JACO PAUL MARCHAND

18H45 / VILLA MÉDITERRANÉE

EP DISTORSIONS

Music is in the air; it's my job to pull it out.

A LULLABY TO THE SORROWFUL MYSTERY LAV DIAZ

EP MOUVEMENTS

11H / VIDÉODROME

Nous avons demandé à Lav Diaz quelques mots pour présenter son film. Voici, généreux comme à son habitude, et comme ses films le montrent, ce qu'il nous a adressé en réponse.

“La Berceuse

C'est le plus beau des sons et la plus belle des images.

C'était le plus beau des sons et la plus belle des images.

Ce sera le plus beau des sons et la plus belle des images.

Et il en sera toujours ainsi.

J'ai eu cette révélation un jour, alors que je parcourais les chemins sinueux et interminables de la forêt où j'ai grandi dans mon Maguindanao natal. C'était une forêt tropicale, si pure, immaculée, impressionnante. C'était la forteresse de mon enfance, mon refuge, ma maison. Jusqu'à ce qu'elle devienne fragile et sans défense. Quand j'entrai au lycée, la forêt que j'aimais tant avait disparu. Je ne vis plus que des collines de tristesse, des montagnes de déchets, un fleuve moribond et les frêles tribus qui s'en allaient pétries d'un chagrin insondable. Les méchants bûcherons avaient pris les arbres et l'orchidée éternelle - l'Euanthe sanderiana. Je m'en souviens encore.

Il était tôt, un matin comme tous les autres. Les oiseaux et les insectes matinaux avaient commencé à s'agiter, chanter et flirter pour célébrer un autre jour au paradis. J'empruntai le même sentier pour aller à l'école élémentaire que mon père avait construite. L'école était à cinq kilomètres. Les rayons brûlants du soleil perçaient les pterocarpus et les ficus géants ; leur maintien était si majestueux et réel, que leur disparition finale est restée le plus grand choc de ma jeunesse.

J'entendis un cri. Peut-être un gémissement lointain et profond. Elle appelait à l'aide, en déduisis-je par le ton de sa voix. Au début, j'hésitai puis je me mis à courir vers l'endroit d'où le son semblait provenir. Elle était là, couverte de sang, avec un nouveau-né dans les bras. Elle me dit qu'elle perdait du sang et qu'elle allait mourir. Elle prononça le nom de son mari : “Quand je ne serai plus là, coupe le cordon, et emmène le bébé à mon cher Mamayog.”

Elle se mit à chanter de toutes ses forces en dépit de sa faiblesse. Elle veilla à ce que le bébé l'entende. Elle veilla à ce que je l'entende. Elle veilla à ce que la forêt l'entende. C'est une histoire que j'ai entendue des milliers de fois parmi les habitants de ma forêt. Une histoire d'accouchement, de lutte, de libération. ”

Séance Spéciale

Rencontres Cinématographiques Sud-Américaines de Marseille

COMO ME DA LA GANA

IGNACIO AGÜERO 12H45 / MUCEM

EP HISTOIRES DE PORTRAIT

FID
JOURNAL / DAILY
15
JUILLET 2016

10H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

SIGN SPACE

HELA PELEG

PREMIÈRE INTERNATIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

Pourquoi avez-vous ressenti le besoin de faire ce film après* A Crime Against Art *(2007), qui mettait en scène un procès fictif ? A Crime Against Art tout comme *Sign Space* documentent mon milieu professionnel — je suis conservatrice et je travaille pour des institutions culturelles en Allemagne et en Europe. Avec ces films, je me suis concentrée sur les aspects les plus opaques des opérations et des histoires culturelles – ces aspects de production culturelle dont on parle peu en dehors de la profession. Alors que *A Crime Against Art* montre un événement public dans lequel un groupe d'artistes, de conservateurs et de critiques jouent un méta-discours sur l'économie du monde de l'art et les forces néolibérales qui sont lentement en train de réorganiser la culture contemporaine et ses institutions, le plus récent *Sign Space* est axé sur l'architecture d'exposition et les modes d'exposition : la construction de paramètres physiques extrêmement codifiés pour percevoir les œuvres d'art. *Sign Space* propose également une réflexion sur la façon dont les espaces dédiés à l'art ont joué un rôle important dans l'apparition de ce qu'on nomme désormais le domaine public.

Quelle a été l'importance du choix d'une exposition particulière, dont les conservateurs étaient Catherine David et des artistes comme Eric Baudelaire, Hassan Khan, Vincent Meessen ou Joachim Koester ? L'exposition collective de Catherine David, *A Blind Spot*, était organisée dans le cadre de la deuxième édition de la biennale Berlin Documentary Forum en 2012. Mon implication directe dans sa préparation a rendu possible cet aperçu des coulisses.
A Blind Spot fait partie de la recherche actuelle de David qui porte sur les stratégies utilisées par les artistes pour remettre en question les paradigmes qui définissent les formes canoniques du documentaire. L'exposition traitait de la relation fluide entre le référent et le signe de l'image photographique. Cette relation est également importante pour la définition de l'art et des espaces qui y sont dédiés en général — les lieux d'exposition sont des endroits où les processus de signification sont, par définition, en mouvement. Le titre du film, *Sign Space*, fait directement référence à cette dynamique.

Pouvez-vous commenter le choix d'une voix-off didactique qui parle de l'histoire et de la théorie par opposition à la description du bâtiment de l'exposition ? Sign Space se compose de deux récits entremêlés qui se déploient petit à petit : la caméra suit l'installation d'une exposition, depuis la construction de parois temporaires jusqu'au vernissage ; on suit les nombreuses considérations, à la fois formelles et procédurales, qui vont de pair

{suite page 3}

HONG SANG-SOO

AUJOURD'HUI

LA FEMME EST L'AVENIR DE L'HOMME
10H00 / MIROIR

OKI'S MOVIE
10H15 / VARIÉTÉS

CONTE DE CINÉMA
12H00 / MIROIR

SUNHI
12H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

WOMAN ON THE BEACH
14H00 / MIROIR

NIGHT AND DAY
16H30 / MIROIR

JUMBO/TOTO, HISTOIRES D'UN ÉLÉPHANT

CF

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

NOËLLE PUJOL

17H15 / VILLLA MÉDITERRANÉE *En présence de la réalisatrice*

Avec Jumbo/Toto, Histoires d'un éléphant vous nous racontez l'histoire d'un éléphant mythique qui a eu en quelque sorte deux vies. Comment cette histoire est venue à vous ? Au cours de mes repérages pour *Le Dossier 332*, j'ai commencé à correspondre avec l'historien américain Nigel Rothfels. J'étais à la recherche d'un rocher à Central Park, qui fut le lieu de rendez-vous des montreurs d'ours et des paysans de la vallée d'Ercé en Ariège. Loin de chez eux, ces hommes se sont appropriée une grosse pierre au cœur de New-York et l'ont baptisée « Le Rock d'Ercé ». À mon tour, j'ai imaginé les montagnes de Manhattan comme une fin possible à mon film. Mais c'est une autre histoire qui s'est ouverte. Les « Américains d'Ercé » et leurs ours m'ont conduite sur les traces d'un éléphant d'Afrique. Au fil de nos correspondances, Nigel Rothfels m'a envoyé ses livres sur les représentations animales. Nous avons échanger nos idées sur la taxidermie comme outil narratif, l'histoire artificielle des animaux, *unnatural history*, celle qui se cache derrière la peau naturalisée d'un animal. Dans l'une de ses lettres, Nigel m'a raconté qu'il y a quelques années, en écrivant un essai, il a découvert l'histoire de la capture du premier éléphant des colonies d'Afrique orientale allemande. L'éléphant a commencé à occuper ses pensées, envahir sa vie. J'ai été captivée à mon tour par la bête. Je me suis laissée entraîner par le jeu de son énigme.

Le désir d'en faire un film sous forme d'enquête ? J'étais face à un projet où la recherche participait à la fabrication du film. Je me suis lancée dans l'histoire d'un voyage, d'une exploration faite de découvertes et de confrontations. Je cherchais les traces physiques, visuelles et textuelles de l'éléphant dans les archives, depuis sa capture en Afrique jusqu'à ses déplacements à Hambourg et Rome, mais aussi dans la réalité de la vie d'aujourd'hui.

L'enquête, de Hambourg à l'Italie, déploie tout un pan de l'Histoire coloniale, mais en filigrane. Et de plus, il y a très peu d'images d'archives. Vous insistez sur le récit écrit, avec des intertitres presque plein écran. Comment cela s'est-il imposé ? Il n'y a pas d'images d'archives dans le film. Ma longue correspondance avec Nigel Rothfels, m'a permis de partager avec l'historien ce que je cherchais lors de mes expéditions, ce que je trouvais dans les textes écrits en allemand et en italien dans la presse ou dans les livres où apparaissait l'éléphant. Toute cette matière écrite a été prise comme des rushes, des textes à découper, à assembler, au moment du montage avec Claire Atherton pour inventer une écriture romanesque et une dérive imaginaire et policière.

Le film est sans voix directs, comme un récit venant de loin, et cependant il y a un environnement sonore très présent. Le travail de cet aspect ? À force de regarder les éléphants dans les zoos, j'ai décidé de m'acheter un harmonica. Un tout petit instrument de musique pour être au plus près des fonctions vitales du pachyderme.
Le flux sonore et musical du film croise les espaces et les temps. Ce sont les becs des pélicans du zoo de Rome qui rythment l'espace et donnent corps à la statue du vieux Carl Hagenbeck. Grâce aux sons, l'île de Manhattan entre en correspondance avec les forêts de Tanzanie où Jumbo a été capturé, puis déplacé jusqu'à Hambourg.

Votre film est parsemé de partis pris formels inhabituels dans votre cinéma. Une évocation des outils du voyageur contemporain ? Chargée et nourrie de photographies d'archives et de bouts de récits, j'ai filmé avec un équipement léger, une mini GoPro, les lieux que l'animal avait traversés et occupés en Italie et en Allemagne pour construire de nouvelles géographies hybrides. La caméra GoPro m'a permis de modifier mon regard, de déformer l'échelle des objets et la perspective des architectures et des complexes urbains. C'est dans cet espace de jeu que j'ai choisi de laisser libre cours à mon imagination. J'ai fait le choix de ne pas tourner en Afrique. J'ai exploré par le cadrage, la captation « d'un pays étranger reproductible ». Cette méthode de perception est à la base des stratégies narratives développées dans les panoramas zoologiques qu'a conçu Carl Hagenbeck. Ce point de vue unique encore appelé « Le Paradis », permet d'avoir une vue d'ensemble du zoo, en agençant à l'arrière plan, une reconstitution des écosystèmes et en disposant au premier plan des animaux.

Vous êtes très présente dans le film mais muette, en un retrait paradoxal. Une forme d'autoportrait ? Pouvez vous expliciter ce choix ? Ce n'est pas un autoportrait, j'incarne des personnages. Toute la fixité du squelette de l'éléphant et des archives m'a poussé à me mettre en mouvement. Le document s'est transformé en embryon de performance. Pour approcher la bête inanimée, j'ai esquissé des pas de danse. J'ai essayé de combiner physiquement l'histoire coloniale et fasciste italienne liée à l'éléphant en penchant mon corps en forme de pont devant le Palazzo della Civiltà Italiana dans le quartier de l'EUR à Rome. Au zoo de Hambourg, des ouvriers restauraient le Bouddha du jardin japonais, élément de décor d'*Harakiri*, film d'aventures exotiques réalisé par Fritz Lang en 1919. Je me suis appropriée cette situation et les images accumulées aux archives de la Deutsche Kinematek à Berlin pour me transformer en Liv Dagover, improvisant un harakiri burlesque et érotique. Pour moi, ce film c'est aussi une histoire d'amour entre une fille et l'éléphant.

Propos recueillis par Nicolas Féodoroff

EL MONSTRUO EN LA PIEDRA

CI

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

IGNASI DUARTE 19H15 / VARIÉTÉS
En présence du réalisateur

■ El Monstruo en la Piedra *fait partie d'une projet de performances axé sur la littérature et appellé* Conversations fictives*. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce projet et comment le film a été amené à en faire partie ? Conversations fictives* est né en 2009, mais ce n'est qu'en 2015 que le projet s'est basé à Paris en tant que cycle régulier de « performing literatura », nom que j'ai voulu donner à ces pratiques scéniques avec écrivains. La mécanique est des plus simples : un auteur monte sur scène pour qu'on lui pose les questions qu'il a fait dire aux personnages de ses œuvres littéraires. Je ne sais toujours pas si dans le but de questionner la Littérature ou seulement pour en finir avec les écrivains. Les deux, peut-être. L'idée de filmer une de ces conversations a surgie il y a des années comme partie intégrante du projet. De la même façon que je ferai un jour un livre avec certaines des conversations, le projet tolère des formats divers.

■ ***Pourquoi avez-vous choisi Alberto Laiseca et comment « castez-vous » en général les écrivains impliqués dans ce projet ?*** Je ne choisis pas uniquement les écrivains en fonction de mon intérêt pour leurs œuvres, mais encore selon la façon qu'ils ont de se défendre en public. Je regarde des dizaines de leurs vidéos sur You Tube. Dans le cadre du projet, je les considère plutôt comme des interprètes : je les engage pour une performance. J'aime voir comment ils construisent leur masque sur scène, en direct, et comment celui-ci change tout au long de la pièce, en fonction des questions, des silences et de la tension que ceux-ci génèrent.
Dans le cas de Laiseca, c'est différent, il s'agit d'un grand acteur. Il a en plus participé à deux films et a fait beaucoup de télévision. Il est parfait pour le projet. Il maitrise le temps, le manipule à sa guise. Alberto Laiseca est le Christopher Lee de l'interprétation.

■ ***Comment avez-vous travaillé sur le montage du film ? Le film suit-il un ordre chronologique ou bien une structure prédéterminée ?*** Le scénario de la conversation se base sur l'improvisation. Lors du tournage, j'avais environ 500 questions devant moi, plus ou moins classées par thèmes. En fonction des réponses de Laiseca, je choisissais l'une ou l'autre pour que la conversation se poursuive dans telle ou telle direction. Par conséquent, tout était ouvert. Parfois, je sélectionnais des questions pour le déranger ; à d'autres moments pour lui faire plaisir, car je me doutais de ce qu'il allait me répondre.
Au moment du montage, j'ai choisis les parties qui ne demandaient pas de coupes. En fonction de ça, j'ai élaboré le fils de la conversation, altérant naturellement la structure chronologique qui s'était présentée lors du tournage.
Il y avait deux situations posées pour le tournage : l'après-midi et la nuit, sur deux sets différents avec des costumes distincts. Mais je ne me suis pas non plus trop laissé conditionner par ça. J'adore le montage, car c'est là que le film se fait. Il faut arriver à cette partie du processus sans préjugés, sans permettre aux idées en jeu lors du tournage de trop peser. Ça peut paraître un cliché, mais tu n'as de toute façon pas d'autre choix. Pour moi l'idéal serait de réaliser un film sans coupes, un plan séquence où dialogues et action auraient une fluidité comme naturelle.

■ ***Dans la dernière partie du film, il y a un changement d'espace. L'approche visuelle est aussi différente. Comment avez-vous conçu ce changement ?*** C'est un hommage à la littérature nocturne qui fascine Laiseca : Poe, Stoker, Lovecraft, Bécquer. Rien d'autre. À chaque fois que possible, j'aime lui faire plaisir. Je deviendrais son serf si je pouvais.

■ ***Ce film est très différent de votre travail précédent,*** Montemor ***(FID 2012), mais nous pouvons toutefois ressentir une atmosphère similaire qui relierait les deux films. Votre expérience avec*** Montemor ***a-t-elle influencé votre approche cinématographique d'Alberto Laiseca ?*** Les deux films sont liés, sans doute. *Montemor* est aussi un film basé sur l'oralité. Même s'il n'y a presque pas de dialogues, j'ai passé des heures à parler avec les interprètes et il en est resté quelque chose, flottant dans le hors champ où le film à vraiment lieu. C'est un film invisible. Destiné à un public qui ne se fait pas remarquer.
Mon point de vue au moment d'aborder les choses est plus ou moins semblable au mien : Je continue d'aimer ce qui est simple. Les sentiments simples, les sujets simples, les situations simples.

Propos recueillis par Paolo Moretti

■ **El Monstruo en la Piedra** ***is part of an ongoing literature-related and mostly performative project, called "Conversations fictives"; can you tell us more about the project and how this film became part of it?*** *"Conversations fictives" was born in 2009 but only in 2015 did the Paris-based project become a regular cycle in "performing literatura", the name I wanted to give such a stage practice involving writers. The mechanics are extremely simple: one author goes up on stage so he may be asked the questions posed by the characters in his literary works. I still don't know if the point is to question Literature, with a capital "L", or just to put an end to writers. Both, perhaps. The idea of filming one of these conversations came up years ago as an integral part of the project. Likewise, one day I'll be writing a book with some of the conversations. The project is open to a variety of formats.*

■ ***Why did you choose Alberto Laiseca and, more generally, how do you "cast" the writers involved in the project?*** *I do not choose writers exclusively on the basis of my own interest for their works but more according to their way of defending themselves in public. I watch tens of their videos on YouTube. In the context of the project, I see them as performers: I hire them for a performance. I love seeing the way they build their masks on stage live and the way the stage changes all through the play on the basis of questions, silences and the tension the latter generate. In Laiseca's case, it's different; we're dealing with a great actor and, what's more, he's taken part in two films and he's done a lot of television work. He is perfect for the project. He has command of time, he handles it as he wishes. Alberto Laiseca is the Christopher Lee of Interpretation.*

■ ***How did you work on the editing of the film? Is it following a chronological or predetermined structure?*** *The conversation script is based on improvisation. Throughout the shooting sessions, I had about 500 questions in front of me, more or less thematically arranged. On the basis of Laiseca's answers, I'd be choosing one or the other so the conversation might be pursued towards such and such direction. As a result, everything was open. At times, I would choose questions to unsettle him; at other times, just to please him, since I knew in advance what his answer would be. When montage time came around, I chose the parts that required no cuts. It was on that basis that I elaborated the conversation's thread, naturally introducing changes to the chronological structure built throughout the shooting. Two possible situations were presented for the shooting: at night and in the afternoon on two different sets with distinct costumes. But I wouldn't let that have much influence on me. I love montage: that's where film is done. You've got to get to that phase in the process with no prejudices, without letting the ideas at stake bear too much weight throughout the shooting. That might sound like a cliché, but you have no choice anyway. For me the ideal situation would be to produce a film with no cuts, a sequence shot in which dialogues and action would result in natural fluency.*

■ ***Towards the end of the film there is a change of space and a different visual approach appears; how did you conceive this change?*** *It's a tribute to the kind of nocturnal literature Laiseca is fascinated with: Poe, Stoker, Lovecraft, Bécquer. Nothing else. Whenever possible, I enjoy pleasing him. I would gladly become his servant if I could.*

■ ***The film is definitely far from your previous work*** Montemor ***(FIDMarseille 2012), but nevertheless we can sometimes feel a similar atmosphere connecting the two films. Did your experience with*** Montemor ***influence in any way your filmic approach to Alberto Laiseca?*** *There's no doubt that both films are connected.* Montemor *is also based on orality. Even though there are almost no dialogues, I spent hours talking to the performers and something was left floating off-camera where the film really takes place. It's an invisible film; one destined to an audience that no-one would take notice of. At present, my point of view on approaching things is more or less the same as my own: I still love simplicity. Simple feelings, simple topics, simple situations.*

Interviewed by Paolo Moretti

THOMAS BAUER JURY CF

Des symboles du road movie américain (*René 0*) au personnage de* Capitaine, *par exemple acteur déçu, qui s'immerge dans une nouvelle de Conrad, quel est votre rapport au récit ? Dans *René 0*, l'intérieur du restaurant constitue la fin d'un parcours, d'une itinérance émancipatrice du personnage dans les états unis des années 70 et 80. Cet intérieur sombre est l'espace dans lequel la parole de René va pouvoir convoquer les protagonistes de différentes expériences passées, le récit relève d'une part du dispositif d'accueil de la parole, d'autre part du montage. Le défi était que l'évocation de ces histoires passées viennent s'inscrire dans un déroulement au présent. Dans *Capitaine, par exemple*, le comédien est en charge de deux rôles, celui du comédien et celui d'un jeune capitaine inexpérimenté, cette opportunité d'un double « je », permet d'introduire le dédoublement propre au personnage de Conrad. Ici à la différence de *René 0*, le personnage négocie sa place. Le récit relève de cette négociation.

Documentaire et fiction, fiction et documentaire. Peut-on tracer une voie d'un bord à l'autre ou bien est-ce que les deux se conjuguent naturellement ? Je ne crois pas que l'on puisse réellement dissocier fiction et documentaire, la porosité est trop importante. Après, on peut s'amuser à diviser à faire des catégories, ou même à inscrire sa production dans ces catégories mais pour ça, il faut déjà les reconnaitre.

Vos pratiques artistiques sont diverses : réalisation, montage, son. Cela m'a permis de collaborer à différents niveaux avec d'autres artistes / cinéastes sur des projets dont je n'avais pas la charge de la réalisation. On rencontre d'autres exigences, ce qui nécessite de se déplacer plus rapidement. Ce sont toujours des expériences riches.
Cette circulation dans les pratiques a rendu possible le tournage de *René 0* sans équipe, comme de co-réaliser *Parades* avec Judith Abensour.

Quelles sont vos attentes par rapport au FID ? Avant tout de renouveler sans cesse mon expérience de spectateur en poursuivant ce travail d'exploration des périphéries de la production cinématographique qui sont désormais loin d'être réductibles aux marges du cinéma.

Propos recueillis par Vincent Poli

RAPHAEL NADJARI JURY CI

Votre parcours dans le cinéma s'est partagé entre les États-Unis et Israël, avant votre dernier tournage à Montréal pour* Mobile Étoile*, 2016, pourquoi ces choix géographiques ? Tout n'est pas toujours conscient. Lorsque j'ai découvert le cinéma en France, on pensait encore le cinéma - on se demandait souvent « qu'est-ce que le cinéma ? » ou « est-ce que c'est du cinéma ? » - et beaucoup de ce dialogue opérait entre les lieux et la cinématographie. Pour ma part, j'ai cherché à écouter et découvrir plutôt que de savoir ou croire savoir - heureux d'apprendre au-delà des frontières, au-delà des langages, trop loin, et pourtant dans des lieux qui dialoguaient aussi avec mon imaginaire mental, littéraire ou plastique. C'était des questionnements que je ne pouvais résoudre qu'en prenant cette distance.

Vous avez dit que le cinéma ne devait pas représenter ou illustrer un monde, pouvez-vous développer cette idée ? L'idée du cinéma « miroir de la société », c'est la fin du cinéma. Le cinéma a mis des années à se définir comme une éthique, c'est-à-dire un travail pour apprendre à voir, à découvrir - cinéma, fenêtre sur le monde, lunette sur l'univers. Avec un point de vue, ni voyeur, ni narcissique. Cela ne veut pas dire que l'on ne peut pas faire de l'autoportrait, mais regardez les films de Morris Engel, Shirley Clarke ou Joseph Strick. Ce n'est pas seulement le sujet qui est traité mais le point de vue sur les choses qui est aussi en question. Cela ne veut pas dire que les autres formes cinématographiques n'ont pas de raison d'être mais la proposition de cinéma ne peut se réduire comme une peau de chagrin à « un cinéma qui est nous », qui « nous représente » - d'ailleurs, « nous », c'est qui ? C'est bien qu'il y ait du cinéma français ou allemand, ou américain ou israélien, ou même anglais mais c'est important qu'il y ait aussi du cinéma en France, en Allemagne, en Amérique, etc. C'est d'ailleurs le cas pour des films qui peuvent être très locaux mais qui ont une portée au-delà de la représentation. C'est-à-dire qui ne soucie pas que de l'identité mais de l'expérience, de l'émotion véritable. D'une humanité en creux.

Vous utilisez un story-board pour l'écriture de vos films, quelle importance lui donnez-vous ? Il me permet de faire une sorte de « pré-film » et surtout d'improviser et de sortir de la trace littéraire nécessaire mais contraignante : le crayon devient l'acteur - il sourit ou il pleure, il vit, je le cherche - je comprends qui regarde la scène - quel personnage est le vecteur des fragments qui mènent à la construction. Sur le plateau, c'est une trace qui devient technique - l'espace de jeu étant le seul centre de mon intérêt avec l'équipe et les acteurs, celui qu'on sanctuarise coûte que coûte.

Votre méthode de travail basée sur l'improvisation a-t-elle évolué avec votre dernier film autour de la musique classique ? C'était un peu différent de travailler sur une spontanéité réelle comme sur mes autres films avec une méthode de jeu comportementale, avec un passé mental de chaque personnage pour chaque acteur, car la technique sur *Mobile Étoile* forçait les acteurs à passer d'improvisations très anodines en apparence au délire de la mise en place technique de la musique.

Comment envisagez-vous votre collaboration au jury de la compétition internationale du FID, à Marseille, qui est également votre ville natale ? Marseille a une réalité très forte. Les films accueillis dans ce lieu prennent une autre dimension avec ce cadre, on est loin de la bulle des festivals. J'ai vécu à Marseille et je crois qu'elle ne livre pas son secret si facilement. Je regrette seulement le côté compétitif - mais je serai très heureux de voir les films de la sélection et de participer aux élaborations, à la recherche du collectif et du ressenti. Et puis de retrouver la ville et ceux qui l'habitent.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Your career as a film-maker was split between the United States and Israel, before your last shooting in Montreal for Mobile Étoile (2016). Why did you choose those particular locations? *We are not always fully aware of what we do. When I discovered cinema in France, people were still thinking of cinema - we would often ask ourselves « what is cinema? » or « is it cinema? » - and much of this dialogue was pursued between the sites and issues of cinematography. As far as I'm concerned, I just tried to listen and discover, instead of knowing or believing I knew... happy to be learning beyond borders, beyond languages, much too far, and yet in places which also engaged in dialogue with my own mental, literary or plastic imagination. These were questions I could only solved by setting some distance.*

You once stated that cinema ought not to be representing or illustrating a world. Could you elaborate on this idea? *The idea of cinema as a mirror of society is the end of cinema. It has taken years to define itself as an ethics, like work meant for us to learn to see and make discoveries - cinema, a window onto the world, spectacles on the universe. With a point of view, neither all-seeing nor narcissistic. That doesn't mean that we can't make self-portraits; but take a look at films by Morris Engel, Shirley Clarke or Joseph Strick. It's not only the subject treated but also the point of view on things which is at stake. That doesn't mean that other filmic forms have no raison d'être; what cinema has to say, though, cannot be reduced, like a pittance, to some kind of « cinema within ourselves », allegedly « representing us ». I mean, who is « us »? Having French or German cinema, American, Israeli or even English cinema is all very well; what matters, though, is the existence of cinema in France, in Germany, in America and so on... Besides, it's true of apparently local films whose extensions branch out far beyond representation: films, that is, concerned not only with identity but with experience and genuine emotion: humaneness.*

You use a story-board to write your films. How crucial is it? *It enables me to make some kind of « pre-film » and especially to improvise and find an exit from the literary trace which is as necessary as it is constraining: the pencil becomes the actor - smiling or weeping, he's alive and I'm on the lookout for him. I understand those looking at the stage - which character is the vector of fragments leading up to construction. On the set, it's a trace becoming technical – a performing space being the only centre of interest for me along with the team and the actors, the one we place on a holy pedestal at all costs.*

Has your work method, based on improvisation, evolved with your last film integrating classical music? *It was a little different from working on real spontaneity as in my other films relying upon methods for behavioral games, with each character's mental past for all of the actors given that the technique for Mobile Étoile forced actors to shift from apparently ordinary improvisations to the folly of the music's technical set up.*

How do you envision your collaboration with the committee for the FID international competition in Marseille which also happens to be the city you were born in? *Marseille is endowed with powerful realities. The films welcome here take on another dimension in these surroundings: we're so far away from the festival bubble... I have lived in Marseille and it seems to me that it doesn't easily disclose its secrets. I only have regrets for the competitive aspect – but I'd be very happy to see the films selected, to take part in the elaborations, the quest for feeling and collective being. And find again the city and the people living in it.*

Interviewed by Olivier Pierre

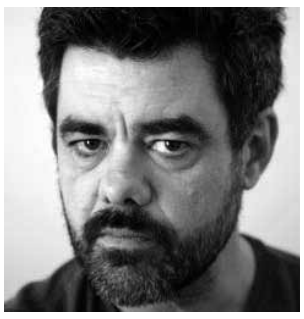
{suite de Sign Space*}*
avec la scénographie d'un tel événement. La narration du film mène une réflexion sur l'exposition en tant que forme historique, racontant la trajectoire des processus historiques qui ont produit l'ensemble des protocoles institutionnels et architectoniques normatifs qu'on utilise aujourd'hui.
La narration a été écrite par l'artiste Michael Baers, dont le travail aborde souvent la réciprocité entre culture et d'autres formes d'organisations sociales.

Quels rapports voyez-vous entre les expositions et le cinéma ? Cela joue-t-il un rôle pour la préparation de la prochaine documenta où des cinéastes seront invités ? Je crois que l'intégration de films dans le cadre d'expositions doit être fait avec soin, en respectant les particularités et les singularités de ce médium, ses histoires et ses cultures. Le cinéma a une histoire, une économie et une temporalité fondamentalement différentes des arts visuels. Les caractéristiques du langage cinématographique ne peuvent être dissociés de cette histoire ou de son économie.
En tant que conservatrice, je cherche des espaces qui sont légèrement différents des lieux d'exposition conventionnels et de leurs présupposés esthétiques, des espaces dont le fonctionnement oscille entre cinéma et galerie, où chaque pratique est respectée pour ses codes et spécificités, et qui saisissent ce que ce transfert vers un registre, un cadre ou un format différent parvient à créer.

Entretien réalisé par Vincent Poli

UFE (UNFILMÉVÈNEMENT) CF

CÉSAR VAYSSIÉ PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE 20H45 / MUCEM *En présence du réalisateur*



Vous aviez déjà collaboré avec un metteur en scène de théâtre, Philippe Quesne, en 2012, pour* Garden Party *et un chorégraphe, Boris Charmatz, en 2014, pour* Levée, *quelle est l'origine de ce nouveau film ?
Au départ, il y a le besoin de parler de l'engagement. Ma collaboration avec l'art vivant a influencé la façon de travailler et d'aborder la recherche en mettant le travail du corps en avant. Pour moi, l'engagement passe par l'investissement des corps.

UFE (UNFILMÉVÈNEMENT) emprunte aussi bien au cinéma qu'aux arts plastiques et au spectacle vivant (répétitions de théâtre, de danse, de musique), comment l'avez-vous conçu ? Comme un chantier, un atelier de recherche à l'instar d'une compagnie de danse qui se retrouve dans un studio et qui doit trouver des formes. Travailler d'une manière empirique et élargir l'espace cinématographique à d'autres expériences, contredire les réflexes, sortir de la convention.

Le film se développe dans différents espaces et temporalités réelles ou imaginaires, quelle est la logique du scénario ? Le scénario ne raconte qu'une histoire linéaire et fictive, celle d'un groupe qui enlève une personnalité. L'éclatement de la narration, les espaces imaginaires ne sont pas indiqués à l'écriture. Les comédiens ont découverts chaque situation de tournage. Le scénario était une base solide pour se permettre de partir dans plusieurs directions et d'intégrer l'histoire du projet comme un élément dramaturgique. Le film raconte la naissance d'un projet politique à travers un projet artistique.

Pourquoi l'argument tourne t-il autour de la TV qui semble un média obsolète aujourd'hui ? Justement parce que la TV représente un ancien monde et est emblématique du chaos de notre époque. Il y a même la présence d'un facteur, la préhistoire du mail. Le film raconte l'entrée dans le virtuel, l'utilisation maladroite du numérique et la virtualisation des engagements politiques, artistiques ou amoureux. A l'arrivée, il reste la réalité des corps, morts ou vifs.

Comment avez-vous réalisé le casting d'*UFE *et comment avez-vous travaillé avec les comédiens ? On a l'impression d'un* work in progress *permanent, un film évolutif, très libre. Il y a eu une longue période d'auditions et d'entretiens. Il s'agissait surtout de rencontrer des individualités plus que de constituer un « casting » comme au cinéma. Ensuite, il y a eu trois ans de résidence de création où le groupe a accumulé de l'expérience dans tous les sens. Un long workshop qui a permit que le groupe de la fiction existe en vrai à la veille du tournage. Tout était toujours possible dans le travail de création. Le film s'est fait avec une liberté totale. La liberté est une disposition d'esprit qui autorise à prendre des décisions parfois incongrues, au-delà des us et coutumes.

Vous avez trouvé une unité au montage ? Je ne sais pas. J'ai monté ce film complètement seul, d'une manière instinctive et en même temps très réfléchie. L'écriture s'est aussi faite au montage. Je cherchais un dispositif qui donne des sensations, plus dans le sens d'un poème que d'un discours politique. J'ai essayé de ne répondre à aucune convention alors que je les utilise pourtant. Le film contient des écritures disparates, des séquences caméra à l'épaule très « cut » ou des plans-séquences statiques très longs. Je ne voulais installer aucun système et faire un film qui respire, vivant, avec une impression permanente de recherche, un objet non manufacturé, non fini. Il y a forcément une recherche esthétique mais s'il y a une unité, elle m'échappe et c'est tant mieux.

Quelle place ont les inserts avec des citations, des images brèves, presque subliminales ? C'est le corpus documentaire du film. Les livres lus. Les cartes des endroits où l'on tourne. La faune et la flore, les références. Tous les éléments annexes qui font un film, comme les répétitions ou la recherche.

Comment avez-vous réfléchi à l'utilisation de la musique, décalée, comme chez Godard, souvent cité par ailleurs ? J'ai demandé à Pierre Avia de composer plusieurs types de musique. Une musique très « cinégénique », une sorte de cliché musical, le thème très Georges Delerue qui revient souvent. Il y a la musique western. Puis des tubes revisités 80 et de la musique plus expérimentale. C'était un peu comme avec les décors, il s'agissait de brouiller les cartes et de jouer avec les codes pour contredire des impressions et trouver des phénomènes narratifs. Godard est forcement derrière tout ça. C'est à la fois ironique et respectueux.

Est-ce un projet révolutionnaire, utopique et voyez-vous une correspondance avec les mouvements citoyens actuels comme Nuit Debout ? La résonance avec ce qui se passe aujourd'hui est troublante. Nous travaillons depuis 2012 avec les comédiens et au fil du temps on a vu monter les correspondances entre le film et ce qui se passe dans la société. Le moment terrible a été l'attentat de Charlie Hebdo alors que nous venions de tourner l'assaut final dans le film, et puis après il y a eu le Bataclan, un chaos que l'on imaginait à travers le film mais pas dans la réalité. Le film comporte des images qui aujourd'hui font un drôle d'effet. On constate que l'existence d'un mouvement comme Nuit Debout est complètement dépendante de la capacité d'engagement de chacun. C'est le sujet du film. *UFE* n'est pas un projet révolutionnaire. Il y avait l'ambition de donner un autre exemple sur la façon de faire des films et pas uniquement dans la forme mais aussi avec le processus de production et de création. Une œuvre n'a aucun impact politique seule.

Vous avez créé une structure spéciale pour produire le film justement, AFE, pouvez-vous nous en parler ? C'est une structure associative comme une compagnie de théâtre ou de danse. Nous avons produit le film sans le cinéma mais en faisant des coproductions avec des institutions de spectacle vivant (Nanterre-Amandiers, le Musée de la Danse de Boris Charmatz, le CND, etc.). Cela correspond à un processus de recherche qui permet d'essayer des choses et de se positionner artistiquement. Une production c'est une organisation humaine, une micro société qui correspond à une certaine vision du monde. La façon de faire des films est ancestrale et complètement sclérosée, elle détermine des formes figées qui n'évoluent pas, voire qui régressent, à l'image de la société contemporaine.

Propos recueillis par Olivier Pierre

THE TOWER

EP DISTORSIONS

KAROLINA BREGULA

10H30 / MUCEM
PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

Pourquoi avoir choisi le sucre comme matériau de cette construction nouvelle ? L'immeuble en sucre, dans mon film, est supposé représenter l'architecture irréelle des rêves et des désirs. Je voulais qu'il rappelle les utopies architecturales. Le sucre, je suppose, véhicule suffisamment d'absurde et de symbolique pour jouer ce rôle correctement. La tour de sucre que mes personnages construisent brille en outre dans le soleil, comme les maisons de verre modernes auxquelles le film fait directement référence.

Quelles sont les références qui vous ont inspirée dans la réalisation de ce film ? À de nombreux endroits du film, je fais référence à l'histoire de l'architecture moderne. Certains personnages sont supposés évoquer Le Corbusier, et un couple d'architectes polonais bien connus, Zofia et Oskar Hansen. Un des textes de chanson est inspiré par le poète polonais Miron Białoszewski, qui vit dans un immeuble en béton et écrit sur cela. Outre ces principales inspirations, le film fait référence à l'absurdité de la réalité d'Europe de l'Est, au temps où les premiers immeubles en béton furent construits, et aux cinématographies locales de cette époque.

Pourquoi avoir choisi de croiser de la sorte comédie musicale et discussion politique ? Qu'est-ce qui motive l'alternance entre les temps de discussion et les séquences musicales ? Le film raconte l'histoire de personnes vivants dans un ensemble d'appartements. C'est principalement de l'histoire de ces personnes et de leurs relations, conditionnées par l'architecture dans laquelle ils sont, qu'il s'agit. Donc ce qui semble une intrigue portant sur l'immeuble se révèle en réalité porter seulement sur les émotions que les immeubles provoquent. J'ai utilisé la musique pour souligner les moments où l'émotion joue le rôle le plus important – quand mes personnages espèrent quelque chose, quand ils rêvent d'une vie nouvelle, quand ils sont en colère, déçus ou tristes. Je pensais qu'il n'y avait pas de meilleur moyen de parler des émotions que le plus grand des arts – l'opéra. C'est pourquoi j'ai décidé d'inviter le compositeur Ela Orleans à participer au projet.

Propos recueillis par Antoine Rigaud

JURY FIDLAB

Nous sommes ravies d'accueillir Marie-Pierre Vallé, Directrice des Acquisitions au sein de la société Wild Bunch, Rima Mismar, responsabel du Programme Cinéma du Fonds Arabe pour les Arts et la Culture et le producteur Paolo Benzi.

Quelles sont les avantages, à vos yeux, de plateforme de coproduction internationale telle que celle-ci ?
(MVP) L'intérêt principal de ces plateformes de coproduction internationale est la possibilité de rencontrer les nouveaux talents, réalisateurs et producteurs, et d'explorer la création audiovisuelle actuelle.
(PB) Je vois les plateformes de coproduction telles que le FIDLab comme des outils intéressants pour concrétiser les raisons d'existence du film. C'est un temps particulier pour réfléchir sur le sens individuel et collectif de l'expérience filmique à venir.

Dans le contexte actuel où la production n'a jamais été aussi vivace au regard du nombre de films produits, leur existence sur les écrans tels qu'ils soient (salle, VOD) reste une question. Comment résonne ce constat à vos places respectives ?
(MVP) La production est effectivement vivace et ne cesse d'augmenter, aussi faut-il penser à d'autres solutions quant à l'exploitation des films. C'est pourquoi il faut dénoncer la chronologie des médias et défendre l'évolution du métier de distributeur en souhaitant la désacralisation de la salle et le développement de l'e-cinema qui permet de voir partout et à tout moment des films : Netflix, Amazon, etc. Il est prouvé que lorsque les films sortent en même temps en salles et en VOD, le nombre de tickets vendus ne baisse pas. Cela permet aux films d'auteur de perdurer.
Il faut donc recréer une économie comme aux États-Unis et adapter la sortie d'un film en fonction de son potentiel et le placer, en salles ou sur une plateforme VOD.
(PB) Il me semble que nous – créateurs de films – devrions renforcer notre pensée du film et de l'expérience filmique. Nous sommes tous aux commandes d'une énorme machine de consommation, une machine très sophistiquée, et nous devons donc faire un choix : continuer à utiliser cette machine ou non. Et ce choix de production est très osé, subtile, c'est un choix radical car il ne peut être qu'idéologique. Ce n'est pas qu'une question de visibilité ou de « meilleure stratégie », il s'agit avant tout d'explorer constamment des pratiques qui, du point de vue des structures de production, semblent non-profitables et anti-économiques.
Puisque selon moi les films jouent un rôle « politique » en agissant sur nos esprits et nos émotions, en nous poussant à penser et agir, je pense que nous devrions nous évertuer à créer des films à même de s'orienter vers la complexité, capables de s'en emparer pour la traduire dans un sens plus accessible. Finalement, nos films doivent se confronter non seulement au système de marché, mais aussi à l'histoire sous ses formes multiples. Les possibilités d'évolution ne manquent pas.

