

écran parallèle Rétrospective Robert Kramer

MILESTONES

aujourd'hui à 20h30 aux Variétés

"Milestones: nous avons choisi ce titre à cause du sentiment que nous avons qu'il y a des tas de bornes dans la vie de chacun, de repères et de miroirs qui vous indiquent de combien vous avez avancé, et de combien vous devez encore avancer dans votre voyage. Et il y a aussi des jalons pour un peuple, et aussi pour tous les peuples, pour le peuple du monde. (...) Pour nous, les bornes ont été tous les moments forts de notre histoire. Les moments où nous avons opposé une résistance réelle à la grande mort qu'est l'impérialisme U.S. Tous les moments où nous avons apporté une aide matérielle aux autres acteurs de ce combat. Tous les moments où les amis et les peuples que nous ne connaissions pas ont conservé les valeurs révolutionnaires, les valeurs humaines, face à des forces supérieures, à de grandes terreurs, à de grands sacrifices. Et ces bornes ont été de petites victoires : enfants nés de nos familles élargies, un jour de bonne discussion, la découverte de la cascade après de longs jours dans le désert, la reconnaissance de tournants erronés. Le poème de Ho enveloppe tout cela. La lutte du peuple vietnamien enveloppe tout cela. Nos luttes ici, à l'intérieur des États-Unis, se renforceront pour envelopper tout cela. (...) Nous avons raconté un petit fragment des histoires de nos amis, et de cela nous nous sentons heureux. »

Robert Kramer et John Douglas, présentation de *Milestones*, in Les *Cahiers du cinéma*, n°258-259, traduction Jean Narboni et Dominique Villain, juillet-août 1975.



Robert Kramer (à droite) sur le tournage de Milestones, 1973. Photo inédite prise par Barbara Stone

Je pense que c'est le dernier film. Tout doit y être. Rien n'est laissé de côté à cause de « considérations ». Tout le jeu du cœur.

Toute l'ampleur des sentiments.

La forme se fera d'elle-même passionnément.

Le dernier film. où la forme s'évapore dans la vie.

Dénominateur commun des choix

arriver à l'os.

Essence. Désert - montagne - gens nourriture - mouvement.

Robert Kramer - Note about the movie, 1973

écran parallèle Zanzibar

LA CHINOISE Jean-Luc Godard

aujourd'hui à 18h30 à La Criée

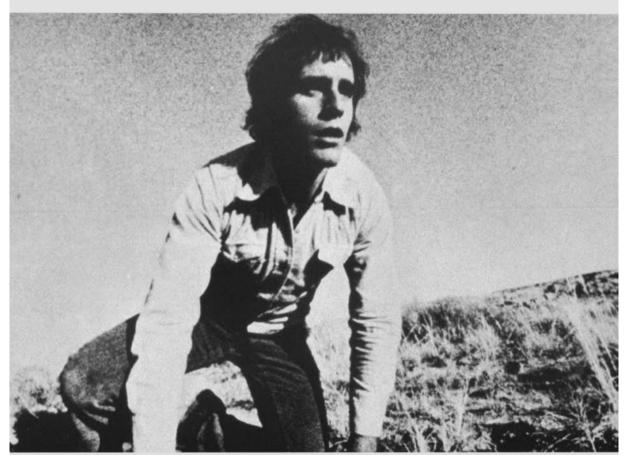
Cinquante ans après la révolution d'Octobre, le cinéma américain règne sur le cinéma mondial. Il n'y a pas grand-chose à ajouter à cet état de fait. Sauf qu'à notre échelon modeste, nous devons nous aussi créer deux ou trois Vietnams au sein de l'immense empire Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood-etc. et, tant économiquement qu'esthétiquement, c'est-à-dire en luttant sur deux fronts, créer des cinémas nationaux, libres, frères, camarades et amis. (Press book de La Chinoise, août 1967).

Table ronde aujourd'hui Zanzibar

18h à La Criée / Invités : Patrick Deval, Jackie Ravnal, Zouzou



ROBERT KRAMER JOHN DOUGLAS



MLESTONES









Cinématons Gérard Courant

de 10h à 19h en continu à montévidéo

Cinématons de Zanzibar : Jackie Raynal, Patrick Deval, Serge Bard

3 Jurys

Ghassan Salhab

[JURY INTERNATIONAL]

Pourriez-vous décrire en quelques mots votre parcours ? Puisqu'il faut être bref, je dirais que j'espère



que mon parcours est en cours, que je ne suis qu'au commencement. Ce qui m'a amené au cinéma est une conjonction de tant de choses, de tant de films, de tant de lectures, de tant de musiques, de tant de rencontres, de tant d'événements.

Quels liens entre le Sénégal, le Liban et la France dans votre travail ? Je n'en suis pas trop conscient, et ça vaut mieux. Ces trois lieux, trois univers, leur mélange, ont forcément élargi ma vision et mon écoute, les ont complexifiées. Mises à part les traces évidentes dans mon travail, les liens s'établissent à presque tous les niveaux. Et en même temps, chacun de ces univers est une remise en cause de l'autre univers. Il y a lien, mais il y a aussi rupture. Un fort sentiment d'être à la fois familier et étranger, d'attachement et de détachement, quel que soit le lieu, quelles que soient les circonstances.

Vous êtes cinéaste, mais aussi scénariste et auteur. Comment le rapport à l'écriture nourrit-il vos films ? Écrire (et ça commence par les nombreuses notes prises avant, pendant et après le scénario à proprement parler), c'est déjà être dans le processus de la réalisation du film. Pour moi, il n'y a pas un temps d'écriture et un temps de réalisation. Ce ne sont pas deux entités séparées. Maintenant, quand j'écris pour d'autres, c'est une autre affaire. Je suis alors scénariste, au service d'un autre. Pour mes propres projets, je n'en finis plus d'écrire, même la moindre des notes. Dans l'espoir, bien entendu, que cela provoque ledit instinct et les imprévus lors du tournage et du montage, où je continue d'écrire. Dans mes écrits hors cinéma, je me détache du cinéma précisément, me doutant bien que, d'une manière ou d'une autre, cela m'y ramène. Enfin, je ne suis pas mécontent de franchement m'en éloigner parfois, ne serait-ce que pour y revenir avec un peu plus de fraîcheur.

À quoi travaillez-vous en ce moment? Je suis sur deux projets. Une fiction et un essai, tous deux au Liban. Je vais sûrement commencer par l'essai, moins coûteux. Pour faire court, je dirais que le projet s'articule autour de 1958, l'année où le Liban a connu une grave crise civile, l'année de ma naissance aussi, au Sénégal.

Vos attentes comme membre du jury ? Voir de remarquables films et faire de belles rencontres.

Propos recueillis par Julie Savelli

Could you describe your career in a few words? As I have to be brief, I would say that this is hopefully only the beginning of my career. A whole mixture of films, books, music, meetings and events got me into film-making.

What links are there between Senegal, Lebanon and France in you work? I am not so aware of these relationships, and so much the better. These three places, these different worlds and their mixing have certainly enriched and broadened my vision and awareness. Apart from the obvious traces in my work, these links have been established on almost every level. At the same time, each place throws up questions about the others, providing links, but also breaking them. I have a strong sense of familiarity and unfamiliarity, attachment and detachment, regardless of the place, or the circumstances.

You are a film-maker, but also a script writer and author. How does your relationship to writing inform your films? Writing (which starts with countless notes jotted down before, during and after the so-called script), is already to enter into the process of making the film. For me, writing and film-making are inseparable, simultaneous, rather than two separate entities. That said, when I write for others, it's a different kettle of fish. I then become a script writer, working for someone else. As far as my own projects are concerned, I never stop writing, even in note form. All this is in the hope that the edit will be instinctive and that there will be unforeseen changes during the shooting and editing of the film, during which I continue to write. What I write outside of the cinema, when I consciously detach myself from it, I am under no illusion that it will, by hook or by crook, take me back there. In short, I am frankly relieved to set it to one side from time to time, if only to return to it that little bit fresher.

What are you working on at the moment? I am currently working on two projects. A fiction film and an essay, both set in Lebanon. I shall no doubt start with the essay, as it is less expensive. In short, I would say that the project is centred on 1958, the year when Lebanon was going through a period of serious civil unrest; it was also the year I was born in Senegal.

What do you expect to get out of being a jury member? To see some remarkable films and meet some remarkable people.

Interviewed by Julie Savelli



Astrid Ofner

[JURY NATIONAL]

Pouvez-vous retracer votre parcours? Je préfère ne pas parler de parcours, mais plutôt des rencontres - imprévues, inattendues, fortuites - qui déterminent les décisions que l'on prend et les choses que l'on fait. Ce qui

compte pour moi ce sont les relations qui en résultent et qui nous font tels que nous sommes.

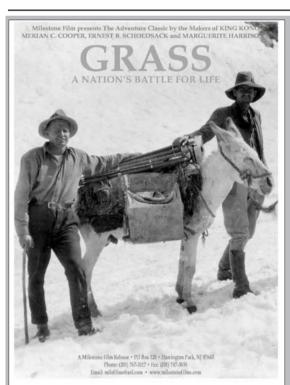
Qu'attendez-vous du cinéma dit "documentaire" ? Quel sens a ce mot pour vous ? L'aveuglement du réel. Ou pour citer Jean-Claude Rousseau : "Le documentaire, ça n'existe pas. Chaque film est fiction." Personnellement, j'attends la naissance d'une image. C'est ce qui m'intéresse au cinéma, dans un documentaire aussi bien que dans une fiction. L'image projetée fait-elle surgir en moi une image - insaisissable - à travers de l'écran, au-delà de l'écran ? L'important, c'est le rapport au réel, la réalité de l'expérience.

Vos principales influences en tant que cinéaste? Je ne peux pas parler d'influences, je veux plutôt parler des expériences profondes que j'ai vécues : les sentiments éveillés par une phrase de Marguerite Duras, éprouvés dans une église à Rome ou lors d'une journée d'été à la mer ; la lumière au mois d'août et la senteur des pins à midi. Et les images qui ont surgi en moi à la vue des arbres dans un film de Carl Theodor Dreyer.

Vous êtes également programmatrice à la Viennale. Quel regard portez-vous sur le cinéma actuel, quelles sont vos attentes ? Je voudrais qu'un film me surprenne.

Vos projets ? Abschied von den Eltern, dance for a time. D'après Peter Weiss.

Comment envisagez vous votre rôle comme membre du jury de la Compétition Française ? Qu'il ne soit pas un rôle.



