



Museum Hours

16H00
LES
VARIÉTÉS



JEM COHEN

"Je ne me prends pas pour un maître tel que pouvait l'être Brueghel, mais ça me plaît de reconnaître dans son œuvre des choses qui font écho à mon travail. Je suis là, dans un

musée, à regarder des tableaux du XVI^e siècle et j'éprouve soudain un sentiment étrange et familier. Dans ses grands tableaux, il se passe énormément de choses, sans qu'il y ait nécessairement de centre ; on ne vous dit pas où regarder, et c'est assez étonnant. Ça fait partie des découvertes que l'on doit à Brueghel : il a été un des premiers à séparer le paysage de la religion, à s'intéresser aux paysans, avec une fascination et une empathie dénuées de sentimentalisme. C'était radicalement nouveau à l'époque, de regarder la vie urbaine dans ses moindres détails, sans indiquer du doigt ce qui pourrait être le plus important. Laisser celui qui regarde se raconter ses propres histoires. C'est ce qui me fascine au cinéma, le genre de choses que faisait Chris Marker, quand il tissait et accordait ensemble tous ces

fragments d'une façon très personnelle, une sorte de visite guidée sans guide. Je pense surtout à la tradition de la photo de rue, dont vient une bonne partie de ce que je fais. Ça implique de se balader dans la rue, sans plan préétabli. Errer et filmer avec pour principes fondateurs de regarder et d'écouter. Je me dis : « ne pense pas que tout ce que tu filmes doit être décidé à l'avance, au contraire, laisse le monde te dire ce que tu dois faire ». Il n'y a pas toujours de modèle ou de formule, ni même de scénario. Cette façon de faire, ce n'est pas une fin en soi, mais en tout cas, c'est un très bon point de départ. "

Entretien dans *Filmmaker*, 28 juin 2013.

4^{LE} JOURNAL DAILY — FID — 2013

RENCONTRE AVEC CAROLINE CHAMPETIER ET YANN DEDET *Tourner contre le scénario et monter contre le tournage* 15-17H / TNM LA CRIÉE



Conversation FIDLab

La 5^e édition du FIDLab s'ouvre aujourd'hui : un chœur à quatre voix autour d'une expérience commune.

FABIENNE MORIS & REBECCA DE PAS : Depuis environ quinze ans, l'industrie du cinéma connaît une transformation radicale. D'un côté, les chaînes de télévision s'engagent de moins en moins dans la production de films destinés au grand écran, les fonds publics sont réduits en raison de la crise mondiale et les ressources économiques sont principalement réservées à quelques films standardisés à gros budget. D'un autre côté, le nombre de festivals et de plateformes de coproduction ne cesse d'augmenter, les productions indépendantes se multiplient, les technologies sont toujours plus abordables et les sources de financement privé se développent. Chacun de vous a été, à sa façon, témoin de ce bouleversement : quel paysage se dessine selon vous ?

NADIA TURINCEV - Ch-Ch-Ch-Ch-Changes. Les changements radicaux. Les changements dramatiques. Je n'ai rien contre les changements. En fait, j'adore les changements. Ils nous forcent à nous réinventer, à être plus créatifs. La stabilité me fait flipper. C'est synonyme d'immobilisme, de conservatisme, ça veut dire qu'on considère tout comme acquis. Brrr. Je ne crois pas que le système qui est au-dessus

de nous puisse nous imposer ses plans. Ce sont nous les acteurs du changement. Bien sûr, nos inspirations, nos intérêts en tant que producteurs ou réalisateurs sont souvent différents de ceux de nos soi-disant partenaires : les sociétés de diffusion, les distributeurs, les exploitants, les fonds. Mais je ne me sens pas impuissante pour autant. Comme s'ils étaient grands et moi petite. Ou comme si eux avaient du mérite et pas moi. Non. Ça ne risque pas. On est juste différents. Notre travail est de les convaincre, trouver des alliés, briser les barrières, tenter de nouvelles hybridations, de nouveaux liens... et en ces périodes de bouleversements, d'incertitudes, c'est encore plus possible. Dans mon paysage, il y a donc beaucoup de Ch-Ch-Ch-Ch-Chances.

BENJAMIN COOK - Pour ce qui est du cinéma, il me semble que les changements dus aux nouvelles technologies sont trop rapides pour que nous puissions les saisir ou les prendre en compte. Alors que la production coûte de moins en moins cher, nous faisons toujours appel à des modes de financement, d'exploitation et de distribution désuets qui nous empêchent d'amener la majorité des films jusqu'au public.

FABIENNE MORIS & REBECCA DE PAS : Quels sont, selon vous, les choix précieux à faire dans la production, les ventes et la distribution ? **NADIA TURINCEV -** Se battre. Et ne jamais, jamais,

jamais laisser tomber. [C'est vraiment ce que je pense !]

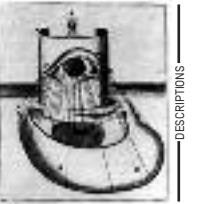
BENJAMIN COOK - Faire entendre que j'ai de l'espoir concernant le futur pour les raisons suivantes : le public se lasse des films génériques à gros budget et va donc chercher d'autres options ; les moyens de s'informer sont en train de changer avec les campagnes bon marché des médias sociaux qui parviennent à rivaliser plus efficacement avec les énormes budgets presse et marketing des films grand public tournés en studio ; les anciennes structures de distribution et de diffusion ne marchent pas et de plus en plus d'initiatives populaires novatrices, venant des spectateurs eux-mêmes, voient le jour ; des technologies d'exploitation numérique plus abordables permettent enfin de présenter plus de films en dehors des circuits traditionnels du cinéma ; l'introduction des films indépendants dans les musées et le monde de l'art ouvre de nouvelles voies de financement et apporte une nouvelle forme de crédibilité et de dialogue culturel ; et pour finir, la possibilité de voir plus de films en ligne encourage les spectateurs à apprécier le caractère unique d'une séance de cinéma.

FABIENNE MORIS & REBECCA DE PAS - Vous êtes venus au FIDLab à plusieurs reprises, pourquoi ? **VIRGINIE DEVESA -** concernant la sélection, venir au FIDLAB pour moi représente →... suite page 3

La Rabbia

PIER PAOLO PASOLINI

10H15
TNM LA CRIÉE
SÉANCE UNIQUE



« Pasolini invente cette idée géniale des deux voix : la voix en poésie et la voix en prose. Trois voix se partagent en vérité la bande son car parfois Pasolini conserve un peu celle du speaker de ces années là, dont le grain, le ton comme le contenu des paroles jure terriblement en face des commentaires écrits par Pasolini et dits par ses amis : le peintre Renato Guttuso - voix de la rage, la rabbia, de l'invective politique, de la prose - et le romancier Giorgio Bassani - voix de la subtilité, de la douleur et de la douceur. Très curieusement, les images données en face de ces variations ne cessent pas d'être une énigme pour leurs spectateurs. »

Hervé Joubert-Laurencin, Le Dernier Poète expressionniste [2005]



« Ce qui s'est passé dans le monde après la guerre et à la fin de l'après guerre ? La normalité. Oui, la normalité. Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout ce qui est autour se présente comme normal, privé de l'excitation et de l'émotion qui étaient celles des années de l'urgence. L'homme a tendance à s'endormir dans sa propre normalité. Il oublie de réfléchir, il perd l'habitude de se juger et ne sait plus s'interroger sur lui-même. C'est dans ce moment historique qu'il faut créer artificiellement un état d'urgence : c'est du ressort des poètes. Les poètes, ces éternels indignés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique »

Pier Paolo Pasolini

LA FORCE SCANDALEUSE DU PASSÉ

Rétrospective intégrale des films de Pier Paolo Pasolini, en partenariat avec l'INA Méditerranée, Le cipM, AlphabetVille et Marseille Provence 2013



Vampir-Cuadecuc

PERE PORTABELLA

22H30 / TNM LA CRIÉE



« Le soleil était très bas et les ombres sur la neige étaient longues. Je vis le comte étendu dans le coffre, sur le sol ; des parcelles de bois avaient volé sur le corps lorsque la caisse avait été lancée à bas du char. Le comte était mortellement pâle, semblable à une image de cire. Ses yeux rouges avaient l'affreux regard vindicatif que je ne connaissais que trop bien. Comme je le regardais, ses yeux aperçurent le soleil déclinant et son regard haineux eut une lueur de triomphe. Mais, à la seconde même, surgit l'éclat du grand couteau de Jonathan. Je jetai un cri en le voyant trancher la gorge. Et au même moment, le coutelas de Mr Morris pénétra en plein cœur. Ce fut comme un miracle : oui, devant nos yeux et dans le temps d'un soupir, le corps tout entier se réduisit en poussière et disparut. »

Bram Stoker, Dracula.

LET US PERSEVERE IN WHAT WE HAVE RESOLVED BEFORE WE FORGET

CI IC

PREMIÈRE MONDIALE

15H30 / LES VARIÉTÉS



BEN RUSSELL

savoir, tout en m'autorisant le plaisir absolu d'observer d'autres hommes, et de faire passer la compréhension avant l'information.

Pourquoi avoir choisi le 16mm ? Il m'arrive d'utiliser la vidéo, mais elle me laisse trop de temps et pas assez de culpabilité. Le film est un support qui me force à faire de meilleurs choix, à cause du coût et du temps investis, et aussi de l'inévitable visibilité de l'appareil. Je suis passionné par l'histoire du cinéma, de l'ethnographie et du cinéma expérimental, et le 16mm est un format qui évoque ces trois éléments à la fois. Quant au tournage, certains plans de *Let Us Per-*



severe ont été tournés par Ben Rivers et d'autres par moi. En général, je ne travaille pas avec un directeur de la photographie ou un cadreur, mais collaborer avec Ben de cette façon m'a permis d'aborder certaines images avec un peu plus d'objectivité - même si l'objectivité n'était pas le but recherché.

Parlez-nous des personnes qui apparaissent dans le film, et du récit que l'on découvre à la fin. Le principal intervenant dans le film est le Chef Isaac Wan, le leader du culte du cargo qui vénère John Frum sur l'île de Tanna. C'est un homme doté d'une autorité et d'un charisme évidents. On lui a fréquemment demandé de présenter son mouvement face à une caméra. Les autres personnages du film sont des habitants du village et des environs. Le texte qu'on entend à la fin est une présentation bien huilée des circonstances passées, présentes et futures du culte de John Frum. Le Chef Isaac Wan l'a très certainement récité pour un grand nombre d'équipes de tournage à de multiples occasions. Dans la version qu'il m'en a faite, j'ai volontairement dé-

formé la traduction de sa dernière phrase pour arriver à une sorte de métavérité (une idée que j'ai volée à Herzog) en m'inspirant de Samuel Beckett.

La structure du film ? Votre approche du montage et votre travail sur le son ?