Propos recueillis par Fabienne Moris & Rebecca De Pas

THOSE SHOCKING SHAKING DAYS

SELMA DOBORAC *En présence de la réalisatrice* 12H15 / VARIÉTÉS

PREMIÈRE INTERNATIONALE INTERNATIONAL PREMIERE

Dans votre film, vous vous interessez à la Guerre en Bosnie dans les années 1990 et à la question de sa représentation aujourd'hui. Pourquoi ce projet ? D'une part, il s'agit explicitement de la Guerre de Bosnie, de cette catastrophe « européenne », mais aussi du fait que dans presque tous les actes de guerre, dans la conscience qu'en a le public, et au-delà, dans l'historiographie, des schémas récurrents se reproduisent. La Guerre de Bosnie représente à la fois un énorme conflit, mais aussi d'autres conflits potentiels. Je crois que ce thème a une validité générale qui dépasse ce cadre. J'ai vécu cette guerre étant enfant, donc je pense être en position d'en parler, mais seulement parce que j'ai mené des recherches dans ce sens, et j'ai pris la mesure de ce qui peut être dit d'une guerre. Comme ça fait partie de moi, j'ai une approche sans doute un peu plus libre que ceux qui n'ont pas une connaissance directe de tels principes destructeurs. C'est aussi parce que des groupes de gens de plus en plus « cultivés » manifestent une haine excessive et éhontée dans la société et entre eux, et parce que je ressens le besoin de contrer cela, par principe.

Les textes et les images sont totalement entrelacés. Comment avez-vous travaillé avec ces deux éléments ? C'est une méthode consistant à dévoiler comment un texte et surtout la langue évoquent tout d'abord un contenu, puis les véritables circonstances. Les textes sont intégrés aux images. Les images sont *de facto*, à quelques exceptions près, inoffensives. Bien que le contenu des textes et des images semble coïncider en partie, les deux peuvent être interprétés séparément ou conjointement. Cette méthode permet de questionner ce phénomène de validité de la vérité et du contenu à travers les intentions des images. Cette méthode de travail est un outil qui révèle des implications sous-jacentes, comme le fait que les images génèrent du contenu, même quand celui-ci n'est pas disponible ou précis, ou s'avère pire que la connaissance qu'on en avait au préalable.

Et le texte se superpose aux images. Est-ce une façon de se méfier d'elles ? De leur impact affectif ? Oui, tout à fait, parce que les images impliquent un manque d'ambiguïté et affectent aussi les sentiments, or il faudrait faire fi de ses sentiments pour penser librement. Par ailleurs, le narrateur commente les images et leur choix. Il passe son temps à les remettre en question. La position et le type de narration varient à chaque question ; le narrateur tente d'adopter de multiples points de vue à des fins de clarification ou de stimulation de la réflexion, ce qui tend à montrer qu'il ne peut pas y avoir qu'un seul point de vue dans ce rapport non ambigu à la capacité de représentation des images. Ce faisant, cela en revient à commenter la démonstration du narrateur et sa sélection d'images en quelque sorte. À travers la variation des questions sur leur choix en tant qu'expérience, mon but est de créer des kaléidoscopes et de m'éloigner en permanence des régimes d'images établis et supposés ainsi que du développement des images, et de leur soi-disant capacité à éclairer, pour dévoiler davantage de réflexions et d'opinions.

Ce texte, souvent personnel, prend la forme de questions, apparemment adressées au spectateur ainsi qu'à vous-même. Pourquoi ? Un narrateur omniscient ne devrait pas être au premier plan et sous-entendre qu'il sait tout et détient la vérité. Au contraire, les réflexions et opinions sur ce qui est montré devraient relever des spectateurs eux-mêmes, à leur discrétion. C'est une façon de signaler formellement, c'est-à-dire par une position permanente de questionnement qu'on doit toujours douter et être prudent vis-à-vis de la validité générale de l'histoire et du récit. Toutefois, les questions sont quasiment suggestives, afin notamment d'orienter sciemment vers certains enchaînements logiques et essayer de les immiscer dans la pensée pour qu'ils participent de l'interprétation, mais sans prétendre réduire toute la validité à un seul dénominateur. Selon moi, cela met en valeur toutes les facettes de la complexité qui peuvent parfaitement s'illustrer sous la forme de questions. Ainsi, un moment factuel et sérieux reste toujours, contrairement à une simple affirmation qui manquerait de sérieux – affirmer quelque chose sous la forme d'une question est déjà un peu plus réel.

Pas d'entretien, quelques archives et une insistance sur les paysages. Pourquoi ces choix ? Harun Farocki a déclaré que lorsqu'il filmait un barrage, il s'est rendu compte que le coordinateur lui avait fait poser sa caméra au même endroit qu'au moins deux ou trois autres équipes de tournage de documentaire. Il se retrouvait là parce que cet endroit lui offrait les meilleurs points de vue. Par la suite, il s'est rendu compte que, bien que trois autres équipes avant lui aient tourné les mêmes images depuis ce même point, le sens de ses images et de son film était différent. Ça en dit long sur l'approche que l'on a de la nature du documentaire, et la capacité et volonté du « documentariste » de repenser ce qui a déjà été développé, ce qui est censément terminé, pour toujours refaire.

Vous utilisez des images tournées pendant la guerre qui ressemblent à des vidéos amateur, parfois très dures. D'où viennent-elles ? Pouvez-vous expliquer vos choix ? Je fais beaucoup de recherches pour un film et j'ouvre le champ de ma réflexion que je réduis par la suite pour me concentrer sur l'essentiel. Je crée une base très solide pour être totalement sûr de ce dont je parle. Et beaucoup d'éléments m'aident : les médias, la philosophie, la littérature, etc.
Au cours des recherches pour mon dernier film, *It was a day just like any other in spring or summer*, je suis tombé sur des documents d'un « collègue » qu'on peut qualifier de « chroniqueur indépendant avec un intérêt personnel pour le documentaire ». Je l'ai contacté et lui ai rendu visite pour obtenir des documents de guerre authentiques, afin de nourrir ma réflexion et me rapprocher de mon sujet à l'époque. Mais j'ai utilisé ces documents pour ce film. J'ai visionné et numérisé 180 heures de ces VHS très obsédantes et personnelles, dont certaines images étaient terrifiantes et radicales, et j'ai décidé d'en utiliser autant que nécessaires pour décrire la « banalité du mal », le manque d'émoi et la stupidité de tels actes de guerre si graves. Les images que j'ai retenues au final sont délibérément très inoffensives : la fumée au loin, des prairies et des champs où l'on entend par moments des coups de feu ou des bruits, l'inspection de maisons détruites, des panoramiques instables et sans ambition sur les paysages, afin d'orienter l'attention vers ce que signifie l'instrumentalisation des images et aussi le fait qu'on ne peut jamais vraiment représenter l'étendue du pouvoir de destruction, que les images échouent, peut-être même plus que la langue. Et c'est intéressant que ce ne soit pas des images « officielles », elles n'ont pas été commandées. À l'inverse, c'est un individu qui a tenté de documenter des événements avec une caméra, pas exclusivement pour les autres, pour un public, mais avant tout pour s'expliquer à lui-même, pour essayer de comprendre ce qui se passait à ce moment-là. C'est presque surréaliste et c'est très profond par rapport à ce que ça dit de l'acte de documenter ou ce que l'on pense de cet acte. Il s'agit toujours d'une reformulation de la nature du documentaire ou de son aspect « authentique ».

Entretien réalisé par Nicolas Feodoroff

In your film, you embrace both the Bosnian War of the 1990s and the question of its representation today. What made you choose such a project? *On the one hand, it is explicitly about the Bosnian War, about this "European" catastrophe, but also about the fact that in almost all acts of war, in the public awareness of them, and further, in historiography, recurring parameters are actually reproduced; the Bosnian War thus represents itself as a massive conflict, but also stands for other potential conflicts; I think that the theme also has, beyond that, a general validity; I experienced the Bosnian War personally, as a child, so I feel that I am in a position to speak about it, but only because I have researched it to that effect, and precisely weighed out what can be said about war; Since it appears as a component of my persona, my approach is probably a bit more open than that of people who don't have direct knowledge of such destructive principles; but also because the brazenness and excessive hatred of groups of people within society and among themselves are increasingly "cultivated," and because I feel the need to counter that with something, as a matter of principle.*

Texts and images are totally intertwined. How did you work with those two elements? *It is a method of uncovering how text and, mainly, language evokes first of all content and later also real circumstances; the texts are set inside the images; the images are de facto and apart from very few exceptions, are harmless; even though the content of the texts and images seem to coincide, in part, the two can be viewed either separately or as belonging together, that is a method to thematize this phenomenon of validity of truth and content through the intentions of images; the method and way of working is a tool and reveals underlying implications, such as that images generate content, even when this content is not available or not so precisely, or is even worse than what was previously known.*

And the text is superimposed onto the images. Is that a way of being suspicious of the images? Their emotional aspect? *Yes, exactly, because pictures imply a lack of ambiguity and also mediate feelings, but the feelings should be suppressed, in order to be able to think freely; also the narrator comments on the images and their selection, is quite occupied with posing all questions about the images differently; the narrator fluctuates in position and type with each question, tries to take on manifold perspectives in order to clarify or provide cause for thought to that extent, that there cannot be only one standpoint in this unambiguous relationship to pictures' ability to represent; in doing so, comments quasi on the narrator's own exhibition and selection of images, as it were; through the variation of the questions with regard to the selection of images as an experiment, I aim to create kaleidoscopes and continually step away from established, supposed image-regimes and development of images, and their alleged enlightenment, in order to expose further thoughts and opinions.*

This text, often personal, is formulated as questions, seemingly addressed to the viewer as well as you. Why? *An omniscient narrator should not be at the foreground implying enlightenment and knowing of the truth, but instead, the thoughts and further, opinions about what is participated in, what is seen here should be made by viewers themselves, at their own discretion; it is about signalizing through formal appearance, that is, through a permanently present position of questioning that a moment of doubt and caution with regard to the general validity of history and narrative must always be kept in mind; the questions are, however, quasi suggestive, also to intentionally point to certain chains of thought and try to introduce these into thinking and further, also include them in interpretation but without the claim of reducing all validity to a single denominator; It is about facets of complexity that, I think, can be well illustrated in the form of questions; thus, a moment of factuality and earnestness always remains, as it would not be serious to simply claim; making a claim in the form of a question is already somewhat more real.*

No interviews, some archives, and an insistence on landscapes. Why these choices? *Harun Farocki once said that while filming a dam, he realized that the responsible coordinator of that work, the dam in which he was filming, had brought him to a site where at least two or three documentary film teams had set up their cameras before him; now he was placed on the same site to film precisely there because this place had offered the best possibilities for recording the dam; he then noted that even though three others before him had made the same picture precisely there and precisely from the same spot, the meaning of his image and film would be a different one; that says a lot about an attitude toward the documentary aspect and about the ability and willingness of the "documentarian" to think through again what is already developed and supposedly finished, and mainly: to make it again, anew.*

You use some images made during the war that seem home-video-like, which are, at times, very tough. Where do they come from? Can you explain your choices? *I do a great deal of research for a film and open a broad scope for my own thinking in order to be able to later minimize and concentrate on what is essential; I create a very well-founded foundation in order to be absolutely certain of what I am speaking about; and several things provide help in that: media, philosophy, literature etc. In the course of the research for my last film, It was a day just like any other in spring or summer, I came across material from a "colleague" who can be identified as a "private chronicler with personal interest in the documentary"; I contacted and visited him in order to obtain authentic war material, to open my realm of thought, and to get closer to the object of the work at the time. But then I first actually used that material for this film; I viewed and digitized 180 hours of this very obstinate and private VHS material, which also included horrific and drastic images, and decided to use as much as would be necessary to depict the "banality of evil" and the lack of excitement and senselessness of such massive acts of war; the images are intentionally very harmless (smoke in the distance, meadows and fields with the occasional sound of shots or noises, inspection of family homes that have been destroyed, restless and unambitious pans across landscapes...), which I chose here to direct attention to what it means to instrumentalize images and also the fact that one can never entirely depict the extent of destructive power; that images fail, even more than language perhaps; and it was interesting that these were not "official" pictures, they weren't made under contract, but instead, by a private person who attempted to document the events with a camera, not exclusively for others, for an audience, but instead, primarily to explain to himself, to try to understand what was happening at the moment; it is almost surreal and that is profound with regard to the claim of documenting or thinking about documentation; it is always about a reformulation of the character of the documentary or "genuine".*

Interviewed by Nicolas Feodoroff

GRENOUILLE 88.8 fm MARSEILLE

PLATEAU RADIOPHONIQUE **AUJOURD'HUI EN DIRECT DU FIDMARSEILLE, À 17H AU MUCEM AVEC :**
Philip Scheffner / *HAVARIE*
Selma Doborac / *THOSE SHOCKING SHAKING DAYS*
Ignasi Duarte / *EL MONSTRUO EN LA PIEDRA*

HAVARIE CI

PHILIP SCHEFFNER

PREMIÈRE INTERNATIONALE | INTERNATIONAL PREMIERE

21H15 / VILLA MÉDITERRANÉE

En présence du réalisateur

La matière des images que vous avez utilisées dans* Havarie *est assez unique et très sensible. Pourriez-vous nous dire comment vous vous êtes retrouvé en possession de ces images et comment vous les avez traitées pour votre film ? On a trouvé une courte vidéo sur internet qui nous a véritablement fascinés. Elle dure 2 minutes 36. On y voit des personnes à bord d'un petit zodiac en pleine mer, entourées seulement par le bleu du ciel et de l'eau. C'est une image calme, belle mais également troublante. On a voulu en savoir plus sur le contexte. Grâce à nos recherches, nous avons découvert que la vidéo montre la rencontre entre un bateau de croisière et un zodiac transportant des passagers algériens, qui veulent traverser la Méditerranée pour rejoindre l'Espagne. Le bateau de croisière s'est arrêté lorsqu'il a aperçu le zodiac, il a contacté les services espagnols de sauvetage en mer et a attendu 90 minutes sur place jusqu'à ce que les secours arrivent. La vidéo a été filmée par Terry Diamond – un touriste d'Irlande du Nord, passager de la croisière à l'époque. Nous nous sommes appuyés sur cela pour développer un concept de film. Nous avons filmé en Irlande du Nord, en France, en Espagne, en Algérie, sur un bateau de croisière, sur un porte-conteneurs, etc. Un long processus de montage s'est engagé durant lequel nous avons eu l'impression que la représentation de l'image du « bateau de réfugiés » changeait dans les médias dans le cadre de ce que l'on appelle la « crise des migrants » : au final, nous avons décidé de nous concentrer sur le son que nous avons enregistré lors du tournage et de l'intégrer à la vidéo qui était à l'origine de toutes nos recherches. La vidéo a été rallongée pour passer de 2 minutes 36 à 90 minutes – le temps réel durant lequel les passagers des deux bateaux se sont regardés.

L'homogénéité apparente des images contraste avec la densité et la diversité des histoires que l'on entend en fond. Comment s'est passé le travail d'écriture du film ? Les 90 minutes du film sont structurées par les communications radio originales entre le paquebot et les services espagnols de sauvetage en mer. Donc il y a un aspect « temps réel » dans le film. Puis nous avons filmé des gens qui étaient directement impliqués dans cet incident ou qui auraient pu l'être ayant connus une expérience similaire, ayant déjà fait ce trajet, etc. Il en ressortait quelque chose de très individuel, des histoires personnelles reliées par une expérience des frontières, du conflit, de la perte et du désir. Ces histoires se croisent et résonnent dans l'espace poreux entre le son et l'image du film. J'ai l'impression que les différentes voix, les différents parcours biographiques et politiques de ces histoires deviennent liquides. Ils se superposent et créent un nouvel espace plus abstrait. À la fois dur et beau. Un espace où les possibles deviennent tangibles.

Outre les voix, le design sonore est également un élément crucial de la narration. Comment avez-vous élaboré cet aspect ? Selon moi, le plus crucial pour le design sonore consistait à souligner l'aspect « documentaire » du son et des voix que nous avions enregistrés. Pour nous, il était essentiel qu'au final on entende que les gens parlent non pas dans un studio d'enregistrement mais dans une situation réelle, avec un environnement sonore qui lui est propre. Cet environnement sonore est aussi né du fait que toutes les conversations ont effectivement été filmées, ce qui aurait été complètement différent, à mon avis, si nous nous étions contentés d'enregistrer le son. C'était important de comprendre que nous étions en train de faire un film. Bien qu'il n'y ait pas d'images visibles directement en rapport avec le son.

Le film force le spectateur à garder un point de vue plutôt inconfortable du début à la fin. Pourriez-vous commenter l'importance de cette perspective ? La matière est filmée en très forte plongée – et on se demandait de quel point de vue il s'agissait. À un moment, il devient évident que c'est filmé depuis un énorme bateau de croisière. Est-ce le point de vue que je dois adopter ? La position confortable du spectateur devient inconfortable si on s'en rend compte – mais je crois que c'est important de prendre conscience de cette position. Ma position, mon point de vue font partie du problème.
Donc la question clé de notre film était : est-il possible d'aller contre ce point de vue hiérarchique ? Est-il possible de perturber la hiérarchie, ne serait-ce que brièvement dans un film, afin de créer quelque chose proche de la rencontre « à hauteur de regard » sans pour autant négliger que la hiérarchie existe, construit et domine le discours politique ? L'objectif était donc de créer et d'ouvrir un espace filmique dans lequel on peut remettre en question et (re) négocier l'espace, les points de vue et les positions.

Propos recueillis par
Rebecca De Pas

The matter of the images you have treated in* Havarie *is quite unique and very sensible. Could you tell us how you got in possession of the footage and how you handle it for your film? *We found a short clip on the internet which really fascinated us. The clip has a duration of 2:36 min. It shows a small zodiac with people on board in the middle of the sea, surrounded only by blue sky and deep blue water. It's a calm, beautiful but at the same time very disturbing image. We wanted to find out more about the background of the clip. After some research we found out that the clip shows the encounter between a cruise ship and a small zodiac with people from Algeria, trying to cross the Mediterranean towards Spain. Spotting the small zodiac, the cruise ship stopped, contacted the Spanish maritime rescue center and waited for 90 minutes at the spot till the rescue unit arrived. The clip we found was filmed by Terry Diamond – a tourist from Northern Ireland who was a passenger on the cruise ship at that time. On this basis we were developing a concept for a film. We filmed in Northern Ireland, France, Spain, Algeria, on a cruise ship, on a container vessel etc. After a long process at the editing suite and under the impression of the changing representation of the image of "refugee-boats" in the media in the context of the so called "refugee-crisis", we finally decided to focus on the sound we recorded during our filming and combine it with the clip which started our whole research. So we extended the 2:36 min clip to a duration of 90 minutes – the (real-)time in which the passengers of the two boats were actually watching each other.*

The apparent homogeneity of the images contrast with the density and diversity of the stories we hear on the background. How did you work on the script of the film? *The 90 min. duration of the film is structured by the original radio-traffic between the cruise-liner and the Spanish maritime rescue service. So there is some real-time element in the film. Then we were filming with people who were directly involved in this particular incident or could have been involved because they experienced something similar, travelled on the same route etc. The results were very individual, personal stories linked by an experience of borders, conflict, loss and desire. These stories meet and resonate in the porose space between sound and image of the film. I have the impression the different voices, the different biographical and political backgrounds of the stories become liquid. They overlap and create another more abstract space. A harsh but also beautiful space. A space in which possibilities become tangible.*

Beside the voices, the sound design is as well a crucial ingredient for the narration. How did you construct this aspect? *I think the most crucial aspect of the sound design was to underline the "documentary" aspect of the sound and the voices we recorded. For us it was important that in the end one hears, that people are speaking not in a studio-setup but in real-life situations, which have a particular soundscape. A soundscape that was also constructed by the fact that all the conversations were actually filmed, which I believe is totally different as if we would have done "only" soundrecordings. It was important to understand that we are doing a film. Even if there are no visible images who are directly linked to the sound.*

The film force the viewer to keep a rather uncomfortable point of view for its whole duration. Could you comment upon the importance of this angle?*The material is filmed from a very high angle – and we were wondering from which point of view it was filmed. At a certain point during the clip it becomes clear, that it's filmed from a huge cruise ship. This shall be my point of view? The comfortable position of the spectator becomes uncomfortable if you realize it – but I think it's important to become aware of this position. My own position, my own point of view is part of the problem.*
So the main question for our film was: Is it possible to counter this hierarchic perspective? Is it possible to disturb the hierarchy for even small moments in a film, to create something like an encounter "on eye level" without neglecting that the hierarchy exists and is constructing and dominating the political discourse? So it's about creating or opening up a filmic space in which you can question and (re-)negotiate space, perspectives and positions.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

O.T. KATINKA BOCK

En partenariat avec le cnap

EP
VENTRILOQUIES
L'ART DANS LE CINÉMA,
LE CINÉMA DANS L'ART

10H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

FUNÉRAILLES (DE L'ART DE MOURIR)

CI

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

17H / VARIÉTÉS
En présence du réalisateur

BORIS LEHMAN

Après plus de quatre cents films défiant tous les genres, pourquoi avoir voulu mettre en scène votre propre mort dans* Funérailles (de l'art de mourir) *? Ce film clôt un cycle « autobiographique » commencé en 1983 avec *Babel - lettre à mes amis restés en Belgique*, qui est constitué aujourd'hui de sept films. Ça me semblait logique de vouloir mettre le mot fin après trente-trois ans de travail et de transpiration. Ce film s'est confondu avec ma vie, « Ma vie est devenue le scénario d'un film qui lui-même est devenu ma vie. » Je l'ai porté comme un enfant, aussi comme un boulet.

Le film se présente comme un parcours imaginaire structuré par des étapes successives liées à cet événement, comment l'avez-vous pensé et construit ? Ce dernier épisode est conçu comme un film-testament. Une espèce d'itinéraire avec un chemin de croix et une tentative d'effacement, de disparition. Je ne travaille pas avec des scénarios écrits, ni avec des intentions, ni avec des acteurs. Chacun a toujours joué son propre rôle dans mes films, qui s'écrivent peu à peu, par fragments ajoutés les uns aux autres, et l'ensemble se structure au montage. Je ne sais jamais très bien ce que j'ai commis. Il faudra que le public me le dise.

Pas d'archives, d'extraits de films, pourquoi ce parti pris ? Je ne crois pas que ce soit vraiment un film sur moi. Je n'ai donc jamais éprouvé la nécessité d'y insérer des archives personnelles de ma vie intime. Ce film est un essai, une allégorie. Bien sûr, si vous avez vu d'autres films de moi, vous reconnaîtrez facilement certaines personnes, certains motifs récurrents, mais le film est une pure fiction.

Vous traitez de l'art de mourir avec beaucoup de dérision, comment avez-vous envisagé cette tonalité au niveau de l'écriture ? Bien entendu, je n'ai pas voulu traiter ce sujet avec sérieux. Mettre en scène sa mort tient du canular, mais c'est aussi une épreuve, une « performance », on n'en sort pas indemne.

Funérailles (de l'art de mourir) n'est-il pas aussi l'occasion de réunir vos amis dans un film pour fêter votre cinéma, bien vivant ? C'est vrai, comme vous le dites, que je voulais réunir une dernière fois mes amis autour de ma personne. J'ai toujours été un cinéaste du lien, j'ai toujours utilisé le cinéma comme un médium, bien plus que comme un moyen d'expression.

Vous avez une démarche singulière par rapport à l'exploitation de vos films, pouvez-vous nous en parler ? Je ne fais pas grand-chose pour expliquer ou promouvoir mon cinéma. Je pourrais presque dire que je fais tout pour éviter de montrer mes films. J'ai toujours conçu mon cinéma comme un travail - et un amusement - artisanal, fait avec des amis comme font les amateurs, en dehors de la sphère dite « professionnelle », bien que j'en sois un tout de même. Je n'ai jamais vendu ni distribué un film. Quelques rares fois, ils ont été coproduits par des chaînes de télévision : ARTE, La SEPT, RTBF, ZDF. Malgré moi, ils ont été montrés dans certains - beaucoup de - festivals ou cinémathèques. Sinon, en général, ils sont projetés par moi-même chez les gens, dans leur salon, cuisine, grenier, cave, garage ou atelier : projections à domicile.

Propos recueillis par Olivier Pierre

After more than four hundred films defying all genres, why did you want to stage your own death in* Funeral (of the art of dying)*? *This film brings to a close an « autobiographical » cycle started in 1983 with* « Babel – letter to my friends who remained in Belgium » *and including, to this day, seven films. It seemed logical to me to want to put the word « end » after thirty-three years of working and sweating. This film got mixed up with my life, « My life became the film script which, in turn, became my life ». I bore it like a child, but also like a cannonball.*

The film shows an imaginary trajectory structured by the successive stages related to this event. How did you think it through and build it? *This last episode was conceived like a film-testament. Some sort of itinerary with a Way of the Cross and an attempt at erasing and disappearing. I do not work with written scripts, neither with intentions nor with actors. Everyone has always played his own role in my films as they write themselves and as we go along through fragments added to each other and the ensemble finds its structure through montage. I never really know what I have committed. I'll need the audience to tell me.*

No archives, no excerpts from films. Why such a bias? *I don't believe it's really a film about myself. I have never felt the need to insert personal archives from the intimacy of my life. This film is an essay, an allegory. To be sure, if you have seen other films of mine, you'll have no trouble recognizing some people and some recurring motifs, but the film is pure fiction.*

You seem to be treating of the art of dying with a fair amount of mockery. How did you envision such a tone in terms of writing? *To be sure, I didn't want to take this topic seriously. Staging one's own death is more like a hoax but it's also a trial and a « performance »; you'll never be the same again once you've been through it.*

Isn't* Funeral (of the art of dying) *also the opportunity to gather your friends in a film to celebrate your own cinema which is alive and well? *It's true, as you said, that I wanted to gather friends around me one last time. I have always been a film-maker of connections, I have always used cinema as a medium a lot more than as a means of expression.*

You have followed a very distinct path in relation to the commercial use of your own films. Could you talk to us about it? *I don't do much to explain or promote my own movies. I could almost say that I do everything to avoid showing them. I have always conceived my own cinema in terms of artisanal work - and fun – to be done with friends (as amateurs do it), outside the so-called « professional » sphere, though I am still a professional myself. I have never sold or distributed a film. On a few, very rare occasions, they were co-produced by television channels: ARTE, La SEPT, RTBF, ZDF. Against my own will, they were shown in some, or even many, festivals or film libraries. Otherwise, generally speaking, I'll show them myself over at people's homes, in their living rooms, kitchens, attics, cellars, garages or workshops: home projections.*

Interviewed by Olivier Pierre

WRECKAGE IN MAY

DECLAN CLARKE

20H15 / VIDÉODROME
En présence du réalisateur

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

EP MOUVEMENTS

Votre film associe un contexte académique et historique à une élégance d'après-guerre ? Le film est le troisième volet d'une trilogie, la Geist Trilogie, après *We Are Not Like Them*, projeté en avant-première au FID 2013, puis *The Most Cruel of All Goddesses*, le second volet tourné en même temps que *Wreckage in May.*

Les trois films traitent du développement de l'industrialisation en Europe et de son déclin ultérieur. Les films se concentrent surtout sur les mouvements politiques qui ont fait leur apparition au cours de l'industrialisation, et plus spécifiquement sur l'émergence du socialisme/communisme et le sort qu'il a connu au début du XXIe siècle. Les trois films réfléchissent aussi au film en celluloïd comme support de la modernité ; en effet, ce mode d'expression artistique s'est développé en même temps que l'industrialisation, et il a été utilisé à grande échelle pour documenter et analyser l'ère moderne et son évolution. Je m'intéresse à la façon dont l'histoire du film et celle de l'industrialisation ont connu un destin similaire, de leur essor jusqu'à leur déclin.

En substance, les films traitent de l'histoire et des tentatives continuelles d'empêcher l'établissement d'un mouvement de gauche organisé opposé au capitalisme.

À travers *Wreckage in May*, j'ai voulu aborder le cinéma européen d'après-guerre et montrer comment il a pu rendre compte des épreuves du continent, alors que ce dernier essayait de se reconstruire après avoir été réduit en cendres par deux guerres successives. Le cinéma européen de cette période dégage une profonde mélancolie, un sentiment de perte que l'on ne retrouve pas chez son équivalent américain. Les films européens de cette époque partagent tous un sentiment profond de tragédie imminente, de mauvais présage, que je trouve incroyablement émouvant et significatif.

Pour réaliser *Wreckage in May*, j'ai beaucoup pensé à des réalisateurs comme Jean-Pierre Melville ou Michelangelo Antonioni. Ces deux cinéastes n'étaient pas considérés comme ouvertement engagés mais à mes yeux, leurs films reflètent profondément les tourments politiques de leur temps.

Pourquoi ces recherches sur la Commune de Paris ? J'ai toujours été fasciné par la Commune, qui est l'un des événements politiques les plus considérables de l'histoire moderne. Rien de semblable ne s'était encore jamais produit, et la peur que quelque chose de semblable se produise à nouveau est une vision qui n'a cessé de hanter toute la classe politique européenne depuis. Dans *Wreckage of May*, je voulais dépeindre cette peur obsédante, plus spécifiquement vis-à-vis des pétroleuses. Le livre d'Edith Thomas *Les Pétroleuses*, publié en 1963, a eu un impact considérable et j'ai été sidéré d'apprendre qu'il était épuisé en France. Je voulais faire un film, un thriller de vengeance politique, qui raconte l'histoire de la répression sanglante de la Commune, et en particulier le rôle des femmes dans son instauration et surtout dans sa défense. Dans mon film, le personnage féminin guide l'espion sur le trajet exact des troupes de Thiers lorsqu'elles sont entrées dans la ville pour renverser la Commune. Chaque plan de la séquence se situe à un endroit même où une barricade avait été érigée et défendue par des femmes, une première dans l'histoire de l'Europe moderne.

C'est un élément sous-jacent du film, car rien d'explicite ne vient révéler ce fait. Par exemple, lorsque nous marchons vers la colonne de la Place Vendôme, nous ignorons que nous traversons le lieu d'exécution des femmes dénoncées comme pétroleuses. Le fait que nous ne soyons pas conscient d'une chose ne la rend pas pour autant absente.

Quel est le lien entre* La Diligence dans la neige *de Courbet et les tableaux impressionnistes ? Il est de notoriété publique que Courbet était membre de la Commune. On sait aussi que les impressionnistes ne l'étaient pas. L'historien de l'art Albert Boime observe que de nombreux tableaux impressionnistes représentent certains endroits de Paris comme des lieux de détente bourgeois, alors que des carnages y avaient eu lieu moins de dix ans plus tôt. Courbet était un artiste non conformiste, et pendant toute sa carrière la politique a occupé une place de choix dans son œuvre. Les historiens d'art ont sans cesse cherché à rejeter ses penchants politiques comme de vulgaires toquades, sans véritable lien avec son travail, mais pour moi, la politique est aussi importante dans son œuvre que son approche visionnaire de la peinture. À contrario, les impressionnistes sont remarquables pour leur absence d'engagement politique. Je pense pour ma part que c'est l'une des raisons pour laquelle ils sont encore populaires aujourd'hui. Courbet, qui est de mon point de vue l'artiste le plus important et le plus influent en matière d'art contemporain - il a inventé l'exposition individuelle – ne fait pas l'objet d'un respect aussi largement populiste. Ce seul fait suffit sans doute à prouver son importance.

Que symbolise l'agent secret ? Pour moi l'agent représente le pouvoir dans ce qu'il a de pire. Comme la NSA, ou le réseau Gladio de l'OTAN avant elle. L'idée que l'élite politique serait dans l'obligation d'espionner sa population pour la sécurité de la nation est aussi absurde que grotesque. Pour qu'une nation soit stable, elle doit se comprendre elle-même et comprendre son histoire. C'est précisément le point que lequel la plupart des nations européennes et toutes les superpuissances échouent continuellement. Elles ont une vision déformée de leur place dans le monde, et un rapport malhonnête à leur propre mythe fondateur.

Propos recueillis par Vincent Poli

LE REPOS DES BRAVES

EP HISTOIRES DE PORTRAIT

19H30 / VARIÉTÉS

PREMIÈRE MONDIALE WORLD PREMIERE

GUILLAUME BRAC

Je crois savoir que vous avez vous-même la passion du vélo. Que trouvez-vous dans cette pratique et qu'est-ce qui vous a décidé à la filmer ? Je fais du vélo de route depuis l'âge de 18 ans, avec un goût particulier pour la montagne. Le vélo a toujours été pour moi un moyen d'exploration, de découverte, en même temps qu'une respiration. À l'instar de ce que raconte le chauf-feur routier dans le film, j'ai découvert la France à vélo, souvent à l'occasion de périples solitaires de plusieurs jours, qui me procurent un intense sentiment de liberté. Le vélo permet de s'éloigner de chez soi, d'élargir son périmètre de vie, c'est à chaque fois une petite aventure. Je pense d'ailleurs que ma pratique de ce sport a beaucoup influencé mon rapport au cinéma, mon goût des lieux et des gens.
J'ai depuis de nombreuses années le désir de filmer le vélo. Cela a commencé par le développement d'un long métrage de fiction sur un jeune coureur professionnel, finalement laissé de côté. Puis j'ai filmé un cycliste égaré dans une petite ville de Picardie dans mon court-métrage *Le Naufragé*. Et Bernard Ménez pratique également ce sport dans *Tonnerre*. Il y a une cinégénie propre au cyclisme, que je définirais comme la rencontre du trivial et du sublime, l'inscription de ces corps, moulés et bariolés, dans l'immensité du paysage. La dimension métaphysique de ce sport est encore plus frappante en montagne, où les cyclistes deviennent des petits Sisyphes. J'avais également un désir très fort de m'éloigner de la représentation télévisuelle de ce sport et de restituer la sensation de l'effort dans sa pureté et sa durée.

Comment s'est faite la rencontre avec Jean-Marie, Gérard et Francis, les trois cyclistes mis en avant ? Pourquoi ce choix ? Un an avant de tourner ce film, j'ai moi-même traversé les Alpes à vélo au milieu d'un groupe de passionnés. J'y ai trouvé de vrais personnages et un matériau humain d'une grande richesse, à la fois drôle et émouvant. A la fin de cette semaine, je me suis dit que ce serait beau de filmer cette aventure des temps modernes, à la fois dérisoire et essentielle. La grande difficulté a été, l'année suivante, d'identifier des personnages en quelques jours seulement, le groupe étant largement renouvelé. Assez vite, j'ai eu l'intuition que quelque chose de plus fort et de plus existentiel se jouait chez les cyclistes les plus âgés. Car il y avait également des jeunes pour qui la dimension sportive primait. La rencontre avec les trois personnages a été pour partie le fruit du hasard. Par exemple l'incident mécanique de Francis, dès le premier jour, qui nous a permis de le filmer en rade, sur le bord de la route. Chacun à leur façon, Jean-Marie, Gérard et Francis dégagent une poésie. Par leurs personnalité très dessinée, leur physique, leur façon de s'exprimer, ils décollent d'un certain réalisme et portent en eux un germe de fiction. Mais c'est surtout au montage que le film s'est resserré autour de ces trois figures, Francis, le grand enfant passionné de la bicyclette, Jean-Marie le professeur de chimie un peu psycho-rigide, et Gérard, le stakhano viste-poète de la route. A eux trois, ils finissent par former un chœur d'hommes, dont les voix se mêlent, pour n'en former plus qu'une seule.

Il me semble qu'à travers leur amour du cyclisme, c'est tout notre rapport à la société du travail qui transparaît. Sous quel angle avez-vous abordé leur passion ? D'une certaine façon, leur pratique du vélo les maintient debout, physiquement et moralement. C'est ce qui leur permet de faire face aux épreuves engendrées par le travail, le couple, la retraite, et plus largement le fonctionnement de nos sociétés contemporaines. Il est évident que c'est de cela dont je voulais parler en filigrane et que c'est à mon sens plus un film sur la condition humaine que sur le cyclisme proprement dit. Pour moi, le vrai sujet du film, c'est notre rapport au temps et à la liberté. Au temps qui passe, au temps qu'on s'approprie, aux souvenirs qu'on se crées et auxquels on s'accroche. C'est ce qui nous a conduits au montage à adopter cette structure rétrospective, à la fois ludique et très mélancolique.

Quel regard portez-vous sur les épreuves qu'ils s'imposent ? Disons que je les comprends, même si je ne serais, personnellement, pas prêt à y consacrer autant de temps et d'énergie. Le vélo occupe une place immense dans leur vie. Mais je ne peux qu'être d'accord avec Jean-Marie lorsqu'il dit que l'homme est fait pour bouger. Et avec Gérard, quand il explique que si l'on s'assied sur son canapé devant sa télévision, c'est le début de la fin. C'est tout le paradoxe de leur pratique du vélo, à la fois contraignante et libératrice.

Propos recueillis par Vincent Poli

LA VISITE

10H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

DENIS DARZACQ

EP VENTRILOQUIES L'ART DANS LE CINÉMA, LE CINÉMA DANS L'ART

LA MARCHE TURQUE

ZIAD ANTAR

10H30 / VILLA MÉDITERRANÉE

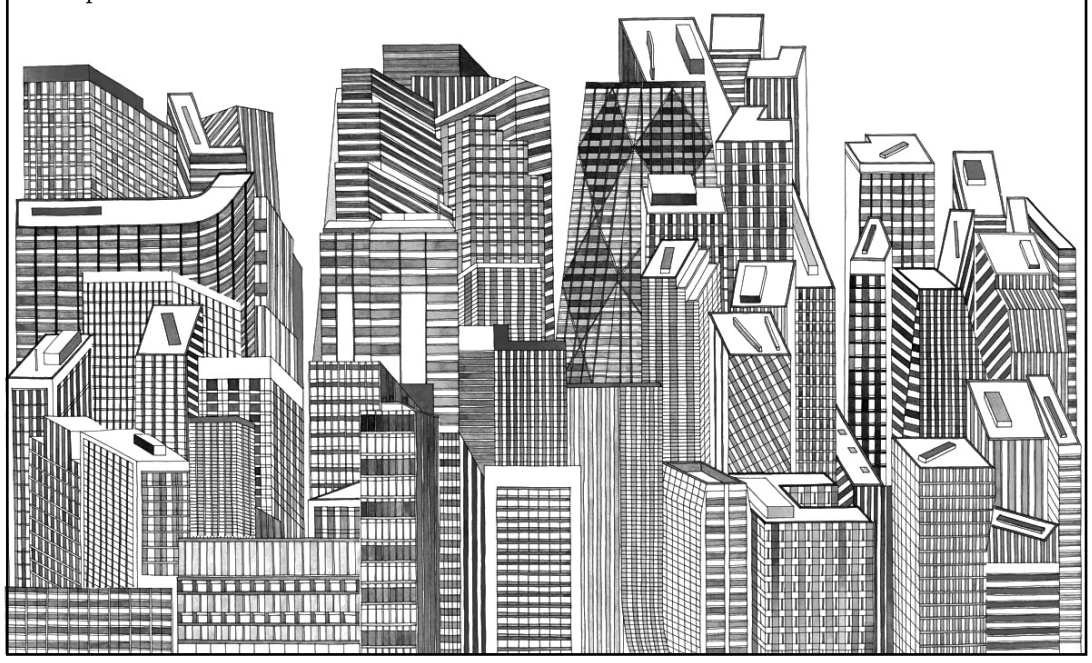
EP VENTRILOQUIES L'ART DANS LE CINÉMA, LE CINÉMA DANS L'ART

IF IT IS
Nigel Peake

Studio Fotokino

11 JUIN - 31 JUILLET 2016

Exposition du mercredi au dimanche de 14h à 18h30 - 33 allées Gambetta Marseille 1er Marseille



CE SOIR AU FIDBACK :

Miss Greedy & Monsieur Plus

DUO DE SÉLECTION MUSICALE SUR VINYLE

Ondulant et frénétique, du standard à la perle rare

Une sélection éclectique, Funk / Rock / Hip hop et quelques surprises...

FID 27e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA MARSEILLE remercie ses partenaires officiels :

VILLE DE MARSEILLE www.marseille.fr — Région Provence Alpes Côte d'Azur — DÉPARTEMENT BOUCHES-DU-RHÔNE bdr13.fr — centre national du cinéma et de l'image animée — Liberté • Égalité • Fraternité RÉPUBLIQUE FRANÇAISE — Ministère Culture Communication — PROCIREP Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision — AIRFRANCE

Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Paul Otchakovsky-Laurens - Président. Administrateurs : Pierre Achour, Corinne Brenet, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carenzo, Caroline Champetier, François Clauss, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Vincent Poli. Rédaction : Marie-Pierre Burquier, Clément Dumas, Julien Dumas, Nicolas Feodoroff, Gilles Grand, Fabienne Moris, Hyacinthe Pavlidès, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Vincent Poli, Paolo Moretti, Antoine Rigaud, Barnabé Sauvage, Vincent Tuset-Anres, Elisabeth Wozniak. Traductions : Marie-Blanche Betouret, Claire Habart, Jérôme Nunes, Giancarlo Siciliano. Photographies : Carmen Leroi et Louise Filippi. Graphisme et coordination : Caroline Brusset. Impression : Imprimerie Soulié.