Les Sentiers à l'Alcazar

Aujourd'hui au CRDP 11h00 Flower in the Pocket de Liew Seng Tat

Aujourd'hui à La Criée 14h30 Tonkin de Rachel Bénitah Perspectives atmosphériques de Philippe Fernandez

Aujourd'hui aux Variétés 16h Grass, a Nation's Battle for Life de Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, États-Unis, 1925



Dominique Choisy

[JURY NATIONAL]

Quel est votre parcours ? J'ai commencé par me tromper de voie : préparation HEC et école de commerce... Cette erreur m'a donné l'énergie de réussir l'IDHEC, suite à

quoi j'ai fait quatre courts métrages. En 2000, j'ai pu réaliser mon troisième scénario de long métrage, *Confort moderne*. Je suis actuellement en phase de financement et de développement pour deux autres projets. Je suis monteur d'actualités régionales en Picardie depuis 1989, ce qui fait de moi une sorte de soutier de l'information, position parfois difficile, mais extrêmement nourrissante. Depuis 2007, je donne également des cours de scénario à la faculté des arts d'Amiens.

Votre travail de cinéaste et d'enseignant sur le scénario sont-ils complémentaires ? Bien plus que je ne l'imaginais! Mes cours sont plutôt des ateliers d'écriture puisque les étudiants doivent proposer un scénario abouti afin de le réaliser ensuite avec les moyens de la fac. Mon travail est donc moins de leur enseigner narratologie, histoire du scénario ou théorie, que de les accompagner dans la production d'un texte. Je suis ainsi souvent confronté à des univers très lointains de mes propres préoccupations. Je me dois d'y réagir avec ouverture et disponibilité, mais je suis régulièrement déstabilisé par leur manière de faire, leur liberté. Je me trouve alors obligé de me remettre en cause, de questionner certains principes personnels. Lors de l'écriture de mon dernier scénario, Le Cor anglais, je me suis ainsi surpris à travailler d'une façon inédite, peut-être moins "coincée", laissant moins d'espace à l'autocensure. Je suis certain que cette nouveauté vient de la pratique de l'enseignement, et de ce que m'ont proposé les étudiants. Est-ce pour cela que Le Cor anglais est ma première comédie ? Ce n'est pas exclu.

Votre premier long métrage était basé sur des faits divers. Ce travail sur le document est-il important dans vos films? Le fait divers fonctionne pour moi un peu comme un plongeoir sur lequel je rebondis avant de me lancer dans la piscine. Il s'agit de m'appuyer sur une réalité, parfois terrible, pour mieux m'en éloigner au fur et à mesure que je la questionne, pour finalement m'en détacher absolument. Je ne sais pas si le fait divers renseigne vraiment sur l'état d'une société : nous ne sommes pas tenus au courant de tous les faits divers par les médias qui sélectionnent ceux sur lesquels ils vont insister et, ainsi, créer un climat social à mon sens assez artificiel. Mais la base documentaire du fait divers me permet d'organiser de façon cohérente les personnages dans l'espace de la fiction, pour ensuite me donner la possibilité de partir en vrille sournoisement, et finir ainsi discrètement, je l'espère, par tordre le cou définitivement au "document".

Quel est votre sentiment sur le cinéma français aujourd'hui et les passerelles entre les genres, documentaire, fiction, art contemporain ? Il me semble de bon ton de dire que le "cinéma français" va mal, qu'il est en panne d'inspiration, de souffle, de créativité. Mon sentiment est tout le contraire. Je le trouve actif, surprenant, riche. Il ne s'agit pas d'être cocardier, loin de là, ou de mettre notre production hexagonale avant, devant, au-dessus, ou d'éprouver de la "fierté" pour une Palme d'or par exemple, certes non. Mais je suis tout aussi curieux de ce qui se passe dans notre petit pays que de ce qui se passe dans les autres cinémas du monde. Je suis très intéressé par le "trans-genre" que nous avons mis un peu de temps à expérimenter de façon assumée en France. J'ai l'impression que cela change un peu en ce moment, et je suis très curieux de voir ce que cela va produire. Je suis d'ailleurs extrêmement touché par le cinéma de Derek Jarman qui a bricolé pas mal de ponts de liane entre documentaire, fiction et art contemporain. Son travail est pour moi une sorte d'idéal.

Comment envisagez-vous votre collaboration au sein du jury de la Compétition Française au FID Marseille ? Avec bonheur!

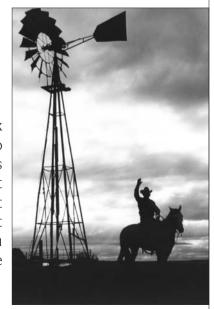
Propos recueillis par Olivier Pierre

écran parallèle L'Amérique vue par Jean-Pierre Gorin

Aujourd'hui à 22:30 aux Variétés

THE LAST COWBOY Jon Alpert

"C'est un film mystérieux pour moi. C'est beaucoup plus classique que ce vers quoi je vais spontanément mais par rapport au projet documentaire, ce film est exemplaire. C'est l'œil du petit-fils du petit-fils de Ford." Jean-Pierre Gorin



aujourd'hui à 10h à La Criée PASS THE GRAVY

THE EXILES

suivi d'une rencontre avec Jean-Pierre Gorin



ENTRETIEN AVEC

Olivier Zuchuat

Compétition Interationale



nales, est un homme "étouffé" , privé du monde. Mais la situation en a décidé autrement. Le conflit du Darfour s'est étendu dès 2006 à l'est du Tchad. Quand je suis arrivé à l'été 2007 dans le camp de Diabal, des Tchadiens de l'ethnie dajo venaient de se faire massacrer par les miliciens janjaweeds venus du Darfour et s'étaient installés autour du camp de Djabal. Ils avaient construit des camps "sauvages", s'étaient auto-organisés pour survivre grâce à la solidarité de parents qui habitaient la région et espéraient que les ONG les aident dans un proche futur. Les bilans de récents massacres ne cessaient de parvenir dans les camps. J'ai donc décidé de consacrer mon film à ces réfugiés dont personne ne parlait. On les qualifie de "déplacés" et non de "réfugiés" puisqu'ils ont trouvé refuge à l'intérieur de leur propre pays. J'ai tourné ce film dans les 5 km² du camp de déplacés "tchadiens" de Gouroukoun. Ce n'est dès lors plus un film sur l'attente, mais également un film de guerre. Une Pourquoi, justement, avoir laissé les images de la guerre horsguerre qui faisait rage à moins de 40km de là...

Comment s'est passé le tournage avec les réfugiés de l'ethnie dajo? Je me suis rendu une première fois dans le camp de Gouroukoun en novembre 2006. Mais le tournage a été interrompu par les attaques de rebelles venus du Soudan. J'ai ensuite attendu six mois que la saison des pluies rende les routes impraticables, enclave la région pendant deux mois et assure ainsi une sécurité tant relative que temporaire. Je suis alors retourné dans le camp pendant deux mois pour le tournage proprement dit. Pour filmer l'attente, il faut attendre. J'ai passé beaucoup de temps assis, à observer, à écouter, à expliquer, à ne rien faire, sans sortir la caméra du sac. J'ai formé un réfugié à la prise de son. Jour après jour, les distances se sont amenuisées ; on s'est mis à me parler. Ce film a été tourné en collaboration avec l'ONG italienne Coopi qui s'occupe de la santé dans les camps et sous le parrainage du Haut Commissariat aux réfugiés (ONU-HCR). Je faisais donc en quelque sorte partie de ceux qui "amènent de l'aide".

Votre film est structuré en séquences de témoignages frontaux. Comment avez-vous réfléchi à ces dispositifs de parole et à leur place dans le montage ? Ces hommes et ces femmes ont été massacrés dans l'indifférence. Le gouvernement tchadien les a abandonnés aux mains des Janjaweeds venus du Soudan. Il importait pour eux de pouvoir raconter ce qui s'était passé, d'être en mesure l'intérieur du cadre. L'imaginaire du spectateur peut ainsi y faire de parler au "monde". Pour les survivants, l'objectif de la caméra, son travail. Seuls deux plans échappent à cette logique de plans c'est "le monde" venu les écouter dans l'isolement du camp, dans cette région difficilement accessible. Le dispositif choisi est donc frontal, fixe : il s'agit de recueillir, de "faire histoire" sans artifice. Ces massacres n'ont pas eu de témoins ; ce film en est l'une des rares traces. D'ailleurs, une partie des rushes ont été transmis à la Cour pénale internationale de La Haye. La question centrale pour celui qui essaie de filmer une telle situation, c'est de trouver la bonne distance. Ne pas forcer, ne pas être voyeur, ne pas "faire spectacle", mais simplement écouter, recueillir et accueillir. Une caméra qui enregistre, mais qui ne cherche pas de réponses. Au montage, j'ai également essayé de ne pas couper la parole.

Le récit de la bataille du 26 septembre 2005 est éloquent : un hommage rendu aux tués par la seule citation de leur nom et de leur village natal. Après avoir lu les 46 noms de ses camarades morts lors de la bataille du 26 septembre 2005, Adam Mursal a déclaré que c'était comme "un enterrement". Il est parti ensuite se recueillir à l'écart. Dans une société de tradition orale, on ne grave pas le nom des victimes dans le marbre... Cette lecture patiente devant la caméra est ainsi un "monument" aux morts de la bataille.

Le contraste entre les horreurs décrites et le calme et la dignité des réfugiés est frappant. Vous avez perçu du "calme et de la dignité" au regard de vos (nos) référents culturels européens. Mais je crois que chaque culture gère la douleur, le deuil, de manière singulière et souvent incomparable avec une autre culture. Il m'est donc difficile de parler de cela avec certitude. La vie doit continuer dans un camp. Aussi, ce que nous pouvons qualifier de "calme et dignité apparents" me paraît être un moyen de "vivre ensemble" après de tels événements. Tous les réfugiés du camp sont des survivants, ils ont tous perdu une grande partie de leurs familles, de leurs proches. Il n'y a pas la place dans le camp pour les épanchements individuels. On ne peut donc pas écouter et accueillir la douleur d'autrui, car chacun a déjà la sienne à porter. Qui plus est, les conflits entre les tribus de l'est du Tchad sont séculaires : éleveurs contre cultivateurs, arabes contre noirs, nomades contre sédentaires. Les rapports inter-tribaux ont toujours été marqués par des conflits de basse intensité mais récurrents, entraînant un nombre de victimes généralement limité. Mais les Kalachnikov AK47, importées du Soudan avec la complicité du gouvernement de Khartoum, qui a tout intérêt à voir l'est du Tchad s'embraser, ont modifié les rapports

de force et permis à certaines tribus armées de massacrer à grande échelle des tribus désarmées. Les cultivateurs dajos du camp de Gouroukoun ont perdu la bataille par défaut de technologie militaire : ils ne disposaient que de flèches et de lances...