Le film a pris un certain temps pour arriver à maturation. À partir du moment où j'ai réussi à m'affranchir de la mémoire du lieu et à voir les images pour ce qu'elles étaient vraiment, la structure a commencé à prendre forme et le montage s'est imposé de lui-même. Dans ce cadre précis, c'était très excitant de voir que le son pouvait avoir plusieurs vies : c'est-à-dire que la définition des images

camera rentals were already taken care of, so we decided to make a parallel work that was somewhat further afield. We'd both been separately interested in Vanuatu for quite some time - I was especially excited about active volcanoes, the John Frum cargo cult, and the bright-eyed nostalgia for a World War II America that no longer exists... Vanuatu has an array of syncretic cultures whose present existence has been in large part determined by missionary groups and a bizarre kind of shared colonialism. Both France and Britain colonized Vanuatu simultaneously, but the presence of 1,000,000 Americans on a military base on Espiritu Santo during World War II signaled a significant change in the way that the Ni-Vanuatu saw themselves, as it offered a positive alternative to the repressive colonial powers. The perception of America as an

essentially benevolent power persists today throughout Vanuatu - it is based on an image of the USA from the 1940s, and it made for a great jumping-off point in sorting out who or what the subject of this film might be.

We are far away from ethnography. Ethnography is one of the more complicated constellations for me. As an artist, I'm not beholden to truth but I'm ever-infatuated with the idea of getting closer, of

circling around it. I look towards the tropes of ethnography as a way to work against them - to resist authority and the regime of knowledge whilst allowing for the radical pleasure of looking at other humans, to privilege understanding before information.

The 16mm ? I do work in video occasionally, but it gives me too much time and not enough culpability. Film is a medium that forces me to make better choices because of cost and time and the necessary visibility of the apparatus. I'm deeply invested in the history of cinema, of ethnography and experimental film, and 16mm is a format that invokes all of these at once. As for the filming itself, there are shots in *Let Us Persevere* that are taken by Ben Rivers and others that were taken by me. I don't usually work with a Director of Photography or a camera operator, but working with Ben in this fashion allowed me to approach some of the images with a bit more objectivity - even though objectivity isn't the aim.

The figures who are in your film ? The narrative at the end ? The main speaker is Chief Isaac Wan, the leader of the John Frum cargo cult on the island of Tanna. His authority and charisma is evident, as is the frequency with which he has been asked to speak about the movement on film. The other folks in the film

are from the village and the area surrounding it. The final bit of text is a well-rehearsed summary of the past, present, and future origins of the John Frum cargo cult. Chief Isaac Wan had undoubtedly performed it for a wide array of televisual visitors many times before - in my repetition, I've intentionally mistranslated his final phrasing to get a deeper sort of meta-truth (an idea I stole from Herzog) via Samuel Beckett.

The structure of the film ? The way you edit and work with the sound ? This film took quite a while to come into being - once I was able to escape the memory of the place and see the images for what they were, the structure slowly materialized and the edit emerged. The possibility for sound to have multiple lives was thrilling within this framework - that images could slip in and out of definition through the [mis]location of audio. Early on, Chief Isaac Wan says, "Maybe I will speak in my own language and explain... everything" - the images and sounds that follow are, in my mind, an explanation of everything.

The title ? It is taken from *Waiting for Godot* - the film was originally going to be called *America*, but *Let Us Persevere* made a great deal more sense... *Godot* is referenced in the body of the film as well - it's a piece of post-war theater that resonated emotionally for me with the complicated ambitions of the John Frum cargo cult, an indigenous anti-colonialist movement that looks towards the always-imminent return of their god, John Frum, from across the ocean.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

ATTENTION CHANGEMENT DE PROGRAMME

LE VENDREDI 5 JUILLET
TNM LA CRIÉE

10h30
The Confessions of Roee Rosen,
de Roee Rosen. Film en présence du réalisateur, suivi d'une rencontre.

20h00
Cherry Blossoms
de An Van Dienderen
Et **Suitcase of Love and Shame,**
de Jane Gillooly.
Films en présence des réalisatrices, suivis d'une rencontre.

In the Land of the Head Hunters

13H45 / LES VARIÉTÉS

EDWARD S. CURTIS



1914. EDWARD S. CURTIS, CÉLÈBRE POUR SA RECENSION PHOTOGRAPHIQUE EMPREINTE DE MYTHOLOGIE DES INDIENS D'AMÉRIQUE DU NORD TOURNE UN FILM AVEC ET CHEZ LES INDIENS KWAKIUTL,

DANS L'OUËST CANADIEN, AU MODE DE VIE VOÛÉ À LA DISPARITION. LE PARTI EST CELUI DE LA FICTION, UN DRAME ENTRE LE JEUNE MOTANA ÉPRIS DE LA BELLE NAÏDA, DONT LES PLANS SONT CONTRECARRÉS PAR LE JALOUX SORCIER. CETTE MAGNIFIQUE VERSION RESTAURÉE, MÉLANT RECONSTITUTIONS TRÈS DOCUMENTÉES ET LIBERTÉS AVEC LA VÉRITÉ ETHNOLOGIQUE. UN CINÉMA ROMANESQUE ET ÉPIQUE.



LE 6 JUILLET À 17H45 CINÉ-CONCERT
AVEC RODOLPHE BURGER

FERNANDA DEL NIDO

En 2006, vous avez fondé Tic Tac Productions, basée en Galice. Depuis vos débuts, vous avez privilégié les co-productions européennes et sud-américaines. Pourquoi un tel choix ? Je suis d'origine Argentine et je me suis installée en Espagne il y a plus de dix ans. Si j'ai grandi à Buenos Aires, professionnellement je me considère davantage européenne. Quand j'ai décidé de fonder ma société, c'était clair à mes yeux, dès le départ, que je pourrais tirer le meilleur de ces deux parts de moi. C'était une manière de faire de mon exil un atout.



Vous avez coproduit Agua Fria de Mar, tourné au Costa Rica, Polvo, de Julio Hernandez Cordon, tourné au Guatemala. Quels ont été les avantages et les défis de ces aventures qui mêlaient quatre pays ? En réalité, il y avait sept pays impliqués ! Après ça, on n'a plus trop froid aux yeux. Mais c'est vrai, dans ces deux cas, l'aventure n'a pas été facile. Le meilleur, et le plus important, c'était les partenaires complices. La part la plus compliquée a été de combiner tous les financements, les attentes de chacun, et les aspects juridiques, sans jamais perdre de vue le bonheur de travailler ensemble.

Les films que vous avez produits ont tous connus une reconnaissance marquée dans des festivals internationaux d'importance. Qu'en est-il de leur distribution dans leur pays d'origine ? À l'exception de 18 Meals, de Jorge Coira, qui a très bien marché en salle en Espagne et ailleurs, les films que j'ai produits étaient plutôt destinés à une diffusion alternative. La distribution commerciale n'était ni leur objectif premier, ni leur terrain idéal. J'ai eu différents types d'expériences, et même si ces films continuent de tourner sur la planète, la distribution classique dans leur propre pays n'a pas été un franc succès.

Membre du jury du 5^e FIDLab, des attentes particulières ? Découvrir des projets intéressants, deviner des talents. En somme, faire mon devoir, au mieux, en me sentant responsable.
Propos recueillis par Francisca Lucero

THOMAS ORDONNEAU

Distributeur avec un catalogue de très grande qualité, audacieux, vous avez une réputation à la hauteur des films que vous défendez. Pouvez-vous nous parler du contexte de distribution actuel ? Le réel, les éléments d'appréciation économiques, sociologiques, culturels, politiques qui font le monde, sont ceux qui font le cinéma. Réaliser, produire, distribuer, participer techniquement, artistiquement et aussi financièrement en



amont, ou en terme de programmation en aval, ne peut être envisagé, si on considère l'œuvre de cinéma comme durable et non jetable, sans prendre en compte ce réel. Dans un contexte où d'une part se débat l'extension de la convention collective, d'autres part se défend l'exception culturelle, l'hyper concentration de l'offre ne cesse de s'accroître. Le réel nous pousse à la standardisation de nos gestes et propositions. Et c'est tout d'abord contre cela qu'il faut réagir. Le contexte de la distribution est celui-ci, celui de l'accélération à marche forcée de la rotation des œuvres, de la circulation des idées et de la pensée. Jusqu'à leur épuisement, jusqu'à ce qu'elles n'existent plus si possible. Nous devons collectivement résister contre ce mouvement qui n'est pas inéluctable. Garder la possibilité de consacrer du temps, de l'investissement personnel et de la réflexion à nos pratiques.

Depuis quelques années, vous avez également endossé la casquette de producteur en accompagnant de jeunes réalisateurs, mais également en coproduisant Miguel Gomes que vous suivez depuis son premier long métrage. Pourquoi ce choix ? La collaboration avec Miguel Gomes et son producteur est emblématique de la façon dont la triangulaire, réalisateur, producteur, distributeur est incontournable dans la construction d'une œuvre. Malheureusement cet engagement respectif est très difficile à consolider. En quinze ans de distribution, majoritairement de 1^{er} film, nous n'aurons finalement développé de relation sur la durée qu'avec une poignée d'auteur. La fédération des énergies qui se correspondent, la confiance dans la construction de nos propositions est notre force. Je suis pour le développement durable, je suis dans cette construction, et j'applique cette approche dans ma vie de tous les jours, y compris professionnelle. Développer des productions déléguées et des coproductions renforce la possibilité d'être dans ce rapport à la collaboration.

Jury de la 5^e édition du FIDLab, qu'attendez-vous de cette expérience ? J'attends de cette expérience la possibilité de rencontres avec des personnalités fortes dans le jury et avec des propositions fortes du côté des participants. Je suis sûr que nous aurons la possibilité de retrouver dans les projets concourant les mouvements qui agitent notre société. Je souhaite que nous ayons le désir commun, et la possibilité, d'envoyer au travers du choix que nous ferons un message fort. Les palmarès des festivals sont représentatifs d'un rapport au monde dans la mesure où ils sont le fruit de la rencontre entre une sélection d'œuvres et le choix qui préside à la composition d'un jury. Participer à amplifier le rapport au monde qu'entretient le FID est une belle responsabilité.

HEINO DECKERT

Le catalogue de Deckert Distribution et la Société de production ma.ja.de sont des références pour tous les programmeurs en Europe et ailleurs. Qu'est-ce qui vous fait choisir un projet plutôt qu'un autre ? Le fait que ce soit une production maison, ou encore les liens de longue date avec un réalisateur ou un producteur. Je reçois aussi des projets en cours de montage envoyés par des producteurs des quatre coins du monde. Surtout, je pense en premier lieu à la qualité du film, et, dans un deuxième temps, à la facilité que j'aurais à le vendre.



Vous avez commencé dans la distribution et la production de films documentaires. Qu'est-ce qui vous a décidé à vous lancer aussi dans les longs métrages de fiction ? Je voulais avoir une autre corde à mon arc, en plus des films documentaires, alors j'ai essayé de produire un reportage. Ça a été une catastrophe. Je me suis dit que l'important c'était de travailler avec un cinéaste et qu'il tourne une fiction ou un documentaire, ça ne changeait pas grand chose. Après ça, j'ai travaillé avec des réalisateurs avec qui j'avais déjà collaboré (Brosens/Woodworth et Sergei Loznitsa). Ça a donné un bon résultat, mais j'ai appris une chose, c'est qu'il y avait une différence entre produire un documentaire et une fiction.

Si les festivals ne remplacent pas une sortie en salle, ils jouent un rôle important pour faire circuler les films. Comment tirez-vous parti au mieux d'un festival ? Les festivals peuvent faire voyager un film à travers le monde, mais ils deviennent aussi le seul débouché pour certaines productions. Ce n'est pas la faute des festivals, mais c'est une réalité qui révèle quelque chose sur le cinéma que nous faisons.

