

**Glauber  
Rocha**  
Jean-  
Claude  
Bernardet

**4** LE JOURNAL  
DAILY —  
FID — 2012



**S'il fallait résumer en quelques mots, les enjeux et l'importance du cinéma de Glauber Rocha au Brésil, que diriez-vous ?** Il a contribué à transformer le cinéma brésilien, à modifier les rapports politiques entre le cinéma et la société, contribué à créer le « cinéma d'auteur » au Brésil, à renouveler la dramaturgie et la narration cinématographique, à renouveler la façon de diriger les acteurs et le jeu des interprètes, à renouveler la photographie, à renouveler le montage en créant un nouveau rythme pour le cinéma brésilien.

**En quoi le Cinéma Novo constitue-t-il un tournant dans l'histoire du cinéma brésilien et mondial ?** Le « cinema novo » est, pour le Brésil, absolument nouveau. J'ai la conviction qu'il s'agit d'un moment – probablement le seul – où le cinéma brésilien a participé activement à un grand dialogue cinématographique international qui a transformé le cinéma mondial dans les années 1950-60.

**Comment est-il parvenu à affirmer un cinéma nouveau, mêlant avant-garde et culture de masse, sous une dictature militaire ?** Glauber Rocha commence sa carrière avant le coup d'Etat du 31 janvier 1964. La production culturelle brésilienne (théâtre, cinéma, musique, littérature) a été très créatrice pendant la première phase de la dictature, jusqu'au deuxième coup d'Etat, en décembre 1968. Le régime attaquait la circulation des œuvres, la vente des livres, le contact avec le public, mais pas la production. On pouvait produire mais on ne savait pas ce qui allait se passer après, il fallait du courage. Ce courage, Glauber Rocha l'a eu, il n'a pas cédé aux pressions ni à la peur. La censure a créé des difficultés pour autoriser la sortie de *Terra em transe*, mais le film est sorti et c'est un film absolument libre. Il faut reconnaître que c'était un film destiné à un public réduit, et que le « cinema novo » s'est tenu en marge de la culture de masse pendant les années 60, contrairement à la chanson (MPB, Caetano Veloso, etc) qui y a participé directement.

Propos recueillis par Céline Guénot.

## Barravento

12H15 / TNM LA CRIÉE

« Le problème du père, de la soumission, pose le problème du chef. Je pense qu'aucun film ne l'a problématisé de manière aussi incisive que *Barravento*. Glauber Rocha a filmé *Barravento* dans la Bahia en 1959, mais l'a seulement monté en 1961. Ce film ouvrait de nouvelles perspectives pour le cinéma brésilien, et pas seulement parce que de toute évidence apparaissait un grand talent (...). L'importance fondamentale de *Barravento* dans l'histoire du cinéma brésilien vient du fait que c'est le premier film - et il continue à être un des rares - qui ait capté des aspects essentiels de la société brésilienne actuelle. J'ai la certitude que Glauber Rocha, en écrivant le scénario, tournant et montant ce film, n'a pas perçu que son travail exprimait la société brésilienne de manière si profonde. Pour cette raison, ce film ne propose aucun point de vue critique sur ce phénomène. Bien au contraire, Glauber Rocha a vu en Firmino une révolution - et a probablement continué à voir en réalisant *Le Dieu noir et le diable blond*. Cela montre qu'il peut y avoir des contradictions très profondes entre la structure d'une œuvre et le contenu que l'auteur a voulu consciemment y mettre. Mais peu importe, bien que ce film soit fait de manière improvisée (Glauber Rocha en a pris la direction alors que le tournage avait déjà été commencé par un autre réalisateur, Luis Paulinho dos Santos, et a alors restructuré le scénario), il est l'une des intuitions les plus extraordinaires qu'un cinéaste brésilien ait jamais eues. Un film comme *Maioria absoluta* correspond au comportement populiste; *O pagador de promessa* ne fait que refléter ce comportement, sans que celui-ci arrive à constituer la structure propre de l'œuvre, comme c'est le cas avec *Barravento*. Avec *Barravento*, le cinéma ne se contente plus de représenter juste les problèmes épidémiques, bien que graves, de la société brésilienne, mais en atteint les structures profondes. »



D'après Jean-Claude Bernardet,  
*Brasil em Tempo de Cinema, 1967* (traduction de Angèle Gohaud)



En cérémonie d'ouverture  
**ATONOR**  
en coplicité avec le Festival



film  
d'ouverture

## ENTRETIEN AVEC MIGUEL GOMES

20H00  
LA CRIÉE



**Dans votre précédent film, Ce cher mois d'août (FID 2008), vous plongiez dans des territoires montagnards portugais.**

**Tabu débute à Lisbonne, connaît dans sa seconde partie un tropisme vers le Mozambique. Pourquoi ce déplacement ?** Les déplacements font du bien aux gens, réalisateurs et spectateurs compris. Surtout quand on les transporte dans une zone utopique. Car où se situe le mont Tabou au Mozambique ? En fait, nulle part. Il n'existe pas. Ne croyez pas tout ce que vous voyez au cinéma ! Le film a été tourné dans le nord de la province de Zambézie, à côté de la frontière avec le Malawi. C'est une région montagneuse dominée par la culture du thé. Dans le film, l'endroit n'est même pas supposé être le Mozambique, c'est juste une ancienne colonie portugaise, sans nom, un territoire historique indéterminé pour un film appelé *Tabu*. Le but n'était pas d'articuler les deux parties autour du problème colonial. Je voulais me baser sur un élément plus abstrait, partant d'un vague sentiment de perte et de culpabilité pour aller jusqu'à une époque faite d'excès, de brutalité et de folie : folie sentimentale, sociale et politique. Je tenais à ce que la mélancolie de la première partie contamine l'euphorie de la seconde.

**Pourquoi le choix du noir et blanc ?** On ne peut pas faire en couleurs un film qui s'appelle *Tabu*, le noir et blanc s'est imposé naturellement. C'est aussi parce que nous voulions nous connecter à un cinéma disparu. Le noir et blanc est lui-même en voie d'extinction. On me demande souvent pourquoi la première partie n'est pas en couleur, conformément à la convention, d'une certaine façon absurde, qui veut que le passé soit en noir et blanc et le présent en couleur. Mais si la seconde partie du film correspond à la définition conventionnelle du « film d'époque », je ne suis pas sûr que la première partie n'en est pas un non plus. Avant le tournage, on a fait du travail préparatoire en essayant de comprendre les dégradés de gris que chaque couleur et ses gradations donneraient. Rien de vraiment scientifique. On a juste photographié en noir et blanc les plateaux, les garde-robes, les tests maquillages, les accessoires. J'ai utilisé un appareil photo 7D en mode noir et blanc pour décider de l'emplacement de la caméra. Tant la composition que l'impression de lumière gagnent en importance quand les couleurs disparaissent.

**Comment s'est déroulé le tournage au Mozambique ? Qu'est-il resté du scénario initial ?** Disons que ce n'était pas toujours des vacances. Nous n'avions pas répété et nous avons décidé de jeter le script, tout en gardant les grandes lignes à l'esprit. Une fois en Afrique, nous avons formé un groupe de quatre personnes internes à l'équipe : moi, le scénariste, le script – qui était aussi le monteur – et le premier assistant. Ce groupe s'est baptisé Comité central. Son travail était d'inventer, de réécrire et d'éliminer des scènes ou des idées de scène que nous devions filmer dans les jours qui suivaient. Pendant le tournage, nous avons improvisé avec les acteurs, qui

savaient peu de choses des scènes qu'ils avaient à jouer, même s'ils avaient une idée générale de l'histoire. Le cinéma est une équation entre les désirs du cinéaste et la réalité. Il faut savoir maintenir et prolonger ces désirs en acceptant et en intégrant la réalité.

**Comment avez-vous pensé le montage ?** Comme toujours. Il y a un moment où c'est le film qui commande, il faut faire attention et le suivre. Et ce film disait toujours : « moins ». Moins de musique, moins de travellings, plus de sobriété. Mais j'espère que le résultat final n'est pas trop proche de l'austérité merkelienne tout de même.

**La première séquence semble déconnectée du reste du film mais influence toute sa lecture. De plus, sa forme diffère de celle utilisée pour le reste du film ; elle est très simple, épurée, presque primitiviste.** C'est un film – peut-être un peu bizarre – que Pilar regarde dans un cinéma à Lisbonne. On commence avec un registre romantique très baroque, trop excessif et qui tombe du ciel sans se faire annoncer. Mais le film essaye de faire son chemin après pour arriver à la même sensation à la fin. *Tabu* est un film sur le passage du temps, sur les choses qui disparaissent et ne peuvent exister que sous la forme d'une mémoire, d'une fantasmagorie ou d'une imagerie – ou du cinéma, qui les résume toutes. Il y a une ellipse massive dans le film, on retourne cinquante ans en arrière. On passe de l'époque de la jeunesse à celle de la jeunesse, du temps de la gueule de bois et de la culpabilité à celui des excès, de la société post-coloniale au colonialisme. C'est un film sur les choses qui se sont éteintes.

**Pourquoi cette insistance sur le crocodile, jusqu'au dernier plan du film ?** Ça commence et ça se termine avec des histoires de crocodiles. Je trouve ça juste : les crocodiles existaient avant les hommes et toutes leurs histoires d'amour ou de pouvoir. Et ils existeront après. Les crocodiles continuent de se souvenir de choses que les hommes ont déjà oubliées.

**Votre film devait s'appeler initialement L'Aurore, du nom de l'héroïne Aurora. Il s'appelle désormais Tabu, autre et dernier film de Murnau. Qu'êtes-vous allé chercher chez ce cinéaste ? De quelle manière a-t-il pu être une influence ?** L'œuvre de Murnau est importante pour tout le monde, même si certains s'en rendent compte plus que d'autres. De manière générale, beaucoup de films m'inspirent, mais je me base aussi sur des histoires racontées par des connaissances, comme ça a été le cas ici. Ma référence la plus importante, c'est le cinéma américain classique. Le problème est que j'ai mauvaise mémoire et tous les films finissent par se mélanger dans mon esprit. Seule la sensation des films reste en moi, au point de faire partie intégrante de mon être. Mais je ne fais pas un cinéma de citation. Mon idée était aussi de réfléchir sur l'esthétique du muet, ou même du Super 8, une variante domestique des films muets primitifs. Je ne voulais pas faire un pastiche de ces films, plutôt trouver un autre chemin d'accès à l'essence et à la beauté de cette forme.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

# LES DERNIERS HOMMES

CF  
PREMIÈRE MONDIALE

16H15  
LA CRIÉE

QUENTIN BRIÈRE BORDIER

**V**otre film se passe dans une unité psychiatrique en cours de destruction. Comment avez-vous découvert ce lieu et ses habitants ? Je suis arrivé là par pure opportunité. L'hôpital psychiatrique où a été tourné le film est celui de la ville de mon enfance où résident encore mes parents. Un jour, mon père m'a appelé pour me dire qu'un grand projet de rénovation comprenant la destruction d'une partie de l'hôpital allait être entrepris. À cette occasion, la direction de l'hôpital a décidé d'ouvrir ses portes pour des résidences d'artistes. La compagnie de théâtre pour laquelle travaille mon père en a bénéficié. A l'époque les milieux fermés me fascinaient particulièrement. Je n'avais plus qu'à venir avec une caméra.

**De quelle manière avez-vous travaillé avec les pensionnaires de cette unité ?**

À tâtons. Plan après plan. En fait, je n'ai pas vraiment travaillé avec eux. Il est plus juste de dire que ce sont eux qui m'ont « travaillé », et par conséquent qui ont travaillé le film. Il y a eu rencontre avec les lieux d'abord, puis avec les hommes et les femmes qui les ont habités ensuite. Chacune de ces rencontres fut un choc. La caméra est l'outil qui a, à la fois, permis et enregistré ces chocs successifs.