Vous présentez aussi des séquences de la vie quotidienne, mais suspendue dans le temps de l'attente. Une personne qui a vu le film m'a dit que le temps ne voulait pas s'y écouler. Je crois que cela résume ce que j'ai essayé de faire : laisser le temps épuiser le plan, à l'instar du temps de l'attente qui élime petit à petit les êtres dans le camp. J'ai filmé le camp de Gouroukoun comme un "paysage de difficultés". Au fil des jours de présence et de tournage dans le camp, les images répétitives de la vie quotidienne et les longs plans-séquences qui scrutent le camp ont commencé à laisser percevoir un douloureux filigrane... Les récits des réfugiés que j'ai enregistrés se sont glissés dans les images de ce "quotidien-auralenti", agissant comme un révélateur et donnant à voir un (jusque-là) invisible de la guerre. Comme si les traces de ce passé, comme si les cicatrices des massacres et la douleur dans les mémoires se donnaient à voir dans les images tournées dans le camp, sur les corps qui marchent ou dans les regards. Sans se montrer, sans être montré, un imaginaire de la guerre s'est glissé dans les images. Les images du camp devenaient, pour moi, des images de guerre, même si la guerre est hors champ, même si elle est "hors camp". C'est cet invisible de la guerre que j'ai essayé de donner à voir. L'enjeu paradoxal de ce film est là : filmer la guerre sans la montrer. Placer le spectateur devant un irreprésentable de la guerre. Transmettre ces imaginaires de la guerre que j'ai cru percevoir dans les images que j'ai rapportées. Laisser faire le temps parfois quasi hypnotique des plans pour laisser à l'imaginaire le temps de faire son travail. Un imaginaire de la guerre et de la peur qu'alimentent de force à l'écran les récits des réfugiés.

champ? Dans son ouvrage Le Destin des images, Jacques Rancière s'interroge sur la représentabilité des singularités de l'histoire des hommes dont font partie la Shoah et certains génocides africains. Il conclut qu'il n'y a pas d'irreprésentable pour l'art pourvu que l'on déplace la représentation, que l'on dérègle le rapport entre monstration et signification. J'ai réalisé ce film en collaboration avec Corinne Maury, qui mène un travail de recherche universitaire sur la poétique dans le cinéma du réel. Elle montre qu'il y a notamment une "poétique" à l'écran lorsque l'on privilégie la présence à la représentation. C'est un peu ce qui se passe dans ce film. J'ai reçu des photos des villages détruits prises par des membres du HCR, Hélène Caux et Marcel van Maastright, mais elles ne figurent pas dans le film. J'ai voulu privilégier une présence de la guerre, dans l'imaginaire du spectateur, à sa représentation à l'écran.

Au loin des villages est composé essentiellement de plans fixes, avec un cadre très précis, des mouvements de caméra très rares. La raison de ces choix ? J'ai filmé ce temps de l'attente en plans fixes quasi photographiques. Un camp est une prison sans mur, et c'est la peur qui fait office de geôlier. Les plans fixes donnent à voir cet espace confiné, dans lequel s'écoule la vie de ces "enfermés volontaires". Une caméra en perpétuel mouvement dessinerait l'itinéraire d'un regard qui cherche. Au contraire, dans ce film, je ne cherche pas : je fixe un lieu pour le regard, et laisse le temps investir fixes : un long travelling qui déroule l'espace répétitif des huttes alignées et un plan circulaire à 360 degrés. Tous deux sont des plans néanmoins très géométriques où, cette fois-ci, c'est l'espace qui domine le temps...

What gave you the idea to make Au loin des villages? I considered making a film about waiting in a camp of Sudanese refugees in Chad. The Sudanese refugees in the Djabal camp had just spent three years in tents, waiting for a hypothetical return to their villages. This waiting wore them out, made them lose their identity. A farmer deprived of his land, cattle and village, kept alive by NGOs and international organizations, is a "suffocating" man, deprived of the world. But the situation decided otherwise. In 2006, the Darfur conflict already spread east of Chad. When I arrived at the Djabal camp in summer 2007, Chad people from the Dajo ethnic group had just been massacred by Janjaweed militiamen from Darfur, and had settled down around the Djabal camp. They had built "unofficial" camps, organised themselves to survive with the support of relatives from the area, and they were hoping that the NGOs would soon help them. The camp kept receiving tolls from recent massacres. Therefore I decided to make a film about these refugees nobody talked about. Actually, they aren't called refugees but "displaced per-

SAMEDI

chronique de Dork Zabunyan

C'est entendu, la frontière entre fiction et documentaire vacille toujours davantage. Toutefois, il ne suffit pas de le dire ; il faut



essayer de le montrer, dans le concret des œuvres. La programmation du FID rend possible une exploration rigoureuse de ces passages incessants entre le réel et le fictif : le spectateur peut découvrir Milestones, de Robert Kramer, puis assister à la projection de Khiam 2000-2007, le film de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, avant de voir Honeymoon killers, la fiction de Leonard Kastle (programmée par Jean-Pierre Gorin). Il ne s'agit pas de signaler que le réel et le fictif sont devenus indistincts, encore moins de partir à la recherche de l'œuvre qui aura su consacrer leur impossible synthèse. Il s'agit de se situer en deçà de cette distinction, et de revenir au critère le plus simple de l'art du cinéma, à savoir, pour chaque film, la création d'un espace-temps singulier. Autrement dit, les relais entre fiction et documentaire n'ont de sens à être investis que si l'on se place au niveau des inventions cinématographiques elles-mêmes, là où devient visible "un peu de temps à l'état pur", là où surgit la représentation d'un espace qui demeure hors coordonnées.

Deux films - l'un présenté lors de la cérémonie d'ouverture, Die Stille vor Bach de Pere Portabella, l'autre en Compétition Internationale, Le Temps qui reste, de Manon de Boer - offrent, chacun à sa façon, une expérience du temps et de l'espace inédite. Tous deux ont un point commun : la musique y joue un rôle essentiel et, dans les deux cas, elle ne possède aucune fonction illustrative par rapport à l'image. De fait, quel grand cinéaste ne s'est pas méfié de la musique ? Elle nous détourne du rythme produit par l'enchaînement des images, soutiennent par exemple Bresson ou Rohmer. Le problème n'est pas de supprimer la musique de film ; c'est d'échapper à la synchronisation de ce que l'on voit et de ce que l'on entend. Dans Die Stille vor Bach, l'enchevêtrement des fragments musicaux participe à la constitution de "strates" tant historiques (nous changeons d'époque à plusieurs reprises) que géographiques (l'action se déroule dans différents pays), comme si l'on pénétrait dans une quatrième, voire une cinquième dimension du temps et de l'espace.

Le Temps qui reste, de son côté, interroge notre condition de spectateur à l'occasion d'un concert du morceau de John Cage intitulé 4'33". Manon de Boer porte à l'écran à deux reprises cette "composition" silencieuse ; dans la première d'entre elles, elle a gardé le son d'un orage qui survient au moment de l'enregistrement du film : étonnante séquence où la vie du film rencontre son dehors - cette part d'inattendu sans laquelle, sans doute, il n'y a pas d'art -, rejouant à sa manière les courts-circuits entre fiction et documentaire. C'est au niveau de ces inventions - celle de Portabella, celle de Marion de Boer, parmi d'autres - que l'indécision entre les deux devient féconde.

sons", because they have taken refuge inside their own country. I shot this film inside the 5 km² camp of displaced "Chad" people in Gouroukoun. Thus it isn't only a film about waiting, but also a war film, with war raging less than 40 km away...

How did the shooting go with the refugees from the Dajo ethnic group? I first went to the Gouroukoun camp in November 2006. But the shooting was interrupted by Sudanese rebels' attacks. Then I waited six months for the rainy season to make the roads impassable and to enclose the area for two months, thus ensuring both relative and temporary safety. I went back to the camp for two months of actual shooting. To shoot the waiting, you have to wait. I spent a lot of time sitting, watching, listening, explaining or doing nothing, without ever getting the camera out of the bag. I trained a refugee in sound recording. Day after day, the distance grew thinner; people started to open up. This film was made in collaboration with Italian NGO Coopi, which deals with health in the camps, and under the patronage of the United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR). So I was among those who "bring help".

Your film is structured in sequences of people telling their stories right in front of the camera. How did you conceive these speech devices and their place in editing? These men and women were massacred with everyone being completely indifferent about it. The Chad government let them fall into the hands of the Janjaweed from Sudan. It was important for them to tell what had happened, Propos recueillis par Olivier Pierre to be given a chance to talk to the "world". For the survivors, the camera lens is "the world" which has come to listen to them in the isolation of the camp, in this barely accessible region. The chosen device is thus frontal, fixed: it's a matter of recording words, of "making History" without tricks. These slaughters were unwitnessed, the film is one of the rare traces left of them. Besides, some of the rushes have been passed on to the International Criminal Court in The Haque. The main issue when you try to film such a situation is to find the right distance. You mustn't force anybody, you mustn't lapse into voyeurism or try to "make a show" of it; you're just here to listen, record and embrace. The camera records but doesn't look for answers. During the editing process, I also try not to "cut the speakers short".

> The account of the 26th of September 2005 battle speaks for itself: a tribute is paid to the killed simply by quoting their names and **native villages.** After he had read the 46 names of his companions who had died during the battle on of the 26th of September 2005, Adam Mursal said it was like a "burial". Then he left to observe a moment of silent remembrance on his own. In a society resting on

oral tradition, the victims' names aren't engraved on marble... This patient reading in front of the camera is thus a "monument" to the casualties of the battle.

The contrast between the horrors described and the refugees' quietness and dignity is striking. You perceived some "quietness and dignity" with your (our) European cultural references in mind. But I think that each culture copes with grief and mourning in a specific way, which can hardly be compared to another culture. Therefore cannot talk about it with absolute certainty. Life must go on in a camp. To me, what may appear like apparent "quietness and dignity" is only a way for them to "live together" after such events. All the refugees in this camp are survivors, they have all lost a large part of their families, of their nearest and dearest. There is no room in the camp for individual outpourings. One cannot listen or embrace somebody else's pain, because everyone already has their own to carry. Moreover, conflicts between East Chad tribes are age-old: stockbreeders against farmers, Arab against Black communities, nomads against sedentary groups. Relationships between tribes have always been marked by recurrent, if minor, conflicts, which generally made few victims. But the AK47 Kalashnikovs imported from Sudan with the complicity of the Khartoum government, which saw its interest in the East of Chad flaring up, changed the balance of power and allowed some armed tribes to slaughter unarmed tribes on a large scale. Dajo farmers from the Gouroukoun camp lost the battle for lack of military technology: they only had arrows and lances at their disposal...

There are also sequences showing their daily life, but it is suspended in the waiting time. A person who had watched the film told me that time didn't want to go by in it. I think that it summarizes what I've tried to do: to let time tire out the shot, just as the waiting time slowly eradicates the people in the camp. I filmed the Gouroukoun camp like a "landscape of difficulties". As the days went by, staying in the camp and filming, the repetitive shots showing the daily life there and the long sequence shots scanning the camp started to reveal a painful reality under the surface... The refugees' stories which I recorded slipped through the pictures of this "everyday life in slow motion", acting like a revealing force and putting on view an aspect of the war which had been concealed until then. It was as if the traces from this past, the scars left by the massacres and the pain in these people's memories were to be seen in the pictures shot in the camp, in the walking bodies or in people's gazes. Without showing itself or being shown, a mind perception of war slipped through the frames. To me, pictures of the camp became pictures of the war, even if the war was off-camera, "off-camp". This invisibility of war is what I tried to show. Such is the paradoxical stake of this film: filming the war without showing it. Making the viewer face how unrepresentable the war is. Transmitting the mind perceptions of the war thought I perceived in the pictures I brought back. With the sometimes almost hypnotic time of the shots, giving the imagination enough time to do its work: to create a mind perception of war and fear that the refugees' stories on screen sustain whether the viewer likes it or not.

Then why did you keep the pictures of war off-camera? In his book Le Destin des images, Jacques Rancière wonders about the representableness of specific events in the History of mankind, like the Holocaust or some African genocides. He concludes that there is no unrepresentableness for Art, as long as the representation is shifted and the relationship between showing and meaning disturbed. I made this film in collaboration with Corinne Maury, who carries out academic research on poetics in the "cinema of the real". She notably shows that there are some poetics on screen when greater importance is given to presence than to representation. It is sort of what happens in this film. I received pictures of destroyed villages taken by HCR members, Hélène Caux and Marcel van Maastright, but they don't appear in the film. I chose not to focus on the representation of war on screen, but rather on the war presence in the viewer's mind.

Au loin des villages is mostly made of fixed shots, with very precise frames and very few camera movements. Why is that so? I filmed this waiting time in almost photographic fixed shots. A camp is a prison without walls, where fear acts as gaoler. Fixed shots expose this confined space, in which the lives of the "voluntary captives" go by. A camera perpetually moving would suggest the itinerary of a look that is searching for something. On the contrary, in this film, I'm not searching: I set a space for the look and let time invade the inside of the frame. Then the viewer's mind perception can fully play its part. Only two shots are exceptions to this principle of fixed shots: a long tracking shot that unrolls a repetitive landscape of lined up huts, and a 360-degree circular shot. Still, they both are very geometric shots in which, for once, space rules time...

Interviewed by Olivier Pierre

CAN YOU GO QUICKLY TO THE SUN!

ENTRETIEN AVE

Catherine Dalfin

Comment est né le film et avec quels moyens de production ? Le point de départ est une photo du radiotélescope parue dans la presse vers 2001 qui avait retenu mon attention. Le hasard m'a per-

mis de me rendre sur place une première fois en 2004. C'est à ce moment-là, où j'ai appris l'existence de quelques personnes vivant sur le site de l'ancien camp militaire à l'abandon, que j'ai com-

mencé à m'interroger sur la manière dont elles pouvaient s'approprier un tel espace pour y vivre. J'ai écrit un premier projet qui a circulé de commission en commission sans résultat pour obtenir finalement l'aide à l'écriture du CNC en 2006. À partir de là, j'ai su qu'en faisant le choix d'une économie marginale, le film allait pouvoir exister et j'ai décidé d'utiliser cet argent pour financer mon voyage et celui d'un ami cinéaste, Olivier Volcovici, qui m'a accompagné sur le projet. Ensuite sont venues une production et d'autres aides (CNC et Ciné 93) qui m'ont permis de me consacrer pleinement à la finalisation du film.

Le titre, extrait d'une discussion savoureuse entre les scientifiques du radiotélescope, témoigne avec humour du mirage letton. Pourriez-vous revenir sur le récit économique qui habite le film ? Les gens, après avoir eu l'impression de vivre dans des cages à l'époque soviétique, ont eu le sentiment,

au moment de l'indépendance en 1991, de pouvoir enfin décider de leur destinée. La réalité du pays m'est apparue plus ambivalente. C'est ce que traduit pour moi cette question du scientifique. S'approcher du Soleil n'est, semble-t-il, pas plus à l'ordre du jour aujourd'hui que cela pouvait l'être auparavant. L'utopie communiste balayée par la chute du bloc soviétique a laissé la place à un modèle libéral tout aussi pernicieux. Mais les gens, pour l'instant, ne semblent vouloir voir que la distance qui se réduit de plus en plus entre eux et le rêve d'une vie à l'occidentale. Or, le mirage économique letton, aux mains d'une oligarchie de la finance, laisse beaucoup de gens sur le bord de la route. Ce sont ces laissés-pourcompte qui habitent le film.

Les habitants du camp apparaissent progressivement dans leurs activités quotidiennes, gestes de travail et de loisir. Dans quelle proximité avez-vous travaillé? Nous étions hébergés sur place, dans l'une des petites chambres aménagées pour recevoir les scientifiques. Si bien que nous n'avons pas eu à faire grand-chose pour entrer en contact avec les personnes présentes. Nous étions là, tout simplement, et tout s'est fait très naturellement. Même les chercheurs de métal, qui récupèrent le métal sur les anciennes installations pour le revendre, ont fini par baisser la garde et par accepter d'être filmés. La seule question qui nous ait divisé pendant un temps a porté sur la nécessité ou non d'avoir un interprète. J'ai préféré m'en passer. Le fait d'être là, sans rien forcer, a permis aux gens de se comporter librement sans avoir à se préoccuper du jugement qu'une tierce personne parlant leur langue aurait pu porter sur eux. Je me méfie de la fébrilité qui peut s'emparer d'une équipe de tournage. Je ne veux pas brusquer les personnes ou provoquer les situations aux seules fins de filmer. J'accepte par avance la possibilité que les choses puissent ne pas se produire et qu'il n'y ait au final pas de film. La chance fait partie du jeu. C'est aussi ce qui fait la grâce du cinéma à mes yeux.

Plusieurs espaces de vie se déploient dans le camp, à l'intérieur et autour du radiotélescope, à la lisière de la forêt. Selon quels principes topographiques avez-vous conçu le film? Enfoui dans une végétation dense, le camp était un lieu secret, interdit, absent des cartes. De fait, où qu'on soit dans le camp, le regard ne parvient jamais à embrasser les autres parties du site. Mais ce n'est qu'une fois sur place, lorsque j'ai commencé à filmer, que j'ai réalisé à quel point le lieu résistait à toute forme de captation. Filmer un lieu depuis un autre pour construire un territoire à l'intérieur du film s'est ainsi révélé impossible. Tout s'est finalement joué au montage. Travailler seule, dans une économie de temps très souple, m'a permis de progresser par intuition et par tâtonnements successifs jusqu'à ce que, par capillarité, les plans commencent à se répondre les uns les autres et dessinent une cartographie mentale du lieu.

En ne sous-titrant ni le russe ni le letton, seuls les rares échanges en anglais sont traduits. La question de la traduction devient alors une expérience de cinéma et de rapport au monde. Je restitue les choses comme je les perçois au moment de la captation. Je filme les gens et leur environnement sensible comme un paysage où tout est en surface. Ce qui me touche, c'est cette chose fragile et silencieuse qui émane de certains individus, de certains lieux capables d'exprimer de façon immédiate et implicite un certain

rapport au monde. Lorsque les trois amies se mettent à discuter de ce que peut bien vouloir dire "bonjour madame"en letton, ce qui émane d'elles m'en dit davantage sur leur présence au monde que les mots qu'elles prononcent. Au bout d'un certain temps, ce qui est étonnant c'est de s'apercevoir qu'une écoute attentive permet de comprendre une langue qu'on ne connaît pas beaucoup mieux qu'on ne l'aurait d'abord pensé. C'est cela qui m'intéresse, la manière dont le sens vient aux images, le moment où l'on cesse de regarder pour voir — dans ce processus, la parole signifiante n'est pas primordiale.

Propos recueillis par Julie Savelli



écran parallèle Traduire l'Europe

THE HEAD Deimantas Narkevicius

Aujourd'hui à 18h30 au CRDP

"Karl Marx n'a pas besoin de bras ni de jambes, sa tête dit tout. »



Lev Kerbel est l'auteur de la sculpture monumentale de Chemmitz, ex-Karl Marx Stadt. Sept mètres de large, neuf de profondeur, le buste du philosophe pèse quarante tonnes. Lorsqu'il a été à la cérémonie

inauguré en 1971, 250 000 personnes ont assisté à la cérémonie. Interrogeant la mémoire et les changements survenus depuis, tant à l'Est qu'à l'Ouest, Deimantas Narkevicius souhaite déplacer le buste de Chemnitz et le transporter à Münster, où il aurait été exposé le temps de la manifestation Skulptur Projekt Münster 07. Projet refusé par la mairie de Chemnitz arguant que cela aurait dénaturé l'œuvre de l'exposer ailleurs. L'idée de "Marx à Münster" est à l'origine de *The Head*.

ZAGREB REPETITION

Fabrice Lauterjung

Aujourd'hui à 13h30 à La Criée



Table ronde **Traduire l'Europe**

aujourd'hui à 16h au 61 La Canebière

Invités: Louidgi Beltrame, Andrea Slovakova, João Vladimiro Rodrigues dos Santos, Caroline Delaporte, Anne Durez, Andres Duque

CAPITAINE, PAR EXEMPLE

ENTRETIEN AVEC

Thomas Bauer

Quel était le projet du film ? Je cherchais à rencontrer un acteur au moment de sa descente de scène. Au moment particulier où le rôle et l'individu sont à la croisée de deux espaces matériels autant que temporels : la scène et le hors-scène, le jeu et son quotidien. J'imaginais que cet instant impliquait des étapes, certains gestes, une déambulation, un cheminement périphérique, un texte encore scandé en murmure pour chaque palier qui sépare la scène et le hors-scène.