Pour votre première visite au FIDMarseille, vous allez avoir la tâche délicate de récompenser des projets. Qu'attendez-vous de cette expérience ? C'est vrai que c'est la première fois que je viens, mais Material de Thomas Heise, que j'ai produit, a gagné le grand prix de la Compétition Internationale en 2009. J'espère être inspiré. C'est ce que j'espère à chaque fois que je vais quelque part pour découvrir des projets.

Propos recueillis par Rebecca De Pas, et traduits de l'anglais par Céline Guénot



dessin : Stéphanie Nava

→ ... suite de la page 1 une bouffée d'air ! Venir respirer et sentir la tendance, les pistes que vous ouvrez et que vous nous faites découvrir. Et la manière est simple et efficace. Directe. Préparée, mais pas stressante. Quant aux professionnels invités, je fais chaque année de belles rencontres. C'est toujours très agréable d'être ensemble pendant deux jours, se découvrir pour mieux partager, débriefer.

BENJAMIN COOK – Maintenant que nous avons facilement accès à tant de culture en un seul clic, la question est de savoir comment naviguer dans tout cela, en une seule vie ? Là est toute la valeur de l'avis expert et fiable d'organisations telles que le FIDMarseille qui peuvent nous guider à travers la culture cinématographique contemporaine. Et c'est en cela que le FIDLab est intéressant car, contrairement à beaucoup de festivals qui se concentrent fondamentalement sur l'inspection du nouveau, il se tient dans le cadre d'un événement qui tente de proposer quelque chose de tout à fait unique sur le présent, le passé et le futur du cinéma. Par extension, le Lab participe à

cette volonté. J'ai le sentiment que, plutôt que de proposer une enquête plus généraliste, le FIDLab organise chaque année une sélection de projets très précise et réfléchie, à l'instar du festival. Je me dis toujours que c'est en parlant d'un projet qu'on lui donne naissance et j'apprécie grandement tout le soin et l'attention qu'apporte le FIDLab à la préparation des présentations de projets. Bon nombre de ces présentations sont, au final, de très belles prestations en elles-mêmes, souvent émouvantes. Pour finir, l'esprit généreux, le côté intime et, bien sûr, les rencontres sous les arbres du jardin du FID créent une atmosphère très singulière, particulièrement favorable à la création de nouveaux liens autour de projets.

NADIA TURINCEV – La sélection est toujours à la fois géniale et pleine de surprises : j'ai trouvé au moins un projet que j'aimais chaque année. Et nous produisons deux films "choisis" au FIDLab. Les invités sont toujours génialement surprenants : j'ai rencontré au moins une personne que j'aimais beaucoup chaque année. Les présentations de projets donnent lieu à des sur-

prises de génie : comment ne pas les aimer ? Ben Russell et Ben Rivers avec leur *Black Metal in the Dark* en 2010, ou Javier Rebollo et Luis Bertolo avec leur *Pirates Let's Go on Board !* en 2012. Les rencontres en tête-à-tête, après ces feux d'artifice existentiels, une étincelle peut déclencher un feu. Mon cœur brûle encore.

LUIS URBANO – La qualité de la sélection des projets est l'un de ses points forts, par la singularité des projets présentés et les caractéristiques uniques de ses auteurs. Cette sélection est en accord avec la programmation générale du FID. Le FIDLab n'étant pas un lieu de pitching mainstream, son déroulement a beaucoup à voir avec l'optimisation des affinités que les participants, auteurs, producteurs et professionnels de l'industrie habituellement présents, ont avec le genre cinéma (en tant que film ou projet) et que le FID, en général, privilégie.

Conversation éditée par Fabienne Moris et Rebecca De Pas



A GIRL AND A TREE

PREMIÈRE MONDIALE

CI IC

13H30 / TNM LA CRIÉE

VLADO ŠKAFAR en présence du réalisateur

Quel rôle ont joué Štefka Drolc et Ivanka Mežan dans votre vie personnelle et artistique, et comment vous est venue l'idée de faire un film avec elles ? Štefka est entrée dans ma vie par l'intermédiaire d'un de mes films préférés, *Na papirnatih avionih* (Sur les ailes de papier, 1967), de Matjaž Klopčič. Son interprétation d'une mère d'âge mûr qui tente de mettre sa fille en garde contre les dangers d'un mariage trop précoce est à la fois si naturelle et immortelle, si pleine de tendresse terrienne et de désir transcendant, qu'elle illumine non seulement son regard mais son visage tout entier d'une lumière éternelle. Longtemps après, j'ai écrit un petit livre sur elle. C'était merveilleux de la regarder parler. Je me suis dit que c'était vraiment dommage de n'offrir que ses mots aux gens, sans qu'ils puissent voir son visage lumineux. Quant à Ivanka, elle porte dans son regard toute la beauté de la souffrance. On le croirait capable de comprendre et d'accueillir toutes les injustices du monde. Elle est le personnage principal de mon plan préféré dans tout le cinéma slovène, tiré du film *Cvetje v jeseni* (Blossoms in Autumn, 1973) de Klopčič. Une vieille fille observe un couple en train de danser, et lorsqu'elle lit dans les yeux de la jeune fille un présage de mort, elle s'éloigne d'un pas hésitant et s'agenouille dans l'herbe, en emportant avec elle cette douce souffrance. Je voulais créer un espace rien que pour ces deux femmes. Un cocon de cinéma. Et les laisser être elles-mêmes. Pour nous.

Štefka Drolc et Ivanka Mežan sont deux monstres sacrés du théâtre slovène. Comment avez-vous travaillé avec elles pour les faire passer de la scène à un tel paysage ouvert ? C'était plus difficile que prévu. Elles n'ont pas l'habitude d'être dans un espace ouvert (dans tous les sens du terme). Elles n'ont pas l'habitude de parler à la

caméra sans avoir appris un texte. Il leur a fallu un peu de temps pour s'habituer, pour comprendre qu'elles ne pourraient s'appuyer que sur elles-mêmes et leur dialogue intérieur. Elles sont restées longtemps assises sous l'arbre en silence, puis elles ont commencé à entendre ce dialogue intérieur de plus en plus clairement, et c'est là que le film a pu commencer.

Comme dans *Oca (Dad)*, la nature est le troisième personnage principal du film. Parlez-nous de l'influence du paysage. Le paysage est la vraie mesure de l'être humain.

Le film progresse doucement au rythme des saisons, et pourtant, chaque saison est divisée au montage par de nombreux fondus. Comment avez-vous défini le rythme du film ? Le film prend de profondes inspirations. J'ai essayé de respecter cela par le rythme et par de lents fondus faits de couleurs tendres, qui représentent pour moi la substance éternelle des saisons.

La reproduction d'un tableau de la Renaissance, qui apparaît discrètement sur un mur, nous guide dans l'univers de Štefka et Ivanka. De même, la nature et les corps s'entremêlent dans un subtil jeu de symboles. Pourquoi avoir fait ce choix ? Je voulais montrer le matin. L'image du petit matin tel qu'on le découvre chaque jour au réveil dans sa chambre d'enfant. Cela fait six ans que j'habite dans cette maison, mais je n'avais jamais assisté à la naissance du jour dans cette pièce, qui est aujourd'hui notre bibliothèque et mon bureau, et qui était auparavant une chambre d'enfant. Nous tournions beaucoup de plans de « natures mortes » pour le film, et j'en ai voulu un qui montrerait les premiers rayons du soleil entrant dans la pièce. Marko, le chef opérateur,



y a donc placé sa caméra à la tombée du jour et nous avons attendu. Nous ne savions pas exactement ce qui allait se passer. Au bout d'un moment, d'un seul coup, nous avons eu la surprise de voir apparaître un petit point de lumière sur la porte d'un vieux placard, et le point a fini par s'écouler vers le sol, comme le sang sur un crucifix. Nous tremblions. C'était comme assister à la naissance du monde, qui se dessinait elle-même sous nos yeux ensommeillés. Et pourtant, la scène se reproduit chaque jour dans cette pièce. Le tableau sur la porte du placard est la *Visitation* de Pontormo. Elle fait partie de la pièce. Elle est d'une beauté renversante. Elle me tient compagnie. Ce qui est frappant dans ce tableau, c'est l'immense douceur entre ces femmes, la profonde compréhension de la création et de notre sort à tous, la danse des corps et des vêtements, affranchie de la gravité de l'esprit humain, et les couleurs de Pontormo, qui accrochent la lumière comme les voiles accrochent le vent. Et oui, avec un peu de chance, Štefka et Ivanka apparaîtront elles aussi comme des êtres éthérés et éternels...

Propos recueillis par Rebecca De Pas

Which role Štefka Drolc and Ivanka Mežan have played in your personal and artistic life and how did you first come with the idea of making a film with them? Štefka came to my life through one of my favourite films, *Na papirnatih avionih* (On the Wings of Paper, 1967) by Matjaž Klopčič. The way she portrays middle aged mother trying to warn

her daughter about early marriage was so natural and immortal at the same time, so full of earthly tenderness and transcendent yearning, she illuminates not only her eyes but her entire face with eternal light. Long after, I wrote a small book on her. It was wonderful watching her talk. I felt it was a pity to only bring her words to people, without the illuminated face. Ivanka has the beauty of suffering in her eyes. It seems they can understand and adopt all the injustices of the world. She is the central figure of my favourite shot in Slovenian cinema from Klopčič's film *Cvetje v jeseni* (Blossoms in Autumn, 1973). An old maiden observes a couple dancing and when she sees in young girl's eye a premonition of death she wanders away and kneels in the grass, taking with her the gentle pain. I wanted to create a special place for them. A film nest. And let them be. For us.

Štefka Drolc and Ivanka Mežan are two sacred idols of the theater scene in Slovenia. How did you work with them, switching from stage to such an open landscape? That was harder than I thought. They are not used to open space (in every sense of the word). They are not used to talk without a script in front of the camera. They needed to adjust, to understand that there will be nothing else to rely on but themselves and their inner dialogue. When they sat under the tree in long silences, they were starting to hear that inner dialogue more and more clearly and then the film could start.

As in *Oca (Dad)*, nature is the third main character of the film. Could you tell us about the influence of the landscape? Landscape is the true measure of human being.

The film smoothly progresses along the four seasons and yet is edited in each

around numerous fades. How did you worked on the rhythm of the film?

This film takes deep breaths. The rhythm and the choice of slow fades into gentle colours which to me represent eternal substance of the seasons try to respect that.

A picture of a Renaissance painting, discretely appearing on a wall drives us in the universe of Štefka and Ivanka. Likely, the nature and the bodies are interwoven in a delicate symbolic game. The origin of this choice? It's about morning. The image of morning with which one wakes up every day in his childhood bedroom. I live in this house some six years now and I never witnessed a day being born in that room which is our library and my study and was children bedroom before. We were making many 'still life' shots for this film and I wanted one where first ray of sun enters the room. Marko, the DOP, placed his camera in a dusk room and we waited. We didn't know what exactly will happen. After some time, all of a sudden, taking us off guard, a small bright dot appeared on an old closet door and after a while it began to spill down like blood from the crucifix. We were trembling. Like witnessing the beginning of the world, drawing itself in front of our dreamy eyes. And yet it happens every day in that room. I never went to see it again, though. The picture on the old closet door is *Visitation* by Pontormo. It's part of the room. It is full of beauty. It keeps me good company. You can see immense gentleness between women, you can see deep understanding of creation and common fate, you can see dance of bodies and clothes free from gravity of human mind, you can see Pontormo's colours, catching light like sails catch the wind. And yes, you can see Štefka and Ivanka as this kind of ethereal and eternal beings... hopefully.