**Le noir et blanc, l'utilisation de la pellicule, une caméra sporadiquement habitée par des mouvements presque paranoïaques, pouvez-vous éclairer les intentions qui vous ont guidé à l'image ?** Il y avait des ruines, et à côté il y avait des corps et des visages. Ce qu'ils me racontaient juste en les regardant était saisissant. Je n'avais plus qu'à filmer ces motifs qui portaient avec eux la fiction épurée et suffisante du film. C'était la première fois que je filmais en 16mm, avec une caméra Bolex, par petits bouts de 2 min 40. Quand on déclenche ce genre de caméra, on l'entend tourner et on sent toute la mécanique vibrer. Filmer n'est alors plus simplement un acte d'enregistrement de quelque chose, cela devient pure affaire de sensation. Je découvrais à la fois l'urgence de l'acte de filmer, sa nécessité et sa tension. Pour ce qui est du choix du noir et blanc, c'était à l'époque la seule pellicule que j'étais capable de développer moi-même. Conjoncture heureuse, le noir et blanc participait à la fiction du film tout en la rendant atemporelle.

**En prologue, les mots de Georges Cheimonas, neuropsychiatre et poète prosateur. A la fin du film, des chants. Entre les deux : le silence, ou en tout cas, absence de mots. Comment avez-vous travaillé la matière sonore du film ?** C'est André Fèvre qui a relevé le défi de bruiteur et de mixer tout le film dans une cave humide du 3<sup>ème</sup> arrondissement de Paris (à l'Etna, atelier de cinéma expérimental) entre les bruits de chasse d'eau des voisins et les sirènes de pompiers. Quant aux mots de George Cheimonas c'est à Maria Kourkouta, la monteuse, que je dois la référence et plus globalement le fait d'avoir su donner rythme et cohérence à mes intentions. Au départ, je pensais que les images se suffiraient à elles-mêmes et que l'absence totale de son serait salvatrice. Il était indispensable pour moi de ne surtout pas faire un film sur la psychiatrie. L'enjeu était de faire un film sur ce que des hommes et des femmes nous racontaient sur nous-mêmes et notre propre rapport au monde. Nous ne voyons pas « des fous », nous nous voyons nous-mêmes. Ça ne pouvait pas passer par des mots car c'était indicible. Travailler « les bruits », c'était inviter à percevoir au-delà des mots, et explorer un autre mode de langage. Pour finalement tenter de trouver une « autre parole », plus juste.

Propos recueillis par Céline Guénot.



## Corneliu Porumboiu

PRÉSIDENT DU JURY INTERNATIONAL

**W**e discovered your work with *12:08 east of Bucharest*, your first feature film which won Camera d'Or. Tell us about your career. I find it difficult to talk about my career. In fact it is not difficult, it's pretty easy, for it is short. I've made two features so far, *12:08 East of Bucharest* and *Police, adjective*. Both films premiered at Cannes and then were distributed in many countries. In 1999, ten years from the Romanian Revolution, I saw a talk-show broadcasted by a local TV station in Vaslui, my home town. The theme question of the talk-show was the same my film focusses on: was there or wasn't there a revolution in my home town? The guests arrived at the same answer I used in the film: if the people got out on the streets before 12:08, which is the exact time Ceausescu fled Bucharest, then we can call it a revolution. If they got out after that moment, then there was no revolution. I remember laughing at the beginning of that show, then I got so annoyed that I turned off the TV. At that time, for me, revolution was something sacred and I could not understand how certain people could think about it in those terms. Time has gone, but this story got stuck to my mind. Especially the characters and their sadness. In 2005, I got a scholarship at Cinefondation, I had to finish a script I had been working on for more than two years. Three months later I finished that script for which I had also been granted funds from the Romanian National Film Centre (CNC). Although I had written 4 or 5 drafts, I was still unhappy with the result and then I told myself I should get out of that story by trying to write something else. I began writing *12:08, East of Bucharest*. The script was ready within one month. In four months we had already begun shooting. I think the story filtered/developed on its own in my head, I never made the other movie and I won't ever make it. The starting point for *Police, Adjective* was a couple of real life stories I came across. A friend of mine, who was a police officer, told me one day about a simple case that he had refused to solve few years before because he couldn't bear to be responsible for the destiny of a young guy. The second story was that of a young man who was forced by the police to confess that his brother was supplying him drugs. It seemed so strange to me that a laic law can eventually lead to a sort of Cain-Abel relationship. This script took me way more time to write, about one year. I had three different drafts for it.

**The way you work?** I always pay a lot of attention to casting and I like to rehearse as much as possible before shooting. I make changes to the text during rehearsals; while we shoot I like to stay focused on the rhythm of the scenes and acting details.

**You produced your films. Out of necessity?** I decided to establish my own production company because I have not found a producer really interested in my projects. That was in 2004. At that time there were not so many film producers in Romania. It has worked so far and I hope to continue to produce my films. I have a small company with one employee. Obviously I'm not that employee. So far I have produced my own films, but I try to produce films of young directors as well.

**What do you expect as a cinema audience?** To see and hear. To really see and really listen, beyond the clichés.

**Some new project you are working on?** I'm working on a film that I hope to shoot in October. I don't like to talk too much about a film during the preproduction stage.

**How do you see your role as President of the Jury of International Competition in FID Marseille?** Every time when I am in a Jury I expect to see good films, films that will inspire me. I'll see films made by some of my colleagues and I'll "judge" them with some other colleagues. The role of the jury, for me, is to encourage authentic movies.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

**Nous avons découvert votre travail grâce à 12h08 à l'est de Bucarest, un premier film qui vous a valu une Caméra d'Or. Pouvez-vous nous parler de votre carrière ?** J'ai du mal à parler de ma carrière. En fait non, ce n'est pas difficile d'en parler, c'est plutôt facile, puisqu'elle est courte. J'ai réalisé deux longs-métrages jusqu'à présent, *12h08 à l'est de Bucarest* et *Policier, Adjectif*. Les deux films ont été projetés en avant-première à Cannes avant d'être distribués dans de nombreux pays. En 1999, dix ans après la révolution roumaine, je suis tombé sur un débat télévisé diffusé par une chaîne locale de Vaslui, ma ville natale. Le sujet du débat était le même que celui de mon film : Y a-t-il eu ou non une révolution dans ma ville natale ? Les invités en sont arrivés à la même conclusion que celle du film : s'il y avait des gens dans les rues avant 12h08, heure exacte à laquelle Ceausescu a fui Bucarest, on peut parler de révolution. S'ils sont sortis après, il n'y a pas eu de révolution. Je me revois rigoler au début de l'émission mais ensuite, tout ça m'a tellement agacé que j'ai fini par éteindre la télé. À cette époque, je considérais la révolution comme une chose sacrée et je ne comprenais



pas qu'on puisse en parler de cette façon. C'était des années plus tôt mais cette histoire est toujours restée dans un coin de mon esprit. Je pensais surtout à ces personnes, combien elles étaient tristes. En 2005, j'ai obtenu une bourse de la Cinéfondation alors que je devais finir un scénario sur lequel je travaillais depuis plus de deux ans. Trois mois plus tard, je terminais ce scénario pour lequel j'avais également reçu une aide du Centre National du Cinéma Roumain (CNC). J'en étais à ma quatrième ou cinquième ébauche, mais je n'étais toujours pas satisfait du résultat. Je me suis dit que je devais me sortir de cette histoire en essayant d'écrire quelque chose de différent. C'est comme ça que j'ai commencé à écrire *12h08 à l'est de Bucarest*. J'ai bouclé le scénario en un mois. Quatre mois plus tard, nous avons déjà débuté le tournage. Je crois que l'histoire a pris forme et évolué dans mon esprit malgré moi. Je n'ai jamais fait l'autre film et je ne le ferai jamais.

*Policier, Adjectif* est inspiré de deux histoires vraies que j'ai entendues. Un ami, agent de police, m'a un jour parlé d'une affaire relativement simple qu'il avait refusé d'élucider quelques années auparavant parce qu'il ne supportait pas d'être responsable du destin d'un jeune garçon. La deuxième histoire était celle d'un jeune homme forcé à avouer, par la police, que son frère était son fournisseur de drogues. Ça m'a semblé tellement étrange qu'une loi laïque puisse finalement mener à une sorte de relation digne du mythe de Cain et Abel. Il m'a fallu beaucoup plus de temps pour écrire ce scénario; ça m'a pris environ un an et trois ébauches.

**Quelles sont vos méthodes de travail ?** Je m'attarde toujours beaucoup sur le choix des acteurs et j'aime bien répéter autant que possible avant de tourner. Je modifie le texte pendant les répétitions. Quand on tourne, j'aime me concentrer sur le rythme des scènes et les détails du jeu des acteurs.

**Vous avez produit vos films vous-même. Était-ce par nécessité ?** J'ai décidé de créer ma propre boîte de production car je n'ai trouvé aucun producteur qui soit vraiment intéressé par mes projets. C'était en 2004. À l'époque, il n'y avait pas beaucoup de producteurs de films en Roumanie. Ça a bien fonctionné jusqu'à présent et j'espère pouvoir continuer à produire mes films. Je possède une petite boîte avec un employé. Bien sûr, cet employé, ce n'est pas moi. Jusqu'ici, j'ai produit mes propres films mais j'essaie aussi de produire des films de jeunes réalisateurs.

**Quelles sont vos attentes en tant que spectateur ?** Voir et entendre. Voir véritablement et écouter vraiment, au-delà des clichés.

**Avez-vous de nouveaux projets ?** Je travaille sur un film que j'espère pouvoir tourner en octobre. Je n'aime pas en dire trop sur un film en pré-production.

**Comment envisagez-vous votre rôle de président du jury de la compétition internationale FID Marseille ?** À chaque fois que je fais partie d'un jury, j'ai l'espoir de voir de bons films, des films qui m'inspireront. Je verrai des films réalisés parfois par des collègues, que je "jugerai" avec d'autres collègues. Pour moi, le rôle du jury est d'encourager les films authentiques.

Entretien mené par Nicolas Feodoroff.



## Luce Vigo

PRÉSIDENTE DU JURY FRANÇAIS

**Quel est votre parcours ?** De ma ville natale, Nice, je n'ai aucun souvenir. Heureusement que Jean Vigo et Boris Kaufman eurent la bonne idée d'y tourner un film. *À propos de Nice, Point de vue documenté* ! De nos premières années à Paris, rue Gazan, il ne me reste rien sinon quelques photos prises au parc Montsouris. Nous avions l'air heureux tous les trois. Puis, ma mère, Lydu, et moi nous nous retrouvons rue Boissonnade où des amis de la "bande à Vigo" viennent nous voir. Lydu est très malade et moi, j'attrape un érythème nouveau qui m'oblige à vivre à la montagne, à partir de cinq ans. Les noms des maisons d'enfants ont des connotations de contes de fées, "Le Petit Poucet", "La Boule de Neige", "Polygala", où j'apprends la mort de Lydu. Georges Caussat, le meilleur ami de Vigo vient me voir, puis ceux qui seront mes tuteurs, Simone Martin-Chauffier et Claude Aveline, tous deux écrivains. Ils me prennent pour les vacances à Gérardmer, se trouvent avec nous, Louis, le mari de Simone, journaliste et essayiste, et leurs trois enfants. La Seconde Guerre mondiale éclate, ils décident de me garder. Je vis chez les Martin-Chauffier qui entrent tout de suite dans la Résistance, comme Aveline. Louis et son fils Jean, à des dates différentes, sont arrêtés et déportés. Tous deux reviendront des camps. Fin 45, je vois pour la première fois, en une seule séance, les quatre films de mon père. Un choc, l'écran reste noir. Je ne sais même pas quand j'ai appris que mon père était cinéaste. Après la Libération, je retrouve les amis de mes parents, un vrai bonheur. Je fais des études classiques, latin-grec-anglais, vois défiler beaucoup d'écrivains chez les Martin-Chauffier, je décide de faire une licence de psychologie (dont je n'ai rien fait), après avoir fait une année de propédeutique et une année d'hypokhâgne. Mariée, cinq enfants, divorcée, une rencontre au Maroc avec un programmateur du Centre culturel français me redonne le goût du cinéma. De retour en France, je crée un ciné-club dans un chalet en bois de ma cité banlieusarde, je fais des entretiens pour Jeune cinéma, deviens déléguée des Rencontres d'Épinay, avant d'avoir un poste de responsable de programmation à la Maison de la Culture de Bobigny, j'y reste dix ans. Le cinéma est entré dans ma vie. Je me suis remariée.