Le choix de cette nouvelle de Joseph Conrad, The Secret Sharer. C'est un croisement. Conrad, dans sa nouvelle, part d'un fait divers : l'évasion à la nage d'un second du Cutty Sark, renommé "Séphora" dans le texte, accusé du meurtre d'un membre d'équipage. Dans cette fuite, Conrad lui fait croiser un bateau sans nom, conduit par un capitaine anonyme qui le prend pour son double. Débaptisés, le bateau et son capitaine deviennent les doubles de ceux encore nommés. De fait, ces fantômes sont des paliers entre deux réalités : celle du navire et celle de la côte. Je l'ai lu comme un processus qui pouvait être mis en parallèle avec le travail de l'acteur. À ce stade, le texte de Conrad pouvait devenir celui de Jean-Charles

Comment avez-vous travaillé ce texte, donné avec des effets de répétition, de boucle, de chevauchement ? Cet espace fantôme convoque la réalité passée, pour la répéter dans l'intimité de la cabine du capitaine. Le second passe ainsi la nouvelle à se cacher et revit, d'une certaine manière, l'isolement de la cale. La répétition est fondatrice de la structure de la nouvelle. Dans le film, il y a plusieurs situations. Jean donne son texte en boucle, il teste sa mémoire en même temps qu'il cherche à se positionner dans l'espace. C'est une



manière de s'installer. Le même monologue peut être repris plus tard, mais cette fois vient supplémentaire à la séquence, une relecture possible. Puis, il y a ces chevauchements, qui viennent, eux, du

montage. Ils lient voix off et voix directe, ils forment un dialogue entre une situation mentale et celle d'un terrain. Jean-Charles Dumay finit même, dans ce jeu, par reprendre le texte de Jean-Christophe Bouvet; il reformule alors seul la situation du plan précédent.

Le choix des acteurs ? C'est un choix de proximité. J'ai rencontré Jean-Charles Dumay dans les balbutiements du projet. Il l'a donc accompagné. Régulièrement, je l'enregistrais alors que l'écriture était en cours. De mon côté, c'était un moyen d'entendre le film. Pour lui, une première relation avec la composition. Nous avons défini un personnage nommé Jean, dont le fantasme de devenir un temps le capitaine anonyme de Conrad fabrique un parallèle avec le propre fantasme du capitaine, celui de partager sa cabine avec son double. Christophe Ives est plus familier avec la scène de la danse. C'était la première fois qu'il travaillait pour un film. Je l'ai invité pour un travail de posture. Je lui demandais de rester terre-àterre face à Jean-Charles. Un partenaire, un serviteur attentionné, mais sans prise aux aspirations de Jean. Tout ça avec une dose de suspicion. Jean-Christophe Bouvet, je n'y ai pensé que très tard, un mois peut-être avant le tournage. A l'origine, je pensais travailler avec un géologue, orpailleur qui a beaucoup écrit sur l'histoire des mines d'extraction de minerais et de métaux. J'ai proposé le texte à Bouvet, en lui demandant d'être la mémoire d'un terrain, où l'on puisait encore de l'or dans les années 50. Puis Jean l'intègre progressivement, pour l'amener aux dernières répliques, celles de la visite du capitaine du Séphora au capitaine anonyme. Quant aux employés municipaux, c'étaient ceux de la ville d'implantation du cabanon ; la coiffeuse avait un salon près du théâtre.

La fiction documente le travail de ces acteurs sur presque déplaçable. Sa vulnérabilité l'oblige à **le texte.** C'est un basique pour moi. Il y a un texte, un homme, différents éléments qui joueront ensemble ou pas, mais comment?

donner une lecture Pourquoi ce décalage entre l'énoncé et les actes des personnages ? Et le choix de ce cadre naturel?

L'idée était de maintenir l'ambiance d'un calme plat environnant. D'avoir un paysage bourdonnant avec la régularité du clapotis, une ruralité aménagée pour paysage de mer d'huile. J'avais envie que les plans se structurent avec les fluctuations de la voix, que l'eau finisse par arriver par l'évocation d'une mine noyée pour cessation d'activité. Or, pour obtenir une progression dans ce sens, il fallait que ces éléments ne soient pas d'office tous cohérents entre eux.

Ouel statut a cet élément d'architecture ?La figure du cabanon s'est imposée comme forme architecturale. Elle possède des caractéristiques comparables à celle d'une cabine de bateau. Son implantation dans le paysage, sa perméabilité au climat, son absence de statut d'édifice, en font une construction si peu fondée qu'on l'imagine

évoluer en permanence tout en fournissant le nécessaire, mais suivant une logique contraignante d'aménagement de l'espace. Habitacle plus qu'habitat, il reste un lieu de refuge dont l'identité varie pour ce film : entre la cabane propice au développement d'un imaginaire et la boîte du souffleur, espace par lequel un texte circulait avant d'être articulé sur la scène. J'ai conçu une esquisse sous forme de maquette, puis j'ai travaillé avec Laurent Charpin et Raphaële Perron, deux architectes. C'est un élément d'architecture conçu pour trouver également son autonomie par rapport au film.

Comment interpréter le prologue dans la loge ? Je l'ai pensé comme la fin du rôle précédent de Jean. Jean-Charles jouait dans un théâtre et, pour des raisons de lumière, il avait une coupe de cheveux avec beaucoup d'effets de mèches décolorées. La coiffeuse teinte et égalise. La coupe, c'est le modèle "marine marchande du Limousin", pour un capitaine de "pleine terre."

Propos recueillis par Olivier Pierre



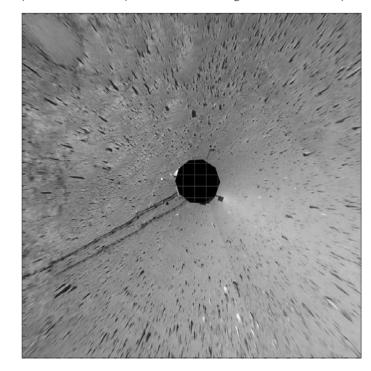


Première mondiale ENTRETIEN AVEC Compétition Interationale Premier film Fanny Zaman

Quelle est la genèse de ce premier film et d'où vous vient ce "spirit of space" ? Surface traite de l'informa-

tion, la perception et la représentation. J'ai récemment étudié le domaine des sciences de l'information. Ce domaine traite des problèmes contemporains de la surcharge d'informations. Nous ne pouvons pas faire face à la somme de données en circulation aujourd'hui. Le robot Rover Spirit* est un exemple d'outil de surproduction de données. Mais le robot semble tout de même détenir un angle mort. Cela lui confère une dimension tragique. Surface parle d'échelle de perception.

La narration combine des sources littéraires et scientifiques. Comment les avez-vous choisies et agencées ? Les sources littéraires et scientifiques ont en commun une certaine beauté, une certaine faculté à émerveiller. La science et les contes de fées m'inspirent de la même façon. La prétendue vérité scientifique ne m'intéresse pas. Si je recherche une vérité, ce sera plutôt une vérité qui irait comme un gant et, de ce fait, peu



importe la source. Pour réaliser ce travail, combiner des sources littéraires et scientifiques est venu naturellement, puisque les deux sources traitent le même phénomène, à savoir la perception : la perception d'un robot, la perception d'une femme et la perception d'un homme. La perception du robot est à la fois continue et aléatoire. La perception de la femme est particulière. Sa perception voyage telle une spirale, intense et répétitive. La perception de l'homme est elle aussi particulière, mais elle semble avoir été conçue à travers une série de coordonnées objectives. Surface parle de toutes ces perceptions de la surface.

Les cartons de texte relaient par intermittence les deux narrateurs. Qu'est-ce qui guide la circulation de la parole ? Le texte est le facteur continu qui tient l'ensemble. Le tempo est un composant très important dans le résultat. J'opère physiquement à la circulation du discours. Elle n'est pas organisée selon une quelconque manigance rationnelle ou logique.

Le paysage martien repousse étrangement les limites de la représentation. Sur quels principes repose le dispositif topographique ? Le paysage martien est brut, dénudé, inhabité et désert. Il est désolé. En même temps, cette condition n'exclut pas la beauté. Le lieu est solide et grandiose, puissant, vaste et impressionnant. Mars se trouve au-delà de la représentation, malgré les prouesses du robot Rover Spirit. Mars est au-delà de toutes les façons possibles et, en même temps, Mars est massif et omniprésent. Cette dualité présence/au-delà en fait un 🛮 It is not organised by any rational or logical scheme. décor intéressant.

Vous terminez sur un travelling latéral qui sonde, par les moyens du cinéma, la surface noire de l'inconnu. Le statut de ces dernières images ? Ces dernières images montrent des tourbillons de poussière actifs, sur Mars, enregistrés par le robot Rover Spirit. Un tourbillon traverse la plaine, charriant de la poussière. Les tourbillons de poussière se déplacent de façon ludique et semblent ne pas se soucier de la facon dont ils seront perçus. Ils représentent une indifférence envers la perception.

> Propos recueillis par Julie Savelli * Rover Spirit robot : littéralement, robot Esprit Nomade. NDT.

What is the genesis of your first film and where does that spirit of space come from? Surface is a work which deals with information, perception and representation. I did recently some study into the field of information science. It's a scientific field that deals with contemporary problems of information overload. We simply can't handle the amount of registration performed today. The robot Rover Spirit is an example of an overproducing

registration tool. But at the same time, the robot still appears to have a blind spot. This makes the robot somehow tragic. Surface is about the scale of perception.

Surface: a prologue, two acts and a denouement. How did you elaborate the narration which combines those literary and scientific sources? Both literary and scientific sources have a certain beauty, amazement in common. Science and fairy tales have an equal inspiring effect on me. I'm not interested in the so called scientific truth. When I look for truth it's more the kind of truth that fits like a glove and by that occasion the source can be whatever. The combination of literary and scientific sources for this work comes naturally since both sources are dealing with the same phenomenon namely perception. The perception of a robot, the perception of a woman and the perception of a man. The perception of the robot is continue and basically random. The perception of the woman is particular. Her perception travels like a spiral intense and repetitive. The perception of the man is particular too but it appears to be conceived through a set of objective coordinates. Surface is about their perception of the surface.

The text cardboards repeat and take up intermittently the place of the two narrators. How did you think out and organize the circulation of speech? The text is the continuous factor which holds the work together. The tempo is very important for the result. The circulation of speech is something I do physically.

The Martian landscape strangely pushes the limits of representation further away. On what perception does the topographic setup rely? The Martian landscape is rough, bare, uninhabited and deserted. It is desolate. At the same time this condition doesn't exclude beauty. The place is solid and great, powerfull, large and impressive. Mars is beyond representation dispite the achiefments of the robot Rover Spirit. Mars is beyond in any sort of way and at the same time Mars is massive and omnipresent. This duality of presentsy and beyondness makes it an interesting setting.

The film ends on a sideways tracking that probes, through cinematographic means, into the black surface of the unknown. What status do these last images hold for you? These last images show some dust devils active on Mars registrated by the robot Rover Spirit. A dust-carrying whirlwind is moving across the plain. The dust devils move around playful and they don't seem to care about how they are perceived. They envision indifference toward perception.

Interviewed by Julie Savelli

OPTICAL VACUUM

Dariusz Kowalski



La vidéosurveillance tient une place de choix dans vos deux précédents films : Luukkaankangas-Updated, revisited (2004), collecte de plans de routes finlandaises, et Elements

(2005), centré sur les paysages d'Alaska. L'origine de ce projet ? Je suis parti du site Internet www.opentopia.com. Une option de recherche spéciale y permet le tri parmi les milliers de caméras de surveillance cachées, inaccessibles au public, qui surveillent des lieux de travail, des universités ainsi que des espaces privés. Dans mes films précédents, j'ai privilégié les espaces de transit urbain qui se trouvent dans le "prisme" de la surveillance, comme les autoroutes ou les aéroports, ce que Marc Augé nomme des "non-lieux". Dans Optical Vacuum, c'est le rapport entre le voyeurisme et la surveillance, ainsi que le fait de s'exposer sur Internet, qui m'ont intéressés. Avec les webcams, Internet s'est doté de milliers d'yeux produisant des milliers d'images qui sont générées automatiquement sans cameraman. Leur esthétique spécifique, appliquée à une fonction, me fascine. Aujourd'hui, Internet est à la fois une espèce d'archive et un générateur puissant d'images.

Votre rencontre avec le plasticien américain Stephen Mathewson? D'où provient son journal? J'ai rencontré Stephen Mathewson pour la première fois à Salzburg en 1994. Nous avons travaillé ensemble par la suite à plusieurs reprises durant de nombreuses années. Stephen est peintre, graphiste et musicien. Je me souviens d'un voyage fait ensemble en voiture, il m'a fait écouter un morceau bizarre où il appelait les gens par téléphone, les invitant à son "festival hybride" imaginaire. Il avait enregistré sa voix sur un dictaphone pour simuler la mauvaise qualité du téléphone, et j'ai alors pensé : pourquoi ne pas employer dans un film exactement ce genre de voix? Je n'ai le souvenir d'aucun film où la voix off aurait été enregistrée sur un dictaphone. De la même façon que la radio, le dictaphone crée une distance, comme si ça venait d'une station spatiale, mais ça me semble plus direct et moins sec qu'un enregistrement en studio. Les enregistrements audio ont été réalisés indépendamment des images ; à part quelques rares exceptions, Stephen n'avait aucune idée de ce à quoi ressemblaient les images. Je voulais que la voix et l'image tournent simultanément sans s'influencer, pour que le public puisse avoir une interprétation libre du film.

La musique est aussi très présente. Comment avez-vous travaillé avec Stefan Németh? Je travaille avec Stefan Nemeth depuis sept ans, et il a

films. Nous sommes enracinés dans la dite "scène électronique de Vienne", dont le mode

d'expression musicale a guidé ma socialisation. Pour Optical Vacuum, Stefan a développé un motif dans la scène de la "berceuse", et nous avons rapidement décidé de créer des variations sur ce motif. Nous avons souhaité donner à la voix autant d'espace que possible et donc de souligner certaines ambiances. Puisque les webcams n'ont pas de son, c'était très important de créer une ambiance musi-

Un journal intime (parlant d'art), des espaces publics, des webcams : s'agit-il d'un film sur l'autoexposition et le voyeurisme ? Si la surveillance fait raiment peur à la société, pourquoi les gens ne descendent-ils pas dans la rue ? Aujourd'hui, il est possible de suivre quelqu'un à la trace au mètre près et même d'écouter chaque téléphone portable. Google fait des profils de ses utilisateurs selon les mots qu'ils tapent et discute avec les gouvernements les plus puissants de ce qui doit être censuré. Tout le monde utilise déjà des technologies qui facilitent la surveillance. Au lieu de Big Brother on a plusieurs "Little Brothers", qui volontairement se scrutent, scrutent les autres et révèlent la vie privée sur Facebook sans la moindre hésitation. Et de fait, sur Internet, voyeurisme et exhibitionnisme vont de pair. Je ne voulais pas faire un film-essai composé d'images de surveillance, ni utiliser une voix pédante, autoritaire ou trop intellectuelle pour le commentaire. Je voulais plutôt jouer du contraste entre l'anonymat froid des images et une histoire irréductiblement personnelle. L'idée était que Stephen écrive un journal intime durant l'année 2007 sur un dictaphone. Je ne lui ai donné aucune indication. Le journal aurait pu être trop personnel, ne pas permettre à l'ensemble d'émerger, mais je connaissais le style libre, drôle et précis de Stephen, et je savais qu'il orienterait son récit sur de l'universel, qu'il irait du documentaire à la fiction. Le langage est différent quand on parle à quelqu'un et lorsqu'on se parle à soi-même. Chacun a sa voix intérieure, mais c'est différent d'être dans ses propres pensées et de les enregistrer au fur et à mesure qu'elle vous viennent à l'esprit. J'étais justement intéressé par cette forme de langage immédiat et spontané. Cette façon de parler de soi et avec soi me fascinait. C'est plus difficile quand on écrit, car c'est plus poli, avec une part 'autocensure. Quand j'ai reçu les premiers enregistrements, j'ai été surpris par ce tu imaginaire. C'était comme si Stephen parlait à une personne invisible, dont l'absence correspondait au vacuum optique sur l'écran.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Video surveillance is central in your two previous films, Luukkaankangas-Updated, revisited (2004), with collected shots of Finnish roads and Elements (2005), focused on Alaskan landscapes. What is the **origin of this project?** The starting point for my film was the internet site www.opentopia.com. A special search option filtered out thousands of hidden surveillance cameras that weren't accessible to the A private diary (about

écrit la musique de tous mes public controlling workplaces, universities, private art), public spaces, webcams : a film about voyeuand public spaces. In my earlier works I dealt with urban transit areas - non-places - in the surveillance "prism" such as motorways and airports (Marc Augé). In Optical Vacuum I was interested in the interface between voyeurism and surveillance, as well as the voluntary display of self on the internet. Through webcams, the internet has acquired millions of eyes and the automatic pictures that are generated without a cameraman fascinate me with their specific, applied aesthetics. Today, the internet is a kind of archive and at the same time a powerful generator of images.

> How did you meet the American painter and graphic artist Stephen Mathewson. What about his diary? I met Steven Mathewson in Salzburg in 1994. We worked together few times. Then we lost contact with each other for years and met by chance in Vienna and we knew immediately that we wanted to work together again. Stephen is a painter, graphic designer and musician. Once, when we travelled together by car, he played me a weird song about a made-up festival, where he called all kinds of people on the phone, inviting them to his imaginary "hybrid festival". He recorded his voice on a dictaphone to simulate the low quality of the telephone and I immediately thought: why not use exactly this kind of voice in the same way in a film? I couldn't remember any other film where the entire voice over was recorded on a dictaphone. The dictaphone has a distant radio-like quality, as if it were coming from a space station, and it feels more direct, not as dry as a studio recording. The audio recordings were made independently of the images and, apart from very few exceptions, Stephen didn't know what the images would look like. I wanted the voice and the image to run simultaneously without influencing each other, allowing the audience a free interpreta-

> The soundtrack is very present. How did you work with Stefan Németh? I have been working with Stefan Németh for seven years and he has written the music for all my films. Our roots are in the socalled "Vienna electronic scene" whose musical form

of expression has guided my musical socialisation. For Optical Vacuum Stefan developed a motif for the "lullaby scene" and we rapidly decided to create all possible variations of the motif. We wanted to give the voice as much room as possible and tried to highlight certain moods. Since webcams have no sound it was very important to create a suitable atmosphere each time.

rism and self-exposure?

If surveillance really does scare society, why aren't people marching in the streets? Today, it is possible to trace and even listen in on every mobile phone via satellite to within a metre. Google profiles its users by the search words they enter and speaks to the most powerful governments about what should be censored. Everybody is already using the technology that enables surveillance. Instead of Big Brother we have many "Little Brothers", who voluntarily keep a close watch on themselves, or others, or disclose their private life on Facebook with no hesitation. On the internet, voyeurism and exhibitionism go hand in hand and we see an over-abundance of images. I wanted to make an anti-essay film composed of surveillance pictures, and didn't want to use a haughty, authoritative, reflexive commentary. I wanted rather to contrast the anonymous, cold webcam images with a incredibly personal story. The idea was that Stephen would keep a diary for a year (2007) on a dictaphone. I didn't give him any guidance about how to go about it and initially the diary ran the risk of not transcending the personal and not enabling the bigger picture to emerge. Since I knew the open, amusing and precise way in which Stephen tells stories, I was sure that he would elevate his accounts to a more universal level, going from document to fiction. We use language differently when we write and completely differently when we talk, especially when we talk to ourselves. Everybody hears their inner voice, but it is radically different to hear your one's own thoughts and record them as soon as they come to mind. I was interested in exactly this immediate and spontaneous form of language. This form of talking about and with oneself was fascinating to me. This is more difficult when writing, because it is much more censored and polished. When I received the first recordings I was baffled by the imaginary "you". It was as if Stephen was talking to an invisible person whose absence corresponded to the optical vacuum on

Interviewed by Nicolas Feodoroff





RAGES ENTRETIEN AVEC Olivier Dury

Comment est né ce premier projet de film ? C'est, à l'origine, une vision têtue qui résiste à l'oubli. Décembre 1998, dans un désert d'Afrique. Un moteur dans la nuit, des phares qui se rapprochent, une masse indistincte d'hommes entassés sur le plateau d'un pick-up qui surgissent et disparaissent. L'image, habituellement fuyante, se transforme en idée fixe. Je dois retourner sur les lieux de l'apparition. Il me faut retrouver ceux que j'ai perdus dans ceux que je trouverai. Seul le cinéma peut me permettre de raconter l'histoire de ces hommes aux prises avec leur destin.

Comment s'est déroulé votre travail - écriture, tournage et montage ? Début 2003, j'ai suivi une résidence d'écriture à Lussas au cours de laquelle j'ai effectué mes premiers repérages et réussi à suivre un convoi de voyageurs pendant une journée. À partir de là, le travail d'écriture a commencé et s'est étalé sur une période de 3 ans. J'ai eu une aide à l'écriture de la Région Rhône-Alpes, puis la bourse "Brouillon d'un rêve" de la Scam. Après une première tentative en 2004, j'ai réécris entièrement le projet et finalement obtenu la Contribution financière à la réalisation du CNC Court métrage fin 2005. J'ai alors rencontré mes futurs producteurs, et la production du film a débuté avec l'année 2006. Après de nouveaux repérages filmés en mars 2006, je suis retourné au Niger en novembre pour le tour-

nage. Je suis parti seul, mais cette fois un ingénieur du son m'a rejoint quelques semaines plus tard. Depuis mes premiers repérages jusqu'au moment du tournage, la situation n'avait fait que se complexifier. J'ai été obligé d'organiser le tournage de manière quasi clandestine pour éviter les problèmes avec les autorités locales et surtout avec les organisateurs du trafic. Les imprévus ont été nombreux lors de la préparation à Agadez : pannes de caméra à répétition, batteries du matériel son bloquées à Paris, guides touaregs initialement prévus absents au moment du avant que je ne réussisse à obtenir l'accord de deux chauffeurs pour environ quatre mois; une première partie dans le cadre d'une résidence de montage organisée par Périphérie et une seconde partie à la maison parallèlement au début du montage son. Dès le départ, je savais que le matériau ramené du tournage n'allait pas être suffisant. J'ai donc décidé d'utiliser également les images prises lors de mes repérages. L'objectif était de trouver une structure adaptée à la dynamique de disparition et d'apparition que je recherchais. Le film ne suit donc pas une chronologie qui ne pourrait à elle seule rendre compte de ce mouvement croisé, il opère par glissements. Il commence par épouser le déroulement classique de la traversée, puis s'en échappe peu à peu pour inventer sa propre temporalité, celle d'une confrontation des corps et de l'espace rythmant le mouvement de ces hommes basculant d'une condition à une autre.

Vous êtes réalisateur et opérateur. Comment avez-vous travaillé au cadre ? La distance entre les voyageurs, les chauffeurs touaregs et moi, était une des grandes questions du film. Le contact devait nécessairement s'établir par le rapprochement des corps et non par le biais d'un effet d'optique comme le zoom. J'ai donc décidé d'utiliser exclusivement l'équivalent d'un 50mm en photographie pour filmer les hommes, une focale dite "normale" qui se rapproche le plus de la vision humaine. J'ai utilisé d'autres focales pour donner à voir l'immensité du désert ou une certaine abstraction du paysage exprimée par un détail, une géométrie. L'image du film n'est pas lisse ; j'ai essayé

de lui donner une texture, une sensibilité manifeste pour rendre compte de changements subtils, des nuances de l'aube jusqu'aux ombres dans l'ombre de la nuit. Plans larges et gros plans m'ont servis pour exprimer ce à quoi l'homme est en butte dans cet environnement à travers des variations de rapports d'échelle : étendues monumentales enserrant les hommes de toutes parts et corps enchevêtrés

tournage. Une fois ces difficultés résolues, nous sommes enfin partis sur Qu'est-ce qui a guidé la relation du son à l'image ? L'utilisation de la la piste à la recherche d'un convoi. L'attente a été longue et incertaine musique? La parole des hommes est déterminante, mais c'est par bribes plutôt que par le biais d'interviews qu'elle s'inscrit dans le film. Ce accompagner leur convoi pendant quelques jours. Le montage a duré sont des mots, des phrases isolées plutôt qu'un développement linéaire, qui rendent sensible leur expérience. Il ne s'agissait pas pour moi de questionner, mais plutôt de me trouver à la bonne distance. La musique que l'on entend dans le film est celle de l'autoradio du véhicule, c'est du son synchrone, il n'y a pas de "musique de film" à proprement parler. Au son direct, qui ancre le voyage dans sa réalité quotidienne, s'ajoutent des bruits, des sons isolés, une partition destinée à désaccorder l'image, à la déréaliser, parfois à l'aide de pistes aux limites de l'audible. Répétitions, désynchronisation, silences absorbent parfois le son direct comme le désert avale les voyageurs.

> Le film progresse dans l'individuation des migrants au fur et à mesure du trajet et s'achève avec une série de portraits silencieux tendus vers la caméra. Une manière de suspendre l'anonymat de ces hommes qui s'exposent à une mort invisible ? Ce qui m'importait c'était de construire le film depuis cette apparition d'origine et de la dépasser, de partir de cette masse indifférenciée pour, progressivement, en extraire des hommes, singuliers, uniques, et leur donner une présence au monde, leur assurer une identité au moment où celle-ci s'efface. J'ai entrepris de filmer leur épreuve pour mémoire, afin de contrarier par un film leur destin d'invisibles. Faire apparaître les visages, faire entendre la parole de ces hommes que notre monde condamne à rester sans voix.

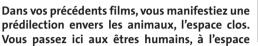
Propos recueillis par Julie Savelli

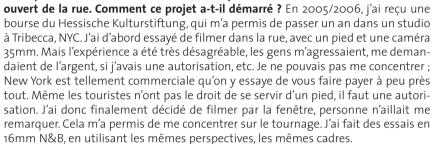


SIDEWALK

ENTRETIEN AVEC F
Karl Kels







Le protocole est très rigoureux : silence, caméra fixe, 35 mm N&B. S'agit-il d'un hommage aux origines du cinéma ? Oui, en effet.

La peinture, la performance artistique ne le sont-elles pas également ? Sans aucun doute, mon film a beaucoup en commun avec la peinture. Lorsqu'on regarde le développement d'un film, on pourrait comparer le processus avec le travail du peintre traditionnel, assis devant une toile blanche, commençant à appliquer les premières touches qui sont aussitôt datées, et chaque nouvelle touche que pose le peintre correspond au passé, ou à l'histoire de la toile en évolution, et à ce qu'il ou elle observe. On peut aussi comparer le cadrage de l'image avec la toile blanche, et tous les plans, que j'ai accumulés pendant les quatre mois de tournage, aux pinceaux. J'ai filmé un plan après l'autre, j'apportais les bobines à développer et à tirer, puis je visionnais. L'expérience s'inscrivait dans ma mémoire cinématographique, en correspondance constante avec les plans suivants à mesure que je filmais.

Vous avez filmé durant une longue période de temps. Aviez-vous en tête l'idée du résultat final ? Non, je n'en avais aucune idée. C'est lié à ma stratégie, à mon concept artistique. Illustrer des idées ou des visions que j'aurais à l'esprit ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt créer quelque chose qui n'aurait jamais existé dans ma tête auparavant, quelque chose que je n'aurais pu imaginer. Et la réalité, conservée sur le film, avec toutes ses situations imprévisibles, constitue sans aucun doute la principale source et le principal matériau de cette entreprise.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

In your previous movies, you had a predilection for animals, closed space. Here you move to human beings, to the open space of the street. How did this project get started? In 2005/2006, I received a scholarship from the Hessische Kulturstiftung, which allowed me to stay one year in a studio in Tribecca, NYC. First I tried to film on the street, with a tripod and a 35mm camera. But this was a very unpleasant experience, because people molested me, asking for a permit, money, etc. It was not possible to work concentrated; NYC is so commercialized that they try to make you pay for almost anything. Even tourists are not allowed to use a tripod, you need a permit. So finally, I decided to film out of my window, being noticed by nobody. This allowed me to concentrate on the filming. I made some tests on 16mm b&w, and then I decided to film on 35mm b&w, everything from the identical perspective, with the identical cadrage.

Very rigorous protocol: silence, fixed camera, black and white 35 mm. Is it a tribute to the origin of cinema? Yes it is.

Painting, performance art would not be so far as well? My film has definitely a lot in common with painting. If you consider the development of the film, you might compare the procedure with a traditional painter who is sitting in front of a white canvas, starting to apply first brushes, which become immediately history and every new brush the painter is executing next is corresponding with the past, or the history of the evolving painting and with what he or she is observing. You may compare the cadrage of the film image with the white canvas, and all the shots, which I collected over a period of 4 month with the brushes. So I filmed one shot after another, brought the material to the film laboratory for developing and printing, and looked at the projected film. This experience became part of my cinematographic memory, which constantly corresponded with all the following shots which I filmed.

You filmed during a very long period. Did you have the final result on your mind? No, I had no idea how this film would look like when it has been finished. This has to do with my strategy/artistic concept. I am not interested to illustrate ideas or visions which I might have in my mind. But I am interested to create something which could never have existed in my head before, something which I could not imagine. And reality, conserved on film, with all its unpredictable situations, is certainly my major source and material for this enterprise.

VOIE D'ACCÈS

ENTRETIEN AVEC

Nathalie Mansoux

Comment est né ce premier projet de film et avec quels moyens de production ? En juin 2005, j'ai reçu un message Internet de l'association portugaise Solidariedade Imigrante m'invitant à une manifestation de défense de familles délogées sur le parvis de la mairie d'Amadora, grande banlieue-dortoir de Lisbonne. Soixante maisons allaient être démolies et leurs habitants mis à la rue sans aucune proposition de relogement, parce qu'ils n'avaient pas été recensés en 1993, dans le cadre d'un Programme Spécial de Relogement (PER) visant à éradiquer les baraques de la région de Lisbonne et de Porto. Je suis allée à l'assemblée municipale où une quarantaine d'habitants du quartier d'Azinhaga dos Besouros se rendirent afin d'exposer leur situation au maire, à ses conseillers et aux députés présents. Durant cette assemblée, l'incompréhension des élus et le manque d'alternatives de leur part m'ont fait prendre conscience de la violence de la situation. À partir de ce jour, je suis allée plusieurs fois à Azinhaga dos Besouros pour connaître ces familles et leur quotidien. J'ai accompagné les habitants dans le processus d'organisation collective et le travail de l'association Solidariedade Imigrante pour inciter à l'auto-organisation et appuyer la lutte dans toutes ses formes : politique, juridique, actions sur le terrain. Cela faisait plusieurs années que je voulais réaliser un film sur la situation des immigrés des ex-colonies portugaises à Lisbonne. La résistance qui avait commencé à Azinhaga dos Besouros me semblait inhabituelle parce qu'il n'existe presque pas de mouvement de revendication des immigrés au Portugal. Je me disais que ce mouvement pouvait surgir des problèmes de relogement qui étaient directement liés à une aseptisation de la ville, planifiée, à l'exemple des autres capitales européennes. Suite à cette expérience, je voulais réaliser un film sur l'apprentissage de la lutte collective, ses hésitations, ses avancées et ses échecs. Et, à travers ce processus, rendre compte du quotidien des habitants d'Azinhaga dos Besouros, mis à part dans ce mouvement de revalorisation. De juin 2005 à août 2006, j'ai filmé dans le quartier entre un à quatre jours par semaine, selon ma disponibilité et les événements, avec une interruption de deux mois au printemps. J'ai à nouveau filmé le quartier, démoli cette fois, en janvier, juin et septembre 2007. J'ai fini le tournage en février 2008 avec les images de la construction du centre commercial Dolce Vita Tejo. J'ai écrit deux projets de film sur ce sujet et j'ai demandé l'aide à l'écriture à l'ICAM - l'équivalent du CNC au Portugal - que je n'ai pas reçue. Le film a été produit sans aucune aide financière. Le groupe audiovisuel de la faculté de lettres de l'Université de Lisbonne m'a prêté la caméra, nous avons utilisé mon ordinateur et ma maison pour le montage, j'ai payé les cassettes et les transports, grâce à mon travail régulier pour la Cinémathèque portugaise, et toutes les personnes ont travaillé bénévolement sur le film.

Selon quels principes avez-vous choisi et agencé rétrospectivement le matériau collecté entre 2005 et 2007 ? Le film n'a pas été agencé selon un plan prédéfini. Il est né d'une longue dynamique de construction qui s'est faite à deux, avec Justine Lemahieu. Visionnage de l'ensemble des



rushes, organisation et sélection du matériel. Et, simultanément, montage de ce matériel en séquences. Certaines de ces séquences ont finalement disparu, parfois très tôt, parfois très tardivement, du montage final. De ce travail de montage séquentiel, des lignes narratives se sont détachées – le quotidien et les

conversations des habitants, la lutte à la fois impulsée de l'extérieur et vécue à l'intérieur du quartier, les démolitions, la présence des chèvres, etc. Certaines de ces lignes se sont construites au tournage, d'autres ont surgi au visionnage. Certaines se sont avérées incomplètes ou manquantes et ont appelé une deuxième étape de tournage et d'enregistrement : tournage des plans de la route, enregistrement des textes off et de sons additionnels. Cela a consisté à agencer et juxtaposer tous ces éléments, à les croiser, à superposer ces lignes et à les mettre en conflit, notamment dans le rapport entre les images et les sons. Les choix de montage ont répondu à différents facteurs. Tout d'abord, simplement, à un ensemble de conditions pratiques, à la possibilité technique d'utiliser ou non les plans, de les monter ou non avec leur son direct, d'utiliser seulement l'image ou seulement le son. Ensuite, différents principes sont entrés en jeu : un souci de respect envers les personnes filmées, la volonté de créer une forme qui ne soit ni explicative ni faussement objective, la recherche de zones de contradiction, le refus de l'exotisme, du misérabilisme, du spectaculaire. Cela a consisté par exemple à éliminer le contre-champ, à privilégier le hors-champ, à laisser une grande place à ce que les personnages voient mais que le spectateur ne voit pas, à ce que l'on entend mais qui n'est déjà plus là.

La séparation du son et de l'image est utilisée sous diverses formes. Pourriez-vous revenir sur ce dispositif? Le travail de disjonction entre l'image et le son n'est pas là pour transmettre un message particulier ou rendre compte d'une réalité donnée, mais permet au contraire d'ouvrir un espace dans la représentation. Il s'agit justement de laisser au spectateur la liberté et la responsabilité de construire sa propre lecture du film à partir des éléments mis en relation par le montage.

Si le film débouche sur la victoire du libéral, faut-il y lire de la résignation ou bien la lutte continue-t-elle d'exister? Lors de mes visites dans le quartier, j'ai été impressionnée par la force de personnes auxquelles rien n'est dû, qui ne s'apitoient pas sur leur sort et continuent à vivre activement leur vie quotidienne même lorsque leur unique toit va être détruit. Je pense que la lutte continue par cette manière d'affronter les problèmes au jour le jour. Il ne s'agit pas d'une lutte organisée comme je l'aurais souhaité et voulu triomphante, mais c'est une belle leçon de vie, qui continue à me motiver chaque fois que je vais dans les quartiers menacés de démolition.

La fin du film dépasse largement le cas de la lutte des habitants d'Azinhaga dos Besouros. Si la machine de l'économie capitaliste est le vainqueur de l'histoire, alors, les gens qui au jour le jour subissent cette économie, n'auront effectivement pas d'autre choix que de continuer de lutter

> Propos recueillis par Julie Savelli auprès de Nathalie Mansoux et Justine Lemahieu





LA SCANDALEUSE FORCE

DU PASSÉ Mireille Perrier

Quelle est la genèse de La Scandaleuse Force du passé? Un ami originaire de la région des Pouilles m'a rapporté qu'il avait entendu que des femmes dansaient dans des églises jusqu'à la transe parce qu'elles avaient été mordues par des araignées. J'ai pensé que le phénomène était encore actuel. En me documentant, j'ai compris qu'il n'existait plus mais je n'imaginais pas qu'il était aussi ancien et générait autant d'intérêts.



Vous êtes connue en tant qu'actrice, pourquoi avoir voulu réaliser ce premier film? Je n'ai rien choisi. C'est ce sujet qui s'est imposé à moi. J'ignorais alors que de tels rituels avaient existé en Europe. Ce qui m'a séduit, en me documentant, c'est cette part imaginative que ces gens convoquaient pour résoudre ensemble leur part d'ombre qui leur échappait.

Vous interprétez cependant la voix du commentaire. J'ai réalisé ce film avec peu de moyens, cela me semblait plus simple. J'aime beaucoup les contes et les histoires.

Le texte a également été écrit avec Jean-Paul Curnier. J'ai rencontré Jean-Paul Curnier par hasard à Avignon. Il a joué des tarentelles dans les années soixante-dix, il animait alors des émissions radio sur l'antipsychiatrie en Italie. Je l'ai rencontré après avoir filmé. Il m'a permis de comprendre pourquoi la tarentelle était encore si importante aujourd'hui, après avoir disparu. Ce qui s'était passé dans les années soixante et soixante-dix. Il existe une complicité spontanée entre les personnes qui ont approché ce rituel et cette musique.

Comment avez-vous pensé la musique, le travail sur le son ? J'ai choisi les musiques du film parce que le son direct n'était pas utilisable. J'ai eu la chance de rencontrer Rémi Stengel qui connaissait lui aussi la tarentelle pour l'avoir jouée dans les années soixante-dix. Il s'est proposé pour jouer de la mandoline et composer la musique. Ce qui m'a passionné, c'est d'inventer avec Rémi l'univers sonore, de créer des liens entre les chants des insectes, les sons tribaux et la composition de Rémi ; de penser, d'inventer, de rythmer la musique en fonction des images. J'ai compris que, là aussi, on pouvait inventer.

Pourquoi le Super-8 noir et blanc pour certaines séquences ? Le noir et blanc allait permettre de raconter le rituel qui n'existait plus ; le noir et blanc relaterait le passé et la couleur, le présent, la fête de Galatina. Pour imaginer le rituel, le noir et blanc était plus approprié. Le Super-8 se prêtait mieux aux plans plus visionnaires. L'écriture du film et le passage du noir et blanc à la couleur ont été trouvés au montage.

La Scandaleuse Force du passé a la force descriptive du documentaire et le mystère de la poésie. Le choix des plans allaitil dans ce sens? Le choix des plans allait dans ce sens. La part de liberté était de filmer ce phénomène perdu avec ce que j'imaginais, l'eau qui danse, la force de la nature, un personnage endormi dans un champ, des présences animales. Ce que j'ai trouvé dans les Pouilles a été impressionnant ; c'est une région qui renferme un vrai mystère. Le tournage a duré deux jours et demi à deux, avec Katia Bellan. La question qui s'est posée jusqu'au bout : pouvait-on se passer du commentaire ? En fait, non, je ne pouvais pas laisser les gens en dehors de ce qui m'avait fasciné dans la découverte même de ce rituel.

Certains cinéastes ont-ils été des compagnons de route au cours de l'écriture ? Pasolini, par exemple ? Sans doute ! Sans que je l'aie à l'esprit précisément, ou si, pour le titre. Nous sommes toujours la somme des gens que l'on croise sur notre chemin et ce premier film est sans doute une forme de toutes les influences que j'ai pu rencontrer et trier.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

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

Journal FIDMarseille

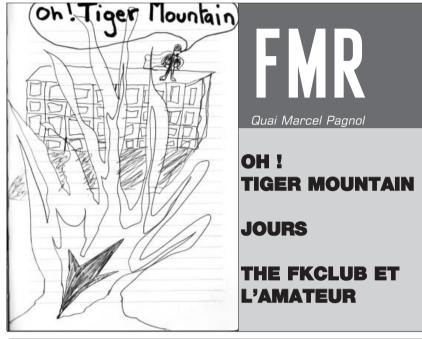
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Julie Savelli. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Olivier Pierre, Jean-Pierre Rehm, Nicolas Wozniak, Traductions: Claire Habart, Eve Judelson, Jean-Pierre Rehm, Emilie Saada. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Florence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

séance spéciale Rencontres du cinéma Sud-Américain



JOGO DE CENA Eduardo Continho

aujourd'hui à 16h30 à La Criée



Plateaux

Radio

En direct de 18h à 19h un magazine en public

aujourd'hui

Grenouille Invités Olivier ZUCHUAT, Thomas BAUER, **Christophe GARGOT**

EN VENTE CRIÉE

CATALOGUE T.SHIRT **ET AFFICHE**

SUBSCRIBE NOW!

www.e-cahiersducinema.com

THE indispensable reference for every film buff



1 YEAR: 11 ISSUES

* SPECIAL ISSUE: TRIBUTE TO ANTONIONI AND BERGMAN

BERGMAN - ANTONIONI, TWO GREAT MODERNS. An indispensable reference issue for every film fan. An essential, richly illustrated double-chapter of the history of cinema, collecting archive texts and recent