Interviewed by Rebecca De Pas



vait plus ni parler ni avaler, justement ! Joséphine est présentée comme une cantatrice célébrée par le peuple des souris. On comprend peu à peu qu'elle ne chante pas, mais que, comme toutes les souris d'ailleurs, elle ne fait que couiner. De plus son couinement est, de l'avis de toutes, raté, en-deçà de la qualité ordinaire de celui de ses congénères. Par contre, quand elle « chante », toutes les souris cessent de couiner et s'absorbent dans une écoute silencieuse. Qu'est-ce qu'elles entendent dans le couinement bégayé de Joséphine qui les sidère à ce point ? Kafka se contente de répondre allusivement que si l'entreprise artistique de la cantatrice réussit c'est « qu'il doit bien y avoir quelque chose ». Dans mes films, j'essaie de m'approcher de

ce « quelque chose » pointé par Kafka du côté de l'écart de la différence, de l'en-deçà de la norme. Mais il ne faut pas chercher à le saisir, il faut au contraire, comme le peuple des souris, l'accueillir silencieusement.

À quelle occasion s'est faite la rencontre avec Joël Perrotte ?

Dans la première phase du projet, j'avais élaboré un dispositif complexe, basé sur le témoignage de patients et de professionnels de la santé : une sorte d'enquête socio-anthropologique sur le vécu des malades et de leurs conjoints dans l'épreuve de la maladie. J'ai donc rencontré M. Perrotte au cours de ces multiples entretiens au CHU de Caen. J'ai tout de suite été frappé par la force de son récit et de son expression. Il s'exprimait avec des images très vives. J'ai surtout été saisi par son exil volontaire dans le sous-sol de sa maison juste après son opération. Il ne se considérait plus comme un homme parmi les hommes ; il se vivait comme un déchet hors du monde. Son récit faisait résonner mes impressions de lectures de *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, roman qui m'a profondément

marqué dans ma jeunesse et qui met en scène, dans un soliloque clos sur lui-même, un homme seul et malade qui crache sa haine du siècle et du rationalisme triomphant. Intuitivement, je me suis dit qu'il fallait lâcher tout mon dispositif et se concentrer exclusivement sur le récit du sous-sol de Monsieur Perrotte. Tout était là ! J'ai suivi cette voie jusqu'au bout.

Les plans fixes, larges ou très serrés, la faible exposition : pourriez-vous commenter ces choix singuliers et flagrants de tournage qui, davantage qu'un témoin de sa propre histoire, le transforme en un personnage quasi fantastique ?

C'est précisément cette dimension fantastique du récit de M. Perrotte qui m'a mis en mouvement. J'y ai vu la possibilité de déployer un univers souterrain, hors du monde, enfoui dans l'obscurité secrète de la terre, une sorte d'espace psychique autistique. J'aime les ambiances en huis-clos telles qu'on les trouve chez Vélasquez. Pensez aux *Ménines* : un grand volume confiné se perdant dans des masses ténébreuses enveloppant cette humanité évanescence d'infante au visage mort-né, de nains grotesques, de suivantes obséquieuses et d'animaux endormis, où le couple royal est ramené à un simple reflet nébuleux perdu au fond de la pièce. Seule une lumière anémique pénètre obliquement dans cet espace replié sur lui-même, sans dehors. Le huis-clos, c'est le refus maladif du monde ! J'ai fait le pari de ne filmer Monsieur Perrotte que dans son sous-sol, uniquement éclairé par une lucarne latérale, seul point de contact avec le dehors. J'ai réduit au maximum le nombre d'éléments : un lieu, un visage, une voix, un récit. La situation tragique du personnage m'a poussé à réduire, pour essentialiser. J'imaginai quelque chose comme un oratorio du XVII^e siècle complètement dénudé, sans mise en scène, sans décor, sans costume : un visage frontal faisant fond sur sa propre parole. Simple présence nue apparaissant-disparaissant au bord du monde. Le personnage se transforme en animal fantastique du souterrain.

Le son est bien évidemment ici crucial. Quelle en a été l'approche ? Le son est en accord avec l'image : peu d'éléments, et tous d'une grande précision. Le film s'ouvre sur un fond noir et un



AU MONDE

PREMIÈRE MONDIALE

CF FC

CHRISTOPHE BISSON

en présence du réalisateur

Dans *Road Movie (FID 2011)*, l'attention à la fragilité de la parole était déjà au cœur de votre entreprise. Ici encore, même si le motif n'en est plus psychique au départ, mais médical, la parole est empêchée. Filmer la naissance précaire de la parole serait-il votre vocation ? Votre expression, « naissance précaire de la parole », me fait penser à *Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris*, cette nouvelle de Kafka écrite à la fin de sa vie, tuberculeux, où il ne pou-

son d'écoulement d'eau qui tranche le silence par sa netteté. Plus tard, la respiration laborieuse du personnage annonce sa voix d'une singularité radicale. Dans le plan large du sous-sol, seul le buzz modulé du néon se laisse entendre. Le film se clôt par le souffle du vent balayant un paysage de plaine ouverte. Ces sons uniques prennent relief dans l'espace raréfié à l'extrême. Un tel minimalisme sonore métamorphose l'espace. Tout revêt alors un caractère irréel, presque onirique.

Puisque votre travail se caractérise si nettement par un usage de toutes les ressources du cinéma, la question du montage ne saurait être non plus épargnée. Ce séquençage rythmique, cet usage des noirs, pouvez-vous indiquer quelles ont été votre direction et votre méthode. La collaboration avec Claire Atherton a été cruciale. J'ai d'abord fait seul un premier montage, plein comme un œuf, complètement bouché, pétrifié. Mes producteurs m'ont alors judicieusement suggéré de faire appel à Claire, rencontrée au FID en 2011 alors qu'elle était membre du jury. L'entente a été parfaite. Nous avons été en phase pendant tout le processus. Son approche du montage, basée sur l'écoute sensible de la matière filmique, me correspond tout à fait. Pour Claire, monter ne consiste en rien à traduire en images et en sons des idées déjà là qui précèderaient le film. Elle est comme le sculpteur qui suit les veines du marbre pour déterminer au mieux la forme de l'œuvre. J'ai été impressionné par son attention aigüe à la matière filmique dans sa singularité propre et son intelligence sensible de la mise en rapport des images. Les premiers jours, j'étais bouleversé de voir ces images que j'avais mâchées et remâchées dans mon premier montage, revenir vers moi avec un relief et un éclat nouveau ! Comme si je les découvrais pour la première fois. C'est par son écoute concrète qu'elle arrive à recueillir le sens profond des images qu'elle re-déploie dans un ordre qui semble couler de source, sans volontarisme. Le film semble alors s'ouvrir de lui-même, sans effort, comme une fleur. C'est du grand art ! Le séquençage rythmique et les noirs sont comme les vides d'une architecture gothique. Pour amplifier la présence de ce qui apparaît, il faut créer des éclipses, des moments d'absence, de vide. De même pour le son, il faut du silence pour le faire pleinement exister. Le montage a su trouver un équilibre harmonieux des vides et des pleins, des silences et de la parole. Même si le film porte des éléments assez denses et lourds, l'architecture d'ensemble reste légère grâce à cette circulation des vides et des silences. C'est la force du montage de Claire !

Propos recueillis par Rebecca De Pas

ATTENTION CHANGEMENT DE PROGRAMME aujourd'hui

ONE WAY BOOGIE WOOGIE est remplacé par

CASAS PARA TODOS de Gereon Wetzel

à 12h00 / TNM La Criée



Annonces

SÉANCE SPÉCIALE SCAM

NURITH AVIV

18H15 / LES VARIÉTÉS

« Je lisais le Nouveau Testament dans sa traduction en hébreu. Et je me suis rendu compte que, en le lisant en hébreu, j'y entendais très clairement les références hébraïques. Dans l'Annonce faite à Marie chez saint Luc, j'entends dans une des phrases exactement les mêmes mots que ceux de l'Annonce faite à Sarah dans la Genèse. Ce qui change, c'est le ton, la ponctuation. Et dans saint Matthieu, l'ange qui apparaît en rêve à Joseph pour lui annoncer la naissance de Jésus, cite Isaïe. Et cette phrase d'Isaïe rappelle elle-même l'Annonce faite à Hagar à propos de la naissance de son fils Ismaël, dans la Genèse. Ce qui me fascine dans toutes ces intertextualités, ce sont les récits, les mythes qui circulent entre les langues, qui migrent d'une culture à l'autre. Je me demande, par exemple, comment, bien plus tard, ces récits se retrouvent en arabe, dans la péninsule arabique. Comment l'histoire de la promesse faite à Hagar d'une très grande descendance, restée sans suite dans la Bible, trouve son aboutissement dans le récit arabe : Mahomet se dit le descendant d'Ismaël, le fils d'Abraham. C'est donc par cette filiation que sa nouvelle religion est monothéiste. J'ai repris cette lecture intertextuelle, inter-langagière, en préparant mon précédent film *Traduire* (2011) et il se trouve aussi qu'à plusieurs reprises, des spectateurs du film m'ont demandé pourquoi je ne faisais pas un film qui donnerait la parole à des traducteurs d'un même texte, dans des langues différentes. Et voilà comment a germé l'idée de partir, finalement, non pas d'un seul texte mais de trois textes, les Annonces faites à trois femmes à propos de la naissance de leur héros de film. Le choix s'est imposé de faire parler uniquement des femmes, de n'entendre que des voix de femmes. J'ai commencé par en parler avec une amie de longue date,



Marie Gautheron. Je connaissais son histoire personnelle, incroyable, vraiment incroyable. Elle est historienne d'art ; elle parlerait des images d'Annonciation. Par la suite, je suis partie à Nazareth avec Dina Diwa. Là, nous avons rencontré des femmes dont le nom en arabe, Bishara ou Bisharat, signifie, comme Bessora en hébreu, « Annonce » ou « Annonciation ». Les autres femmes sont venues au film petit à petit : Sarah Stern, que j'ai rencontrée aussi après une projection de mon film, puis Rola Younes et Ruth HaCohen Pinczower. Haviva Pedaya est mon talisman. C'est la troisième fois qu'elle participe à un de mes films. Marie José Mondzain, j'avais lu ses livres, sa place dans le film me paraissait évidente. Barbara Cassin était intervenue, il y a des années, dans un débat notamment après *Traduire*. Je savais qu'elle allait clore le film *Annonces*. Le grand défi est resté, comme toujours, la mise en images de toutes ces paroles, la mise en scène, en mouvement, en émotion, de la pensée. » Nurith Aviv

FROM GULF TO GULF TO GULF

SHAINA ANAND ET ASHOK SUKUMARAN en présence de Shaina Anand

19H45 / TNM LA CRIÉE PREMIÈRE MONDIALE



Ce film est le fruit d'un travail de longue haleine, commencé il y a plusieurs années. Comment est né ce projet ? Pourquoi cet endroit ? Pourquoi les marins ? Au début de l'année 2009, pendant la crise financière internationale, nous sommes tombés par hasard sur des bateaux

qui embarquaient les uns après les autres des chargements hétéroclites composés de lait en poudre et de pâtes, de chaises de dentiste et de gazole, de tapis de prière et de 4x4, le long des criques de Charjah et de Dubaï. Ces navires de bois étaient pour la plupart construits dans le Golfe de Kutch, dans l'État du Gujarat, en Inde, et se dirigeaient généralement vers la Somalie. Même en faisant un gros effort d'imagination, le terme colonial de boutre, ou « dhow », qui désigne traditionnellement les voiliers arabes, s'applique difficilement à ces embarcations géantes en bois, équipées de moteurs diesel bicylindres, construites dans deux villes estuariennes de chaque côté du Golfe de Kutch dans le Gujarat. Nous avons mené à bien un projet sur la crique de Charjah (Sharjah Bientennial 2009), qui a donné lieu à un livre sur les manifestes des navires (leurs comptes-rendus de chargement), et à une série d'émissions de radio émises depuis un bateau. Nous étions très intéressés par le phénomène ; les bateaux partaient directement pour la Somalie, selon un système assimilé à de la piraterie, et suite à la crise mondiale, ce commerce connaissait une augmentation de 50%. On rencontrait alors une situation similaire,

bien qu'un peu différente, de l'autre côté du Golfe Persique, en Iran : là, les bateaux s'efforçaient d'échapper aux sanctions. Vous avez donc la Somalie d'un côté, l'Iran et les sanctions de l'autre, les « ports libres » des Émirats arabes unis avec de faibles taxes, et une communauté de marins issus de la minorité musulmane de l'ouest de l'Inde, qui construisent et naviguent sur ces vaisseaux de bois géants, plus grands que jamais, vers de nouvelles destinations. Ces marins et armateurs sont les descendants de membres d'équipage qui travaillaient principalement pour des marchands hindous, il y a une cinquantaine d'années. Viennent s'ajouter aujourd'hui la présence de l'OTAN, la lutte contre la piraterie, mais aussi les forces néocoloniales comme les États-Unis. Le film, tourné par les marins eux-mêmes, montre ce que l'historien de l'océan Indien Engsang Ho appelle « La vue depuis l'autre bateau », c'est-à-dire depuis le bateau anti-colonial.

Comment avez-vous rencontré ces marins ? Comment avez-vous travaillé avec eux ? Depuis 2009, nous avons visité les villes et les villages dont ces marins sont issus, principalement dans le Golfe de Kutch. C'est là que nous avons rencontré les propriétaires des bateaux et les marins, ainsi que dans les Émirats arabes unis, à l'ouest de l'Inde et en Somalie. Depuis 2009, nous avons aussi collecté des musiques et des vidéos enregistrées par les marins sur leurs portables. À bien des égards, ces documents ont formé la base et l'inspiration de ce film. Par la suite, en 2010, nous avons confié des caméras aux équipages de deux bateaux, qui ont filmé pendant deux ans. Nous les avons retrouvés régulièrement ces dernières années en nous donnant rendez-vous à la mi-saison dans des ports, dans leurs villages d'origine, ou dans notre studio à Bombay pendant la mousson. Une amitié est née

avec certains marins qui présentent le film avec nous aujourd'hui, et tout cela a débouché sur *From Gulf to Gulf to Gulf*. Nous travaillons également à l'écriture d'un autre livre.

Certains passages ressemblent à des lettres sous forme de vidéos destinées à leurs familles, d'autres semblent vous être adressées. Notre collectif artistique « CAMP » a une politique de l'image centrée sur l'éthique et une logique visant à déplacer le regard, à reconsidérer la relation entre l'auteur, la caméra (ou la technologie) et le sujet. Nous essayons depuis un certain temps déjà de reconfigurer une forme dynamique et un nouveau support pour le documentaire. Dans cet esprit, nous avons collecté des centaines de « vidéos musicales » tournées par les marins, ainsi que des chansons enregistrées sur leurs téléphones. Ce phénomène est né il y a seulement cinq ou sept ans, quand les téléphones avec l'option playlist audio sont devenus populaires auprès des marins. Ces vidéos musicales constituent une forme d'expression personnelle et culturelle, source de plaisir et de réconfort pour les marins, qui « remixent » les ressources culturelles dont ils disposent. Elles sont par nature éphémères : les cartes mémoires n'ont qu'une capacité limitée, les vidéos sont effacées ou circulent de bateau en bateau à travers tout l'océan Indien grâce à la technologie Bluetooth. Bien souvent, ces vidéos se perdent avant même d'avoir atteint leur destinataire au pays. En ce sens, leur public est temporaire, et souvent très personnel : d'un marin à son téléphone, d'un téléphone à son marin. Au fil des ans, certains marins sont devenus des amis, et des coproducteurs. Ils tournent parfois des films directement pour nous, ou pour le public. Comme dans ces scènes sur le bateau où on les voit jouer aux cartes avec une maquette du bateau encadrée en arrière plan, ou lorsqu'ils consultent des cartes de navigation (qu'ils n'utilisent plus en réalité), etc. C'est un peu comme du théâtre.



J'imagine que vous disposiez d'une matière première riche et diversifiée. Comment avez-vous fait votre sélection au montage ? Quel rôle a joué la musique ? Des caméras de toutes sortes interviennent dans le film. De la caméra HD haut de gamme aux cassettes VHS, en passant par des vidéos à résolution de 120 pixels enregistrées sur de vieux téléphones portables. Le film propose un usage « démocratique » de ces sources, pour que chacun puisse tour à tour occuper la place d'honneur. Quel que soit leur support, tous peuvent prendre → ... suite de l'entretien page 6

→ ... suite de l'entretien *From Gulf to Gulf to Gulf* part à l'expérience sur un pied d'égalité. Le montage consiste donc à composer un récit en images à partir de toutes ces couches et de toutes ces voix différentes. Comme nous l'avons dit, nous utilisons les musiques de façon synchronisée avec les clips dont elles sont issues. Si l'on écoute les paroles, on se rend compte qu'elles ont été soigneusement choisies par les marins, et nous tenions à conserver cet esprit.

Les scènes ont été principalement filmées dans le bateau, ou à partir du bateau. Qu'en est-il de la dernière séquence ? Oui, le film suit la traversée de l'État indien du Gujarat aux Émirats, puis jusqu'au Nord de la Somalie, à travers le Golfe d'Aden jusqu'au Yémen, puis Oman, et à nouveau jusqu'à Berbera en territoire somalien, suivi d'une petite boucle à travers le Golfe Persique, puis au Sud de la Somalie, à Charjah, avant le retour au point de départ, le Gujarat. Chaque année, la plupart des navires et des marins du Gujarat retournent chez eux pendant la mous-

son. Le bateau rentre au port. Le marin rentre à la maison, sous des trombes d'eau. Il visite les tombeaux et les lieux de prières. Au loin, on construit des bateaux pour un prochain départ. Un étrange « musée » en béton domine le vieux port, avec ses arches et ses colonnades. Il s'accroche à une nostalgie, celle que les Hindous entretiennent pour un âge d'or de la marine aujourd'hui révolu, et qui contraste avec le tumulte du chantier naval en contrebas, dans l'estuaire. Les dernières scènes montrent des mariages dans deux villes différentes, toujours sous la pluie. Un groupe de convives danse, avec parmi eux deux personnes d'origine africaine, dont les ancêtres ont dû arriver par la mer jusqu'en Inde, il y a plus d'un siècle de cela. À cette période de l'année, les marins se marient, divorcent parfois, et multiplient les interactions intenses avec leur famille et le monde resté à terre. Nous retournons dans l'estuaire pour regarder une dernière fois les bateaux, flottant bien haut sans leur chargement, plus impressionnants que jamais.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



Les deux personnages, Pierre et Yassine, font contraste dans la classe, comment les avez-vous rencontrés avez-vous travaillé avec eux ? Le retard considérable qu'ils ont dans le film, leur permet d'avancer autrement. J'ai rencontré Pierre Lambert lorsqu'il était enfant, grâce à des interventions dans la classe de Bénouville en 1994 et 1998. Il m'avait frappé par sa timidité, par une certaine maladresse que je comprends mieux aujourd'hui. Il est devenu, il le dit lui-même, une grande gueule. Aujourd'hui agriculteur, il a fait appel l'été dernier à un vacher. C'est moi qui l'ai fait et c'est comme ça que j'ai retrouvé Pierre. Le faire jouer dans ce film, tourner dans la classe où je l'ai connu enfant, a pour nous deux un sens tout à fait particulier. Quant à Yassine Qnia, la rencontre a eu d'abord lieu à travers son film, *Fais croquer*, que nous avons soutenu lors de la commission de l'Aide au film court de Cinémas 93. J'ai aimé ce film, j'ai tenu à connaître l'auteur. Ses études ont été courtes, il a passé un BEP technique de géomètre traceur. Après quelques hésitations, Yassine a accepté ma proposition de jouer son propre personnage.

La rencontre avec "ma classe" (sa classe dans le film) a commencé par une projection de *Fais croquer*, à la suite de laquelle il a parlé de son expérience scolaire, de celle de géomètre traceur puis de réalisateur. Nous nous sommes vus chaque semaine, j'ai rencontré aussi ses parents, ses amis... Le travail avec eux a consisté à les laisser évoluer dans des situations particulières, parfois préparées, souvent détournées, donc largement improvisées.

Vous les présentez en montage alterné, chacun suivant un trajet inversé, quelle est la valeur de ce chemin parcouru ? Une valeur initiatrice : toute action doit parcourir un certain chemin. C'est avec Ariane que nous avons choisi de faire progresser de manière rythmique le parcours de l'un et de l'autre des garçons, jouant parfois de situations similaires, parfois décalées, avec une volonté d'éviter le systématisme.

On retrouve dans votre film la comédienne Françoise Lebrun, ainsi que Marianne Alphant, écrivain et critique littéraire, et Sophie Roger, réalisatrice. Des présences importantes pour vous ? Je n'ai pas fait un film sans Françoise depuis que nous nous sommes rencontrés pour *Le voyage à Vézelay* en 2005 ! Le rôle d'institutrice me semblait évident, transmettre est une chose importante pour elle (voir son film *Crazy Quilt*, 2011). C'est d'ailleurs comme transmission, je crois, que Françoise envisage le cinéma. Quant à Marianne Alphant, elle faisait partie du jury du FID en 2008 qui m'a décerné le grand prix de la compétition française pour *L'Heure du berger*. Elle a publié ce très beau livre : *Monet, une vie dans le paysage*. C'est précisément cela qui m'a conduit à la solliciter pour ce rôle d'intervenante dans la classe de Madame Alvarez, jouée par Françoise Lebrun, où elle prépare les enfants au voyage à Giverny. Une vraie visite dans les jardins de Claude Monet que la fiction transposera pour les deux garçons. Et puis c'est l'amitié, encore une fois, qui m'a conduit à demander à Sophie Roger de montrer aux élèves de Pantin son film *Les Jardiniers du petit Paris*, qui se déroule à Bénouville, où elle habite, et qui me semblait approprié, parce qu'il touchait à cette idée du déplacement et de la correspondance.

Pourquoi avoir choisi le noir et blanc de votre trilogie en Pays de Caux ? Trilogie, sans doute. J'ai choisi à nouveau le noir et blanc pour les mêmes raisons que pour les précédents films : le dessin. Alors qu'il m'est devenu difficile de dessiner, il m'est devenu naturel de filmer. *Sur la voie* serait un peu le mi-chemin de ce que Pierre dessine et de ce que filme Yassine. Plus proche des dessins préparatoires de Monet que de sa peinture.

Comment avez-vous envisagé et mis en scène la dernière séquence ? Dans le scénario, Pierre et Yassine passent illicitement la nuit dans le jardin de Claude Monet, je n'imaginai rien de très précis. J'espérais évidemment que la rencontre aurait lieu (mais, qu'est-ce qu'une rencontre ?) et j'avais toute confiance en eux pour qu'il se passe "quelque chose". J'ai filmé cette séquence le soir de l'unique jour qu'ils ont passé ensemble, à la fin d'une longue journée de tournage le long de la voie ferrée et de la Seine, et dans le jardin de Giverny, avec aussi Vincent Barré qui a joué dans ces moments un rôle considérable, apportant légèreté et assurance. Ils ont donc passé la journée dans l'action de la marche et du tournage (se voyant l'un, l'autre être filmé) sans bien se connaître, laissant pour le soir un espace vierge de parole. C'est après un repas déjà bien arrosé que nous avons filmé ce huis clos atteignant l'ivresse. Yassine avait lu scrupuleusement le scénario, à l'inverse de Pierre qui n'avait pas voulu le lire, il voulait tout improviser. Il était plus à même d'aborder certains thèmes : la politique, l'homosexualité dont il soupçonnait la présence.

Propos recueillis par Olivier Pierre

SUR LA VOIE

PIERRE CRETON

en présence du réalisateur

17H30 / TNM LA CRIÉE

CF FC



Comment ce projet, Sur la voie, où pour la première fois vous filmez la banlieue a-t-il débuté ? J'ai toujours habité la même région, d'où je suis originaire, le Pays de Caux, en Normandie. Il y a eu cependant à l'intérieur de ce territoire des déplacements et des déménagements : de la campagne à la ville, de la ville à la campagne, à la mer. Ainsi, j'ai traversé dans un sens puis dans l'autre, de l'intérieur des terres à la côte, un même département : la Seine-Maritime. De ces trajets, je pourrais faire un dessin, un diagramme qui ressemblerait à une boucle, une sorte d'éternel retour. Depuis quelques années, de façon régulière et répétée, je suis sorti de ce périmètre pour me rendre à Paris. Il y a déjà deux ans, Isabelle Boulord, enseignante et responsable des arts visuel et du cinéma du conseil général de la Seine-Saint-Denis, me proposait de prolonger cette sortie jusqu'à un collège de ce département, dans le cadre d'une résidence *In situ* pendant l'année scolaire 2011-2012. C'est sur cette notion de trajet, de cheminement, que j'ai tout de suite envisagé de réaliser un nouveau film. Alors que depuis vingt ans, au travers de mes films, je creusais un même territoire, avec ses paysages et ses habitants, ce projet était une chance de me tourner vers un ailleurs, d'arpenter de nouvelles terres, la banlieue parisienne, et de faire de nouvelles rencontres.

Comment avez-vous envisagé cette résidence ? Il s'agissait de développer avec les collégiens un thème, à la fois musical et philosophique : celui du voisin, du proche ou, pour faire écho au titre de mon premier film tourné à Bénouville, celui de la vicinalité - *Le Vicinal, 1994* -. Je filmerai donc en partant du prochain. Je filmerai le Pays de Caux puisqu'on y demeure, je filmerai la banlieue parisienne puisqu'on y demeure, mais je filmerai aussi et surtout les trajets qui mènent de l'un à l'autre.

Si la méthode est étymologiquement un chemin, le film est l'invention d'une voie. On trouve dans le Littré mention d'une vieille expression française : aller à vue de pays : « En se dirigeant, sans savoir la route de l'endroit où l'on va, sur l'aspect des lieux »

L'ancrage dans la réalité sociale et économique de la France est important dans le film. Évoquer la crise n'était pas prévu au départ, même si nous étions alors en pleine actualité présidentielle. Je connaissais les positions politiques de Yassine que nous partagions, notamment envers l'écologie. Quant à Pierre, je marchais sur des œufs. Au début du tournage qui est aussi le début du film, je tentais d'aborder la question au cours d'un petit déjeuner à la ferme en présence de sa mère dont on entend la voix hors champ, et qui s'exprime en termes très nuancés, avec une certaine générosité. J'étais alors rassuré qu'ils ne soient que sarkozystes. Cet ancrage dans la réalité sociale et économique a beaucoup surpris Yassine quand il a vu le film la première fois. Il est vrai que nous avons fait le choix avec Ariane Doublet de garder au montage cet aspect qui était plutôt récurrent dans leurs conversations.



Tarr Béla, I Used to Be a

PREMIÈRE MONDIALE

20H30 / TNM LA CRIÉE

CP FCC



Filmmaker

JEAN-MARC LAMOURE

en présence du réalisateur

SÉANCE SPÉCIALE CONSEIL RÉGIONAL PROVENCE ALPES-CÔTE D'AZUR



Pourquoi avoir décidé de réaliser un portrait du cinéaste hongrois Béla Tarr ? Je n'ai pas décidé de faire un portrait de cinéaste mais plutôt de proposer une entrée face à une image du monde dans laquelle je m'épanouis. Une vision crue de la condition humaine où lucidité rime avec dignité. La forme du portrait, à l'image du film de Jean Epstein *La Chute de la maison Usher* (1928), me

semble assez mortifère : à mesure que le portrait avance, son sujet dépérit.

Quels liens avez-vous avec lui et son œuvre ? J'ai rencontré Béla Tarr et son œuvre il y a une douzaine d'années lors d'une projection du film *Sátántangó* (1994) à Paris. Un film "d'ouïe foi" dans lequel les habitants d'une ferme collective abandonnée par l'État hallucinent le son d'une église qui n'a plus de clocher. Peut-être que les mots de László Krasznahorkai, qui a écrit le roman dont s'inspire le film, avaient quelque chose à voir avec un moment historique. Pour moi, il s'agit d'un endroit post-nationaliste et post-religieux, où une pensée déterritorialisée et non narrative peut s'émanciper. Je suis le petit-fils d'un forgeron et cela joue sans doute sur ma façon d'appréhender Béla et son œuvre. L'envie de faire ce film tient alors au fait de vouloir faire sortir cette image du monde des cercles cinéphiliques. J'ai voulu, peut-être naïvement, que les gens que filme Béla voient ses films. Au-delà de la maestria cinématographique, il me semblait nécessaire de ré-ancrer les images de Béla dans la boue dans laquelle pataugent ses personnages et le plus grand nombre des habitants de cette planète. Enfin, aller vers Béla, c'est aller vers un maître et n'ayant pas fait d'école de cinéma, c'est aussi une façon de se former et de mesurer cette chose simple, l'homme et l'œuvre ne font pas systématiquement corps. C'est à l'œuvre que je me suis soumis, pas à l'homme.

Tarr Béla, I Used to Be a Filmmaker a été réalisé à un tournant de sa carrière, pendant son dernier film, Le Cheval de Turin (2011), pourquoi avoir choisi de l'accompagner sur ce tournage ? Le projet que j'ai proposé à Béla en février 2007 était de réaliser un film de famille en temps de paix, c'est-à-dire entre deux tournages. Après la fin complexe de *L'Homme de Londres* et sa sortie à Cannes, Béla s'est très rapidement remis au travail sur *Le Cheval de Turin* qu'il annonçait effectivement comme son dernier film. À la lecture du scénario, il était difficile d'en douter et ma position auprès de Béla et des siens me permettait de pouvoir espérer les filmer au travail, ce qui n'a jamais été fait sérieusement. À ce moment charnière de mon projet, j'ai alors rencontré Marie-Pierre Macia et Juliette Lepoutre, coproductrices du *Cheval de Turin*, qui m'ont encouragé dans cette voie avant de s'engager se sont engagées dans la production de mon film. Avec la complicité de Yann-Eryl Mer, assistant de Béla et partenaire de réalisation sur mon documentaire, j'ai tenté de filmer ce temps de création collective comme un rituel tendant à mettre les acteurs comme l'équipe technique dans l'état de fatigue et de renoncement des personnages du film. Il s'agit alors d'une chorégraphie rurale pour deux acteurs, une caméra et un cheval. Pour être complet, il faut dire aussi que Béla ne croit pas une seconde dans l'aspect véridique du documentaire. Il a donc fallu chercher et attendre un endroit où il puisse jouer pleinement son rôle de cinéaste et c'est ce qui s'est passé en temps de tournage.

Vous présentez le cinéaste au travail, sa mise en scène, sa direction d'acteur et la fabrication de ses "effets spéciaux", en alternance avec les extraits du film qui en résultent, pourquoi ce choix ? À l'expression *special effect*, on pourrait opposer chez Béla Tarr celle de *real effect* et je vois son travail comme une fabrique du réel. Aussi, conclure de longs temps de recherche, de mise en place et de répétition par leurs résultats filmés est une façon de décrire cette fabrique d'image de notre monde. Par ailleurs, j'ai eu envie de jouer sur le contraste entre le chaos sonore du tournage et l'épure du plan obtenu, entre la débauche d'énergie et de machine et la limpidité de la situation filmée. Les autres extraits des films de

Béla proviennent de *Sátántangó* et des *Harmonies Werckmeister*. Ils sont montés en rimes visuelles ou thématiques avec les propos des membres de la famille de tournage de Béla.

En effet, vous conviez certains membres de cette famille en particulier. Lors de mes premiers temps de tournage en Hongrie, j'ai lancé de nombreuses pistes avec différents partenaires de création de Béla, le sculpteur Gyula Pauer, décorateur et barman dans de nombreux films de Béla ou encore le champion de canoë, Tamás Wichmann qui apparaît dans les *Harmonies Werckmeister*. Il y avait des résultats variables et aussi des portes qui ne s'ouvraient pas. Quand le tournage du *Cheval de Turin* a commencé, j'ai mesuré, en intégrant l'équipe avec Yann-Eryl Mer, qu'il s'agissait en quelque sorte des rescapés de *Sátántangó*. Cela a permis de resserrer mon champ d'investigation et de me concentrer sur la relation entre ces deux films.

Les séquences en super-8, des réflexions du cinéaste sur son art, proviennent-elles d'un entretien ? Les paroles de Béla proviennent d'une tentative de mise en scène de conversation entre Yann-Eryl Mer et Béla Tarr. Avec Yann-Eryl, on a essayé de se dédoubler et de s'inspirer de la relation qu'entretenaient Robert Kramer et son Doc. D'autre part, Béla nous avait suggéré de nous rendre sur les sites de tournage de *Sátántangó* pour confronter leur réalité à ce qu'il en a filmé. Nous sommes partis nous perdre dans la grande plaine hongroise, nous avons projeté *Sátántangó* sur son site principal de tournage et nous avons rencontré les habitants de ces fermes isolées. C'est dans ces espaces que j'ai tourné la plus grande partie des images super-8 qui ont pu ensuite accueillir les voix de Béla. C'est aussi dans ces lieux que j'ai pensé à convier le musicien Akosh S. pour composer un bourdon, une sorte de musique de tête qui soutienne la voix de Béla et témoigne de mon propre état d'esprit.