**Vous avez écrit un livre sur votre père en 2002, Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma, que représente son œuvre pour vous aujourd'hui ?** C'était une demande des *Cahiers du cinéma*, pour leur collection "Les petits Cahiers". Je voulais enraciner sa vie et son œuvre dans son époque et son histoire familiale. Je me suis plongée dans ses archives, j'ai aussi vu et revu ses films. J'avais l'impression de faire un travail d'archéologue, comme avait dû le faire son premier biographe, le Brésilien P.E. Salles Gomes ou Pierre Lherminier. J'ai pu mesurer l'importance de son œuvre, à travers sa singularité, la passion qui la porte. Dans son film sur Vigo, Jacques Rozier combat, comme je la combats aussi, cette idée fautive sur Jean Vigo, le mythe d'un être solitaire, malade, alors que ses films surprennent encore par leur résistance au temps, leur humour, l'ancrage dans le réel, comme ses envolées poétiques inattendues. Je pense qu'il avait le goût du partage d'idées, avec ses collaborateurs et amis.

**Cette œuvre a suscité la création d'un prix, le Prix Jean Vigo dont vous présidez le jury actuellement. Comment et pourquoi ce prix a-t-il été créé ?** Claude Aveline, qui avait connu Jean Vigo très jeune, quand il se soignait à Font-Romeu, ainsi que Lydu, trouvait que la résurrection des films de Vigo, grâce au formidable travail des ciné-clubs, des amis de Vigo, de Henri Langlois, des cinéastes de la Nouvelle Vague, des écoles de cinéma à l'étranger appelait l'existence d'un prix particulier qui irait à un "auteur" remarqué par son indépendance d'esprit, la qualité de sa réalisation, même si son film avait des défauts, et qui serait porté par un véritable amour pour cet art, le cinéma. Il y a eu plusieurs présidents, dont Agnès Varda, la création d'une association, des remaniements de règlement, mais restent l'esprit qui est à l'origine de ce prix créé en 1951, et le respect de ce "point de vue" si cher à Vigo.

**Vous êtes critique, quel est votre sentiment sur le cinéma français contemporain ?** J'ai moins l'occasion

d'écrire aujourd'hui sur le cinéma. Les membres du Prix Jean Vigo doivent quelquefois se remettre en question, comme les critiques, évoluer comme évoluent les nouvelles techniques, sans perdre de vue "l'esprit Vigo". Il faut lutter contre le risque de l'auto-censure, et encourager un vrai désir de cinéma propre au créateur, qu'il fasse du cinéma documentaire, de fiction, expérimental, les marges entre ces différents modes d'expression étant extrêmement poreuses.

**Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury de la compétition française au FIDMarseille en tant que présidente ?** C'est une grande responsabilité. Il faut être aussi disponible que possible, yeux, oreilles, corps grand ouverts quand on regarde un film. Se laisser surprendre.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

**What is your background?** *I have absolutely no memory of my native city, Nice. Fortunately for me, Jean Vigo and Boris Kaufman had the good idea to make a film there. À propos de Nice, Point de vue documenté! There is nothing left of our first years in Paris, rue Gazan, except a few photographs taken in Parc Montsouris. The three of us looked happy enough. Then, my mother, Lydu and I moved to rue Boissonnade, where people from "Vigo's gang" came to visit. Lydu was seriously ill, and I caught an erythema nodosum that had me living in the mountains from the age of five. Medical facilities for children had fairytale-like names, like "Hop-o'-My-Thumb", "Snowball" or "Polygala", and this is where I learnt of Lydu's death. Georges Caussat, Vigo's best friend, came to see me, followed by two writers who were to become my guardians, Simone Martin-Chauffier and Claude Aveline. They took me on holidays in Gérardmer, together with Simone's husband, Louis, a journalist and essayist, and their three children. When the World War II broke out, they decided to keep me with them. I lived with the Martin-Chauffier family; they joined the Résistance right away, and so did Aveline. Louis and his son, Jean, were separately arrested and deported. They both came back from camps. By the end of 1945, I watched for the first time my father's four films in a single screening. It came out as a shock, the screen remained dark. I don't even know when I found out that my father was a filmmaker. After the Liberation, I met with my parents' friends again, to my greatest delight. I studied classics – Latin, Greek and English, I saw many writers come and go at the Martin-Chauffier, and I finally decided to get a degree in psychology (although I never used it), after a first-year foundation course and a preparatory class in humanities. A marriage, five children and a divorce later, I met the programme planner of the French Cultural Centre in Morocco, who restored my taste for cinema. Back in France, I founded a film society in a chalet-style house of my suburban town, I made interviews for Jeune cinema magazine, I became the director of Les Rencontres d'Épinay, and then programme planner at the Bobigny House of Culture for ten years. Cinema entered my life. I got married again.*

**You wrote a book about your father in 2002, Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma. What does your father's work mean to you today?** *It was a request from Les Cahiers du cinéma, for "Les Petits Cahiers" collection. I wanted to put his life and work in line with his time and family history. I buried myself in his archives. Also, I watched his films time and again. It felt like I was doing an archaeologist's job, as his first biographer, Brazilian P.E. Salles Gomes, or Pierre Lherminier probably did. I realized how important his work was, so singular and passion-driven. In his film on Vigo, Jacques Rozier argues against a misconception on Vigo which I refute as well – the myth of a solitary, ill man, whereas his films still surprise us today with their timelessness, their humour, the way they are anchored in the real, and their unexpected flights of poetry. I think he enjoyed sharing ideas with his collaborators and friends.*

**That work prompted the creation of an award, the Prix Jean Vigo, whose jury you are currently chairing. How and why was this prize created?** *Claude Aveline had known Jean Vigo at a very young age, when he was being treated in Font-Romeu, and had known Lydu as well. He thought that the resurrection of Vigo's films, thanks to the great work of film societies, together with Vigo's friends, Henri Langlois, the Nouvelle Vague directors and some film schools abroad, called for the existence of a particular award that would honour "auteurs" with outstanding independent spirits and directing skills, whose films, regardless of their possible flaws, expressed a true love for cinema as a form of art. There have been several chairmen and chairwomen, including Agnès Varda, the creation of an association, changes in the rules, but the initial spirit which gave birth to the award in 1951, and the regard for Vigo's dear "viewpoint", still prevail today.*

**You are also a film critic. What is your view of today's French cinema?** *I don't write about cinema as much as I used to. Sometimes members of the Prix Jean Vigo must question themselves, just like film critics, and evolve like new technologies do, without losing the "Vigo spirit". We must strive against the risk of self-censorship and support a real desire for cinema that is peculiar to creative artists, either making documentary, fiction or experimental films, since the borders between these different modes of expression are extremely porous.*

**How do you consider your work as the chairwoman of the FIDMarseille French competition Jury?** *It is a tremendous responsibility. When you watch a film, you have to make yourself as available as possible, with your eyes, ears and body wide open. And let yourself be surprised.*

Interview by Olivier Pierre



## ONE, TWO, MANY. CI

MANON DE BOER

17H45 / VARIÉTÉS PREMIÈRE MONDIALE



**On connaît votre intérêt pour les liens entre musique et cinéma. Comment s'est fait ici le choix des compositeurs ?** Je pensais à faire un film qui explorerait les questions suivantes : qu'est-ce qu'une voix ? Où est une voix ? Quand j'ai vu Michael Schmid jouer le morceau de flûte *Studium I. – L[é]lek|zem* de István Matuz, cela m'est apparu comme le point de départ idéal. La respiration circulaire du morceau mettait l'accent sur l'espace à l'intérieur du corps, là où la respiration est produite et circule. Cet espace impossible à saisir et les tonalités corporelles que produit la flûte, pointent, pour moi, vers une origine de la voix. Le morceau chanté, *Tre canti popolari #2* de Giacinto Scelsi, je l'ai découvert bien plus tard. Pour la troisième partie du film, je voulais travailler avec un morceau a capella, comme figure de la manière dont des voix individuelles créent ensemble un espace vocal tout en conservant leur présence et

leur force individuelle. Après avoir écouté une grande partie de la musique religieuse médiévale et des débuts de la Renaissance, je suis retournée vers le XX<sup>ème</sup> siècle et je me suis penchée sur ce que quelques compositeurs que j'aimais avaient écrit pour les voix. Puis j'ai découvert *Tre canti popolari* de Scelsi, qui correspondait exactement à ce que je cherchais. Il consiste en de simples phonèmes sans signification. La voix est timbre, ton, et non utilisée de manière référentielle. A côté de ça, j'aime évidemment la beauté de la composition, la façon dont les voix individuelles s'unissent, se dispersent et créent de l'espace.

**Et Roland Barthes ?** Pour la deuxième partie du film, je voulais qu'une personne parle, et qu'une seconde écoute. Cela venait de l'idée que vous avez besoin de quelqu'un qui écoute pour être capable de parler à voix haute. Au départ, je pensais approcher ça via certaines des idées / figures que Barthes décrit dans ses cours *Comment vivre ensemble* ? Quand je développais cette partie avec Mette Edvardsen (c'est elle qui parle) nous sommes arrivées à la conclusion que ce devait être au sujet de sa voix uniquement, juste une voix parlant d'une voix, et pas de la signification des mots prononcés par cette voix. Indirectement, cependant, l'idée de Barthes revient dans la troisième partie. Une des questions qu'il pose dans ses conférences est : « Quelle distance devrais-je maintenir avec l'autre pour construire avec lui une sociabilité sans aliénation, une solitude, sans l'exil ? »

**Associer ces trois parties était donné dès l'origine du projet ?** Depuis le début il était clair que je voulais faire ces trois parties, chacune ayant sa propre approche de la voix, de la manière dont elle fait partie d'un espace incarné dans un corps, et peut créer un espace social. Chaque partie a beaucoup changé au fur et à mesure que nous travaillions dessus. Pendant le processus de création de *one, two, many*, les questions « Qu'est-ce qui écoute, comment peut-on vraiment écouter ? » sont devenues plus importantes. C'est comique de remarquer que dans son propre travail, on en revient finalement toujours aux mêmes questions !

**Le film a une dimension picturale autant que musicale. Pour vous, ce serait un triptyque ou plutôt pour reprendre le vocabulaire musical, une composition en trois mouvements ?** Je dirais plus une composition en trois mouvements, dans le sens qu'un mouvement a toujours lieu dans l'espace et dans le temps. Un mouvement désigne un espace sans nécessairement le fixer.

**Comment s'est fait le travail avec Michael Schmid qui ouvre le film ?** Je voulais filmer le morceau en une seule prise, comme une performance. Je ne voulais pas faire le portrait d'un flûtiste, mais filmer le corps, le mouvement de la respiration. Faire le tour de cet espace intérieur. Le défi était de trouver un raccord temporel entre la durée du morceau de flûte, fixe, et le mouvement d'observation de la caméra autour du corps. Je pense que cette tension donne à la partie une réelle intensité.

**Comment se sont faits les choix formels pour chacune des trois parties ?** Les différentes façons de filmer racontent la façon dont le son ou la voix est incarnée et crée de l'espace. Le lent crescendo de la première partie et l'attention donnée à l'air qui circule dans le corps demandaient un regard d'observation beaucoup plus contrôlé. Dans la seconde partie, je voulais que les présences de la personne qui parle et de celle qui écoute soient palpables uniquement à travers la voix et le son. C'est pourquoi l'image à ce moment devait être juste un espace, capable de contenir ce son. Dans la troisième partie, la caméra participe activement en cherchant la distance juste, le cadre juste, dans son rapport avec les chanteurs, et en dépit de son propre rôle, elle devient partie intégrante du public.

**Et le titre ?** Dans la première partie il y a une personne présente, dans la seconde, deux, et dans la troisième, beaucoup. Un mouvement de corps à mots, à être ensemble.

**Un film politique ?** Oui, évidemment. Ou méta-politique, si vous voulez.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

**We're aware of your interest for music / cinema connections. For this film, how did you choose the composers?** *I was thinking about making a film exploring the following question: what or where is a voice. When seeing Michael Schmid performing the flute piece Studium I. – L[é]lekzem by István Matuz it seemed the perfect starting point. The circular breathing in the piece puts all the emphasis on the space inside the body where the breathing is produced and circulates. This ungraspable space and the corporeal tones the flute produces point, for me, toward an origin of the voice. The vocal piece, Tre canti popolari #2 from Giacinto Scelsi, I found much later. For the third part of the film I wanted to work with an a-cappella vocal piece as a figure of how individual voices create together one vocal space while keeping their individual presence and force. After having listened mostly to medieval and early renaissance religious vocal music I went back to the 20th century and looked at what some composers I like, had written for voice. I then found the Tre canti popolari by Scelsi, which was exactly what I was looking for. It consists of just phonemes without meaning. The voice is timbre, tone and not used referentially. Besides this, I love of course the beauty of the composition in the way the individual voices unite, disperse and create space.*

**What about Roland Barthes ?** *For the second part of this film I wanted to have one person speaking and a second one listening, coming from the idea that you need someone to listen to be able to speak out loud. At first, I thought approaching this via some of the ideas / figures Barthes describes in his lectures "Comment vivre ensemble ?". When developing this part with Mette Edvardsen, who speaks in this part, we came to the conclusion that it should be about his voice only; just a voice speaking about a voice and not about the meaning of the words spoken by this voice. Indirectly, though, Barthes' ideas come back in the third part. One of the questions he asks in those lectures is "what distance should I keep to the other to construct with them a sociability without alienation, a solitude without exile?". This question was an important guiding principle in steering the persons who, in the third part, are actively listening to the singers.*

**The idea of connecting these three parts was there from the beginning ?** *From the beginning it was clear that I wanted to make three parts, each having its own approach to the voice and how it's part of bodily space and can create a social space. Each part has changed a lot though while working on it. During the process of One, two, many the questions "what is listening, how can one really listen" became more important. It's funny how in one's work.*

**There is a pictorial as well as musical dimension. According to you, would that be a triptych or, to quote the musical vocabulary, a three movements composition ?** *I'd say more a composition in three movements, in the sense that a movement always takes place in space and time. A movement designates a space without necessarily fixing it.*

**Did you work with Michael Schmid?** *I wanted to film the piece in one take as a performance. I didn't want to make a portrait of a flutist, but film the body, the movement of the respiration; to circle around this inside space. The challenge was to find a "temporal match" between the duration of the flute piece, which was a given, and the observing camera movement around the body. I think this tension gives this part a real intensity.*

**How did you decide on the form each part would take ?** *The different ways of filming relate to the way the sound or voice is embodied and creates space. The slow crescendo of the first part and the focus on the air circulating in the body asked for a more observing controlled look. In the second part I wanted the presence of the person speaking and the one listening to be palpable only through voice and sound. Therefore the image here had to be just a space, able to contain this sound. In the third part the camera actively takes part in searching to find the right distance, the right frame, in relation to the singers and, notwithstanding its own role, the camera becomes part of the active audience.*

**And the title ?** *In the first part there's one person present, in the second part two and in the third part many. A movement from body to words to being together.*

**A political film ?** Yes, obviously. Or meta-political if you want.

Interviewed by Nicolas Feodoroff.

# EL JURADO

VIRGINIA GARCIA DEL PINO

14H15 / LA CRIÉE



**Un procès pour assassinat. Comment en êtes-vous arrivée à travailler sur cette affaire en particulier ?**

Je travaillais avec mon amie, Maite Bermúdez, sur un projet sur une affaire d'assassinat assez particulière, dont le procès avait plusieurs fois été reporté. Comme il fallait que je commence à filmer, j'ai décidé d'entrer dans n'importe quelle autre salle d'audience pour pouvoir filmer les jurés et expérimenter avec la caméra. Nous avons demandé l'autorisation au service de presse et on m'a dit que je pouvais entrer le jour même dans une autre salle où été jugée une affaire d'assassinat, de sorte que ça a été un peu au hasard. Le crime en lui-même n'était pas très intéressant, cinématographiquement parlant, mais c'est justement cela qui m'a permis d'axer le film exclusivement sur les jurés.

**Filmé pendant un procès, le film s'intéresse seulement à certains jurés. Comment les avez-vous « sélectionnés » ?** L'endroit d'où j'étais autorisée à filmer était plutôt éloigné des jurés, de sorte que j'ai dû utiliser le zoom numérique pour pouvoir les connaître. Le premier jour, je les ai observés à travers la caméra et j'ai décidé de manière naturelle de me concentrer sur eux. Deux des filles me semblaient antagonistes, je me souviens que j'ai pensé qu'elles ne seraient jamais amies, le garçon me surprenait parce que chaque fois que je le filmais il regardait l'objectif... d'une certaine manière j'avais de l'empathie pour eux et pas pour les autres. C'étaient aussi les plus jeunes, j'imagine que plus on est jeune moins on a de préjugés, et le film tourne autour du fait de juger l'autre.

**« Les images sont en format DVD », tels sont les premiers mots que l'on entend au début du film ; les vidéos, les photos et les enregistrements sont plus d'une fois mentionnés au cours du film. Comment votre film entre-t-il dans un dialogue avec son format ?** Il y a une intention de jouer avec le format et l'image, c'est un film tourné en vidéo sur des jurés qui regardent une vidéo. Cette vidéo, à laquelle le spectateur n'a pas accès, mais dont on commente aussi bien le contenu que la facture, me sert à questionner le format et même la qualité du film. Il y a quelque chose dans l'image numérique qui transgresse la réalité que tu es en train de filmer, dans le film on parle de la mauvaise qualité de la vidéo, du manque de véracité des images, du fait que la vidéo est très mauvaise, etc. Pour moi, il s'agit d'un film plutôt punk et cela n'aurait pas de sens si je l'avais filmé avec une bonne caméra qui m'aurait donné une bonne qualité d'image. Comme je n'ai jamais d'argent pour la production, je me suis habituée à travailler avec peu de ressources et j'essaie toujours que cela aille en faveur du film.

**Le film crée un effet miroir avec les spectateurs : nous regardons des personnes qui regardent et écoutent - et nous essayons de comprendre leurs pensées comme elles essaient de comprendre la logique du crime. Comment avez-vous traité cet aspect particulier ?** C'est difficile de ne pas éprouver de l'empathie pour les protagonistes car tu regardes un premier plan agrandi de leurs visages, tout en écoutant comment fonctionne l'esprit humain, de la bouche d'un expert psychiatre. Pour maintenir l'intérêt du spectateur, il fallait que je dose bien les informations

concernant le crime car il n'était ni complexe ni intéressant, de sorte que je me suis concentrée sur la partie la plus psychologique du procès et sur la vidéo que regardent les jurés et que le spectateur peut progressivement reconstruire à partir des pistes que je lui donne. J'ai aussi décidé, au montage, de présenter les personnages isolés des autres, cela me permettait de jouer avec la temporalité réelle du procès, de sorte que le film se projette vers l'avenir et revient en arrière en permanence. Cette répétition provoque chez le spectateur une certaine fatigue dont souffrent aussi les protagonistes.

PREMIÈRE MONDIALE

**Nous pouvons suivre au moins deux axes de narration. Le premier peut être le paysage tracé par les visages des jurés et le deuxième le véritable procès du crime. Comment ces deux lignes s'entrecroisent-elles ?** L'intention était de faire avancer ces deux lignes narratives en parallèle pendant une bonne partie du film, bien que vers la fin, les silences des micros prennent une place importante jusqu'à ce que l'on abandonne la ligne narrative du crime et que je laisse le spectateur avec les visages. Dans la dernière partie du film il y a beaucoup plus de références au format vidéo, et pour moi, même si je ne sais pas si le spectateur s'en rend vraiment compte, il y a aussi des références au fait d'être jugée en tant que cinéaste et de juger les autres avec ta caméra.

**Les films de procès sont l'un des genres les plus populaires du cinéma depuis, on peut dire L'affaire Dreyfus de Méliès, ou La passion de Jeanne d'Arc de Dreyer. Cette tradition cinématographique vous a-t-elle influencée dans votre travail ?** Oui, mon père aimait beaucoup les films de procès, je me souviens avoir vu à la télévision quand j'étais petite des films comme *12 hommes en colère* ou *Autopsie d'un meurtre*, j'adorais ces films. Tout procès à la structure classique d'un film, il y a une situation initiale (on présente l'affaire le premier jour), un développement (on présente des preuves et des témoins qui développent l'affaire) et un dénouement (on rend une décision finale). J'ai toujours eu l'impression que les films de procès étaient comme un film dans le film.



**Le FID a déjà présenté l'un de vos travaux en 2009, Mi hermana y yo, très différent de El jurado, un portrait familial intime, bâti sur des impressions et des atmosphères. Ces deux films ont cependant des points communs, comme par exemple le traitement du son. Comment avez-vous travaillé sur cet aspect dans El jurado ?** Dans *Mi hermana y yo* le son n'a apparemment rien à voir avec les images, j'utilise des images fantasmagoriques de mon enfance pour créer un mélodrame ou un état d'esprit chez le spectateur.

Dans *El jurado*, même si à aucun moment on ne voit la personne qui parle, ce que l'on entend est dit à cet instant précis et dans ce sens je voulais être fidèle à la réalité. J'ai enregistré le son à partir de la ligne qui entre des micros de la salle. Lors d'un procès, lorsque quelqu'un veut parler il doit activer son micro

et on ne peut en activer qu'un seul à la fois. Parfois, celui qui parlait oubliait de l'activer et le micro qui restait allumé était celui d'une autre personne qui ne parlait pas. Il y a un élément très important dans le son du film, ce sont les silences des micros (respirations, bruits des recherches de données dans les dossiers, commentaires à voix basse, etc.), je les utilise pour permettre au film de respirer et pour que le spectateur se concentre sur les visages qui essaient de comprendre quelque chose.

**Il y a un léger effet comique à travers les plaidoyers des avocats, par exemple. Quels étaient vos objectifs lorsque vous avez réalisé le montage de tout le procès ?** Dans pratiquement tous mes films, l'humour est présent d'une certaine manière. J'imagine que cela répond à ma manière de voir le monde, pour moi l'humour est un élément essentiel pour affronter la vie. En particulier dans *El jurado*, je l'utilise pour dresser le portrait du procureur et des avocats commis d'office qui défendent l'affaire, je ne l'ai pas non plus délibérément cherché, j'ai été surprise que ces situations comiques se produisent. Plus que de faire une critique du système judiciaire, je voulais traduire une certaine banalisation qui survient inévitablement dans toute profession, aussi tragiques que soient les conséquences.

Propos recueillis par Rebecca De Pas.

**A murder trial. How did you come to work on this case in particular?** *I was working with my friend, Maite Bermúdez, on a project about a rather special murder case whose trial had been postponed several times. As I had to start filming I decided to go into any other courtroom to be able to film the jurors and experiment with the camera. We asked for permission from the press office and I was told that I could enter the same day in another courtroom where a murder trial was being heard, and so it was a little bit by chance. The crime itself wasn't so interesting, cinematographically speaking, but that was exactly the point that allowed me to centre the film exclusively on the jurors.*

**Filmed during a trial, the film focuses only on certain jurors. How did you "select" them?** *The place where I was allowed to film was rather away from the jurors, so that I had to use the digital zoom in order to know them. The first day, I watched them through the camera and I decided in a natural way to concentrate on them. Two of the women to me seemed antagonistic, I remember that I thought they would never be friends, whereas the man sur-*



*prised me because each time I filmed him he looked into the lens... in a certain way I empathized with them and not with the others. They were also the youngest; I imagine that the younger one is the fewer prejudices one has, and the film was about the fact of being judged.*

**"The images are in DVD format", these are the words one hears at the beginning of the film; the videos, the photos and the recordings are more than once mentioned during the film. How does your film enter into a dialogue with its format?** *There is an intention to play with the format and the image, it's a film made in video about the jurors who are watching a video. This video, to which the viewer has no access, but about which we hear about the contents as much as how it was made helped me to question the format and even the quality of the film. There's something about digital images that transgresses the reality you are in the middle of filming, in the film they speak about the poor quality of the video, the lack of the truthfulness of the images, that the video is very bad, etc. For me, it's*

EN VENTE  
DEVANT LA CRIÉE

T-shirts  
Affiches  
Badges  
Eventails  
Verres

more of a punk film and that wouldn't have made sense if I had filmed with a good camera that would have given me good image quality. As I never have money for the production, I've gotten used to working with few resources and I always try to make this work in the film's favour.

**The film creates a mirror effect with the viewers: we watch people who are watching and listening – and we try to understand their thoughts like they are trying to understand the crime's logic. How did you treat this particular aspect?** It's difficult not to feel empathy for the protagonists because you see an enlarged foreground of their faces while listening to how the human mind functions, from the mouth of a court expert psychiatrist.

To maintain the viewers' interest, I had to strike a good balance in the information concerning the crime because it was neither complex nor interesting, so I concentrated on the more psychological part of the trial and in the video what the jurors were looking at and what the viewer can gradually reconstruct from the leads I give them.

During the editing I also decided to present the individuals isolated from the others, and that allowed me to play with the real timescale of the trial, so that the film continuously projects itself towards the future and turns back on itself. This repetition generates a certain fatigue in the viewer, which the individuals in the film also suffer from.

**We can follow at least two narrative arcs. The first can be the scene traced by the jurors' faces and the second the real trial of the crime. How do these two lines intersect?** The intention was to advance these two narrative lines in parallel for a good part of the film, although towards the end, the microphone silences take an important place to the point where the crime's narrative arc is abandoned and I leave the viewer with the faces. In the last part of the film there are many more references to the video format, and for me, even if I don't know if the viewer really realizes it, there are also references to the fact of being judged as a film-maker and of judging others with your camera.

**Films of trials are one of the most popular cinema genres since, let's say, L'affaire Dreyfus by Méliès, or La passion de Jeanne d'Arc by Dreyer. Did this tradition have any influence on your work?** Yes, my father loved trial films; I remember when I was young watching films like 12 Angry Men or Anatomy of a Murder, I adored those films. Every trial has the classic structure of a film, there is an initial situation (the case is presented on the first day), a development (the evidence and witnesses are presented and which develops the case) and a conclusion (a final decision is given). I've always had the impression that trial films were like 'a film within the film'.

**The FID already showed one of your works in 2009, Mi hermana y yo, an intimate family portrait based on impressions and ambiances which is very different to El jurado, These two films, however have points in common, such as for example the treatment of sound. How did you work on this aspect in El jurado?** In Mi hermana y yo the sound apparently has nothing to do with the images; I use phantasmagorical images from my childhood to create a melodrama or a state of mind in the viewer.

In El jurado, even if we never see the person speaking, we hear what is said at this precise moment and in this sense I wanted to remain faithful to reality. I recorded the sound from the cable that enters the courtroom's microphones. In a trial, when someone wants to speak, they have to activate the microphone and can only activate it once at a time. Sometimes the person speaking forgets to activate the microphone and the microphone that remained on was the one in front of the person who wasn't speaking. There is a very important element in the film's sound, the microphone silences (breathing, the noise as one searches for a document in the files, comments made in a low voice, etc.), and I use them to let the film breathe and so that the viewer can concentrate on the faces that are trying to understand something.

**There is a slight comic effect at times, for example in the lawyers' pleas. What were your aims when you edited the entire trial?** In almost all of my films humour is present in a certain way. I suppose that reflects my way of seeing the world; for me humour is an essential element to deal with life. In particular in El jurado, I use it to paint a portrait of the prosecutor and the court-appointed lawyers that defend the case, I didn't deliberately go looking for it either, I was surprised that these comical situations were happening. Instead of making a critique of the judicial system, I wanted to translate a certain trivialization that inevitably occurs in any profession, however tragic the consequences may be..

Interviewed by Rebecca De Pas.

# Puissance de la parole

EP PS VIENNALE, 50 ANS

vu par Luc Moullet



*Puissance de la parole* a pour bases d'une part le dialogue éponyme, lyrico-scientifico-métaphysique, rédigé par Edgar en 1846, entre Oinos et Agathos, deux

anges (« dans le temps que nous étions mortels », dit Oinos) dont Jean-Luc Godard reprend cinquante-huit lignes sur cent quarante neuf, remplaçant juste le mot « ion » par « atome », et d'autre part deux pages de dialogue entre les ex-amants du *Facteur sonne toujours deux fois*, écrit par James Cain en 1936, cités en alternance. Godard n'a rien rédigé : à quoi bon écrire, puisque tant de choses ont déjà été écrites. Telle est sa devise. Une association quelque peu iconoclaste, comme si on mélangeait Arthur Rimbaud et San Antonio, Poe représentant la littérature avec un grand L et Cain, le polar, le roman de gare (...). La dialectique s'intensifie : le bouffon de Rolle convoque au son Ravel, Strauss, Bach, Beethoven, César Franck, Bob Dylan, John Cage, Léonard Cohen, mélangés, se chevauchant même ; et, à l'image, Van Gogh, Bacon, Ernst, le trivial et le sublime, le litron de rouge au bord de la table du *Journal d'un curé de campagne*, et avec la nappe à carreaux du mélo, la silhouette filiforme de Karine (*Pierrot le fou*), l'orgie éruptive d'Haroun Tazieff. (...) Le tout sur deux secondes. Godard ne s'attarde jamais sur un effet. Chacun, redoublé souvent par un autre, simultanément, s'inscrit comme la note ou l'accord d'une musique, art auquel (indépendamment même de Bach,



Cage et tutti quanti) fait le plus souvent penser *Puissance de la parole* (...). Le mouvement de la musique, du torrent, de la lave, du feu nous emporte vers une dimension qui serait celle du film pompier, mais JLG vainc ce risque en coupant, en cassant sans cesse cette emphase, l'emportement, le rythme par des synopses, des arrêts sur image, comme s'il voulait, à la fois, répétant Sauve qui peut, montrer le temps qui s'écoule, majestueux, inexorable, et l'arrêter, briser le pathos, stapper l'eau qui coule, avoir à la fois le mouvement et l'immobilité (...). Il y a ici une densité – dense parce que bref – qui fait de ce film l'équivalent de *l'Ode au rossignol* de Keats et du *Cimetière marin* de Valéry.

Les formes géométriques, cercle et carré, triangle mais aussi phalène, tendent à se confondre. Godard semble obsédé par la volonté insensée de résoudre la quadrature du cercle. Avec *Puissance de la parole*, dont soixante-neuf visions n'ont pas épuisé les richesses, le cinéma, comme le disais Chabrol, devient un « art de rapports » succédant au premier âge de l'art ontologique. *Puissance de la parole*, que, seule télédiffuseur, la Sept passa naguère à minuit cinq, figure parmi les dix films de l'histoire du cinéma. Et cette évaluation me semble bien timide, bien dépréciative. J'ai du mal à imaginer, que dans les siècles qui viendront peut-être, un autre film puisse le dépasser »



In *Bref*, n°68 (septembre 2005)

EP PS VIENNALE, 50 ANS

# Les mains négatives

15H30 VARIÉTÉS

MARGUERITE DURAS

« Nous avons tourné à la mi-août, Paris n'était relativement vide qu'une semaine par an. Pendant les quarante-cinq minutes du travelling entre six heures et quart et huit heures moins le quart, à part une prostituée boulevard Magenta, on n'a rencontré que des Noirs, quelques femmes de ménage portugaises du côté de l'Opéra, celles qui nettoient les banques, quelques loubards aussi, quelques sans-abri. Paris à cette heure-là n'est pas à nous. Et ces gens-là, ceux qui nettoient les banques, les rues, les magasins, disparaissent complètement à huit heures, c'est alors nous qui occupons la place. Depuis l'Indochine, depuis ma jeunesse, je n'avais jamais vu une telle population coloniale réunie dans un seul endroit. L'amour, c'est à eux qu'il s'adresse. Il y a des vieillards aussi, un clochard place de l'Opéra. Des porto-ricains, des mûlatres, avant d'arriver place du Palais-Royal. Après, il n'y a plus rien, que des poubelles et des autos ».

Extrait, *Les yeux verts*, de Marguerite Duras.



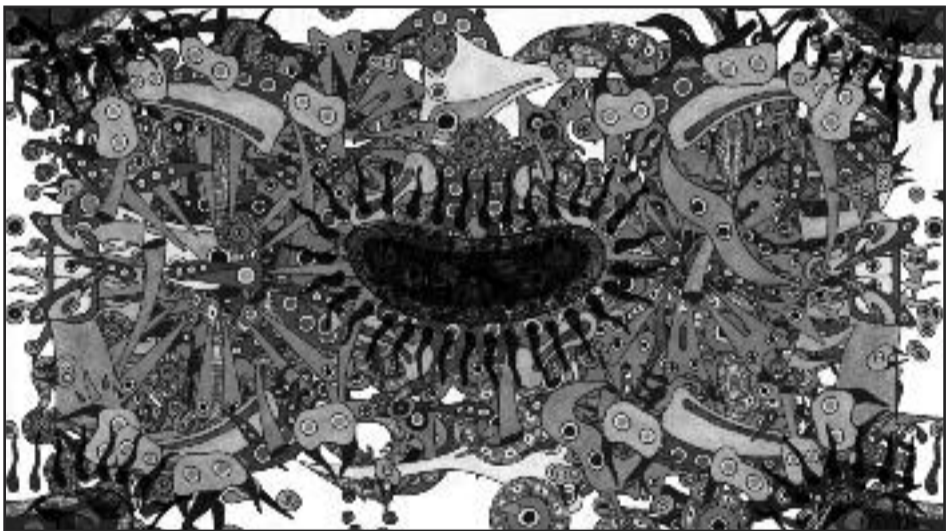
EP PS LES SENTIERS

# ENTRETIEN AVEC VINCENT TUSET-ANRES, NATHALIE GUIMARD FOTOKINO

**Comme chaque année, le FID Marseille invite Fotokino à programmer un écran tout public. Comment Les Sentiers s'inscrivent dans le foisonnement de vos programmations ?**

Les Sentiers sont pour nous un rendez-vous un peu particulier auquel nous nous rendons, chaque année depuis 2006, avec toujours autant de plaisir et d'appétit. Tout au long de l'année, Fotokino propose à Marseille des projections, expositions, rencontres, ateliers au croisement des pratiques du cinéma, du livre et des arts visuels. Notre démarche construit un ensemble de propositions semblables à celle de cet écran : une programmation ouverte qui présente une diversité d'expressions et de regards sensibles sur le monde. Au sein du FID Marseille, la spécificité des *Sentiers* réside dans son adresse aux plus jeunes. Mais sa seconde particularité est qu'elle est tout autant pensée pour les adultes. Comme pour l'ensemble de nos programmations, cet écran est un terrain commun, à partager. Il y a un cadre : le désir d'ouvrir les séances du FID-Marseille aux plus jeunes. Pour le reste, c'est affaire d'intuition avant tout. Nous ne prétendons jamais détenir les recettes infaillibles d'une programmation tout public, sans quoi nous serions dans la fabrication d'un produit, ce qui n'est pas rare quand on associe cinéma et enfance. En somme, nous faisons confiance au regard des plus jeunes, simplement.

**Au-delà de cette question du public, les films des Sentiers entretiennent souvent un rapport d'enfance avec le monde.** Nous sommes particulièrement sensibles à l'esprit d'enfance



que certains artistes entretiennent dans leur œuvre. Une certaine fantaisie, une liberté manifestée à l'égard de la réalité objective du monde. Ce rapport distendu au réel est créateur de poésie et d'imageries particulières. Dans la séance intitulée "Enfances", précisément, les enfants sont au premier plan, ils sont les véhicules de cette poésie. Mais ils sont aussi la surface sur laquelle se projettent les émotions des spectateurs, des plus jeunes en particulier. La séance se compose de trois films qui sont autant de regards et d'oreilles tendus sur la diversité de vies qu'offre la géographie : à travers les paroles et les vies de ces enfants, c'est un monde qui se dessine. Nous leur avons adjoint une gourmandise animée de Mirai Mizue qui tricote formes organiques et couleurs dans un vrai plaisir d'invention qui résonne singulièrement avec la fantaisie que j'évoquais à l'instant.

**L'écran est constitué cette année d'une quinzaine de films courts et moyens. Comment construisez-vous votre programmation ?** La réponse à cette question se trouve dans le titre de cet écran, *Les Sentiers*. Nous l'envisageons comme une immense topographie de vies, de faits et de sensations, d'environnements familiers

ou étrangers, dans laquelle chacun doit se frayer un chemin, le sentier de sa propre compréhension du monde. Souvent ces films communiquent secrètement entre eux, et échafaudent ensemble des lectures inédites du monde. De thématiques, donc, il s'en est détaché quatre cette année, qui articulent la quinzaine de films sélectionnés. Elles sont imaginées comme des indications de lecture, mais évidemment n'enferment pas les films dans une signification unique. Nous avons évoqué « Enfances ». Pour les trois autres : « Deuxième vie » est une histoire de dédoublements, quand la nature, le rêve, le jeu ou le conte prennent le pas sur la logique et le rationnel. Pour ne citer que lui, *Native American* se place au cœur d'un paysage de western Gascon et s'amuse à brouiller les frontières entre le vécu et le joué, entre le vrai et le faux. Pour *Jeux de pistes*, il s'agissait de s'éloigner du ludique, terme galvaudé et précisément rabâché lorsque l'on s'adresse aux enfants, pour être pleinement dans le jeu, dans sa dimension collective, d'échange et de partage avec l'autre, et donc avec le spectateur. Quant à « De la Terre », les trois films qui composent le programme sont autant d'approches radicalement différentes de la puissance

de l'espace naturel. Ce sont les mots généreux de Gilles Clément et Francis Hallé (*Éloge de l'arbre*) qui viendront clore cette programmation.

**Cette année, votre nouvel espace, le Studio Fotokino, s'associe au FID Marseille avec l'exposition Tout et Rien de Benoît Bonnemaïsson-Fitte. L'univers du dessinateur s'y déploie, dans une étrange légèreté.**

Dans le monde du graphisme et de l'illustration, Benoît Bonnemaïsson-Fitte suit sa voix, dans un langage qui lui est propre, à cheval sur de très nombreuses pratiques atypiques : spectacles de dessin en direct, signalétique réalisée à la main, affiches dessinées, etc. Des pratiques qui relèvent d'une conception quasiment foraine du dessin, fortement marquées par la présence de Benoît, sa singularité et son humour. Très loin d'une attitude séductrice, sa façon est sincère et fantasque à la fois. En ce sens, il se situe pleinement dans la ligne, ou plutôt les lignes, que nous traçons depuis près de dix ans. Benoît Bonnemaïsson-Fitte n'est d'ailleurs pas un inconnu des *Sentiers* puisque nous y programmions l'an dernier le film dessiné *Juan Bodon* réalisé avec Amic Bedel. Il travaille en outre à un projet de film avec Régis Sauder, lui-même présent dans la compétition française du FID avec *Être là*. Nous sommes ravis d'associer aux *Sentiers* notre tout nouveau lieu, un espace dédié aux arts de l'image. L'assemblage des deux propositions donne une vision assez juste de la particularité de notre démarche.

Entretien réalisé par Nicolas Wozniak.



# MONTEMOR

CI  
PREMIÈRE MONDIALE

17H45  
VARIÉTÉS

IGNASI DUARTE



**Les textes constituent un aspect important du film. Pouvez-vous nous dire de quelle manière vous les avez travaillés ?** Les personnages, en tant qu'individus, incarnent les différents sentiments dont j'ai toujours aimé parler. Il est vrai que pendant le tournage j'ai guidé les comédiens en leur indiquant certains sujets dont parler, leur proposant parfois des dialogues. Mais, dans l'ensemble, ils ont énormément contribué, avec leur propre approche, leur propre pensée, leurs manières de faire, au résultat final que constitue *Montemor*. Je n'ai écrit de scénario, ni même de simple dialogues, pour aucune des séquences. Tout s'est fait sur le moment. Cela avait bien fonctionné pendant les essais, et c'est une méthode que j'apprécie.

Propos recueillis par Paolo Moretti.

**Montemor is a Portuguese village where is held Citemor, the oldest Portuguese theatre festival which is also the producer of your film. Could you tell us more about the context in which the project was developed and the production conditions?** The context and the production conditions were the same as when I worked there as a dramatist, working on a theater piece three years ago. Citemor, which is the Festival's name, has a clear policy: they give their support just for projects in residence there. They believed in the project and were the first people who invested their money and all their enthusiasm in it. Without them, the film would have never been possible. So simple as that. It's a pity that festivals like this one have to suffer a restrictive funding policy when they are a key reference in the national construction of their countries, in several aspects, not just on the cultural ground. Now, Citemor is about to close their doors because the Portuguese government does not understand the social role of those kinds of events.

**Who are the actors of Montemor and how did you choose them?** They are people that I met in the village. They are people with no training as actors. I don't like to play with actors. I felt that they were interesting people and that's why I decided to work with them. It's simple.

**Was the structure of the film predetermined or did it evolved throughout the process?** Both.

**Text are a much relevant part of the film, could you tell us how did you work on them ?** The characters, as individuals, are reincarnating different feelings that I've always found it interesting to talk about. It's true that during the filming I was guiding them by pointing them out some issues to talk and when they could try some dialogue. But, in a whole, they contributed a lot, from their own approach, to the final result of Montemor by expressing their own thoughts in their own ways. I didn't write even a single script for any sequence. Everything happened there. It worked during the testing stage and it's a method I like.

Interviewed by Paolo Moretti

## LES NUITS DU FID

THÉÂTRE DES BERNARDINES

- lieu de convivialité - 17 boulevard Garibaldi 13001 marseille (angle cours julien et boulevard lieutaud)

Tous les jours, le Théâtre des Bernardines ouvre ses portes aux festivaliers (sur présentation d'un pass, d'une accréditation professionnelle ou d'un billet d'entrée au festival). Projections, tables rondes, bar et restauration rapide. En soirée, le FID vous propose au Théâtre des Bernardines des moments conviviaux autour d'une programmation musicale. Une dégustation en partenariat avec PLUS BELLE LA VIGNE, la Cave des Vins BIO et Naturels (36 Cours Julien 13006 Marseille) sera proposée le jeudi 5 juillet à partir de 22h00. Elle sera l'occasion de présenter les vins proposés lors de cette 23e édition, et en particulier le domaine LES TERRES PROMISES.

Every day, the Bernardines theatre opens its doors to festival-goers (on presentation of a pass, accreditation or a festival ticket). Screenings, roundtables, bar all day and snacks. Every night, FID Marseille invites you to festive evenings with music. On Thursday the 5th at 10pm, we invite you for a wine-tasting. PLUS BELLE LA VIGNE, our partner, will present the wines chosen for this 23rd edition, particularly the wine domain LES TERRES PROMISES.

Horaires d'ouverture/ Opening Hours :

Mercredi 4 juillet : 10h30 - 02h00 / Jeudi 5 juillet : 10h15 - 02h00 / Vendredi 6 juillet : 10h30 - 02h00 / Samedi 7 juillet : 10h30 - 02h00 / Dimanche 8 juillet : 10h30 - 02h00 / Lundi 9 juillet : 11h00 - 03h00

# Bonhomme de vent

SIMA KHATAMI

EP PS PORTRAIT(S)  
PREMIÈRE MONDIALE

12H00 / VARIÉTÉS

**Formée à l'art dramatique, photographe, plasticienne, cinéaste, la danse occupe une place de choix dans votre récent travail. Comment est né ce film à partir de La danseuse malade, projet de Boris Charmatz et Jeanne Balibar à partir de textes de Tatsumi Hijikata, fondateur du Butô.** Cela fait quelques années que je filme les spectacles de Boris. D'abord à sa demande, parce qu'il a envie de conserver une trace de ses performances, d'autant plus qu'il aime danser les mêmes pièces à plusieurs années d'intervalle. Ensuite pour moi-même, car j'avais en tête de le filmer sur la durée, durant des années et de capter la transformation de son corps pour faire un seul film qui retrace son évolution, son vieillissement. Lorsqu'il travaillait sur son spectacle *La danseuse malade*, il m'a demandé de venir filmer son premier essai avec le chien (qui est aujourd'hui la première séquence du film), j'ai été époustouflée par sa performance. Le chien l'avait agrippé durant plus de sept minutes et Boris continuait à déclamer son texte. J'ai découvert cette scène et j'ai tout de suite eu envie de suivre la collaboration entre Boris et Jeanne Balibar. C'était également l'occasion de découvrir, d'explorer l'univers de Tatsumi Hijikata, figure légendaire de la danse contemporaine que le public occidental connaît très mal.

**Comment avez vous travaillé avec Boris Charmatz et Jeanne Balibar ?** Je suis en général très discrète durant un tournage, afin de faire oublier la caméra. Mais avec Boris et Jeanne, je n'ai pas eu besoin de cela, car il s'agit de comédiens professionnels. Il fallait tout de même rester discrète pour ne pas les déconcentrer, écouter leurs dialogues, leurs discussions, leurs répétitions, leurs disputes. Je me suis ensuite penchée sur le texte, pour mieux comprendre ce qui se passait durant les répétitions.

**Autant que le spectacle en lui-même, la figure d'Hijikata est très présente. Etait-ce un préalable ?** Lorsque j'ai commencé à filmer les répétitions, je ne connaissais rien de Hijikata. Ce n'est qu'après que j'ai commencé à m'intéresser à ses œuvres, ses textes, ses films. Cela m'a passionnée. L'écriture d'Hijikata est fascinante, les textes choisis sont plutôt autobiographiques, ils font parler l'enfant des années 1930, grandissant tant bien que mal dans le Japon. Observateur des enfants maltraités par les adultes, des chiens maltraités par les enfants ; des adultes abrutis par le travail des champs ou de l'usine. Hijikata fait l'éloge de la faiblesse. Pour lui, l'expérience de la faiblesse, et surtout de la souffrance physique est fondamentale. Les gens qui ont vécu la guerre ressentent une amertume envers la société et la vie qui est difficile à comprendre par d'autres. Je me suis sentie proche de lui parce que toute mon enfance a été traversée par la guerre Iran-Irak.



**Quels sont ces images de poèmes qui scandent le film ? Leur provenance ?** Il y a une légende qui dit que Hijikata n'écrivait jamais, il disait et quelqu'un écrivait ou calligraphiait pour lui. Ces textes que j'ai choisis sont d'Hijikata. J'ai demandé à une amie japonaise d'écrire quelques passages en calligraphie. Je voulais que le spectateur prenne le temps de rentrer dans ces textes, en suivant l'écriture de la calligraphie, en se concentrant sur ce qu'il a écrit. Afin qu'il se détache de l'image, afin que le texte devienne image. Je voulais par ailleurs mettre en parallèle ces textes, tirés de son recueil *Bonhomme de vent*, avec des images de ses films. Ce qui m'intéressait était la cohérence qu'il y avait entre ce qu'il écrivait et ce qu'il chorégraphiait dans le cadre de ses films. On a souvent l'impression qu'il utilise différents langages pour exprimer la même chose, une pensée qui l'obsédait, qui ne le quittait pas.

**De même vous intégrez des séquences de Navel and Atomic Bomb, collaboration d'Hijikata avec Eikoh Hosoe. Selon quelle nécessité ?** Je pense que ses textes, sans images, seraient trop abstraits. J'ai choisi trois extraits de ses films, le premier est sur le poulet, un autre sur les enfants, le dernier sur le nombril et la chair. Ces images d'une beauté et d'une violence infinie, racontent autrement le monde de Hijikata. Elles apportent un éclairage.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

# Don't expect too much

ENTRETIEN AVEC SUSAN RAY

EP PS PORTRAIT(S)

17H30 / VARIÉTÉS

**"Don't expect too much" est l'une des répliques de We can't go Home Again. Pourquoi avez-vous choisi ce titre pour votre film ?** Pour moi, l'un des aspects les plus intéressants de *We can't go home again* réside dans le parallèle qui existe entre le processus de création du film et les méthodes d'enseignement et d'apprentissage que Nick utilisait avec ses étudiants. Comme tout grand professeur, Nick se servait de l'enseignement d'un art comme moyen de recherche et de transmission d'une expérience et de la sagesse qui en découle. Notre culture accorde peu de valeur à la sagesse, ce qui est vraiment regrettable pour nous ! Mais Nick en avait beaucoup à offrir. Par exemple, il comprenait les fantasmes que ses étudiants projetaient sur lui en tant que réalisateur hollywoodien, tout comme il comprenait les fantasmes que nous avons tous tendance à projeter sur ceux que nous voyons comme des figures de pouvoir. Il comprenait aussi que ces attentes pouvaient mener à des déceptions. Ceci apparaît comme une dynamique cruciale dans le passage à l'âge adulte ; dynamique également devenue centrale dans le documentaire.

**La plupart des archives utilisées dans le film proviennent de la Fondation Nicholas Ray. Pouvez-vous nous parler de cette Fondation ? Quand a-t-elle été créée et quel genre de documents y sont préservés ?** La Fondation a été créée en 2007, avec l'idée initiale de ressortir *We can't go home again* sur les écrans. Nous devons trouver un moyen de financer la restauration du film et la voie d'un organisme caritatif nous semblait être la plus appropriée. Le projet a ensuite continué à évoluer et à se développer pour inclure le documentaire, le site internet - toujours en construction - et un autre long-métrage documentaire que nous venons de débiter, *Action ! Master Class with Nicholas Ray*. Au final, une fois que la Fondation commencera à générer ses propres revenus, nous aimerions soutenir d'autres travaux expérimentaux dans le domaine du cinéma contemporain, en particulier ceux qui traitent de l'utilisation de l'image multiple. ▶

## beyond the notes

DICK FONTAINE

15H45 / TNM LA CRIÉE

**Vous avez filmé des musiciens fameux, Sonny Rollins, Ornette Coleman, John Cage, les Beatles, qui avez-vous manqué ? Qui auriez-vous aimé capturer à son époque et pourquoi ?** Je n'aime vraiment pas l'idée de faire des films sur des personnalités disparues mais si je pouvais voyager dans le temps, je ferais un film avec Beethoven pour ses improvisations et avec Paganini pour sa folie. Plus proche de nous, j'ai toujours voulu tourner avec Miles Davis et je le connais un peu mais il a toujours demandé la totalité du budget sans rien laisser me permettant de vraiment faire un film !

**Vous reliez et mettez souvent en avant le rythme du montage et le rythme du film, comment trouvez-vous cette pulsation face aux rushes ?** Très bonne question ! C'est la question la plus intéressante concernant l'élaboration d'un film. Evidemment, travailler avec des musiciens facilite les suggestions de rythme pour le film, mais cela peut aussi vous emporter, vous égarer. Chaque film a son propre rythme enfoui en lui-même et il faut avoir la foi et la patience de le trouver. Ce qui est fabuleux avec ce processus, c'est que vous êtes toujours surpris quand vous commencez à trouver cette pulsation. On la trouve souvent dans une ou deux séquences et alors, on peut l'utiliser comme du piment ou du miel à travers tout le film.

► Suite de *Don't expect too much* Avec le Centre Ransom de l'Université du Texas de Austin, nous conservons plus de 30000 mètres de pellicules de tous calibres, des centaines d'heures d'enregistrements audios, des centaines de photographies de plateau, de journaux, de peintures, de dessins, de scénarios, de story-boards et autres souvenirs liés à la vie et au travail de Nicholas Ray, en particulier de ses dix dernières années. Nous avons déjà numérisé tous les enregistrements audios et nous avons commencé la numérisation des pellicules – entreprise coûteuse. Toutes les archives finiront par être mises en ligne, sous licences.

**Le film a été projeté en avant-première à Venise pour accompagner la version restaurée de *We can't go home again*. Avez-vous débuté le projet en même temps que la restauration ? Considérez-vous ce projet comme une œuvre qui irait de pair avec *We can't go home again* ? Si oui, de quelle façon ?** J'ai commencé à travailler sur le documentaire seulement six mois avant la projection à Venise, bien après le démarrage de notre entreprise de restauration. Je n'avais pas prévu de faire moi-même le film ; ça s'est fait à la dernière minute, par nécessité. D'un côté, oui, c'est effectivement une œuvre qui va de pair avec *We can't go home again*. J'ai entrepris de répondre – à travers ce documentaire – à certaines questions que je me posais au sujet du film de Nick, pour moi-même et pour les spectateurs. D'un autre côté, j'ai le sentiment que *We can't go home again* se démarque complètement en tant qu'analyse de la relation maître-apprenti et des types d'énergies, à la fois créatives et destructives, avec lesquelles beaucoup d'artistes – si ce n'est la plupart d'entre eux – se débattent au moment d'achever un travail. Ces questions relèvent de préoccupations personnelles venant de moi-même ou bien de Nick. Nick est un personnage extrêmement charismatique à l'écran mais le film ne traite pas que de lui !

**Comment avez-vous approché et sélectionné les personnes qui apparaissent dans le film ? Avez-vous réussi à contacter tous les étudiants ? Comment avez-vous réussi à faire participer Victor Erice et Jim Jarmusch ?** J'ai essayé de retrouver l'ensemble des étudiants mais je ne pouvais pas tous les interviewer. Au vu des contraintes de temps et de moyens, je me suis efforcée d'interviewer ceux qui s'étaient le plus impliqués dans le projet et qui avaient été présents le plus longtemps, ainsi que ceux qui étaient le plus près géographiquement. La gentillesse, la perspicacité et l'expérience de Victor Erice ont apporté une aide essentielle au projet, sur de nombreuses années. Je crois qu'il comprend l'importance de *We can't go home again* comme peu de gens. Il me semble que la déclaration qu'il a faite à propos du film – incluse dans le documentaire – résume parfaitement les choses. Jim Jarmusch a suivi les cours de Nick à l'Université de New York, il pouvait donc renvoyer l'image d'une étape plus récente de l'évolution de Nick dans sa carrière de professeur. Jim a souvent évoqué l'influence que Nick a exercée sur lui ; une interview de lui me paraissait donc être un apport évident au documentaire, et il a fait preuve d'une grande générosité en nous l'accordant.

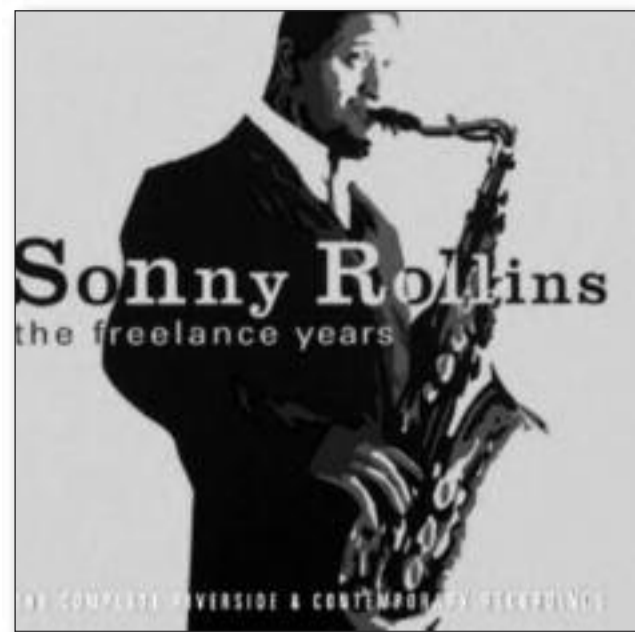
**L'un des aspects les plus pertinents de votre film réside certainement dans le fait qu'il révèle combien Nick était conscient de ce qu'il faisait, face aux voix qui le soupçonnaient ou l'accusaient de s'être égaré. Est-ce que *Don't expect too much* est parti de l'idée de "lui rendre justice" ?** Non. Je n'avais aucune idée préconçue en me lançant dans ce documentaire. J'ai démarré ce travail par curiosité, avec des questions à creuser. J'étais curieuse d'apprendre des choses sur *We can't go home again* du point de vue des étudiants, comment ils percevaient ce film 40 ans plus tard, à l'âge que Nick avait quand ils l'ont connu. J'étais curieuse d'examiner le processus par lequel un art se transmet d'un maître à son apprenti. Et pour finir, je voulais établir, pour moi-même, à quel point Nick était conscient de ce qu'il faisait. J'ai abordé le film en souhaitant poser ces questions-là, ainsi que d'autres, non pas en voulant imposer un point de vue. Je dois ajouter que Nick en personne – selon ses propres mots, révélés par les archives – a déclaré clairement qu'il savait parfaitement ce qu'il faisait. Son objectif principal était d'enseigner. Faire un film ne faisait pas partie des objectifs de son enseignement, c'était un moyen d'enseigner. D'un certain point de vue, étant donné qu'il exerçait son métier de cinéaste avec toujours les mêmes visions intranquillantes eu égard à son art, il a su faire preuve d'une immense générosité en sacrifiant ses critères de qualité sur le travail d'artiste ainsi que je perçois tout cela en tout cas.

Entretien mené par Paolo Moretti

**Enseignant et responsable de la section documentaire à la National Film and Television School, pouvez-vous résumer votre apport aux jeunes réalisateurs ?** Ça c'est une question difficile. Je tente de donner aux étudiants un espace dans lequel ils peuvent trouver leur propre voix. Je choisis des étudiants qui sont très différents les uns des autres afin qu'ils puissent trouver leur propre voix par contraste avec celle des autres.

**Pionnier du cinéma-vérité, comment imaginez-vous l'avenir des réalisateurs actuels avec les téléphones-caméra, les appareils de photo numériques, etc ?** Encore une bonne question. Les luttes que mes prédécesseurs – Rouch, Pennebaker, Maysles – ont dû mener pour réinventer un équipement mal adapté, lourd, les bobines de pellicule, leur incroyable énergie et leur capacité d'invention ont d'une certaine façon renforcé ma détermination à voir le monde d'une manière différente et radicale. C'était des inventeurs et des explorateurs. Ce qui leur demandait tant d'efforts est aujourd'hui incroyablement facile, ce qui a rendu dans l'ensemble les réalisateurs conventionnels et conservateurs. Les obstacles, les combats sont viraux. Voyez le cinéma Iranien. Je ne sais pas quand cela va arriver, mais cette lutte va devenir tellement inévitable, tellement vitale qu'une véritable innovation va advenir à travers des formes de transmission nouvelles. C'est sans doute déjà en train d'arriver, simultanément d'origines diverses vers un langage puissant et nouveau qui secoue vraiment les valeurs cachées du capitalisme global – à travers l'humain, sans rhétorique. Un jour dans la vie [2011] suggère ici d'intéressantes possibilités.

Propos recueillis par Gilles Grand et traduits par Céline Guénot.



**Sonny Rollins en concert le 25 juillet**  
au Festival Jazz des cinq continents  
Jardins du Palais Longchamp - 21h



## Épopée – l'état du moment

EP PSPORTRAIT(S)PREMIÈRE INTERNATIONALE17H45 / LES BERNARDINES

**Votre film est né d'un travail de longue durée avec des hommes, prostitués, de tous âges, rapprochés par une certaine forme d'exclusion.**

**Comment le projet initial a-t-il évolué ?** Au cours du tournage d'*Hommes à louer*, documentaire sur le travail du sexe et la toxicomanie à Montréal que j'ai tourné de 2005 à 2007, les jeunes hommes participant au film nous ont dit qu'ils en avaient assez d'être « documentés ». Ils nous ont alors demandé de passer à la fiction. L'équipe de tournage, elle aussi, en avait assez de cette « capture d'intensité » qui est finalement très problématique, bien que ce soit le propre de beaucoup de documentaires. Badiou paraphrase Lacan dans un texte sur le cinéma, il écrit : « la fiction c'est la vérité ». Voilà donc la source d'*Épopée*. Notez que dans *Épopée*, on parle toujours de travail du sexe au lieu de prostitution. Il ne s'agit pas de jouer sur les mots. Si on entend par travail le fait de vendre son corps et son esprit au profit de quelqu'un, il s'agit d'un travail comme on en fait tous.

**Une épopée : celle d'un travail collectif ? Celle d'anti-héros dont les vies se croisent ?** Ce projet procède d'une volonté d'une mise en commun d'une expérience de la rue, et de la création de récits et d'images. C'est un projet politique avec les moyens du cinéma. Dans le même sens, la première diffusion sur le web, un moyen de diffusion trash, est en réponse aux ravages que connaît la distribution actuelle du cinéma. Dans le prolongement de notre travail avec les jeunes vivant dans la rue, le groupe *Épopée* a participé depuis mars dernier au vaste mouvement insurrectionnel montréalais en filmant presque toutes les actions publiques. Cet automne, nous allons sortir un film à Montréal qui va tenter de réfléchir à ce mouvement politique avec les moyens de l'image en mouvement.

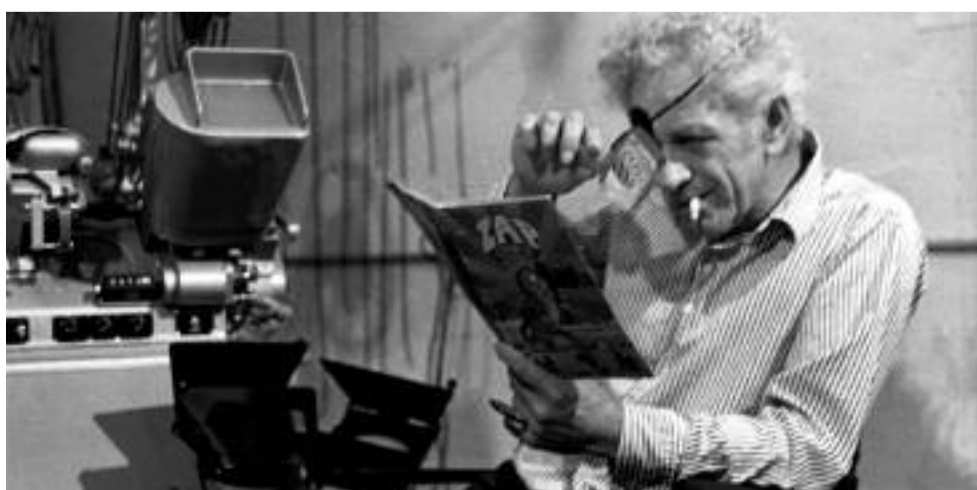
**Vous filmez au plus près des corps – et surtout, des visages – sans renoncer à la pudeur. Quelles exigences vous ont guidé ?** J'ai commencé cette recherche sur le visage-paysage dans mon premier documentaire, *La Voix des rivières* en 1995.

Dans ce film, l'enjeu était pour moi de présenter des personnes issues d'un petit peuple opprimé (les Acadiens), hors de tout contexte exotique ou anthropologique. Dans le cas des jeunes personnes vivant du travail du sexe, nous avons poursuivi cette réflexion. Les corps et les visages des travailleurs du sexe deviennent des surfaces réfléchissant les pouvoirs qui s'acharnent sur eux.

**Le film passe d'un point de vue à l'autre, avec ou sans voix off. Des ponts se créent entre les trajets individuels. Comment avez-vous travaillé au montage pour parvenir à cette cohérence ?** Tous les récits et les trajets qui constituent *Épopée* se déroulent dans une zone d'exclusion au cœur de Montréal qu'on appelle le quadrilatère, zone qui correspond tout à fait aux concepts d'Agamben. On est aussi dans une situation classique d'unité de lieu et d'action. Quant aux modes narratifs utilisés, c'est en réaction au néo-classicisme du cinéma contemporain : un peu de Chris Marker, un peu du jeune Fassbinder, un peu du Stalker de Tarkovsy, ou encore des emprunts à nos propres films de fiction.

**Des séquences visibles sur le net ; un long-métrage aussi : qu'est-ce qui vous intéressait dans cette double diffusion ?** Au Canada et au Québec, avec l'hégémonie du numérique, la classe médiatique nous casse les oreilles depuis de nombreuses années avec la diffusion multiplateformes. En fait, ce n'est qu'une entreprise pour générer de nouveaux revenus de publicité. On s'est dit qu'on allait les prendre à leur jeu pour leur donner une réelle diffusion sur tous supports : web, cinéma et installation en galerie d'art. On n'a bien sûr pas eu accès au financement pour les projets multiplateformes réservés à des entreprises véhiculant de la publicité. Au moment de la diffusion de *L'état des lieux* au FID, tous les clips disponibles sur le site internet du projet *Épopée* seront sous-titrés en anglais.

Propose recueillis par Céline Guénot.



# FIDLAB



ENTRETIEN AVEC

REBECCA DE PAS & FABIANNE MORIS

## Le FIDLab, jeune mais déjà bien vif. Votre recette ?

Si l'on reprend la genèse du projet, nous sommes parties du constat suivant : le FID a toujours multiplié ses efforts pour essayer de ne pas s'en tenir au seul caractère éphémère de la manifestation. A côté de son action pour suivre tout au long de l'année les films sélectionnés et de faciliter leur exportation grâce à des programmations hors les murs, nous avons voulu nous engager aux côtés des réalisateurs et des producteurs, alors que leurs films sont encore en devenir. C'était le point de départ du FIDLab. Vif, on essaie de s'y employer, mais tout reste toujours à faire !

## Comment ?

Par notre volonté d'ouverture. La sélection réunit documentaires et fictions, tous à des stades de réalisation différents et provenant de contextes de production élargis. Par exemple, cette année, il y a le projet décalé, onirique, de l'Autrichienne Mara Mattuschka, autoproduit. Et aussi le portrait d'une femme tunisienne en difficulté, juste après la révolution, porté par deux sociétés tunisiennes solidement établies. Pour nous, c'est le désir d'aider un cinéma qui abolit les frontières et les chapelles. Sans jamais reléguer la question essentielle de la production.

## Pouvez-vous préciser ?

Nous essayons d'être attentives aux modèles existants, en essayant de ne pas les considérer figés, en imaginant qu'à ce stade d'autres solutions peuvent se trouver, à chaque fois en fonction des projets. En travaillant aussi tout au long de l'année, en identifiant des professionnels dont le profil fait preuve de volonté d'innovation et de capacité d'ouverture. En restant très vigilantes à ce qui se passe dans le monde : d'autres structures de coproduction à l'étranger, de nouveaux projets, de jeunes talents.

## Comment le FIDLab accompagne-t-il les changements qui s'opèrent en matière de production et de coproduction ?

En impliquant tout type d'acteurs qui, à un moment ou un autre, peuvent s'engager sur la fabrication d'un film. Nous essayons de favoriser des chemins de production qui s'adaptent à la singularité et à l'échelle de chaque projet. Un écrin sur mesure pour des films à petit budget, mais de très grande qualité : micro budgets for great films ! C'est aussi pour cette raison que nous sollicitons non seulement des producteurs, des agents de vente et des distributeurs, mais aussi des centres d'art contemporain, des commissaires d'exposition, des programmeurs de cinéma.

## Cette édition ?

Nous avons reçu plus de 370 dossiers. Autrement dit, une augmentation des envois, une géographie plus vaste et des auteurs d'horizons très éclatés. 12 projets ont émergé. Il y a plus de films en écriture que d'ordinaire, c'est un pari, mais aussi davantage de films en post-production. Le cœur de notre projet, ce sont les films, images et son, et c'est cela que les projets mettent en avant. C'est la particularité du FIDLab. Autre point cette année : la forte présence de Marseille. Soit la ville est convoquée comme lieu de tournage, soit le projet est conduit par une société de production installée ici. Élément non négligeable quand l'on sait l'intérêt que porte la Région, via ses commissions de films, pour les projets émanant du FIDLab.

A demain !

Dessin : Estel Fonseca



EP PS LES FILS DU POUVOIR

16H45  
ALCAZAR

## D plus one

FANNY ZAMAN PREMIÈRE MONDIALE

**On se souvient de Surface (FID 2008) ou de Song-Moutain Area (FID 2010), tourné en Chine, deux films qui tournent autour du langage et de la représentation.**

**Pourquoi avez-vous choisi cet endroit à Addis Abeba ?**

Mes travaux se présentent comme des fictions construites à partir de matériaux documentaires. Ils sont teintés d'une légère ironie et les fragments choisis restent volontairement ambigus. On y voit les gens dans leur environnement, au milieu de leurs activités, de leurs échanges, on est spectateur de leurs expressions et de l'agencement de leur espace. La plupart des images sont nées d'une curiosité, la mienne, et elles mettent à l'épreuve la conscience de soi du spectateur. Ce défi tourne autour de la question : une perception critique est-elle possible ? Je veux dire : en général. Nous sommes noyés sous l'opinion, mais qui peut se prétendre suffisamment informé ? Et qui cultive une vraie croyance dans la vie ? Ce sont des détours qui m'ont amenée à cet endroit précis. En lisant *L'Empereur* de Ryszard Kapuscinski, un portrait brillant des derniers temps

de la cour de Haile Selassie, j'ai découvert à quel point l'Ethiopie est, économiquement, précaire et le rôle que joue là-dedans l'Europe « décadente » en tant que fardeau toujours plus pesant. J'avais besoin d'une autre perspective, extérieure à moi-même. J'ai vu une image de la bourse des marchandises à Addis Abeba, et c'est là que j'ai pris ma décision. Un espace octogonal tapissé avec des acheteurs en kaki et des vendeurs en vert. C'était suffisant pour commencer.

**Vous portez votre attention sur les corps et les gestes.**

Ça débute avec un espace simple, divisé en deux, et les relations commencent rapidement à se complexifier. Je porte une attention aux corps et aux gestes parce qu'ils nous pressent de les lire au moment même où ils se refusent à toute lecture. Cette tension m'intéresse. En observant les détails, on perd vite de vue les causes et les conséquences, tous les éléments clés nécessaires à la construction d'une narration qui sortirait du cadre des images. Mais n'est-ce pas là le vrai visage de la réalité ? La plupart des choses ne cessent de sortir de ce cadre. Nous sommes habitués à combler les trous. Mais pourquoi ne pas retarder notre besoin urgent de clôture ? Je compose mes morceaux en étirant au possible ce processus de fermeture.

Que se passe-t-il si nous attendons avant de combler les manques ? Ressentons-nous une tension ? Reconnaissons-nous une expression ? Le cadre, donc, est une bourse d'échange. Ils y font commerce de café, de sésame, de maïs, de blé et de haricots. Les images montrent ces tractions dans la fosse : acheteurs en kaki et vendeurs en vert. Les images sont similaires, mais jamais identiques. Il y a une action continue et omniprésente tant au premier plan qu'à l'arrière. La caméra observe les surfaces et les détails. L'économie et la politique, le tapis et les meubles, l'hésitation et un coup d'œil sont tous d'égale importance. Il y a ce glissement permanent du cadre fait de manière à empêcher le spectateur de combler les trous.

**Le travail de la bande-son ?** Je ne rajoute jamais de sons étrangers. Ils viennent toujours du lieu même où je filme. Le son est une des strates de l'œuvre et il interagit bien sûr avec l'image. Tout cela est délibéré.

**Et qu'en est-il des autres strates ?** Le discours est une des couches de l'œuvre. J'essaie de voir ce qu'un discours produit, je tente de le comprendre sous la forme d'un corps. Un corps occupe de l'espace d'une manière spécifique. De même pour les discours. Il y a trois voix dans le film, toutes différentes les unes des autres. Bharat Kulkarni, par exemple, est un agent du nouveau système prêchant la transparence, la rationalité et la nouveauté. Il prétend à l'exhaustivité et la complétude. Les deux autres voix prennent moins de place mais sont également présentes. Le discours de Kulkarni rencontre ses propres limites dans le point de vue de l'Américain. La liste de mots en amharique est une sorte de trousse à outils minimale suffisante pour une vie entière.

Entretien réalisé par Nicolas Feodoroff.

EP PS LES FILS DU POUVOIR

16H45 / ALCAZAR

## Le rapport Darty

JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE

« Cette confiance, cette sorte de crédit, cette espérance qu'ils se font de génération en génération. Cette sorte de report, de crédit, de confiance, d'espérance. Je veux dire de report de crédit, de report de confiance, de report d'espérance. En somme, cette naïveté. Mais par suite, cette innocence. »



GALERIE OÙ LIEU D'EXPOSITION POUR L'ART ACTUEL

## LE SPECTRE VISIBLE

commissariat : Fouad Bouchoucha et Hélène Meisel

avec les artistes : Laëtitia Badaut-Haussmann, Jean-Pierre Bertrand, Rémi Bragard,

Colin Champsaur, Julien Creuzet, Suzie Cuvelier, Amélie Derlon

Cordina, Arnaud Dezoteux, Agnès Geoffrey.

## EXPOSITION

du 02 juillet au 13 juillet 2012 du lundi au samedi, de 15h00 à 19h00 en présence de l'artiste

58, rue Jean de Bernardy - 13001 Marseille  
www.ou-marseille.com

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

LE GROUPE LA POSTE



### LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

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

### JOURNAL FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak.

Traductions : Doriane Chevenet, Philip Clark, Céline Guenot, Eve Judelson, Aurélie Marcillac. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié