MILKY WAY

Benedek Fliegauf

04 JOURNAL DAILY FIDMARSEILLE .07.08

écran parallèle Traduire l'Europe

MILKY WAY Benedek Fliegauf

Sans l'énigme du titre, ce serait presque simple. Le regard se pose, mutique, absolument mutique. Il découpe une durée, la même toujours, à chaque fois, atoll narratif prélevé au scalpel. Il découpe aussi un cadre fixe, assez large pour que quelques rares événements s'y conjuguent en théâtre grandiose. Le film enchaîne ainsi une succession de tableaux, saynètes dont l'ampleur démesurée pourrait laisser croire que l'épopée n'est pas loin, si l'épopée n'avait depuis longtemps déserté notre histoire. Que voit-on alors, à l'intérieur de ces frontières aux bords si rigoureux ? Une tente qui s'envole au vent mauvais, une barque, une poussette d'enfant, un lac, des pros du VTT près d'un arbre qui enflamme l'horizon, une vieille dame qui trottine avant de chuter auprès d'une balançoire, des barboteurs de piscine libidineux, des façades de containers remplis de tambourinages, etc. Des vieux, des jeunes ; des naissants, des disparaissants ; des rapides, des lents. Bref, un monde. Ou plutôt, son cirque certain. Gonflable, déconfit. Gonflé.

Venu d'où ? Héritier manifeste du dessin animé. Mais de celui de l'école de l'Est, là où le cerne commande impérieusement l'apparition des figures. Là où, matérialiste orthodoxe, tout tracé, tout mobilier, immobilier, tout élément de décor, tout personnage qui se fait jour noir sur blanc est d'abord la traduction de son obstination à venir au monde. Le cadre ne se contente pas de limiter l'action, il en est la source. Chaque trait le confirme. Être sous la loi, c'est la règle d'or de cette animation. Transférez-la sur du vivant, en couleurs, en live, du même coup la question fait un tour sur elle-même, devient incontournable : comment échappe-t-on à la loi ?

C'est de cette manière que deux réalisateurs hongrois songent à leur pays, à son passé, à son présent. Cherchez les allégories, vous les trouverez. Et si vous ne les cherchez pas, c'est l'Europe qui trouvera vos yeux. Europe silencieuse, trop large pour les trépidations, juste assez grande pour enregistrer les ombres nocturnes de sa future jeunesse.

J.-P. Rehm

aujourd'hui à 17h45 aux Variétés

écran parallèle Zanzibar aujourd'hui à 12h30 aux Variétés

LE RÉVÉLATEUR Philippe Garrel

Philippe Garrel tourne Le révélateur en une semaine fin mai 68 avec une équipe réduite et très peu de moyens, près de Munich. Quelques semaines auparavant, Garrel avait obtenu le Grand Prix pour *Marie pour mémoire* au Festival d'Hyères. Il y a rencontré ses futurs acteurs, Bernadette Lafont et Laurent Terzieff.

"Quand on tournait *Le Révélateur* en Allemagne, chaque fois qu'on installait un plan, la police arrivait : en soi, d'ailleurs, ça ne me gênait pas, j'avais été en Allemagne un peu pour ça : tourner près des camps militaires, pour avoir l'impression qu'on est très oppressé. "

Philippe Garrel

Ce fut pour moi un plaisir absolu, à une époque où Philippe Garrel avait parfaitement assimilé l'égale importance de l'image au cinéma au point de baptiser son film *Le Révélateur,* en référence au développement au laboratoire, et de me laisser une exceptionnelle liberté pour ça, d'improviser et d'inventer, avec des moyens d'éclairage volontairement très réduits pour stimuler notre imagination et une pellicule hypersensible pour en capter les moindres lueurs ou les plus fortes apparitions, la photographie de ce petit film muet et quasiment amateur qui est pourtant l'un des plus beaux de l'histoire du cinéma avec sa lumineuse et charmante façon onirique et raisonnablement fantastique de raconter, de rappeler ou de suggérer tant de sentiments poétiques et profonds.

Michel Fournier

Photo : Laurent Terzieff, Bernadette Lafont et Stanislas Robiolle dans *Le Révélateur* - 1968

"*Le Révélateur* est un film muet. Un couple et son enfant fuient devant une menace informe et pourtant indicible. Un film sans rires et sans murmures. Dans un paysage de désolation, d'humidité et d'humiliation, on voyait l'être le plus faible se révolter : l'enfant."

Bernadette Lafont

Jean-André Fieschi

[JURY NATIONAL]

Votre parcours ? Enfance insulaire et buissonnière (le goût persistant de l'échappée belle), rencontre à 17 ans d'André Breton (assurément agitante), affinités fondatrices (Biesse, Zucca, Eustache, Labarthe, Ollier), les cavernes d'Ulm et Chaillot (le dragon Langlois), les Cahiers jaunes (fraction Rivette), la fée-marraine Janine B. qui me décréta cinéaste (de notre temps), la Paluche de Beauviala (j'avais jusqu'alors seulement fantasmé la possibilité d'un troisième œil), l'alchimie des rencontres surtout, rien de plus objectif que le hasard - mais je vois que le jour se lève, et comme le sultan des contes, il me plairait surtout de connaître la suite du récit.

Vous avez réalisé plusieurs portraits de cinéastes : Pasolini, Delluc, Rouch. Quelle importance attachez-vous à ce genre ? *Delluc & Cie* (1968) est un essai filmé sur l'avant-garde française des années 20, visant surtout à restituer à Jean Epstein sa place, alors à peu près oubliée. *Pasolini l'enragé*, *Mosso Mosso* (Jean Rouch comme si...), mais aussi *Le Savon noir* et *La Jeune fille Violaine* (avec Alain Cuny) peuvent effectivement être rattachés au genre du portrait, et même (c'était leur enjeu et leur ambition) à celui de l'autoportrait. Ils attestent moins de très hypothétiques pièces d'identité rapportées que de l'inscription de ferveurs électives données, vaille que vaille, en partage. Ce sont des témoignages de reconnaissance.

Cinéaste, écrivain, enseignant : comment conciliez-vous ces pratiques dans le cinéma ? Tout à fait naturellement, je crois. On ne concilie rien. On voyage entre des identités plurielles où chacune relaie l'autre, et la relance, la ravive, la délasse, dans le meilleur des cas. Il y fallait un certain temps. Et l'humilité (ou l'impertinence) de rester un amateur pour tout professionnel avéré.

Quel est votre sentiment sur le cinéma français aujourd'hui ? "Ici, voyez-vous, dit la Reine, il faut courir de toutes ses forces pour rester à la même place." (chère Alice !). Mais les exceptions abondent, qui tempèrent le diagnostic : nous avons aussi très heureusement nos incorruptibles vieillards prodiges, aujourd'hui unanimement célébrés, et la promesse en même temps de relèves fécondes, jeunes filles ou jeunes gens dont on peut tout attendre, et d'abord l'imprévisible.

Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury de la Compétition Française au FIDMarseille ? Comme une chance de découvertes, précisément. "On cherche une place fraîche sur l'oreiller", disait Stravinsky. "Il n'y a pas de doctrine vraie en art, parce qu'on se lasse de tout et que l'on finit par s'intéresser à tout", notait Valéry. Et Claudel : "Pour connaître la rose, quelqu'un emploie la géométrie et un autre le papillon." Boussoles de poche, et de survie. Que cette fois encore la Canebière soit une rue qui mène vers l'inconnu, c'est la grâce que je nous souhaite.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Berta Sichel

[JURY INTERNATIONAL]

Pouvez-vous nous résumer votre carrière ? Depuis mars 2000, je suis directrice du département audiovisuel et conservatrice du film et de la vidéo au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Je suis conservatrice et chercheur et dans mon domaine, l'art contemporain, je suis spécialisée en arts des médias. Depuis 2003, je suis également responsable des acquisitions pour la collection vidéo du musée.

En tant que directrice du département audiovisuel du Reina Sofia, quels ont été vos derniers projets en date ? La liste comprend des films, des vidéos, ainsi que des projets nouveaux médias, sur lesquels j'ai travaillé en collaboration avec un conservateur externe. En 2008, il y a eu entre autres une rétrospective de nouvelles performances et de nouveau cinéma brésiliens ; une rétrospective Yvonne Rainer (Films). En 2006-2007, First Generation. Art and Moving Image (Première Génération. Art et Image en Mouvement, NDT), 1963-1986 ; Samuel Beckett - Films for TV ; Expand Cinema Screenings (Développer les projections de cinéma, NDT). Je pourrais ajouter Fluxus Films (2001) et une vue d'ensemble des travaux de Michael Snow.

Vous brouillez les frontières entre média, art vidéo et cinéma. Rien ne devrait être compris sur des modes traditionnels : les genres, les formats, les contenus, les récits, les techniques, les technologies. Les formalités, comme faire la distinction entre le film et la vidéo, les artistes et les cinéastes, ne devraient pas détourner notre attention. Personne ne devrait non plus s'étonner que ce qu'on a pu nommer une "question of style" puisse aujourd'hui être désigné comme une "question de compétences". Auteur de *Representing Realities*, Bill Nichols dit que ce qui compte, c'est comment le cinéaste (ou le faiseur d'images) "réussit à garantir les représentations et par conséquent, comment nous les transmettre." Nichols met aussi en exergue d'autres types de glissements au sein de la réinterprétation du visuel dans la culture contemporaine, par exemple format expérimental ou histoire conventionnelle, hiérarchie ou différence. Également, pendant les périodes de changement, perspective historique localisée ou raisons impersonnelles, récit incomplets ou réflexifs ou récits complets et autosuffisants, montage et collage ou réalisme, sont autant de doctrines en place. Elles devraient être présentes tant lors d'évaluations professionnelles des œuvres que lors de leur perception par plaisir pur et simple. Selon l'accueil du public, ces frontières brouillées permettent d'accroître la perception, et portent le spectateur au-delà de la première expérience du "texte" pour l'amener à la praxis sociale.

Quel regard portez-vous sur le cinéma actuel ? Qu'attendez-vous ? Un champ élargi.

Comment concevez-vous votre rôle de membre du jury international ? Simplement comme une formidable opportunité de voir de nouvelles productions et de rencontrer les gens.

