à un intérêt pour la photographie. En vérité, je ne suis pas du tout intéressé par le contenu ostensible de la question. Je voulais donner l'impression d'un paysage terriblement attirant, donnant aux photographes amateurs le sentiment qu'ils pourraient redessiner leur vie à travers la photographie.

Propos recueillis par Rebecca de Pas.

CONVERSATIONS SECRÈTES

ENERGODAR

Louidgi Beltrame

Première mondiale *10h TNM La Criée*

Après Gunkanjima (2010), vous continuez l'exploration de lieux symboles de la modernité ou d'utopies aujourd'hui désertées. Quelle est l'origine de Energodar ?

Energodar trouve son origine dans l'intérêt que je porte à la planification soviétique, qui était un modèle extrême d'intégration de l'urbanisme et de l'idéologie d'État. Le film est un voyage temporel, une traversée des cinq villes Atomgrads implantées par les Soviétiques dans toute l'Ukraine entre 1970 et 1986. Ces cités des exploitants du nucléaire ont été construites sur le même plan que Pripyat, l'Atomgrad de la centrale de Tchernobyl inhabitable pour les siècles à venir.

Qu'est-ce qui vous intéressait dans l'architecture de ces Atomgrads ?

Le film est tourné dans les villes Atomgrads qui étaient surnommées les "Invisibles" à l'époque soviétique. Elles n'étaient pas signalées sur les cartes et ne portaient qu'un numéro en guise de nom. On y retrouve à-peu-près le même décor de constructions préfabriquées reproduit dans différents paysages ukrainiens - depuis les dunes de sable du sud du pays aux immenses forêts proches de la frontière polonaise au nord. Ces villes closes sont aujourd'hui ouvertes, mais elles ont conservé une aura de mystère. La population se fait rare. Reste seulement le minimum d'ingénieurs et d'ouvriers nécessaires au fonctionnement des centrales. La société de services capitaliste ne s'est pas développée.

Et que représente cet immense radar dans le film ?

Le radar situé à 10 km de Tchernobyl, dans la "Zone d'exclusion", est un vestige monumental

de la guerre froide. Le "Duga 3", aussi appelé "Russian Woodpecker", était le plus grand radar Transhorizon du monde (environ un kilomètre de long sur 165 mètres de haut). Cet immense écran métallique servait au repérage des missiles transcontinentaux américains, au temps fort de la guerre froide. Lors de sa mise en route, il a entraîné d'importantes perturbations dans les systèmes radios internationaux - des émissions de la BBC aux communications des vols transatlantiques - jusqu'à ce que les Soviétiques acceptent d'en changer la fréquence. C'est le rythme de cette fréquence qui a valu au radar son surnom de "Russian Woodpecker". Aujourd'hui irradié et désarmé, le radar est en cours de démontage accéléré en vue de la fonte des 40 000 tonnes du précieux nickel dont il est fabriqué. Le radar dans Energodar est à la fois une présence monumentale qui connecte le film aux secrets de la guerre froide et un seuil pour rentrer dans la zone d'exclusion qui entoure Tchernobyl. C'est un générateur de fiction.

Comment avez-vous composé le récit en voix off ?

Écrit avec Elfi Turpin, le récit multiplie les points de vue, les voix et les langages : l'histoire personnelle de Victor qui est né en Biélorussie dans les années 70 et a grandi avec la Perestroïka ; la lecture d'archives extraites des Zytsevsija, journaux d'information soviétiques de la période de la catastrophe de Tchernobyl qui décrivent le contexte de l'URSS du point de vue de l'Est ; des archives extraites de la presse anglaise et américaine de l'époque qui commentent l'apparition mystérieuse du "Russian Woodpecker" sur les ondes, montrant la paranoïa de la guerre froide quand les commentateurs imaginaient qu'il s'agissait d'une nouvelle arme secrète de l'Armée Rouge destinée à contrôler les esprits ou bien à téléguider des sous-marins nucléaires. Il y a aussi des archives scientifiques très techniques qui analysent les fréquences du radar du point de

vue de l'Ouest, tentant ainsi de rationaliser la peur des Soviétiques. Les voix off s'appuient ici sur les ressorts fictionnels de la propagande.

Quels ont été vos choix pour les morceaux de rock et la musique originale ?

Les extraits de musique rock de Kino et de Otryad Imeni Valeriya Chkalova sont des fragments d'archives au même titre que celles lues en voix off. Ces morceaux sont précisément des snapshots de cette époque mais aussi les témoins de la Perestroïka et d'un mouvement de fond spontané de la jeunesse, qui, à travers l'apparition du rock, occupait de fait une nouvelle position critique.

La bande-son originale a été réalisée par Stéphane Laporte à qui j'ai commandé une musique spécifique pour les apparitions du radar. Cette musique est un thème de fiction inspiré par la structure sonore produite par le "Russian Woodpecker".

Energodar est un documentaire sur ces Atomgrads mais aussi un film de science-fiction, où la catastrophe semble toujours imminente.

La catastrophe arrive effectivement dans la deuxième partie du film après la rencontre avec le radar et la découverte progressive des ruines de Pripyat que je regarde comme une cité antique recouverte par la jungle. Ici le récit s'arrête et le film se poursuit avec un montage de plans d'observations sans commentaire.

Avez-vous pu filmer facilement les sites ? Le tournage dans la zone d'exclusion a été le plus compliqué et problématique. Il s'agissait en effet de composer entre la dangerosité des parcelles très contaminées et l'encadrement militaire de la zone qui empêchait l'accès aux sites qui sortaient des points de vue de l'histoire officielle - radar, usine Jupiter, toits d'immeubles qui permettent des vues stratégiques sur la ville, etc.

Propos recueillis par Olivier Pierre





SPECTRES Sven Augustijnen

11/45 TNM La Criée En présence du réalisateur

Compétition internationale Première internationale

Vous êtes l'auteur de plusieurs œuvres sur l'histoire et les habitants de la Belgique. Cette fois, vous

vous attaquez à son passé, à une histoire coloniale qui la hante encore. Comment est né ce projet ? J'habite à Ixelles, une des communes de Bruxelles fort marquée par son histoire coloniale. De ma fenêtre je peux voir le Cinquantenaire (grand bâtiment construit par Léopold II avec l'argent de l'Etat indépendant du Congo), chaque jour je passe par la statue de Léopold II à la place du Trône ou à Matonge, le quartier africain de Bruxelles. Le projet est né par des observations quotidiennes, lié à mon intérêt pour l'histoire et pour l'espace public.

Le film prend la forme d'une sorte d'enquête sur l'assassinat de Patrice Lumumba, menée par le Chevalier Jacques Brassinne de La Buissière : un guide, un expert passionné, un témoin qui a ses zones d'ombres, le personnage principal du film ? Jacques Brassinne est un personnage multiple j'espère, à la fois guide, narrateur ou figure symbolique d'un passé qui continue à jeter une ombre sur le présent.

Votre choix d'une caméra portée, subjective, fort présente : comment l'expliquez-vous ? Je vois le film comme une œuvre performative, c'est à dire qu'il s'agit de mises en situations qui s'articulent comme des chorégraphies dans lesquelles je suis un des personnages qui bouge.

Jacques Brassinne, le fils d'Harold d'Aspremont Lynden, la fille de Moïse Tshombé, la veuve de Patrice Lumumba, etc : pourquoi vous être cantonné à des personnalités ? Il s'agit d'une part des rencontres avec les parents des protagonistes des événements dramatiques, d'autre des hommes quelconques, comme les Belges à la messe commémorative du roi Baudouin, ou le Congolais sur son vélo que Brassinne rencontre dans la nuit.

La musique donne parfois une soudaine ampleur dramatique à la scène en opposition avec la manière de filmer. Pourriez-vous nous éclairer sur ce geste crucial ? Il s'agit des fragments de la *Passion selon Saint-Jean* de J.S. Bach, qui est la plus antisémite. Et il y a un

lien avec le dossier de Lumumba. Un télex codé envoyé début janvier 1961 disait : "Demande accord du Juif de recevoir Satan". Le Juif était Tshombé, Satan Lumumba.

Quels sont vos projets en cours ? Je dois reprendre la recherche sur quelques autres projets, principalement aussi liés à l'histoire belge, entre autre sur les armes de la Fabrique nationale de Herstal, ou le trafic de diamants industriels originaires du Congo belge pendant la deuxième guerre mondiale.

Propos recueillis par Céline Guénot.

You are the author of several works on the history and the inhabitants of Belgium. This time, you deal with its past, a colonial history which still haunts it. How did this project come about ? I live in Ixelles, one of the districts of Brussels strongly marked by its colonial history. From my window I can see the Cinquantenaire (a big building built by Léopold II with money from the Independent State of the Congo), and each day I pass by the statue of Léopold II on Place du Trône or in Matonge, the African section of Brussels. The project arose from everyday observations, related to my interest in history and public space.

The film takes the form of a sort of inquiry into the assassination of Patrice Lumumba, carried out by Chevalier Jacques Brassinne de la Buissière. What is he for you : a guide, a passionate expert, a witness with a dark side, the main character of the film ? Jacques Brassinne is a multiple character I hope, simultaneously a guide, narrator and symbolic figure of a past which casts a shadow on the present.

How would you explain your choice of a hand-held, sub-

jective, strongly present camera ? I see the film as a performative work, in other words it's about setting up situations which are articulated like choreographies in which I am one of the characters who moves.

Jacques Brassinne, the son of Harold d'Aspremont Lynden, the daughter of Moïse Tshombé, Patrice Lumumba's widow, etc : why did you limit yourself to personalities ? In one way, it's about encounters with the relatives of the protagonists of dramatic events and, in another way, it's about ordinary people like the Belgians at the commemorative mass for King Baudouin or the Congolese guy on a bike whom Brassinne encounters in the night.

Your use of Bach cantatas throughout the film is striking. Sometimes covering the speech of the characters, it gives a sudden dramatic depth to the scene in counterpoint to the way of filming. Could you throw some light on this crucial gesture ? They are fragments from *The Passion According to St. John* by JS Bach, which is the most anti-Semitic. And there's a link with the Lumumba file : a coded telex sent at the beginning of January 1961 saying "Request permission for the Jew to receive Satan". The Jew was Tshombe and Satan was Lumumba.

Interviewed by Céline Guénot.



CONVERSATIONS SECRÈTES Première internationale

MINHOCAO Raphaël Grisey

10h TNM La Criée. En présence du réalisateur

Pourquoi avoir choisi Affonso Reidy et le Pedregulho ? Lorsque que j'ai aperçu en voiture depuis l'avenue Brasil en 2007 la courbe du bâtiment principal du Pedregulho entouré par les favelas sans connaître son histoire, j'ai été tout de suite intrigué. Qui était arrivé en premier ? Le bâtiment ou les favelas ? J'ai eu l'opportunité de me rendre sur place puis d'y séjourner. La complexité de l'histoire du site, ne utopie architecturale vite vouée à la décrépitude à cause de l'abandon de l'Etat, sa beauté et l'envie de passer du temps ailleurs que dans la *zona sul*, où se regroupent les quartiers aisés de la ville ont fait le reste (faire un film c'est aussi toujours pour moi passer du temps quelque part). Le Pedregulho est un monument du modernisme architectural brésilien, il a été conçu initialement pour loger des fonctionnaires des couches populaires. L'échelle et l'ambition du projet, unique pour cette époque, viennent de l'association de Reidy avec Carmen Portinho, sa compagne,

Le rôle éducatif et hygiéniste conféré à l'architecture par Affonso Reidy et Carmen Portinho dans ce projet et que l'on retrouve dans tout le modernisme rappelle le paternalisme politique des périodes coloniales et dictatoriales brésiliennes. Mais au regard des politiques urbaines et de logement social (ou de leur absence) depuis la dictature militaire jusqu'à aujourd'hui, le projet initial du Pedregulho reste un modèle. J'ai commencé à filmer sur les lieux au moment où la perspective d'une rénovation commençait à être sérieusement évoqué après 60 ans d'abandon. Comment parler d'un lieu comme celui-ci et transmettre son histoire ? Les politiques semblent aujourd'hui voir dans le patrimoine architectural moderniste un capital culturel pouvant participer à l'engouement des touristes et des investisseurs pour le pays. Les enjeux sont énormes alors que Rio de Janeiro va accueillir la coupe du monde de football en 2014 et les Jeux Olympiques en 2016. Les « patrimonistes » veulent la reconstruction à l'identique des bâtiments, mais sans vouloir faire le travail d'une réflexion profonde sur les fonctions sociales et progressistes initiales et leur nécessaire réactualisation. Les habitants n'ont pas été consultés après 60 ans d'usage et de gestion autonome ce qui pourrait pourtant leur donner un droit décisionnel sur la réhabilitation. À mon goût, le Pedregulho devrait redevenir un laboratoire d'habitation populaire, le paternalisme en moins, cela manque toujours à Rio de Janeiro malgré les réalisations des projets *Favelas-Barrio*.

Comment faut-il entendre cet extrait sonore d'un film de 1977 ?

Le Pedregulho est apparu récemment dans plusieurs films de fiction brésiliens à gros budget, qui n'ont d'intérêt que si l'on observe que le Pedregulho y est toujours le lieu du crime ou le repaire des bandits. Croit-on encore dans l'industrie du cinéma brésilien que les lignes droites et les courbes du modernisme architectural sont la source de nos problèmes sociaux (comme certains politiques et cinéaste en France veulent encore nous le faire croire) ? Ou était-ce un zèle de réalisme confus ? Ici, j'ai choisi un extrait de *Lucio Flavio* d'Hector Babenco, un des premiers films réalistes grand public financé par Embrafilme, distri-

bution d'Etat pendant la dictature militaire, qui met en scène le bandit Lucio Flavio aux prises à des policiers corrompus, sujet peu commun à l'époque dans l'industrie naissante du cinéma national. Dans cet extrait, dont la scène a été filmée dans le Pedregulho, on entend la tentative de viol et l'assassinat de la femme de Lucio Flavio par un policier. J'ai associé cela à un travelling de nuit dans les coursives. Rétrospectivement, et pour répondre à votre question, j'entends le son de la voix de cette femme violée et assassinée comme une possible allégorie du bâtiment lui-même, mal entretenu, et de ses habitants, souvent maltraités, aux mains d'agents de l'Etat fort suspects. Plus simplement, cette scène du couloir est anxiogène et permet un déplacement dans le récit. La berceuse du modernisme vire au cauchemar, la scène ramène à la question cruciale de la violence urbaine au Brésil qui structure les espaces et les relations humaines. Dans la scène suivante, filmé lors d'un Baile Funk organisé par les gamins du quartier dans le bâtiment, les paroles de la musique font la gloire des bandits locaux. La violence est bien réelle dans cette partie de Rio de Janeiro mais pas plus là qu'ailleurs.

Qu'est ce qui menace le bâtiment ? Les bâtiments ont été abandonnés pendant près de 60 ans par la ville puis par l'Etat censé l'entretenir. Les bâtiments collectifs ont perdu leur fonction et les circulations sont maintenant parsemées de barrières et de limites, visibles ou invisibles. Malgré cela, les habitants se sont approprié les usages de certains lieux, les couloirs par exemple, il y a de la mixité, le Pedregulho est un lieu de passage, ouvert à la favela de Tuiti avec laquelle il entretient des relations de voisinage riche et complexe. C'est ce que je montre et ce qu'évoque dans un langage fleuri le président de l'association des habitants au milieu du film. Malheureusement la rénovation en cours va transformer le grand ensemble en *condominio*, en résidence fermée. Le terrain va être entièrement clôturé et ne pourront certainement rester propriétaire ou locataire que ceux qui pourront payer les nouvelles charges. La scène finale de l'annonce par le gouverneur municipal des rénovations à venir devant les habitants médusés et inquiets présage de cela, l'orage va arriver et je ne suis pas très optimiste.

Propos recueillis par Gilles Grand.



première ingénieur femme du Brésil et alors directrice du Département de Logement Populaire de Rio de Janeiro. Le *Conjunto Pedregulho* comprend trois bâtiments de logement, une école, un gymnase, une piscine, un centre de soin, une laverie collective, un parc et une fresque dessinée par la paysagiste Burle Marx. Le projet du Pedregulho a été inauguré en 1948 peu après la dictature de Vargas.

UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN

EL PROFETA MIMI

José Estrada
12/400 TNM La Criée

LA MANCHA

AVANZA
Roberto Gavaldon
18/400 Variétés

TORERO

Carlos Velo
22/430 Variétés



HOLY TIME IN ETERNITY, HOLY ETERNITY IN TIME

Elise Florenty & Marcel Türkowsky

Première mondiale Compétition française

16/30 Variétés.

En présence des réalisateurs.



Comment est né le projet ? Le projet est né d'une forte fascination pour Faulkner et son comté imaginaire, le Yoknapatawpha et les personnages

fous, violents et sombres qui y vivent. L'idée était de partir dans le Mississippi voir ce qui subsistait de ce monde.

Le monologue de Major Young est construit sur un mécanisme en miroir où le spectateur devient à la fois sujet et destinataire du récit, pourquoi ce choix ?

Major Young nous est apparu près de la voie ferrée abandonnée de Clarksdale, le fief du blues. Il nous a interpellés et parlés pendant une quinzaine de minutes. Il a lui-même mis fin à son propre délire à un moment en nous disant au revoir (en allemand). C'est lui qui a tout orchestré. Après le choc de cette rencontre fugitive, on s'est demandé si ce "flux de conscience" était complètement improvisé ou interprété. Certainement un peu des deux. Quoi qu'il en soit, il faisait lui-même les questions-réponses. Ce n'était pas vraiment un dialogue. Il y a ce moment prégnant où il dit : "Quand je te regarde, tu me ressembles et je te ressembles". En inversant le "je" et le "tu", on signifie notre présence et notre acquiescement ("Regarde moi!") devient "Oui, je te regarde" "Oui, je t'écoute", etc.). Ce procédé en miroir est devenu la matrice même de la seconde partie, visuelle, du film, où une structure en forme de palindrome met face à face des personnages noirs et blancs.

Major Young évoque à un moment "Tell my horse". C'est une expression vaudoue qui signifie : dis-moi ce que l'esprit a dit à travers ma bouche quand il me montait tel un cheval (figure générale de la possession vaudoue). Le discours de Major Young nous a semblé être un concentré de tout ce qu'on était venu chercher ici, qui était présent chez Faulkner et qu'on percevait déjà de-ci de-là dans notre pérégrination (le mélange entre religion et superstition, l'importance de l'ancestralité, le problème crucial d'avoir renommé pour posséder - le nom africain d'un esclave noir, le nom indien d'une rivière, etc. - le déclin d'un monde, la supériorité blanche et la fierté noire, la figure multiple du cheval, etc.). Un ami brésilien a même fait l'hypothèse suivante : peut-être Major Young a-t-il "senti" ce qu'on était venu chercher ici et nous l'a-t-il formulé brièvement à travers sa bouche ?

Dans ce film, comme d'ailleurs dans Le soulèvement commence en promenade, le texte joue un rôle fondamental, quel rôle joue la forme littéraire dans votre cinéma ? La littérature, prose ou poésie, est un point de départ intéressant pour une investigation dans le réel. Ça permet d'aborder le réel par des biais auxquels on n'aurait pas immédiatement pensé.

Mais il ne s'agit pas de vérifier la fiction en faisant une lecture forcée du réel, il s'agit d'observer les écarts entre les deux. Dans ce film, Faulkner n'est pas cité directement. Mais Major Young pourrait très bien être un de ces personnages. C'est encore plus intéressant ainsi.

Pourquoi avoir choisi William Faulkner ? Faulkner est l'écrivain du différé. Rien n'est jamais dit de façon frontale, tout est plus ou moins crypté dans un système calculé, il faut prêter attention au détail, tout le plaisir est dans la découverte, dans l'après-coup. Tout est fragmenté et c'est au lecteur "au travail" d'entrevoir l'unité. C'est ce qu'on voulait faire avec des moyens cinématographiques.

Comment, au montage, avez-vous travaillé à la succession des séquences ? Toutes les séquences réfèrent de près ou de loin au discours d'ouverture de



Major Young. Les corps quasi bibliques qui flottent dans la rivière du Mississippi... La fierté noire de ces adolescents qui dansent avec des cannes : on a l'impression que le premier pousse l'image de ses coudes, comme pour faire place, pour rentrer dans le film. Le caractère théâtral. Les phénomènes (feux d'artifices, coups de foudre, lucioles). La succession des jours. Le retour au mythe, etc. La fin, avec les jeunes garçons sur les chevaux, fait concrètement écho à la situation de Major Young dépossédé de ses chevaux. Parmi les personnages faulkneriens, nous apprécions particulièrement Benjy, le narrateur idiot du premier chapitre du roman *Le bruit et la fureur*. Il décrit et transmet les situations sans jamais interpréter autrement que sous l'effet d'une "mémoire involontaire" : un bruit, une couleur, un mot, une sensation, une forme lui fait penser à quelque chose d'autre qu'il a vécu dans un autre temps. C'est selon ce procédé que les séquences dans notre film s'enchaînent les unes avec les autres. À cela vient s'ajouter la structure vague d'un palindrome, avec cette

peinture mystérieuse d'une certaine d'ours en fête dans la forêt, précédée ou suivie de la petite feuille qui tombe de l'arbre (à l'endroit puis à rebours). Les deux parties qui encerclent le palindrome (des jeunes gens blancs dans la rivière, des jeunes gens noirs à cheval) sont complètement sans parole. À l'intérieur du palindrome, se trouvent "quatre voix" elles aussi en miroir : la voix des jeunes danseurs noirs, la voix (archive) de James Meredith, le premier homme noir à être entré à l'université du Mississippi ; la voix (archive) de Malcolm Cowley, le spécialiste de Faulkner parlant de la nouvelle *The bear* et la voix de jeunes blancs chantant *Rock of ages* de Gillian Welch. Meredith et Cowley, tous deux, personnifient un animal (le cheval, l'ours). Entre leurs deux voix, on entend le déclin d'un bouton de radio cassette mis à l'arrêt. C'est le moment où le "palindrome" arrive en son centre et que tout repart à l'envers dans cette symétrie-miroir noirs/blancs. Bien



sûr, il n'est pas nécessaire de saisir tous ces détails structurels (certes déjà perceptibles dans le titre) pour apprécier le film.

Un récit sonore construit sur l'omniprésence de la nature nous accompagne pendant tout le film.

Comment avez-vous conçu le travail sur le son ? On a compris l'importance du son de la nature dès notre arrivée... C'est un phénomène en soi : constant mais mouvant, très impressionnant dans cette étouffante campagne quasi immobile. Tous les sons ont été enregistrés sur les lieux où ont été filmées les images. Et certaines de nos actions (devant le piano ou dans le train) sont des réponses sonores à l'environnement sauvage qui nous encerclait et qui semblait être maître des lieux. Pratiquement aucun effets n'ont affecté les enregistrements, seules certaines fréquences ont été amplifiées pour permettre au spectateur d'être complètement immergé physiquement dans les lieux et idéalement de s'y sentir perdu.

Le film nous bascule dans un univers de rêve. Jusqu'à quel point acceptez-vous de dissoudre le récit ? Ou, pour le dire autrement : comment faites-vous le choix de vos "personnages", et comment sont-ils liés les uns aux autres ? L'impression de rêve ou le caractère surréel vient de plusieurs éléments : le ralenti, l'absence de dialogues "in", les jeux d'apparitions et de disparitions, etc. Comme dit plus haut, il n'y a pas de récit qui court tout le long du film mais il y a ce récit original de Major Young et tout le reste n'est qu'une dérive visuelle qui lui répond. Et il y a cette vague structure de palindrome qui fait de chaque personnage, mot ou phénomène l'écho d'un autre. Dans un rêve, les choses apparaissent à vous. Dans notre film, les choses, les êtres, les sons, apparaissent aussi de façon surprenante. Au centre du palindrome, il y a cette histoire qui raconte comment, grâce aux conseils de l'indien Sam Father, le jeune garçon blanc va pouvoir rencontrer l'ours, comment ce dernier va enfin se laisser apercevoir, comment il va se dessiner en chair et en os sur le fond de la nature sauvage. Pour cela, le jeune aventurier doit laisser derrière lui son fusil, canif et boussole et accepter d'être complètement perdu. De même, on s'est souvent senti dépossédé de nos outils et idées préconçues et ces moments-là ont vraiment été précieux.

Le film donne l'impression forte d'être ancré dans la réalité des lieux. Revendiquez-vous une part documentaire dans votre tournage ? À la base, tout est documentaire dans ce film. Toutes les séquences viennent de rencontres complètement hasardeuses :

Major Young, les jeunes garçons qui font un film en 16 millimètres sur la rivière, les jeunes garçons à cheval sur la Old Taylor Road où Faulkner vivait... Les jeunes garçons qui dansent, nous les avons rencontrés lors d'une parade pour l'anniversaire de la mort de Martin Luther King. En fait au début nous pensions partir dans le Mississippi et filmer quelques scènes inspirées des romans de Faulkner. On s'est vite rendu compte que ce ne serait pas intéressant du tout et avons décidé d'adopter une autre attitude : attendre que quelque chose se passe, être en alerte et prêts à enregistrer à tout moment. Notre façon de monter est assez déconcertante parce qu'elle rend compte du climat dans lequel on a filmé sur place patiemment et parfois en vain, le vide, la lenteur, la quasi-immobilité des choses. À deux reprises l'un de nous entre dans le champ du film et interagit avec le milieu totalement déserté. Pour contrer l'impression que tout semblait s'être arrêté ? Au final pourtant, le film est une dense collection d'actions ou de phénomènes perturbant momentanément le calme plat. Parce que le plus important pour nous était de retranscrire comment certaines manifestations, certaines apparitions sont enfin venues à nous, telles des miracles.

Propos recueillis par Rebecca de Pas.

Claire Atherton

JURY COMPÉTITION FRANÇAISE



Monteuse de nombreux films, documentaires et fictions, vous faites partie du jury de la compétition Française du FID. Pouvez-vous nous dire quelques mots sur votre parcours ?

J'ai commencé par faire des études de langue et civilisation chinoises. J'aimais beaucoup l'idée qu'en chinois, dire ou écrire un mot c'est déjà raconter une histoire, associer des images. Par exemple un cochon sous un toit représente la maison, une main et un humain dessinent le mot donner, et « se promener » se dit « éparpiller ses pas ». Et puis, la philosophie taoïste me passionnait. Ce n'est que très récemment que j'ai fait le lien entre cette attirance pour la civilisation chinoise et ma conception du montage aujourd'hui. J'ai commencé à travailler sans formation, en apprenant sur le tas. J'ai d'abord fait de l'assistantat caméra, puis du cadre, de la lumière, et aussi du montage. Au cadre, j'étais souvent inquiète. En montage, j'étais calme, confiante, je ressentais comme une évidence. J'ai tout de suite aimé cette dynamique particulière qui se crée dans la salle de montage, autour du chemin commun vers un film. Et puis j'ai rencontré Chantal Akerman. C'était à l'occasion d'une captation de la pièce de théâtre *Letters Home* avec Delphine et Coralie Seyrig, dont Chantal allait plus tard faire un film. Chantal était à la caméra, je l'assistais, puis elle m'a demandé de faire le cadre moi-même. Cette

courte collaboration a révélé une sensibilité commune, Chantal m'a dit qu'elle voulait travailler avec moi. J'ai fait l'image et le montage de quelques uns de ses courts métrages. Quelques années plus tard, en 1986, elle a tourné son film *Letters Home*, et elle m'a demandé de le monter.

Vous avez travaillé avec de nombreux réalisateurs et notamment, avec Chantal Akerman. Sur quoi repose d'après vous la relation entre un réalisateur et un monteur ? La relation entre réalisateur et monteur repose sur la confiance. Travailler dans la confiance, ce n'est pas être toujours d'accord. C'est sentir qu'on est dans le même mouvement, dans la même tension. C'est aussi trouver sa liberté dans la présence de l'autre, dans le regard de l'autre. Être en confiance, c'est ne pas avoir besoin de se protéger, pouvoir abandonner la maîtrise pour être vraiment à l'écoute de soi, de l'autre et des images. C'est être prêt à lâcher ses certitudes, à oublier ses décisions, pour laisser le film grandir. Mon premier geste en montage, est de regarder, d'écouter les images et les sons du tournage, avec le/la cinéaste. Cette phase de découverte est très intense et très intime. C'est à ce moment-là qu'imperceptiblement se construisent les fondations du film à venir, parce que c'est à ce moment-là qu'a lieu la rencontre. De cette rencontre-là, de ces rencontres-là, découle tout le travail qui suit. Chantal Akerman dit souvent qu'au montage on joue à qui perd gagne. C'est vrai qu'il faut choisir : choisir les plans, choisir les prises, choisir l'ordre, choisir. Et quand on choisit, évidemment, on renonce à quelque chose, on peut avoir l'impression de perdre quelque chose. Mais en réalité on gagne, parce qu'on s'approche du film de plus en plus. Il est arrivé un jour

qu'après avoir regardé le montage d'une séquence, nous nous regardions, perplexes. L'une de nous a dit, en parlant d'un certain plan : c'est trop court. Au même moment, l'autre disait : c'est trop long. Chantal a immédiatement enchaîné en disant, « On est d'accord ça veut dire qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Il faut chercher... »

Comment choisissez-vous les films que vous montez ? Je crois que le plus important pour moi est qu'il y ait une rencontre avec le réalisateur. Je pourrais presque dire que je choisis plus le cinéaste que le film ! Mais en réalité je sais bien que je choisis les deux en même temps. Quand on me propose de monter un film d'un réalisateur que je ne connais pas, j'ai besoin de le rencontrer, que l'on passe un moment ensemble, à parler de son projet de film, mais aussi d'autres choses. J'ai besoin de sentir s'il y a un espace possible pour réfléchir, ressentir, chercher, écouter et regarder ensemble. Car en montage, on partage beaucoup : du temps, des repas, mais aussi des idées, des espoirs, des déceptions. Je préfère de loin écouter la personne parler de son projet, que lire son dossier. Quand quelqu'un parle, il n'y pas que les mots qui comptent, il y a aussi les silences, la place laissée à l'incertitude, à la recherche, à la contradiction. Et puis j'aime sentir le rapport du réalisateur à son projet. Parfois on me propose de regarder des images. Et là encore, j'ai envie qu'on les regarde ensemble, qu'on y réagisse ensemble. Pour conclure, je dirais que je ne crois pas que je choisis, je crois qu'on se choisit.

Quel est votre regard sur le cinéma français d'aujourd'hui ? C'est une question difficile. Le cinéma français d'aujourd'hui, j'aurais du mal à le définir,

à en parler comme d'une entité. Ce que je peux dire, c'est que j'aime les films qui ne disent pas tout, qui ne montrent pas tout. Il y a une certaine tendance au cinéma aujourd'hui, à vouloir s'approcher le plus possible du réel, d'une représentation du réel. Comme si les techniques de plus en plus performantes (notamment le son) étaient mises au service de la crédibilité et de la vraisemblance, plutôt que de l'expression artistique. Dans certains films, tout est fait pour qu'on "y croit". Mais qu'on croit à quoi ? Les peintres de l'antiquité chinoise ne voulaient pas peindre la nature avec des couleurs. Ils expliquaient que la nature était tellement belle et surtout tellement complexe qu'il était impossible de la représenter fidèlement. Donc au lieu de la représenter, ils ont décidé de la suggérer, et pour cela ils ont utilisé l'encre de Chine. La sobriété du trait noir leur permettait d'exprimer une vision de la nature. Et finalement, en décidant de ne pas la copier, ils s'en approchaient plus. Il y a peut-être une certaine tendance aujourd'hui à mettre trop de couleurs, à trop remplir par peur du vide.

Comment concevez-vous votre rôle dans le jury du FID ? Je n'ai jamais été membre d'un jury de festival, et je suis très heureuse que le FID 2011 soit l'occasion de ma première expérience. Mon regard sur les films ne sera pas celui d'une monteuse, mais celui d'une spectatrice avide et curieuse, heureuse de découvrir des univers et des formes cinématographiques, de les comprendre, de les analyser et d'en débattre avec les autres membres du jury de sorte que nos points de vue s'éclaircissent les uns les autres.

Propos recueillis par Céline Guénot.



LES SENTIERS 10h Variétés

JOAN BODON
Amic Bedel

Première mondiale

MOKHTAR
Halima Ouardiri

Première française

L'ALLIANCE
Erik Bullo

**A L'AUTRE BOUT
DU PAYSAGE**
Alissone Perdrix et Gaëlle Vicherd

Première mondiale

Galerie agnès b.

31-33 cours d'Estienne-D'Orves 13001 Marseille

CathedralCars

THOMAS MAILAENDER

jusqu'au 27 août

VERNISSAGE LE 10 JUILLET 12H00



CONVERSATIONS SECRÈTES

VUE IMAGINAIRE DE LA GRANDE GALERIE DU LOUVRE EN RUINES

1945 TNM La Criée
Première mondiale

Le titre du film reprend celui de Hubert Robert pour une peinture de 1796. Pourquoi ?

Le projet du film est en fait contenu dans le titre de la peinture et spécialement dans les deux mots "vue imaginaire". C'est une reconstitution en image de synthèse et en mouvement d'une peinture qui est elle-même une vue imaginaire. Je m'interrogeais sur les possibilités de l'image de synthèse et cherchais une manière d'en déjouer les

codes. En fait, ce médium très particulier et un peu bancal m'a permis de convoquer en un seul plan séquence un imaginaire appartenant à plusieurs champs de l'image (cinéma, science-fiction, peinture, architecture, jeux vidéo...). Et en même temps, le sujet du tableau (un musée en ruines) agit un peu comme un rappel à l'ordre : rester lucide sur l'obsolescence d'une entreprise de mémoire et sur celle d'un médium appartenant aux nouvelles technologies.



Les ruines ne devraient-elles pas être silencieuses ?

Je pense qu'elles le sont et le mixage va dans ce sens en donnant à entendre des éléments naturels et la faune. Néanmoins, ces ruines dialoguent avec des films (j'entends le vacarme des personnages de bande à part cavalant dans la galerie), avec des genres et bien sûr, avec la peinture. Toutes ces "conversations" silencieuses ne font pas beaucoup de bruit mais elle peuvent se voir. A la manière de Volney cela laisse de la place à des méditations en tous genres.

Propos recueillis par
Gilles Grand

festmed

TABLE RONDE LE SAMEDI 9 JUILLET, À 18H
Roundtable on Saturday July 9th, at 6 PM
Auditorium-Maison de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur
61, La Canebière
Coproduction Marseille Provence, Capitale culturelle en 2013
ouvert au public professionnel/opened for professional public

Le FIDMarseille invite des directeurs et programmeurs de festivals et de structures de diffusion, à partager leurs expériences, et à travailler sur des modalités de découvertes et de circulations des œuvres.

The FIDMarseille invites directors and programmers of festivals and other distribution outlets to share their experiences and to work towards modes of discovery and the circulation of works.

LES NUITS DU FID / PARTIES

Le Théâtre des Bernardines, 17 rue Garibaldi (croisement cours Lieutaud et cours Julien), lieu convivial du festival vous accueille à la croisée between cours Lieutaud and cours Julien, the festive place of the festival welcomes you at the following times:

SAMEDI 9 JUILLET
21H00 À 02H00
SATURDAY JULY 9th
9pm - 2am

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

DJ SET Biberine
On ne répond plus de rien, embarqué par un tandem qui swingue sur le groove 60's, le rock'n'roll 50's et sur les terres northern soul.



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

Samedi 9 juillet

Invités : EP En chantier
Ghassan Salhab et Rania Stephan



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

LE GROUPE LA POSTE



Le Conseil d'administration du FIDMarseille

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

Journal FIDMarseille

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