Comment avez-vous envisagé la structure générale du film et le montage ? Après cinq ans d'allers et retours entre Marseille et Budapest, trois hivers et trois printemps sur le tournage du *Cheval de Turin*... J'ai accumulé quelque chose comme 140 heures de rushes dont le montage a nécessité cinq mois à temps plein. Avec la première monteuse, Anne Lacour, nous avons d'abord rangé mon "grenier à images" et tenté de comprendre ce que nous disaient ces longs plans-séquences de travail collectif sur le *Cheval de Turin*. J'ai poursuivi le travail avec Nadia Ben Rachid en construisant une trame chronologique autour du temps de la réalisation du ce film, ponctué par les méditations de Béla Tarr sur les images super-8 et les rencontres avec certains de ses complices de création. Pour finir, j'ai travaillé seul et sur les conseils de Béla qui m'invitait à mieux rendre compte de l'enfer qu'a été le tournage de son dernier film. Je voulais un film sobre qui concentre l'attention sur ce petit théâtre de la création cinématographique et on a donc cherché une structure (le temps d'un tournage) et des gestes de montage assez simples pour rendre hospitalier cet endroit de cinéma qui ne l'est pas forcément.

Comment avez-vous travaillé le son du film avec Frédéric Salles ? C'est un ami et un complice de réalisation sur différents projets. Pour ce documentaire, il est intervenu sur le dernier temps de tournage, après la fin du *Cheval de Turin*, ainsi que sur le montage son. Comme j'ai beaucoup travaillé seul, image et son synchrones perché sur la caméra, on a re-parcouru ensemble tous les sites dans lesquels j'avais tourné afin d'en reconstruire le paysage sonore. Je voulais qu'on puisse s'installer dans le périmètre sonore des personnages du film et que l'on arrive à distinguer les lieux par leurs sons. Dans la plaine hongroise, les sons fusent, rien ne les arrête, on entend un troupeau de moutons à dix kilomètres...

Propos recueillis par Olivier Pierre

Les Chebabs de Yarmouk

AXEL SALVATORI-SINZ

SÉANCE SPÉCIALE DOC ALIANCE

PREMIÈRE FRANÇAISE

11H À L'ALCAZAR



THE JOYCEAN SOCIETY

PREMIÈRE MONDIALE

15H30 / LES VARIÉTÉS

CI IC

DORA GARCIA en présence de la réalisatrice



On sait que James Joyce a prédit que Finnegans Wake serait lu pendant des siècles. Comment avez-vous connu ces cercles - et celui-ci en particulier, à Zurich ? Ce film fait d'une certaine façon d'une trilogie qui a commencé à Trieste avec *The Deviant Majority* (2010, un film à propos de la « révolution » menée par Basaglia), un mouvement anti-psychiatrie qui a supprimé, du moins sur le papier, les hôpitaux psychiatriques en Italie. Pendant ma visite là-bas, j'ai découvert le musée Joyce / Svevo. De cette relation entre Italo Svevo et James Joyce est venu le second film de la trilogie, *The Inadequate* (2011), dans lequel j'ai appris l'existence d'une conférence donnée par Svevo intitulée *Ulysse est né à Trieste* et en effet *Ulysse* a été commencé à Trieste. En suivant la trace d'Ulysse de Trieste à Zurich - à cause de la guerre - et parce que je voulais voir la tombe de James Joyce là-bas, j'ai découvert la Fondation James Joyce de Zurich et leurs lectures de *Finnegans Wake*. Elles avaient tout pour me plaire : le livre comme une totalité (le Livre), le texte comme une transcription du subconscient, une société secrète, la dévotion, le temps suspendu.



Plusieurs de vos films (dont *The Glass Wall* qui a été montré au FID en 2004) ont à voir avec l'interprétation et ses implications sur le plan social. Lire ensemble, rassembler un groupe de personnes qui ne sont ni professeurs, ni écrivains, mais des admirateurs de Joyce, cette « société » d'amateurs créée autour du livre comme une école religieuse : en quoi cela vous intéresse-t-il ? Je m'intéresse aux sociétés secrètes, au langage codé. Je m'intéresse aux livres qui veulent en finir avec les livres, les anti-livres, l'anti-art, l'anti-théâtre, l'anti-cinéma. Je m'intéresse aux artistes (comme Joyce), qui créent un mouvement de non-retour : rien de sera jamais plus pareil

après *Finnegans Wake*. Et je suis très intéressée par l'inconscient, l'inconscient comme langage, comme langage de l'autre. Une des questions qu'on se pose tout le temps en lisant Joyce c'est : qui écrit ? Comme si l'auteur, finalement, avait disparu. Je suis intéressée par le fanatisme, la dévotion, la manie.

Nous approfondissons une seule page. Avez-vous choisi celle-là précisément ? Ou était-ce le hasard de cette session-là ? Chaque session dure une heure et demie pendant laquelle ils se penchent sur une seule page. Ils lisent un paragraphe, puis discutent. Ensuite ils passent au paragraphe suivant. J'ai filmé quatre sessions, après quoi, j'en ai choisie une. C'est important de garder la relation au texte, ç'aurait donc été impossible de monter ensemble différentes sessions pour n'en créer qu'une : on sauterait d'un passage à l'autre ce qui ne voudrait rien dire. Alors que ce que je fais ici justement, c'est soutenir qu'il y a un sens dans le texte.

Pourriez-vous nous parler de vos choix de mise en scène : d'un côté une caméra relativement proche, aussi discrète que possible. Et de l'autre des plans tournés en dehors de la session. J'ai participé à sept sessions, d'abord parce que ça me plaisait. Et puis aussi parce que je voulais établir une relation avec le groupe. Je pense avoir réussi. Pendant quatre de ces sessions il y avait une caméra et un ingénieur du son (qu'on voit dans le film), et on a tourné. Je suis présente dans tous les rushes, je suis membre du cercle de lecture. C'était important de garder cette atmosphère de communauté. J'ai toujours travaillé avec des toutes petites équipes, en essayant de réduire la place du matériel au minimum. Mais dans ce cas précis, il y avait de toute façon un problème de place puisque c'était une toute petite pièce remplie de gens. Je crois aussi qu'une caméra plus encombrante aurait cassé l'atmosphère, qui est totalement naturelle. Zéro jeu. Quant aux inserts, il y avait certains faits et personnages, certaines voix que je voulais claires. Il y a un chercheur, qui voit l'œuvre de Joyce d'un point de vue universitaire, un point de vue extérieur qui critique le caractère quasi mystique des lectures des fans de Joyce. Puis, il y a cette sorte de gourou intelligent, qui dirige les lectures, qui lui connaît le cercle de l'intérieur. Une des rares choses qui continue de l'intéresser dans la vie, c'est Joyce. C'est sa rai-

versitaire de lectures de *Finnegans Wake* à se tenir régulièrement en Europe. C'est à Dublin, mais on m'a dit que c'était seulement l'été. En revanche, il y en a de très intéressants aux Etats-Unis.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

It is known that James Joyce predicted Finnegans Wake to be read through for centuries. How did you get acquainted with these circles - and this one in particular being, moreover, in Zurich? This last film is somehow part of a trilogy that began in Trieste with *The Deviant Majority* (2010), a film about the "Basaglian Revolution", an anti-psychiatry movement that suppressed mental hospitals in Italy - at least on paper. During my visit there I discovered the Joyce/Svevo Museum. From this relation of Italo Svevo and James Joyce came the second film in the trilogy, *The Inadequate* (2011), where I learnt of a lecture given by Svevo called *Ulysses was born in Trieste, and indeed Ulysses began to be written there in Trieste*. Following the track of Ulysses from Trieste to Zurich because of the war, and wanting to visit the Zurich grave of James Joyce, I discovered the Zurich James Joyce Foundation and their *Finnegans Wake* readings. It had everything to interest me: the book as a totality (*The Book*), text as script of the subconscious, a secret society, devotion, time suspended.

Many of your works deal with interpretation and its implications on a social scale (including *The Glass Wall* that was shown at FID in 2004). Reading together, gathering then an assembly of people who are not teachers or writers - but Joyce fans - this "society" of amateurs created around the book like in a religious school: how did that interest you? I am interested in secret societies, coded language. I am interested in books that want to finish with all books: anti books, like anti art, anti theater, anti cinema. I am interested in artists (like Joyce) who create a moment of no return : nothing will ever be the same after Finnegans Wake. And I am very interested in the unconscious, the unconscious as language, the unconscious as language of the other. One of the permanent questions one asks oneself when reading Joyce is: Who is writing? As if the author, finally, had disappeared. I am interested in fanaticism, devotion, mania.

We go through one single page - did you choose it? On purpose? Or was it the chance of this very meeting? Each meeting lasts one hour and a half, and they go through a page in that time. They read a paragraph, then they discuss; then they go to the next paragraph. I filmed four meetings and then chose one. It is important to keep the relation to the text and therefore it would be impossible to edit different meetings into one : the text would jump senselessly - and here I am of course assuming there is a sense in the text.

Can you tell us about your filmic choices: On one hand a rather close camera, as discreet as possible. And some shots edited with comments outside the context of this day, on the other hand. I participated in seven readings, first because I liked it. Then as well because I wanted to build a relationship with the group; I think I succeeded. Then in four of those meetings there was a camera and there was a sound man, who you see in the film - and we recorded. I am present in all the rushes, I am a member of the reading circle. It was important to keep this community atmosphere. I have always worked with very small crews, trying to reduce filming apparatus to a minimum. But in this case, first there was a problem with space - a very small room, a lot of people in it - and second I thought a bigger filming device would have broken the atmosphere, which is totally natural - no acting. As for the inserts, there were some facts and characters, voices, I wanted to make clear. There is a scholar, who sees Joyce's oeuvre from a scholar's point of view, from outside, and criticises the quasi-mystic character of Joyce's following. Then, there is this sort of intelligent guru, who leads the readings at the centrum, a true insider. For him, one of the very few things still interesting in the world is Joyce - it's a raison d'être for him. I wanted to have those two symmetric, irreconcilable characters in the film.

Do you belong to a "Joyce Circle" yourself? If yes, why so? I love to visit the Zurich group, so I try to be there as often as I can. It is a very expensive hobby, because I live in Barcelona and only occasionally I am in Switzerland. But it is worth it. It is funny, it is intelligent, it is passionate, that is language talking about language. I try to stick around and learn. To my knowledge there is only another regular and non-academic Finnegans Wake reading group, in Dublin, although I was told "only in the summer". Nothing else in Europe to my knowledge, but very interesting ones in the United States.

Interviewed and translated by Céline Guénot

ANNULATION TRILOGY : ON THREE POSTERS, THE INHABITANTS OF IMAGES, THE PIXELATED REVOLUTION.

Rabih Mroué

Considering FID's partnership with the Israeli Consulate and considering Rabih Mroué's own political position "against the Israeli aggression towards Lebanon and Palestine", we, FID Marseille, Berlin Documentary Forum and [mac] Marseille, are truly sorry to announce that Rabih Mroué has cancelled his participation in FID.

Compte tenu du partenariat entre le FID Marseille et le consulat d'Israël, et étant donné les positions politiques qui sont celles de Rabih Mroué "contre les agressions israéliennes envers le Liban et la Palestine", nous, le FID Marseille, le Berlin Documentary Forum et le [mac] Marseille, sommes au regret d'annoncer que Rabih Mroué a annulé sa participation au FID.

Salò ou les 120 journées de Sodome

PIER PAOLO PASOLINI

« Ce n'est pas tant le souvenir de l'époque fasciste qui m'a inspiré Salò, que le spectacle du monde actuel, la violence sans précédent exercée aujourd'hui sur les corps ». Pier Paolo Pasolini, 1975

« Une métaphore de la commercialisation du corps humain, de la réduction du corps humain à un objet ». Pier Paolo Pasolini

« Raté comme figuration (ou de Sade ou du système fasciste), le film de Pasolini vaut comme reconnaissance obscure, en chacun de nous mal maîtrisée, mais à coup sûr gênante : elle gêne tout le monde, car, en raison de la naïveté propre à Pasolini, elle empêche quiconque de se dédouaner. C'est pourquoi je me demande si, au terme d'une longue chaîne d'erreurs, le Salò de Pasolini n'est pas en fin de compte un objet proprement sadien : absolument irrécupérable : personne en effet, semble-t-il, ne peut le récupérer. ». Roland Barthes, Le Monde, 16 juin 1976



De occulta philosophia

DANIEL V. VILLAMEDIANA

PREMIÈRE FRANÇAISE 12H45 / TNM LA CRIÉE



Vous précisez, un film de La Reverencia, du nom de cet ensemble de musique ancienne dirigé par Andrés Alberto Gómez et non pas, un film sur La Reverencia, pourquoi cette précision ? Ce n'est pas seulement un film sur La Reverencia, il a aussi été réalisé par La Reverencia. J'avais utilisé l'un de leurs morceaux - les "Glossas" de Diego Ortiz - pour mon deuxième film, *The Life Sublime*. Nous nous sommes connus à cette occasion et nous nous sommes dits qu'un jour nous ferions une vidéo ensemble. En 2012 Andrés m'a appelé pour me proposer de réaliser cette vidéo sur son ensemble. Et lorsque nous nous sommes demandés à quoi cette vidéo devait ressembler, nous avons senti que nous avions plusieurs choses en commun. L'idée du film a donc commencé à faire son chemin. Ce n'était pas seulement par intérêt pour la musique baroque : je voulais également filmer l'ensemble du processus de création, depuis le bois qui est travaillé pour devenir la pièce d'un futur clavecin, jusqu'au son qui finit par se dissiper dans les yeux d'une femme.



Le titre, De occulta philosophia, fait-il directement référence aux recherches musicologiques de Helga Thoenes sur les « chorals » masqués qui hantent la musique de Bach ? Dans mon premier film, *El brau blau* (Le Taureau bleu, produit par Eddie Saeta, 2008) je n'ai utilisé qu'un seul morceau de musique. Ce thème, nommé *De occulta philosophia*, était basé sur les recherches de Thoenes à partir de l'interprétation au luth de la « Ciaccona » par José Miguel Moreno. J'ai toujours aimé ce morceau, ainsi que son titre. Mais il y a aussi une autre influence : celle de Robert Fludd, et de sa manière spirituelle et ésotérique de comprendre le monde, ainsi que le son. *De occulta philosophia* essaie d'explorer le mystère ou l'abîme situé entre le silence et la musique, le bois et le bruit, la musique et le cinéma, entre un essai et une mise en scène, une note - ou un plan - et l'émotion qui s'en dégage. La musique et le cinéma ont des pouvoirs similaires : ils ont la capacité de ramener à la vie ce qui est mort. L'affiche du film a elle-même été réalisée par Robert Fludd, l'un des plus grands experts de la Kabbale et de la philosophie du VII^e siècle. L'image de l'affiche représente un monocorde, symbolisant le "principe interne qui, depuis le centre du monde, soutient l'harmonie de toute vie dans le cosmos". Je pense qu'il y a un lien entre ces philosophes et la musique baroque - ainsi que la conception universelle de la musique qu'elle implique. De nombreux musiciens baroques avaient une vision spirituelle et tentaient de toucher leur public par leurs sons universels et sublimes.

Le tournage a eu lieu dans une région particulière de l'Espagne, pouvez-vous nous en dire plus ? Le film a été tourné à Liétor (Albacete, Castille - La Manche). Cette ville est bien connue des organistes espagnols et français. Il y a un orgue exceptionnel dans l'une des églises de Liétor, où nous avons filmé plusieurs morceaux, comme ceux de Buxtehude et Couperin. Nous avons même filmé certains plans depuis l'intérieur de ce massif instrument. Par ailleurs, la géographie si particulière de Liétor donne à ses églises une acoustique incroyable. Liétor a été construite au sommet d'une montagne rocheuse pleine de tunnels souterrains. J'aime à penser que le son court à travers ces cavernes avant d'atteindre nos oreilles.

Profane ou sacrée, la musique ancienne distingue plus ou moins ces catégories, votre sélection semble précise sur ce point, est-ce lié aux sites choisis ? Le lien entre l'espace et le son est très important. Le son réel de la musique ancienne et baroque est définitivement perdu. Il n'y a pas d'enregistrement, personne ne sait donc exactement comment cela sonnait. C'est un son perdu, ce sont des notes mortes. Mais lorsque les musiciens jouent, ce son revit, quoique d'une autre manière. Les seuls éléments dont nous disposons, outre les instruments historiques, ce sont les espaces construits pendant l'époque baroque. Et les églises où nous avons filmé appartiennent à cette époque. L'idée était de filmer dans les endroits où cette musique avait résonné il y a 400 ans. Ainsi, du moins, l'espace et les notes étaient-ils les mêmes. Nous avons enregistré la musique et l'image en même temps, et nous n'avons utilisé qu'une seule caméra. Par conséquent chaque plan correspond à une piste audio enregistrée en même temps. On voit ce qu'on entend.

Propos recueillis par Gilles Grand



Twisted Realism

RAPHAEL CUOMO ET MARIA IONIO

PREMIÈRE FRANÇAISE

Comment en êtes-vous venus à travailler sur Mamma Roma de Pasolini ?

au développement urbain de Rome s'est imposée lorsque nous avons visité la zone où Pasolini a filmé une grande partie de son film: le quartier INA-Casa Tuscolano, bâti entre 1950 et 1960 dans le cadre d'un programme national de construction de logements sociaux instigé par le gouvernement démocrate-chrétien, qui tentait à la fois de réduire le manque dramatique de logements à Rome, mais aussi d'employer les nombreux chômeurs - les tenants éloignés de l'influence du Parti Communiste Italien. Ce quartier, dans lequel certains historiens voient une expression tardive de la tendance néoréaliste en architecture tente de concilier des principes modernistes avec des références vernaculaires. Il a fait l'objet ces dernières

ces films - à travers l'histoire du cinéma elle-même.

Comment avez-vous procédé pour le montage de ces matériaux multiples ? *Twisted Realism* est devenu un film au terme d'un processus de travail qui nous a occupé pendant trois ans. La première version de ce projet était une installation vidéo et un display architectural incluant divers documents collectés. Des moments décisifs ont contribué à reformuler des différents matériaux en un film : les amitiés nouées à l'Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico à Rome, la lecture comparée du scénario et du récit littéraire de *Mamma Roma*, la rencontre avec le cinéaste et critique Carlo Di Carlo, assistant de Pasolini sur



années d'un nouvel intérêt patrimonial. En examinant plusieurs archives de films à Rome, nous nous sommes aperçus que des vues de ce quartier apparaissent dans la propagande commanditée par le gouvernement afin de promouvoir son action ; mais aussi dans des films produits par le PCI, qui retournent la caméra sur les nombreuses baraques qui proliféraient au pied des nouveaux bâtiments, comme preuves de l'échec des politiques gouvernementales. Ainsi, ces différents films ne visualisent pas simplement un quartier ; leur mise en relation dans *Twisted Realism* permet de mettre en évidence, à travers cet objet devenu cinématographique, les logiques idéologiques, économiques et esthétiques qui leur donnent forme. L'histoire devient sensible à travers ces vues irréconciliables et la matérialité de

le tournage de *Mamma Roma*, la mémoire et les commentaires de Franco la-coangeli, témoin du tournage de *Mamma Roma* à Porta Portese qui donnent à penser une réception historique singulière du film. La fiction rappelle et convoque la violence d'un événement contemporain au film : la mort en prison du jeune Marcello Elisei, condamné pour un vol dérisoire. Le montage de *Twisted Realism* incorpore ces diverses voix et suit les multiples récits de *Mamma Roma*, leurs différences, créant une sorte de continuité narrative. Mais nous avons conservé la qualité de ces différents moments, en souhaitant qu'ils puissent refléter cet « attraversamento » qui motive certainement notre travail - ses tours et ses détours, et l'inattendu qui surgit durant ce processus. Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Notre intérêt pour le cinéma italien de l'après-guerre et pour le travail de Pasolini nous a poussés à faire des recherches à Rome. Avant ça, on s'était intéressés aux migrations contemporaines vers l'Europe, en particulier vers l'île de Lampedusa, depuis la Tunisie. La violence du rejet des migrants en Italie nous stupéfiait, alors que le pays a pourtant une longue histoire d'émigration. On voulait amener un recul historique par rapport à ces problématiques, et examiner la période de la reconstruction puis du « miracle économique », avec de fortes migrations internes depuis les campagnes et le sud de l'Italie vers les grands centres urbains du Nord. À Rome, cette nouvelle population vivait dans différentes *borgate* et bidonvilles - phénomène que la culture néoréaliste a rendu sensible. Le devenir de ce sous-prolétariat pris dans le processus de « modernisation » de la société italienne est justement ce qui intéresse Pasolini dans *Mamma Roma*. Le personnage incarné par Anna Magnani a une origine rurale suggérée à plusieurs moments du film. Roma aspire à une nouvelle vie: elle déménage avec son fils dans un nouveau quartier de « gens biens ». Avec *Mamma Roma*, la « nouvelle vie » n'était pas seulement un aspect thématique, mais aussi un fait matériel : récemment, le film a été restauré, publié sous forme digitale, occasionnant une nouvelle circulation, une nouvelle économie. Et puis, *Mamma Roma* fait suite à un dialogue, à la fois admiratif et critique, que Pasolini a entretenu avec les productions néoréalistes - par exemple avec *Rome, ville ouverte*, dont la vision plusieurs années après sa sortie suscite « l'intermittence du cœur » décrite dans un poème. Qu'un film devienne ainsi un objet de fascination, d'interrogation, de pourparlers, voilà la relation que nous entretenons nous-mêmes avec le cinéma, comme artistes. Dans *Twisted Realism*, le film de Pasolini est devenu le support d'un examen historique, d'un essai sur la constitution de la mémoire, qui relie passé et présent.

Pouvez-vous revenir sur les liens spécifiques entre l'urbanisme de ce quartier et la culture visuelle ? Notre attention

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

LE GROUPE LA POSTE



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

Paul Otchakovsky-Laurens, président. Administrateurs : Pierre Achour, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carengo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Monique Deregibus, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

JOURNAL FIDMarseille Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : David Amalric, Rebecca de Pas, Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : David Amalric, Doriane Chevenet, Philip Clark, Holly Dye, Céline Guenot, Claire Habart, Eve Judelson. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Lucie Champagnac. Impression : Imprimerie Soulié. Photos du Festival : Mezli Vega.