Could you sum up your career so far? *Since March 2000, I am Director of the Department of Audiovisuals, Chief-Curator Film and Video in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid. Art curator and researcher, writer, my area is contemporary art, and I am specialized in Media Arts. From 2003, I am responsible for the acquisitions of video collection of the Museum.*

As Director of the Department of Audio Visuals at the Reina Sofia, your last curatorial projects? *This list includes film, video and new media projects I curated for the Museum sometimes with the collaboration of an outside curator. Among others, in 2008, film retrospective of new Brazilian films, performances ; Yvonne Rainer - Film Retrospective. In 2006-2007, First Generation. Art and Moving Image. 1963-1986 ; Samuel Beckett - Films for TV ; Expand Cinema Screenings. I could add Fluxus Films (2001) and an overview of works by Michael Snow.*

You are blurring boundaries between media, video art and cinema. *Nothing should be understood in traditional modes: genres, format, content, narratives, techniques and technologies. Formalities such as distinctions between film and video, artists and filmmakers shouldn't divert the attention. Either no one should be surprised that what was called a "question of style" might today only be a "question of skills." As the author of* Representing Realities*, Bill Nicholls, says, what counts is how the filmmaker (or the image-maker)"manages to secure the representations and subsequently relayed to us." Nichols also points others type of shifts in reinterpreting the visual within contemporary culture, such as experimental format vs. conventional story or hierarchy vs difference. Also in changing times, situated historical perspective vs. impersonal reasons, incomplete or reflexive narrative vs. self-sufficient full narratives, and montage and collage vs. realism are the tenets in place. They should be present either when professionally judging works or simply enjoying them. Depending the audience reception, these blurred boundaries are able to increase perception and caries the viewer beyond the first experience of the "text" into social praxis.*

What are your view on current cinema? What are you expectations? *An expanded field.*

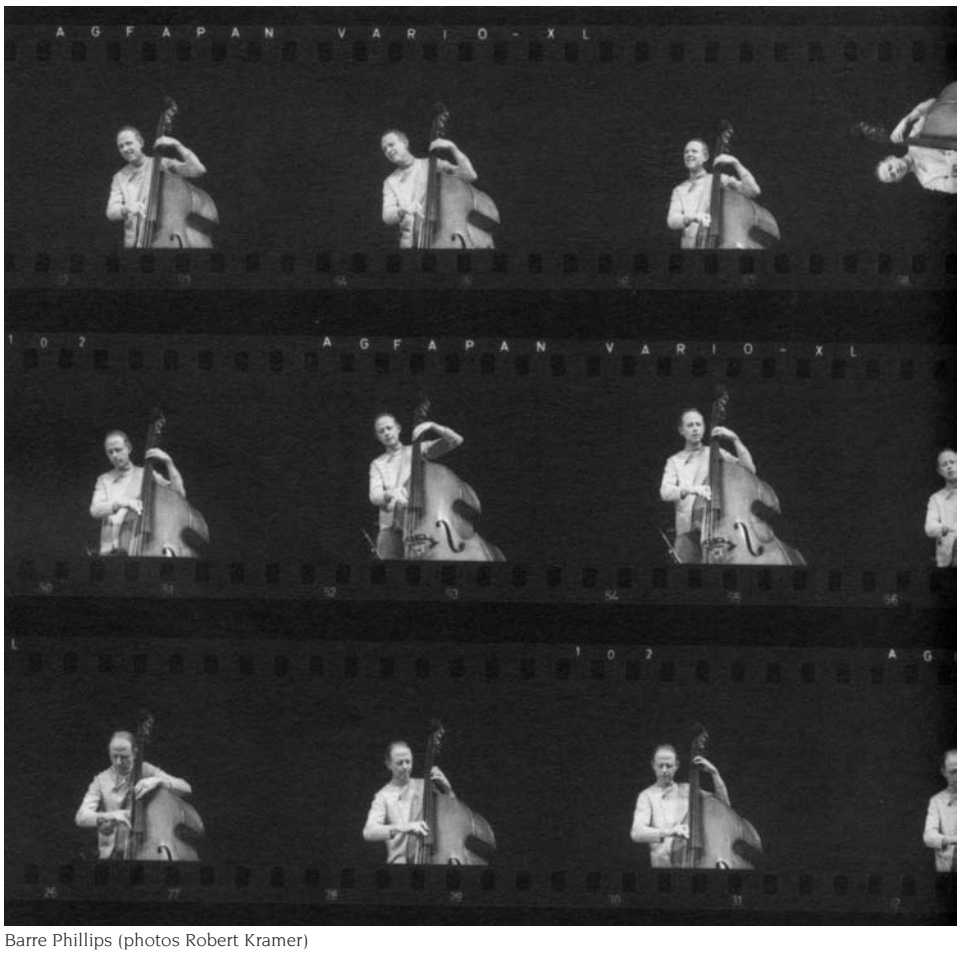
How do you see your part as a member of the international jury? *Just a great opportunity to see new productions and get to know people.*

Inteviewed by Nicolas Feodoroff

écran parallèle Rétrospective Robert Kramer LE MANTEAU aujourd'hui à 17h au CRDP

"Je crois que l'essentiel des idées sur l'improvisation vient de la musique. La musique en est la plus pure expression. Et le fait d'écouter les autres pendant qu'on joue. Un autre niveau de partage, qui est absolument spirituel : de l'énergie qui passe entre des personnes. Barre est un maître de l'improvisation, pas seulement dans le jazz, mais dans la nouvelle musique. J'ai appris énormément sur le cinéma en le voyant travailler. Sans aucun doute, sur tous mes films, il est la seule personne à comprendre l'image autant que moi."

Robert Kramer, entretien avec Bernard Eisenschitz, *Points de départ*, Aix-en-Provence : Institut de l'Image, 2001.

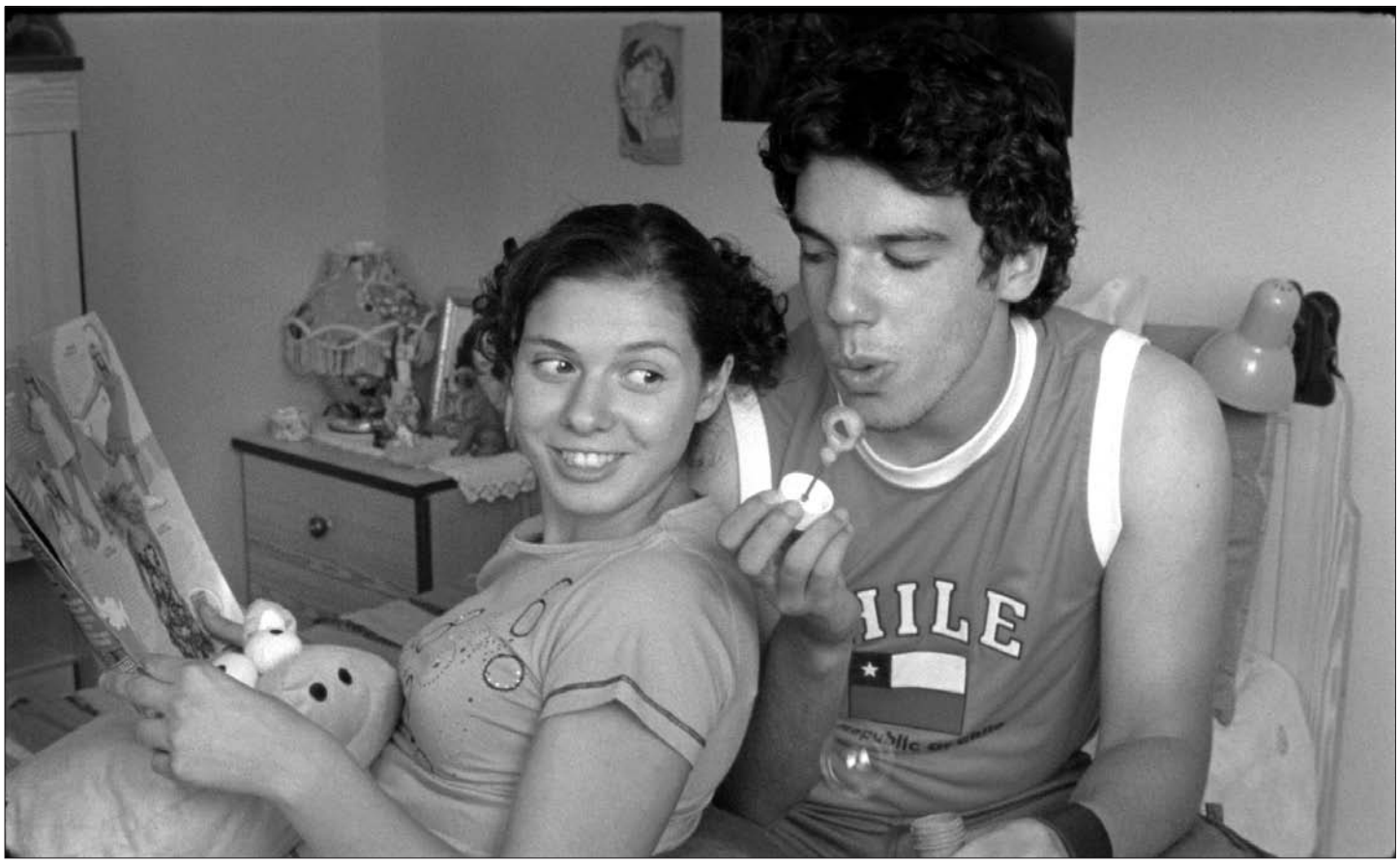


Barre Phillips (photos Robert Kramer)

"Robert m'a dit s'être inspiré de mon expérience du free jazz, de telle manière que sa façon de filmer et même d'imaginer le tournage a été influencée. C'est cette conscience des plaisirs que procure la maîtrise intime de son instrument qui a incité Robert à prendre la caméra. C'est flagrant dans *Route One/USA*, *Point de départ, Walk the Walk* ou *Le Manteau* : le caméraman qu'il est devenu participe intérieurement et des images et de la narration de ses films. Robert a acquis cette aisance qui lui permet de créer des images de manière intensément personnelle. C'est là, avec son équipe, au tournage, qu'il rejoint la liberté du free jazz. Chacun des interprètes possède une telle technique qu'il peut être en harmonie avec les autres tout en allant très loin, seul, dans sa partie."

Barre Philips, septembre 1999, in *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*, dir. Vincent Vatrican et Cédric Venail, Aix-en-Provence : Institut de l'Image, 2001.

Le Manteau, 1996



CE CHER MOIS D'AOÛT

ENTRETIEN AVEC

Miguel Gomes

Compétition Internationale

Quelle est la genèse de votre second long métrage *Aquele Querido Mês de Agosto* ? Genèse 1 : je connais depuis mon enfance les fêtes populaires qui ont lieu au mois d'août dans cette région du Portugal. À partir de ces chansons, de cette ambiance particulière de la campagne, j'ai envisagé de faire un mélange de mélodrame et de film musical. Genèse 2 : quelques semaines avant le tournage prévu, on est arrivé à la conclusion qu'on n'avait pas suffisamment d'argent pour filmer le scénario tel qu'il était. On a mis le scénario de côté et on a décidé de partir dans la région pour filmer les fêtes et tout ce qui nous intéressait.

Pourquoi la mise en abyme du tournage ? La vérité, c'est que pendant le premier tournage, sans acteurs, il y avait des jours où on ne trouvait rien d'intéressant à filmer. Pendant ces moments, j'ai filmé l'équipe. Et par ailleurs, si on demandait aux gens de jouer des personnages, c'était juste aussi qu'à notre tour, on joue des personnages. Également pour raconter, même d'une façon à moitié vraie, la démarche de production de ce film.

Au fur et à mesure, les habitants deviennent les acteurs. Comment avez-vous travaillé sur la création des personnages ? Les personnages sont des survivants de ce scénario qu'on n'a pas tourné. Ensuite, on a décidé dans quelle mesure on verrait en chacun d'eux des personnages ou bien les gens qui les jouent.

Paulo Meunier, par exemple, est une légende que l'on découvre par différents points de vue. Dans notre supposée quête pour découvrir les acteurs qui pouvaient jouer les personnages dans la deuxième partie du film, on retourne sans cesse à Paulo Meunier, qui commence à devenir un vrai personnage. Il n'est pas repris plus tard parce qu'il est déjà le vrai personnage, mélodramatique, de la première partie du film. La distance entre lui-même et quelqu'un d'autre, un personnage, est très maigre.

Comment s'est passé le tournage avec les habitants de l'Arganil ? On a repéré en vidéo en août 2005 et on a tourné au mois d'août de 2006 et 2007. À la fin, on faisait déjà partie des fêtes. Il y avait des gens qui nous cherchaient pour essayer de nous avoir dans leur fête.

Les séquences hétérogènes s'enchâssent les unes dans les autres, prises dans un même mouvement musical. Comment s'est construit *Aquele Querido Mês de Agosto* au montage ? J'ai eu la chance de tourner la première année, puis de monter, de tourner la deuxième année et de tout remonter. Et la réécriture du scénario entre le premier et le deuxième tournage, c'était déjà un peu du montage. À ce stade, on a écrit tous les rappels et toutes les rimes de la première moitié à la seconde. J'ai demandé à ma coscénariste d'intervenir au montage et j'ai demandé à mon monteur de participer aussi à la réécriture du scénario. À part ça, le montage s'est passé comme dans tous mes films.

Le travail sur le son, la musique, les chansons dans le récit, est essentiel. Quels étaient vos partis pris ? On a écouté beaucoup de disques et on a repéré pas mal de concerts. Ensuite, on a décidé des chansons qu'on trouvait les plus justes. La nature du son qui sort de ces mauvaises enceintes était à l'origine de mon désir de filmer. Je trouve ce son beau et triste, je l'aime beaucoup. Mon ingénieur du son était tout seul, sans assistant. Il est un peu fou, mais il a la passion du son. Il a compris aussi la nature de cette sonorité, donc il a pris les bonnes décisions pour l'enregistrer. Pendant le montage son, comme pour le montage image, on a fait exactement ce qu'on avait envie de faire, mais après, au mixage, on n'a pas essayé d'équilibrer techniquement le son.

Pourquoi avoir tourné en 16mm ? Parce que j'aime bien les aventures. Parce que la pellicule est en train de disparaître. Parce que j'ai besoin d'avoir des limitations matérielles pour essayer de les surmonter. Et parce que je voulais un seul type d'image pour tout le film : l'image qu'on peut obtenir avec une caméra et de la pellicule 16mm.

À la fin du film, le discours de Vasco Pimentel, l'ingénieur du son, peut-être entendu comme votre profession de foi : le cinéma comme puissance d'enchantement du monde. Disons que même si c'est moi qui joue le réalisateur dans le film, je suis plus proche de l'ingénieur du son dans cette séquence. D'ailleurs, je crois que le monde est déjà enchanté. Moi et le cinéma, on participe à ce système dans la mesure où l'on fait partie du monde.

Propos recueillis par Olivier Pierre

What was the genesis of your second full-length film, Aquele querido mês de agosto? *Genesis 1: ever since I was a child, I've been familiar with the popular fairs that take place in August in this region of Portugal. I thought I would make a film mixing the melodrama and the musical genres, out of the songs and the characteristic atmosphere of the country. Genesis 2: a few weeks before the original shooting was to begin, we realized we didn't have enough money to shoot the actual script. We put it aside and decided to go there anyway to film the fairs and everything we found interesting.*

Why did you choose this* mise en abyme *of the shooting? *The truth is, during the first shooting, without actors, there were days when we didn't find anything worth shooting. Then I started to film the team. Besides, since we asked the people to play some parts, it was only fair that we played some parts as well. It was also a way for us to give an account, if half true, of the production process of this film.*

The inhabitants gradually become actors. How did you work on the creation of the characters? *The characters are survivors from the script we didn't shoot. Then we decided to what extent we would see the characters in them, or just the people who played them.*

Paulo Meunier, for instance, is a legend we discover through different points of view. *In our supposed quest to find actors that could play the characters in the second part of the film, we always go back to Paulo Meunier, who starts to become a genuine character. He doesn't appear later on, because he already is the true melodramatic character in the first part of the film. The distance between himself and someone else, a character, is very narrow.*

How did the shooting go with the people from Arganil? *We researched locations on video in August 2005, and we shot in August 2006 and 2007. At the end of the shooting, we were already part of the fairs. Some people were looking for us to try and have us in their fair.*

The heterogeneous sequences seem to fit exactly together, following a single musical movement. How did you build up* Aquele Querido Mês de Agosto *editing-wise? *I had the opportunity to shoot during the first year and then to edit, to shoot during the second year and to redo the entire editing. And the rewriting of the scenario between the first and the second shooting was also a kind of editing. At this stage, we wrote all the returns and rhymes from the first half to the second. I asked my co-scriptwriter to contribute to editing and I asked the editor to participate in the rewriting of the script as well. Apart from that, the editing process was like in all my other films.*

The work on sound, music and songs in the narration is essential. Could you explain your choices? *We listened to a lot of records, and we went to a lot of concerts in the research process. Then, we decided which were the most appropriate. My desire to make this film originates in the nature of the sound that goes out of these bad speakers. I find this sound both beautiful and sad, I really like it. My sound engineer works alone, without any assistant. He is a bit crazy, but he really has a passion for sound. He also understood the nature of this sound, and thus he took the right decisions so as to record it. During sound editing, as for image editing, we did exactly what we wanted to do, but afterwards, for the mixing, we didn't try to technically balance the sound.*

Why did you choose to shoot in 16mm? *Because I like adventures. Because film is disappearing. Because I need to have technical constraints so I can try and get over them. And because I wanted a single type of picture for the whole film: the one you can get with a camera and a 16mm film.*

At the end of the film, sound engineer Vasco Pimentel's speech may be interpreted as your profession of faith: cinema as a power to enchant the world. *Let's say that even if I play the director in the film, I am closer to the sound engineer in this sequence. Besides, I think that the world is already enchanted. The cinema and I participate in this system, insofar as we are part of the world.*

Interviewed by Olivier Pierre

VENDREDI

chronique de Dork Zabunyan

Qui ne se rend pas avec un peu d'appréhension à l'inauguration d'une manifestation culturelle ? Quelle qu'elle soit. Au sentiment d'ennui, provoqué par les discours officiels, se mêle souvent un embarras légitime. Dans ces discours, les œuvres sont sollicitées comme prétextes à des considérations qui n'appartiennent pas à l'art. Même de loin. Mélange de condescendance, "les artistes sont sympathiques", et de superficialité, où le geste de création est ignoré, dans sa portée de déplacement de soi et des choses. La cérémonie d'ouverture de la présente édition du FIDMarseille a pris le revers de ces manières de faire, assez radicalement. Le silence qui gagnait progressivement la grande salle de La Criée, les applaudissements compacts qui ont ponctué chacune des interventions, ne trompaient pas. Il s'est passé quelque chose, mercredi soir, avant la projection de *Die Stille vor Bach*, le film de Pere Portabella qui sera évoqué dans une prochaine chronique. Ce quelque chose, on le résumera d'un mot : nécessité. Nécessité du FID et des 138 films présentés cette année. Nécessité d'être là, à Marseille, pour découvrir ces fragments de "la prose du monde, de toutes les proses du monde", comme l'a indiqué Jean-Pierre Rehm. Avant lui, Aurélie Filippetti, dans un discours précis, particulièrement inspiré, a esquissé les termes de cette nécessité du festival marseillais : privilégier l'image, non l'illustration. Être aux aguets, avec les films, de cet "impact sur le visible, et sur ce qui ne l'est pas", comme l'a précisé la présidente. Sachant que l'invisible, c'est également l'intolérable, ainsi que le déclarait en son temps Michel Foucault, ou encore ces menus "secrets explosifs", pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Rehm, qui font que, peut-être, à la suite de certaines séances, on n'est plus tout à fait le même.

D'explosions, il est beaucoup question dans le film de Mauro Andrizzi, *Iraqi Short Films*, sans doute l'un des événements de la Compétition Internationale. Le titre de ce montage d'images d'archives glanées sur le Net peut sembler trompeur. Les fragments sélectionnés par Andrizzi ne sont pas tous "irakiens." Certains d'entre eux proviennent de l'armée américaine, d'autres de l'armée anglaise. Certes, une étude comparative des images issues des deux camps serait à faire. Comparaison de leurs matières respectives, le grain de l'image ayant une importance décisive. Comparaison aussi de leurs éventuelles "valeurs cinématographiques", point sur lequel insiste Andrizzi. Mais surgit une autre question. Quel supplément esthétique, supplément sensible, de pensée, engendre pour le spectateur le montage de ces *Short Films*, étant entendu que ce supplément, cher à Serge Daney, ne saurait relever de la simple information, aussi lacunaire soit-elle au regard du conflit irakien ? Peut-être que De Palma, avec *Redacted*, achève là où Andrizzi se risque encore. L'un nous donne à voir l'intolérable d'une guerre née du mensonge, l'autre nous la laisse entrevoir, l'impact sur le visible s'y affirme, puis s'estompe.

Les Sentiers
à l'Alcazar

aujourd'hui à 14h30

DESTINATION FINALE

KEIDAS

MINUIT MOINS 10 MINUIT MOINS 5

NEW BOOK

L'HEURE DU BERGER

Première internationale
Compétition Internationale

Entretien avec

Pierre Creton

Quelle est la genèse de *L'Heure du Berger* ? En septembre 1999, j'achetais la maison de Jean Lambert qui venait de mourir pour tenter de finir le film commencé avec lui deux ans auparavant : *La Vie après la mort*. Déjà dans ce premier film tout se passait dans sa maison, avec lui, puis sans lui : tentative de filmer son absence. Dans *L'Heure du Berger*, c'est sa présence en tant que fantôme que j'ai voulu saisir. C'est un film que je n'ai pas vu venir. Au printemps, l'année dernière, alors que cela arrivait régulièrement, Jean est revenu, mais cette fois plus présent. Dans un même mouvement, j'ai profité et nourri sa présence pour envisager un second film : sept ans après sa mort... toujours dans sa maison.

Le film est un hommage à votre ami, qui culmine dans la séquence chantée, mais aussi une fiction surréaliste et un documentaire sur la nature. Il y a la présence des morts et l'absence des vivants. Cette séquence où Marie, l'amie avec qui j'ai acheté la maison, chante, était déjà dans le premier film. Ce qui a changé, c'est la surimpression qui nous met dans le même espace en un temps différent. Ni tout à fait ensemble, ni tout à fait séparés. J'ai cherché à l'image une certaine intensité de la présence de Jean. Comme je filmais en même temps que je montais, ça m'a conduit tout le temps du film à observer très méticuleusement, comme un naturaliste, tout ce qui survenait. Et plutôt que de surréel, je parlerais plus volontiers de surnaturel.

Le choix et la durée des plans donnent une impression de liberté et de maîtrise. Cette impression de liberté, je l'ai ressentie tout le temps de la fabrication du film. C'est bien si elle perdure. Elle n'est pas détachée de la vie quotidienne, et c'est ce qu'il y a de plus difficile à saisir. Les outils sont là, caméra, micro, banc de montage, avec tout le reste, les livres, les casseroles, les poules, les abeilles, les fleurs, les amis (j'ai trouvé une terre et des compagnons)... De plus, je n'ai cherché aucun financement, qui éloigne souvent du désir très simple au départ de filmer un lieu, des personnes, un texte. Au montage, le choix et la durée des plans sont souvent en rupture, en contradiction, à contretemps, passant parfois du plan-séquence à l'image subliminale. C'est avec méticulosité, une méticulosité presque magique, que je l'ai envisagé.

La longue séquence dans la toile de l'araignée a-t-elle un statut particulier ? La séquence de l'araignée ou de la mouche, c'est selon, est indissociable du plan suivant, celui de la chambre aux râles hors champ ; l'approbation de la vie jusque dans la mort... Mais là, il y a la musique avant tout, le dernier concert de Dinu Lipatti se débattant avec la maladie et la mort. Cette séquence, de la toile de l'araignée à la chambre, est la seule dont le son fut déterminant au montage.

Comment avez-vous pensé le montage, qui semble procéder de la logique du rêve ? Il y a les images survivantes avec Jean et Marie, déjà présentes dans *La Vie après la mort*. Les images anciennes : "la première heure du Berger" et "la chambre" qui, à l'origine, n'ont pas été pensées pour un film : essais caméra, images fétichistes. Tous les autres plans ont été filmés plus ou moins dans l'ordre chronologique du montage. C'est monté intuitivement, au nez, il y a des lignes de fuite. Rien d'imaginaire, ni de symbolique.

Le travail du son ? J'ai enregistré beaucoup de sons seuls sur le même principe : la maison, le jardin. Et je les ai ajoutés ensuite au son synchrone de certains plans. La chouette effraie dans la nuit, un enfant qui appelle Ariane dans la cour de récréation... Les musiques et les fragments radiophoniques sortent du poste qui appartenait à Jean et qui est resté dans la maison. Je les ai enregistrés dans le même mouvement que celui de filmer un essaim ou un hérisson. Je dirais presque au vol, comme le fragment très court de La Passion à la fin du film.

La dernière séquence est légère et apaisée, comme si le travail de deuil était fait. Cette fin nous ramène à la fois à la séquence d'ouverture mise en scène avec Jean, mais aussi au plan suivant de la première heure du Berger (sept heures) où je suis seul, peut-être dans ce travail de deuil dont vous parlez. Mais la mort de Jean, avec tout ce que nous partagions, la solitude, l'ivresse, la nuit, je n'ai pas fini de la nier ; surtout dans sa maison. À l'inverse d'une publicité qui nous incite à boire un Berger précisément à midi/sept heures, la mort, elle, ne nous a pas fixé rendez-vous à une heure ou à un jour précis. Cette deuxième heure du Berger (midi) avec Vincent Barré, un dimanche ensoleillé, était une fin heureuse possible. "On ne se rappelle pas les jours, on se rappelle les instants", notait Pavese dans son journal.

Propos recueillis par Olivier Pierre

"Un certain type de vie quotidienne (heures fixes, lieux clos, mêmes personnes, formes et lieux de piété) amenait des pensées surnaturelles.
Sortir de ce schéma et les pensées s'envolent.

Vivre quelque part est beau quand l'âme est ailleurs. À la ville, quand on rêve de la campagne, à la campagne
quand on rêve de la ville. Partout, quand on rêve de la mer."

Le Métier de vivre, Cesare Pavese

POSSIBLE LOVERS

Raya Martin

Première européenne
Compétition Internationale

***Possible Lovers** est votre cinquième film. Diriez-vous que c'est la suite d'*Autohystoria* ?** En fait, le titre original était *Autohystoria II*. Mais la seule connexion avec le premier film est l'idée du personnel et de l'historique. Les scénarios sont complètement différents.

Comment le projet et le scénario (ou les scénarios ?) de ce film ont-ils vu le jour ? L'idée avait été réalisée un an auparavant, alors que je passais beaucoup de temps avec cette réalisatrice/monteuse, par ailleurs un amour impossible (notion post-moderne : quelqu'un dans votre vie existe en permanence dans un contexte romantique). Même chose avec *Autohystoria*, la décision de faire le film a été prise de façon impulsive : nous avons tourné une semaine avant la Saint Valentin. Au départ, ce devait être un cadeau, mais les plannings ont changé et nous avons quand même fini le film. *Possible Lovers* était une lettre d'amour adressée à une monteuse folle de comédies musicales... le premier film philippin devait être une histoire d'amour muette... la guerre, qui détruit les copies déjà tirées... autant de fantômes qui rôdent autour du travail, à mon sens.

Long-Silent Emotions ferme la première partie courte, réalisée à partir de vieilles prises de vue datant du début du siècle dernier. Pourrait-on dire qu'il s'agit là, aussi, d'une présentation de la seconde partie ?** La formule "long-silent emotions" a été reprise d'un reportage paru dans la presse, au début du 20e siècle, et qui décrivait certains de ces premiers films philippins que j'évoquais. Je trouvais aussi qu'elle exprimait parfaitement le sentiment de tomber amoureux.

Dans vos films, la recherche autour de la représentation de l'histoire est centrale. Mais, ici, elle semble faite avec plus de recul. Quel est votre lien à l'histoire ? L'Américaine et le Philippin sont assis, côte à côte, dans la salle de montage. On a aussi un voyage sonore et la description d'une révolution. Ce film parle tout autant de l'histoire du cinéma philippin que de l'histoire des Philippines. Il s'agit autant de prises de vue disparues que de sentiments perdus, de l'idée de pouvoir survivre en faisant des films, en tombant amoureux. Le premier film philippin était une histoire d'amour, un film jamais vu jusqu'à aujourd'hui puisque la guerre a détruit les copies. Cette idée que l'histoire demeure dans le sang, dans l'air plutôt qu'à travers un quelconque discours à tenir, devient dans ce cas précis plus pertinente.

Vous allez encore plus loin sur le mode radical que vous aviez adopté jusque là. Pourquoi ? Un héritage warholien ? Pourquoi pas ? Bien qu'on ne soit jamais, dans son travail, limité à une seule direction, (plus conventionnelle ou plus radicale), parce que ce mythe a une fonction consumériste. Personnellement, c'est surtout par intuition que je décide de travailler sur tel ou tel matériau, ce sur quoi ni Warhol, ni plupart de nos autres courageux amis n'ont leur mot à dire. En même temps, ce minimalisme, tel qu'on le trouvait dans le premier *Autohystoria*, donne un plus grand nombre de possibilités sur le plan de l'expérience et de l'imagination. On nous présente, on nous congédie.

Le titre, bien qu'il semble évident à première vue, demeure énigmatique. Quels pourraient être ces deux "possibles amants" ? Eh bien, la nature autobiographique même de *Autohystoria* demeure.

L'aspect autobiographique est-il donc le seul ? Il est primordial, oui. Tout ce qui s'ensuit est un souvenir : l'Américaine et le Philippin, le cinéma et le cinéaste...

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

* *Possibles Amants.* ** *Des émotions longues et muettes.* (NDT)

Possible Lovers *is your fifth film. Could you say that this movie is a sequel of* Autohystoria*?* *In fact, the original title was* Autohystoria II. *But the only connection to the first film is the idea of personal and historical. The scenarios are entirely different.*

How did the project and the scenario (or the scenarios?) of this film get started? *The idea had been realized a year earlier while I was spending a lot of time with this film-maker-editor, who happened to be an impossible love (a postmodern notion about someone in your life who exists persistently in a romantic context). The same with* Autohystoria, *the decision to shoot the film was impulsive: we shot a week before Valentine's Day. It was planned as a present, but the schedules went wrong so we finished the film anyway.* Possible Lovers *was a love letter to an editor who loved musicals... the first Filipino film was supposedly a silent love story... the war destroying existing copies... all of these I think are ghosts around the work.*

Long-Silent Emotions *closes the first brief part, made of old footage from the beginning of the last century. Could it be said that it is also an introduction of the second part?* *The phrase "long-silent emotions" was taken from a newspaper account during the early 20th century describing some of the first Filipino films I told about. I thought it also perfectly expressed the sentiment of falling in love.*

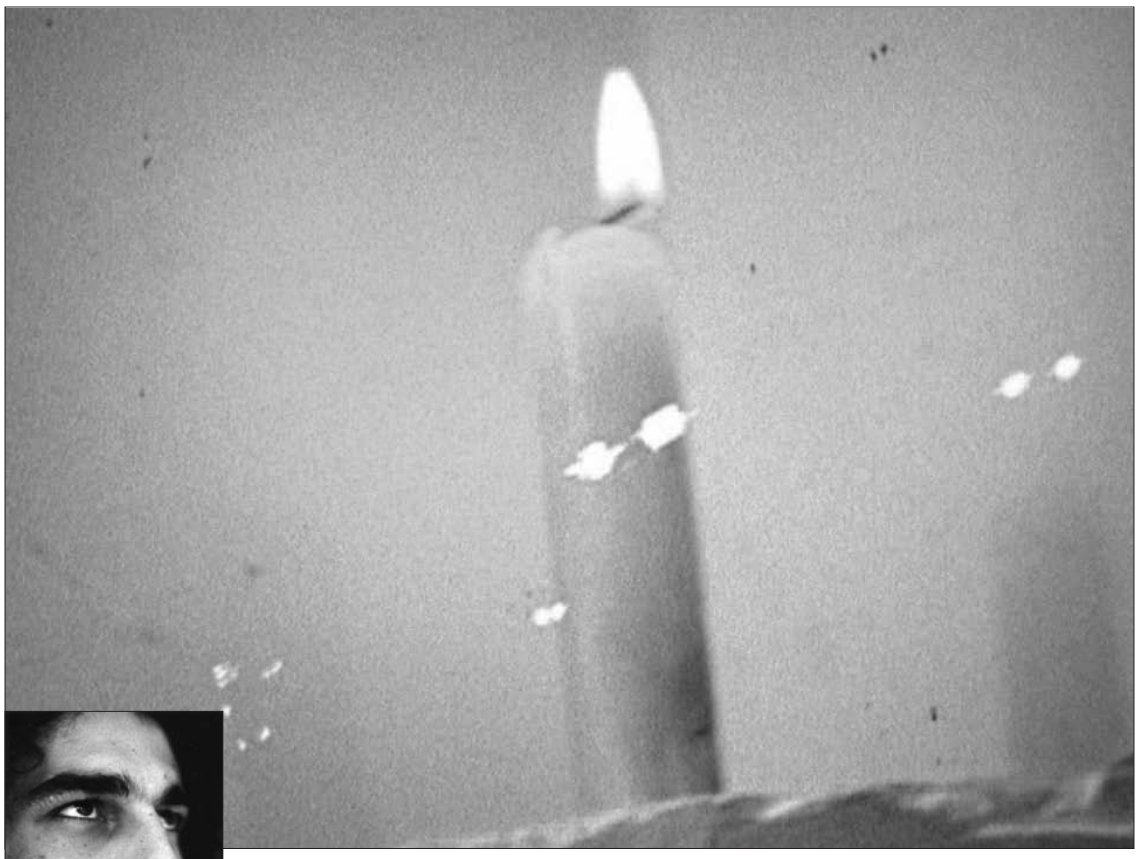
The inquiry about representing history is central in your films. But here it seems to be more distant. Which is your link to history ? *There is the American and Filipino sitting side by side in the editing room. There is also a sound travel and the depiction of a revolution. This film is about the history of Philippine cinema as much as it is about Philippine history. It is about missing footages as much as it is about lost feelings, the idea of survival by making films, falling in love. The first Filipino film was a love story that has yet to be seen today because the war has destroyed the copies. This idea that history remains in the blood, in the air, rather than a discourse to be taken becomes more relevant in this case.*

You are going further in the radical way you took until there. Why? Any Warhol heritage? *Why not? Though one is never limited to a single direction in making his work (more conventional or uncompromising) because this is a myth that has a consumerist function. Personally, I decide to work on a material mostly on intuition, which is something that Warhol or any other of our brave friends does not have a say. At the same time, this minimalism, as it was in the first* Autohystoria, *still allows for more possibilities of experience and imagination. We are introduced, we are sent off.*

The title, at the first glance obvious, remains enigmatic. Who could these two 'possible lovers' be? *Well, the very nature of* Autohystoria *as autobiographical still remains here.*

Is the autobiographical aspect the only one? *First and foremost, yes. Everything else that follows is a memory: the American and the Filipino, cinema and the film-maker...*

Interviewed by Nicolas Feodoroff



A FILM FAR BEYOND A GOD

Première mondiale
Compétition Nationale

Waël Nourredine

Quelle est la genèse du projet ? Cet essai prend pour protagoniste une divinité arabe, Hubal, antérieure à l'islam, pour dissocier fermement ces trois termes : arabe, musulman, islamique. Il n'y a pas de fatalité de l'islam. Il n'existe qu'une main-mise actuelle de l'Islam sur la civilisation arabe, qui occulte son passé, recouvre son présent et obère son avenir. La situation est si oppressante et la désinformation, si poussée qu'il n'existe pas d'autres noms pour parler de la période d'avant le 6e siècle (571, naissance de Mahomet) que "civilisation pré-islamique" ou "civilisation anté-islamique". C'est, *mutatis mutandis*, comme si l'on parlait de "civilisation pré-chrétienne" à propos de l'Athènes et de la Rome antiques. Après l'instauration de l'islam, la défaite fut totale et Hubal phagocyté jusqu'à son complet oubli. Je souhaite rendre accessible au plus grand nombre de spectateurs ce fragment d'histoire ; si l'on identifie et interroge les débuts d'une ère (en l'occurrence, celle de la domination de l'islam dans le monde arabe), alors on la localise, on la relativise, on la problématise. Et, selon la même logique spéculative, on peut envisager que, si elle a commencé, elle pourrait aussi éventuellement finir. En cela, toute démarche historienne s'avère aussi politique.

De la croyance à l'hallucination, vous revisitez le sacré en mêlant les divinités archaïques aux dieux nouveaux que sont Morrison, Jean-Luc Godard, Eisenstein ou le Che. Comment s'est organisé ce grand mouvement d'ensemble ? "Vous ne pouvez pas faire la révolution en gants blancs" (Lénine). Et on ne peut pas faire des films avec les seuls pouvoirs de la raison.

Flashs, coupes cut, montage accéléré et à l'envers participent au surgissement du récit. Qu'est-ce qui a guidé ce travail du matériau ? Il n'y a aucun effet numérique dans le film. J'ai voulu, comme dans mes films précédents, faire des coupes sèches. Je crois à la dialectique des images. J'ai travaillé chaque raccord dans le film en pensant à son sens.

Qu'est-ce qui guide la relation entre les images, le texte et la voix off ? La recherche de formes visuelles et sonores susceptibles de faire trace pour le sacré.

Le travail avec F.J. Ossang ? Ossang est un poète et un cinéaste. Travailler avec lui ne peut que tirer mon film vers le haut. J'espère avoir réussi à lui rendre hommage dans *A Film Far Beyond a God*.

Propos recueillis par Julie Savelli

Buy-Sellf Art Club

Exposition de **Till Roeskens**

Mots / Choses

Jusqu'au 12 juillet 2008
(mardi-samedi : 14h-19h)

" S'il fallait choisir un mot pour introduire à l'œuvre de Till Roeskens, celui de déplacement, entendu dans toutes ses significations, conviendrait le mieux. (...) Relatant son exploration des labyrinthes dessinés par des enchaînements imprévisibles de rencontres, suscitant parfois la participation active de ses partenaires, ses « récits d'aventure » ponctués de courts-circuits entre le proche et le lointain, la réalité et la fiction rendent alors sensible une humanité des lieux périphériques de telle sorte que se révèle sous la banalité quotidienne l'extrême singularité des existences particulières. "

Paul Guérin, CEAAC Strasbourg 2005

101, rue Consolat 13001 Marseille

Tables rondes aujourd'hui

Lettre à la prison

16:00 au 61 Canebière
Invités : Marc Scialom, Vittorio Boarani, Jean-Paul Curnier, Jean-André Fieschi, Claude Martino, Frédéric Valabrègue

Toni Negri

20h au cipM - Centre de la Vieille Charité
Toni Negri et Giorgio Passerone dialogueront autour de *Lent Genêt, essai sur l'ontologie de Giacomo Leopardi.*

En collaboration avec le cipM et Alphabetville.
Lent Genêt est en vente à la librairie Histoire de l'Œil.

Portrait et lettre de Giacomo Leopardi

FESTMED

18h au 61 La Canebière

Invités
Syhem Belkhodja, directrice Doc à Tunis (Tunisie)
Michel Lipkes, directeur FICCO (Mexique)
Eduardo Thomas, programmateur Ambulante (Mexique)
Alberto Lastrucci, programmateur Festival dei Popoli (Italie)
Massoud Bakhshi, directeur Festival cinéma-vérité (Iran)
Luciano Monteagudo, programmateur (Argentine)
Jean-Pierre Rehm, délégué général FIDMarseille

FMR

Quai Marcel Pagnol

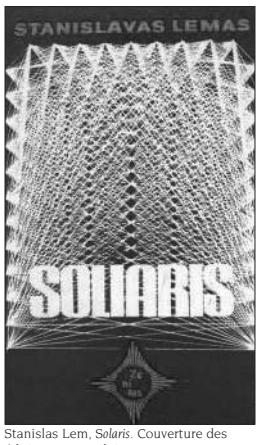
Ce soir

RELATIF YANN
(NON E POSSIBLE – RADIO GRENOUILLE – BIOMIX)

BARIS K
(SOAPSYSTEM / TURQUIE)

écran parallèle Traduire l'Europe

REVISITING SOLARIS



Stanislas Lem, *Solaris*. Couverture des éditions Vaga, Vilnius 1978.

"Dans *Revisiting Solaris*, l'acteur Donatas Banionis apparaît à nouveau en Chris Kelvin, plus de quarante ans après qu'il a tenu ce rôle dans *Solaris* d'Andreï Tarkovski. *Revisiting Solaris* est basé sur le dernier chapitre du livre de Lem, non utilisé par Tarkovski. Kelvin réfléchit à sa brève incursion sur le "sol" de la planète Solaris peu avant son retour de mission spatiale. Afin de visualiser le paysage de Solaris, j'ai utilisé une série de photographies réalisées en 1905 à Anapa sur la mer Noire par le peintre symboliste lituanien Mykajolus Konstantinas Ciurlionis. Les œuvres de Ciurlionis s'appuient sur une conception originale de l'espace, ce qui produit l'impression d'un temps en expansion illimitée. De ces images émane ainsi une vision cosmique et une profonde concentration intérieure. J'ai trouvé très intéressant qu'en 1971, Andreï Tarkovski ait filmé cette surface là, la mer Noire en Crimée, pour représenter le paysage de l'océan mystérieux."

Deimantas Narkevicius
in *Newspaper,* n° 55, Galerie Jan Mot, Bruxelles, janvier 2007

aujourd'hui à 10h à La Criée

écran parallèle Traduire l'Europe

Aujourd'hui à 12h45 au CRDP

WE WENT TO WONDERLAND

Xiaolu Guo

La réalisatrice a quitté son pays natal, la Chine, et vit en Angleterre. Ses parents viennent lui rendre visite pour faire un voyage en Europe. Le vieux monsieur chinois n'a plus de voix mais il écrit : "Les fleurs sur la tombe de Marx sont fanées pour toujours !" Pendant que sa femme regarde le Parlement de Londres, il remarque la forme étrange des nuages dans le ciel. Il veut voir le monde avant de mourir mais elle veut rentrer. Xiaolu Guo filme le voyage de ses parents en noir et blanc avec un appareil photo numérique. Elle observe leur rapport à ce nouveau monde, la rencontre des cultures asiatique et européenne.

Aujourd'hui à 22h au CRDP

A LO MEJOR Claudio Zulian
CONSTELACION BARTLEBY Andres Duque

Aujourd'hui à 10h à La Criée
Revisiting Solaris, Deimantas Narkevicius
Cosmic Station, Bettina Timm
Année lumière, Anne Durez
Brasilia-Chandigarh, Louidgi Beltrame

Aujourd'hui à 12h45 au CRDP
Europa 54°-54'-25°-19', Deimantas Narkevicius,
Remote, Martin Brand
Constelacion Bartleby, Andres Duque
We Went to Wonderland, Xiaolu Guo

Aujourd'hui à 22h au CRDP
A Lo Mejor, Claudio Zulian
Dans les limbes, Jeff Achtem, Alexis Fortier Gauthier
Home (stories), Ghazel
Kaimietis, Deimantas Narkevicius

séance spéciale Conseil régional PACA

D'ARUSHA À ARUSHA

Première mondiale
Premier film - Prix des médiathèques

Entretien avec
Christophe Gargot

Quelle est la genèse de *D'Arusha à Arusha* et pour quelles raisons avoir voulu aborder ce sujet pour votre premier film ? L'origine de *D'Arusha à Arusha*, c'est d'abord une histoire d'amitié qui me conduit à rendre visite à un ami journaliste dans cette ville de Tanzanie en mai 1999. Il y suit les procès qui se déroulent au Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR). J'assiste alors à mes premiers procès internationaux, installé dans la salle du public et notamment au prononcé d'un jugement. J'en garde un souvenir contrasté. À la fois le sentiment que ce qui s'y déroule me concerne en tant que citoyen du monde, mais que, dans le même temps, on ne me propose pas de place. La sensation d'un monde isolé, clos. De cette expérience frustrante naît progressivement une fascination pour cette justice qui réémerge après 50 ans d'isolement depuis Nuremberg. Et qui porte alors l'espérance d'un rapport autre aux conflits que l'éternelle loi du talion ou celle de l'impunité. L'émergence du rôle de "porteur d'une morale universelle". C'est le questionnement de cet horizon qui m'a animé au départ. En 2000, je découvre que cette justice a décidé de se faire filmer, chose rare. Dans le même temps émergent les premières remises en cause de ce tribunal. Naît au fil du temps une question : "qu'est-ce que cette justice nous cache en se montrant ?"
Au final, je trouve ainsi à combiner des questionnements cinématographiques, comme celui de la représentation institutionnelle à des fins historiques, avec d'autres thèmes qui m'animent alors, tels que l'universalisme, les droits de l'homme et la politique au travers desquels je questionne mon sentiment d'appartenance au monde.

Comment avez-vous eu accès aux archives du procès et pourquoi avoir tourné vous-même seulement certaines séquences ? Les archives des TPI sont publiques et libres de droits. Toute personne qui en fait la demande peut obtenir une copie d'une audience. La difficulté principale ne réside donc pas dans le fait de s'en procurer mais dans celui de procéder à une sélection : après plus de dix années d'activité, le TPIR a accumulé près de 30 000 heures d'archives audiovisuelles. Outre l'utilisation des images issues de la captation du TPIR, j'ai, dès le départ du projet, voulu les compléter par mes propres prises de vue afin d'installer un contraste avec celui de l'institution en récréant les axes qu'articule une salle d'audience. J'ai choisi de faire coïncider ce travail avec les plaidoiries finales du procès de Théoneste Bagosora. À la fois parce qu'il est l'un des principaux procès que j'utilise dans mon film, et le plus emblématique du TPIR.

Quel statut ont les plans de coupe de la salle du tribunal vide, des écrans de télévision, des caméras ? Les tribunaux internationaux innovent dans de nombreux registres et en particulier dans celui de l'image, en décidant très tôt de se filmer, au titre notamment du "devoir de mémoire". Cette attention n'est pas nouvelle, mais ce qui en fait la singularité par rapport au cadre français par exemple, c'est que les tribunaux internationaux n'encadrent pas cette démarche dans un corpus réglementaire strict. Toucher à du matériel historique nécessite d'en décoder les intentions et les modes de fabrication, et dans ce cas-ci notamment, les dispositifs de captation. Mon film est une déconstruction en vue d'une reconstruction. Découvrir un procès à travers les archives audiovisuelles, ce n'est pas assister au procès, mais voir le film du procès. Amener le spectateur à se confronter à un point de vue subjectif de cette représentation implique selon moi de lui donner certaines des clés de lecture du dispositif que j'interroge moi-même. Les écrans, la régie, le travail important sur le son participent à cet objectif. Les plans de la salle d'audience vide ont une fonction complémentaire : permettre au spectateur de se figurer, de se projeter dans un espace que la qualité filmique des archives n'autorise pas, en particulier parce que le tribunal recourt à des caméras-plafond. Au tribunal qui se regarde d'en haut, je lui oppose des axes à hauteur de regard qui me permettent de figurer le véritable niveau visuel interactionnel qui se joue lors des audiences. Au fil du film, j'amène le spectateur à se représenter l'espace complet. Enfin, ces plans me permettent des transitions temporelles tout en restant dans l'univers clos du tribunal.

Pourquoi avoir mis en place ce dispositif de confrontation de certains intervenants aux images du procès ? Pour deux raisons. La première : organiser un rendez-vous qui ne pouvait avoir lieu. Parce qu'ils n'ont ni les moyens, ni la possibilité de se rendre en Tanzanie, les Rwandais n'ont eu aucune relation avec ce tribunal ou seulement celle souhaitée par le pouvoir. Les Rwandais n'ont par ailleurs pas la télévision. Bref, le TPIR n'aura pas constitué pour les Rwandais une occasion d'interroger leur propre histoire, comme l'a été par exemple pour nous, Français, le procès Barbie. Comme le TPIR, les Rwandais évoluent aussi dans un univers clos. En organisant ces rencontres et en actionnant la force transitive des images, j'interpelle la fonction sociologique et mémorielle d'un procès. Non pas ce que les images montrent, mais ce qu'elles permettent d'évoquer.
La seconde : jouer avec un ressort. Il est commun d'interroger la nécessité, l'intérêt de filmer des procès. Les débats virent parfois aux discours casuistiques. Pour moi, ces images sont essentielles. Non seulement elles véhiculent de la substance historique, mais, comme ces tribunaux sont peu accessibles au public, et que par ailleurs ils s'en protègent, les images deviennent alors le "corps" le plus partageable, le "corps public". C'est une dimension extrêmement importante : ces institutions postulent un universel dont les contours sont indéterminés, mais qui existe parce qu'elles le revendiquent, en posant des actes. Comme dit Antoine Garapon : "La justice internationale se pose et se postule, elle se postule en se posant". Dans cette dynamique, l'image devient alors un des "universalisant" de cette justice.

Comment avez-vous choisi de privilégier certains intervenants, comme Jean de Dieu par exemple, certaines paroles, dans le montage de *D'Arusha à Arusha* ? Lors du tournage, j'ai confronté six personnes à mon dispositif, avec lesquels j'ai organisé trois rencontres successives, espacées d'une semaine environ. J'ai cherché à regrouper des réalités de la diversité rwandaise, tant sociologique qu'historique. Des représentants de la communauté hutu et tutsie, mais aussi des personnes ayant eu des positions et des rôles différents vis-à-vis des événements de 1994. En rencontrant Jean de Dieu, j'ai découvert l'incroyable singularité de son histoire. Pour moi, leur couple reflète de manière paroxystique la dualité tragique du Rwanda. Au fur et à mesure de nos rencontres, j'assistais au travail d'un homme prenant des risques avec sa conscience. Lors du montage, j'ai voulu installer son cheminement qui, dans ses certitudes et balbutiements, fabriquait un miroir en contraste avec l'assurance affichée du tribunal dans sa fonction, protégé derrière sa vitre.

La Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTLM) a un statut particulier dans le film. Oui, elle est le liant temporel historique. Elle me permet de créer des effets d'abyme, de jouer avec des limites de représentation.

Pourquoi avoir filmé les tribunaux populaires, les Gacaca, en parallèle avec le TPIR ? Les tribunaux internationaux sont une première forme de réponse juridique à des situations de post-conflit. Mais pas la seule. De plus, ils ne concernent que les principaux acteurs et responsables. Le Rwanda a eu longtemps la plus forte concentration carcérale au monde, jusqu'à 130 000 détenus pour un pays de huit millions d'habitants. Il a donc dû inventer une forme de justice unique pour juger toutes les personnes soupçonnées de participation. Dans la continuité de l'expérience de l'Afrique du Sud avec la Commission de la vérité, où la notion d'aveu/pardon occupait un rôle central, ces formes de justices, dites "transitionnelles", sont souvent présentées comme des justices de réconciliation, et les Gacaca l'ont été ainsi pendant longtemps. Même si les Gacaca sont certainement ici et là des occasions d'explication pour les Rwandais, il ne s'agit pas d'espaces protégés pour permettre de s'exprimer librement et d'opérer une éventuelle fonction cathartique. Pour moi, les Gacaca ne modifient en rien la relation à la justice. La présomption de culpabilité y est renforcée et totale, le système de défense, inexistant. Elles favorisent l'inéquitable et alimentent les ressentiments, potentielles bombes à retardement. En les filmant, j'ai souhaité montrer un autre rituel judiciaire avec ses limites, et qui ne fait pas évoluer la dimension vertueuse de la justice. J'ai souhaité aussi rompre avec une représentation idéalisée d'une justice dite "traditionnelle", dont elle n'a conservé, pour moi, que le nom.

"Le Tribunal des vaincus", cette citation de Raphaël Constant, avocat de Théoneste Bagosora révèle la complexité du procès. Cette formule est en fait de Thierry Cruvellier, seul journaliste à avoir couvert pendant cinq années consécutives les procès à Arusha. Il a écrit un livre majeur qui porte ce titre. Depuis le tribunal de Nuremberg, qui avait notamment remis en cause le principe de non-rétroactivité d'une loi ou encore accusé pour des actes que les Alliés avaient également commis, il est commun de parler d'une "justice de vainqueur". Cette formule est percutante mais pas nécessairement pertinente, car comme le rappelle Todorov : "Pour juger il faut nécessairement d'abord vaincre". La question est alors plus de savoir s'il s'agit d'une justice de puissant, et comment cette puissance est exercée. Le TPIR inaugure alors un résultat inédit : parce qu'il ne pourra s'émanciper de la pression politique exercée par le gouvernement Rwandais, il n'assumera jamais la totalité de son mandat, en particulier la poursuite des crimes de guerre commis par les rebelles du FPR. Il ne questionnera pas non plus la faillite de la communauté internationale en 1994. Le TPIR ne pourra donc jamais échapper à l'accusation d'avoir été partial dans le traitement de l'Histoire et d'avoir consacré, au bout du compte, la victoire d'un camp, celle du Front patriotique Rwandais. Restent donc les vaincus : les accusés, tous hutus, hormis un Belge et la communauté internationale qui, en n'exerçant pas intégralement son mandat, ne sera pas parvenue à s'émanciper dans sa fonction de juger et, ce faisant, à réparer un peu sa faillite de 1994. Pour la justice, il peut donc y avoir plus dangereux que la puissance : la faiblesse.

Le documentaire de procès a une longue tradition dans l'histoire du cinéma. Certains films vous ont-ils inspirés ? Oui, notamment Un spécialiste d'Eyal Sivan et de Rony Brauman, 10ème Chambre de Raymond Depardon, Memory of justice, de Marcel Ophüls. Mais l'expérience cinématographique qui a sans doute été la plus déterminante s'est déroulée en classe de 4ème, lorsque mon professeur d'histoire nous a projeté Nuit et Brouillard, d'Alain Resnais. Car pour reprendre Serge Daney, "C'est par le cinéma que je sus que le pire venait juste d'avoir lieu".

Propos recueillis par Olivier Pierre

NOS LIEUX INTERDITS

Leila Kilani

Première mondiale
Compétition Interationale
Prix des médiathèques

"Trente années durant, au Maroc, on ne pouvait pas voir, on ne pouvait pas entendre. Tout le monde imaginait. La rumeur disait tout. Les enlèvements, les savantes techniques de torture, les lieux de supplices où l'espèce humaine était réduite en reliquat humain : Dar Moqri, Derb Moulay Cherif, Tazmamart, Kalaat Maggouna... noms à l'évocation interdite. Officiellement, ces lieux n'existaient pas. (...) En l'espace d'une décennie, le Maroc a changé, on parle de "transition démocratique", de droits de l'homme. Le Maroc entre en repentance : les noms interdits, ceux des lieux et des personnes, se sont transformés en matière d'actualité. Autour des survivants des bagnes tournent désormais la presse, les éditeurs. Obsédé par son passé noir, le Maroc entame un travail de mémoire. (...) Et l'État finit par dévoiler l'existence d'un autre secret, plus intime, le secret de famille. Car derrière les secrets d'État, il y a tous ces mensonges et silences familiaux qui vont parfois jusqu'à effacer le souvenir des disparus. Chacun éprouve alors la nécessité de reconstruire cette histoire et de retrouver les Pères, doublement arrachés par la disparition et le secret. (...) Tout au long du film, se pose alors la question récurrente de la "trace" : trace intime, et trace officielle, les archives. Quelles archives peuvent exister ? Ont-elles été brûlées ? Il faut donc introduire la dimension de la rareté de la trace dans la représentation de cette aventure. Comment représenter les traces de la disparition politique dans le Maroc d'aujourd'hui ? (...) Voilà l'enjeu politique et narratif de ce film, faire tenir ensemble ce qui avait été tenu séparé par le secret, le tabou et la loi."

Leila Kilani.
Note d'intention

aujourd'hui à 20h à La Criée

A SHORT FILM ABOUT THE INDIO NACIONAL

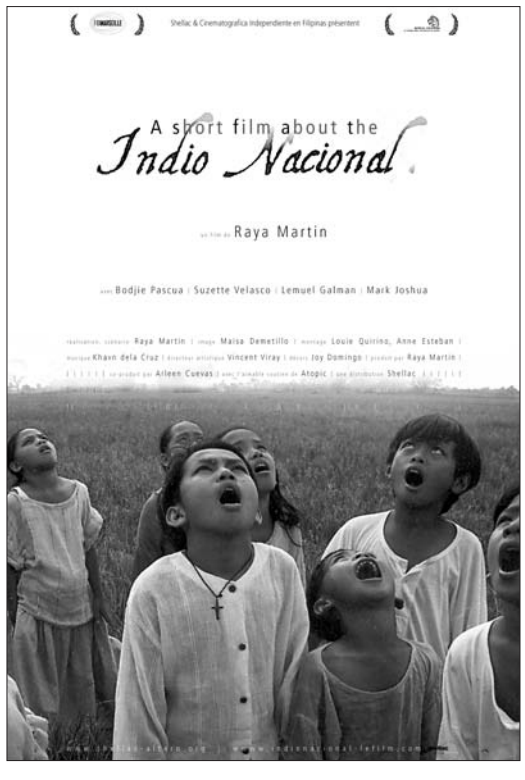
Raya Martin

séance spéciale FIDMarseille **Avant-première nationale**

par Emmanuel Burdeau

"*"I cannot sleep. Tell me a story". A Short Film About the Indio Nacional* s'ouvre par ces mots : "Je ne peux pas dormir, raconte-moi une histoire". Le vacillement d'une flamme fait trembler les pixels d'une image DV. Une femme se redresse de sa natte d'insomnie pour réclamer à son mari le bercement d'une histoire, après quelques minutes d'un plan parti pour en durer vingt. L'histoire sera celle, aimable puis terrible, d'un jeune garçon croisant sur sa route un vieillard qui porte un étrange fardeau, peut-être les restes d'un cadavre, voire carrément "*your country suffering in silence*" - sur ses épaules, tout le poids de ton pays qui souffre en silence. La manière Raya Martin est donnée, c'est celle d'un conteur politique qui réchauffe ses fables au foyer d'un feu de légende, celle d'un historien des souffrances philippines dont les récits empruntent à l'enchantement de la tradition orale, les plans, à la séduction d'un livre d'images pour enfants, et la mise en scène, aussi bien au cinéma muet qu'aux dessins, inscriptions et génériques à retardement.
Ce récit n'est qu'un incipit : si celui-ci est court (*A Short Film*, avance le titre), la peine est longue (*prolonged sorrow*, corrige le sous-titre), puisqu'elle accable un peuple philippin qui n'a pas encore fini, selon le cinéaste, de se libérer du joug colonial espagnol. Une fois passé le cap de la longue et superbe entrée en matière, des images en noir et blanc et 35mm vont alors faire résonner autrement la plainte et les peines prolongées des Philippins. Des saynètes muettes séparées par des cartons feuillettent la biographie d'un adolescent typique des années 1890, l'*indio nacional* - jeux d'enfants, observation d'une éclipse, travail à l'église, maladies, rites d'initiation pour intégrer le mouvement révolutionnaire Katiputinan. Entre la fabulation d'actualités filmées pour une époque où le cinéma existait à peine et la chronique militante de la résistance au pouvoir espagnol, entre documentaire et fiction, Raya Martin ne trace pas de frontière. Comme il le faisait déjà au premier plan, il suggère que toute histoire nationale doit tôt ou tard être reconduite au rappel de celle de la révolution : dans le doux rêve de narrations tinte en vérité le carillon d'un réveil."

In *Les Cahiers du cinéma*, n°628, novembre 2007. Extraits.



écran parallèle L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

SALESMAN

Albert et David Maysles, Charlotte Zwerin

Maître du tournage "off the hip" (à bras le corps), les documentaires des frères Maysles ont une qualité de présence intense. Avec *Salesman*, un classique du cinéma-vérité, c'est le triomphe de l'équipe légère. Pour l'occasion ils se sont associés avec Charlotte Zwerin, déjà leur complice pour *Meet Marlon Brando*. Quatre vendeurs de Bible, leurs démarchages en porte-à-porte, entre excitation extrême et abattement. Mais difficile à vendre, une Bible. Parlementant, insistant, cajolant, blaguant ou racontant des sornettes, peu avares de compliments s'il le faut, les vendeurs font leur boniment à un large éventail de "clients", veuves solitaires, couples mariés, immigrés cubains, ménagères désœuvrées. Clients malgré tout pris à l'hameçon par ces joyeux embobineurs, même si selon toute évidence les 50 dollars nécessaires sont au-dessus de leurs moyens. Plongée dans le rêve américain, où l'on suit Paul Brennan "The Badger", Charles McDevitt "The Gipper", Jammes Baker "The Rabbit" et Raymond Martos "The Buffalo", de Boston et alentours à Chicago puis vers la Floride, nouvelle terre à conquérir.

"Réussi, un documentaire montre l'expérience des autres, et cette expérience devient celle du spectateur. Cela peut être si direct que le spectateur a le réel sentiment d'assister aux événements enregistrés."
Albert Maysles, 1986

aujourd'hui
à 13h30 *Big Business* et *Salesman* aux Variétés
à 20h *The Last Cowboy* à La Criée
SÉANCES SUIVIES D'UNE RENCONTRE AVEC JEAN-PIERRE GORIN

Plateaux

Radio Grenouille

Du 2 au 7 juillet, Radio Grenouille s'installe à La Criée pour la 19e édition du FIDMarseille.

Tous les jours en direct de 18h à 19h

un magazine en public
Vendredi 4 juillet

Invités
Pedro Pinho et Frederico Lobo
Mauro Andrizzi
Roee Rosen

MUST READ AFTER MY DEATH

Première française

Compétition Internationale - Premier film

Morgan Dews

Comment le projet est-il né ? J'ai grandi avec ces images et je voulais m'en servir pour peut-être en faire un court métrage, avec une narration sur l'enfance de ma grand-mère. J'en ai parlé à une amie de la famille, qui m'a dit : "Oh, tu devrais utiliser les bandes." "Les bandes, ai-je répondu, quelles bandes ?" Et elle : "Tu n'as pas entendu parler des bandes ?" Quand les choses allaient mal pour Allis et la famille, elle emportait un magnétophone dans sa voiture et racontait ce qu'elle ressentait, ce qui se passait. J'ai alors appelé la famille, qui a confirmé, puis je me suis fait envoyer les bandes. En écoutant les enregistrements, j'ai eu des sentiments plutôt mêlés, mais j'avais l'impression d'être un archéologue qui avait retrouvé des documents extraordinaires. Certains de mes interlocuteurs voulaient que je fasse le film d'Indiana Morgan, à la découverte des bandes, mais j'étais vraiment déterminé à faire un film dans lequel les gens cités dans les enregistrements raconteraient leur propre version de l'histoire, et l'on remonterait ainsi dans le temps, jusqu'à l'histoire de la famille dans les années 60.

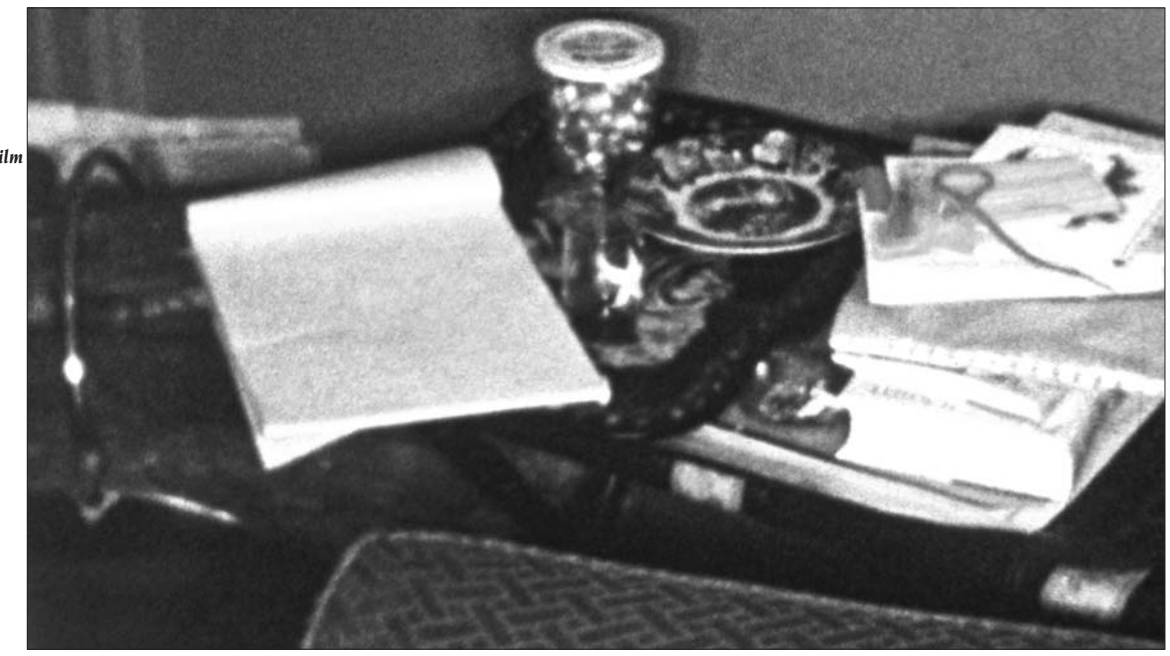
Comment avez-vous procédé pour choisir, puis assembler votre matériau – les images, les voix, les textes ? Comme vous pouvez l'imaginer, il a fallu beaucoup de temps. J'ai passé des heures et des heures à trier les images et le son, à créer de petites scènes, à essayer de comprendre quelle histoire pouvait bien se trouver dans la boîte de cassettes, en quelque sorte. C'était comme faire un travail médico-légal. J'ai créé une base de données de tout le matériel audio dont je pensais pouvoir me servir, afin de pouvoir faire des recherches de texte, par exemple "Je suis malheureuse", ou "fête" etc. J'ai fait la même chose avec les éléments visuels. Puis, après avoir accumulé suffisamment de matériel important à mes yeux, images et son, j'ai retranscrit et révisé le tout, comme un écrivain à l'écoute de la voix de son histoire.

Pourquoi ce choix d'un flux continu de musique de fond qui vient s'ajouter à la bande son elle-même ? Eh bien, l'histoire de la bande sonore est intéressante. Honnêtement, je n'ai pas eu grand-chose à voir avec sa réalisation. J'avais quelques enregistrements du compositeur, que je trouvais intéressants et voulais utiliser. J'étais un de ses grands fans, je l'ai contacté et lui ai demandé son autorisation. Je lui ai donc envoyé une bande-annonce : il a beaucoup aimé et m'a proposé d'écrire une composition originale. Nous communiquions assez peu et, chaque fois que l'occasion se présentait, il était catégoriquement opposé à un quelconque changement. Nous avons exploré diverses voies, enfin moi surtout. Finalement, j'ai accepté ses choix, mais j'ai pu constater, au fil des projections et des festivals, que le public était dérouté par la musique. On aimait ou on détestait, mais tout le monde tombait d'accord sur un point : la musique dérangeait le cours du récit. Je connais bien sûr chaque réplique, mais il est essentiel que les spectateurs comprennent eux aussi l'histoire. Je suis retourné voir mon mixeur ; nous avons testé un certain nombre de versions, cherché un son plus calme, parfois le silence, mais le compositeur n'aimait pas du tout et il avait raison, c'était un très mauvais compromis, cette simple baisse des niveaux. Finalement, nous avons complètement changé la musique. J'aime beaucoup celle que vous entendrez mais, comme tant de scènes que j'adorais et qui cependant desservaient le film, la musique n'est pas au service du film, en fait elle va contre. Le public du FID sera probablement le dernier à voir cette version. J'espère que la musique vous plaira autant qu'à moi-même.

De temps à autre, vous vous servez de collages, de croquis, de photos, etc. Pourquoi ce choix hétérogène ? Comme l'auraient dit mes grands-parents, "la diversité est le sel de la vie !"

Que pouvez-vous nous dire de ce formidable travail d'archivage qu'Allis fait avec sa propre histoire ? C'est une dimension assez obscure, et que je n'aborde jamais directement dans le film. J'ai montré ce matériau, ces archives, pour laisser à voir et percevoir toute la dimension maniaque qu'il y avait chez elle, à vouloir ainsi conserver son point de vue sur les événements, cette espèce de dossier à charge contre son mari. Mais je ne voulais qu'à aucun moment ma voix, ni mon avis soient entendus. Je veux que les spectateurs entendent un tas de matériau qu'Allis avait accumulé, et dont elle voulait que ses enfants prennent connaissance. Certains ont pris le tout pour argent comptant, partant du principe que si Allis mentait, j'allais le leur dire, ou qu'ils s'en rendraient compte. Mais l'histoire est comme cela, je crois. Des choses se passent, on les interprète, on leur donne un sens. Je veux contraindre les gens à faire cela d'eux-mêmes. J'ai mes idées, mais elles n'ont pas grande importance ; ce qui compte, c'est ce avec quoi le public repart. C'est très beau, tous ces gens qui tirent des conclusions différentes à partir des mêmes témoignages. C'est ce qui se passe dans la vie, n'est-ce pas ? On en apprend beaucoup sur la vie intime du foyer et, pourtant, il reste, délibérément, de nombreuses zones d'ombre. Lorsque j'ai commencé d'écouter les bandes, et compris que le mariage de mes grands-parents était un mariage "ouvert", j'ai demandé à ma mère pourquoi elle ne m'en avait jamais rien dit. Elle m'a regardé, puis a dit : "Je croyais que tu savais !" C'est comme ça que les familles fonctionnent. Des choses énormes se tissent en silence, des choses dont on ne parlera jamais dans la famille. À vous de remplir les blancs, à l'aide de votre imagination. Alors, qu'aimeriez-vous savoir ? J'ai rempli, à l'aide de mon imagination, tous les blancs de l'univers. Chaque coin de ténèbre recèle une réponse.

Entretien réalisé par Julie Savelli



How did the project come into being? *I grew up with the footage and wanted to use it to make a short out of maybe with narration about my grandmother's childhood. I was telling a friend of the family about this and she said, "oh you have to use the tapes". "Tapes, I said, what tapes?" She said, "you don't know about the tapes?" When things were worst for Allis and the family, she would take a tape recorder around in the car and talk about how she was feeling and what was happening. So then I called the family and found out that it was true and had them send me the tapes. My feeling on listening to the tapes was rather mixed, but I felt like an archeologist who had found these amazing documents. Some people I talked to wanted me to make the film of indiana Morgan, discovering the tapes, but I was really fixed on the idea of making a film where the people on the tapes would tell there own story and you would be transported back to that family life in the 60's.*

How did you proceed for choosing and putting together your material - images, voices, texts? *As you can imagine, it took a long time. I spent ages sifting through the images and the audio, creating little scenes, trying to figure out what was the story that was in the box of tapes so to speak. It felt quite like forensic work. I made a database of all the audio I thought was useable in an audio program so I could search on text like, "I'm unhappy," or "Party," or whatever. I did the same with the visual parts. Then when I had a bunch of material I thought was important, both images and audio, I put it all down on paper and edited it like a writer listening to the voice of his story.*

Why did you choose to add a continuous flow of background music to the proper soundtrack? *Well the soundtrack is an interesting tale. I didn't have a lot to do with the soundtrack in all honesty. I had some tracks from the composer that I thought were interesting and I could use. I was a big fan of his and I got in touch and asked if he would let me use the music. I sent him a trailer and he really liked it and offered to compose something new for it. I then worked on the film for a year or so and he on the soundtrack. There wasn't a lot of communication and when there was, he was very adamant about not changing anything or the vision of his music. We went in very different directions, mostly me. In the end I said ok, we'll do it your way, but in screenings and at festivals audiences were very mixed about the music. They loved it or they hated it, but everybody said it really got in the way of what was happening in the story. I already know every line of the dialog, but it's also very important that the audience understands the story as well. So I went back to my mixer and we tried various versions of audio that was quieter or sometimes silent, but this wasn't to the liking of the composer, and he was right, it was really a bad compromise, just lowering the levels. So in the end, we are changing the music completely. I really love the music you are going to hear, but like a lot of scenes I really adored but didn't serve the story, the music really doesn't serve the film and sort of, in fact runs against it. So you are really probably the last audiences that are going to see this version. I hope you enjoy the music as much as I do.*

Now and again you make use of collages, sketches, photos, etc. Why such heterogeneousness? *As my grandparents would have said, "variety is the spice of life!"*

What about the incredible filing work Allis does with her own history? *Yes. This is quite a dark thing that I never address in the film in a literal way. I showed this material and filing to give you the chance to sense the mania that was driving her to preserve her view of the events, this sort of file of charges against her husband. But in the film I never wanted my voice or opinions to be heard. I want the viewers to hear a bunch of material that Allis collected and wanted her children to know about. Some people accept that at face value and assume that if Allis was lying, I would tell them, or they would know. But I think history is like this. Things happen and people come up with interpretations to make sense of them. I want to force people to do this on their own. I have my ideas, but they don't matter very much, it's what the audience takes away. It's really beautiful when people come to different conclusions with the same evidence. That's what happens in life, isn't it? Though one learns a lot about the intimacy of the household, some points remain deliberately obscure. When I heard the first tapes and realized my grandparents had an open marriage, I asked my mother why she had never told me. She looked at me and said, "I thought you knew!" This is how families function. There are things that loom large and silent, things that will never be spoken of in families. You fill in the blanks with your own imagination. So what would you like to know? I have filled in all the blanks in the universe with my imagination. Every dark space has an answer.*

Interviewed by Julie Savelli

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

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

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Julie Savelli. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Olivier Pierre, Jean-Pierre Rehm, Nicolas Wozniak. Traductions : Claire Habart, Eve Judelson, Jean-Pierre Rehm, Emilie Saada. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Florence Michel. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié