

Don Raúl

François MARGOLIN



« Est-ce que l'on peut utiliser des mots pour parler de quelqu'un dont le plus grand plaisir était, avant tout, de jouer avec les mots, comme avec les images, comme avec les idées ? Est-ce que l'on peut être à la hauteur de Raoul Ruiz, dans un texte, alors qu'il était sans aucun doute le plus génial de ses propres analystes ? Son goût du paradoxe était sans limites. Son sens de la formule, inouï. Un sens de la formule plein d'intelligence et d'humour puisque, chez lui, ces deux qualités n'en faisaient qu'une. (...) »

« Il savait tout sur tout. Son savoir était énorme, encyclopédique, à la manière d'un Pic de la Mirandole. Il connaissait aussi »

bien des recettes de cuisine extrêmement compliquées que les ouvrages de jésuites portugais du 17^{ème} siècle. Il savait tout sur le cinéma de série Z – Jacques Tourneur était son idole – ou sur la musique de variété mexicaine. (...) Il a eu « Trois Vies et une seule Mort », pour reprendre le titre d'un de ses meilleurs films, avec Marcello Mastroianni. Une vie au Chili, dont il dut s'exiler en 1973 après le Coup d'Etat d'Augusto Pinochet, une vie en France, pendant près de 36 ans, et une troisième vie après avoir ressuscité de cette greffe du foie miraculeuse qui aurait dû l'abattre.



Raoul Ruiz ne croyait pas à la mort. Pas plus qu'au sommeil. Il m'expliqua un jour qu'on appréciait un film en dormant et qu'il n'était pas contre le fait que les spectateurs s'endorment devant ses films. (...) »

« Son œuvre était le Chili. Un bric à brac de pays, perdu au bout du monde, de l'autre côté d'une Cordillère des Andes après laquelle il n'y a rien. Si ce n'est l'immensité vide de l'Océan Pacifique. Le Chili, un pays absurde. (...) »

« Cette mosaïque, ce puzzle, où cohabitent toutes sortes de gens d'origines diverses et où, m'expliquait-il, le taux d'alcoolisme et de suicides est le plus fort du monde – il exagérait un peu ! –, cette terre où poussent les meilleurs vins du monde, comme le Carménère, c'est cela l'œuvre de Raoul Ruiz. L'homme aux deux prénoms : Raúl là-bas, Raoul ici. Une œuvre que je croyais profondément de fiction mais qui est plutôt un documentaire sur le Chili, sur son imaginaire et son âme profonde. Toute cette œuvre venait de sa chambre d'enfant. De l'appartement familial de Providencia, un quartier du centre de Santiago, où survivait encore, à son grand âge et malgré les longues années d'exil, sa chambre, en l'état. Avec ses tableaux représentant des bateaux affrontant la tempête, pour la plupart des trois-mâts d'où allaient sortir des pirates. Avec aussi le portrait, photographique, de son père, commandant de bord de la marine marchande. Un père adulé, admiré, et que l'on imagine lui racontant des histoires exaltantes lors de ses retours de mission. Une chambre où le petit Raúl devait, lui-aussi, s'inventer, dès le départ du père, toutes sortes d'histoires, encore plus aventureuses, encore plus picaresques. Ses héros furent souvent des enfants : de *La Ville des Pirates* à *Généalogie d'un Crime*, des *Mystères de Libonne* à *La Noche de Enfrente*, ses deux derniers films. (...) »

« Cent cinquante films. Plus ou moins. Lui-même ne savait pas très bien, et s'en foutait puisqu'il construisait une œuvre plutôt que des films. Cent cinquante films, comme 150 jeux d'enfants, inventés là-bas, dans cette chambre, avant même l'adolescence. 150 films tous différents et tous pareils, tournés avec mille Euros comme avec dix millions d'Euros, qui sont un labyrinthe où il aimait lui-même à se perdre. J'ai ainsi retrouvé les bobines d'un film, pas terminé, de lui, dans ma penderie, au cours d'un déménagement récent. Je lui en ai parlé : il en avait même oublié l'existence. Les films existaient pour lui, beaucoup plus que leur « carrière », commerciale ou non. Raoul Ruiz fuyait les mondanités comme les prétendues obligations de la promotion. Il aimait pourtant parler de ses films mais en plaisantant, en accumulant les pirouettes et les affirmations paradoxales. Il le faisait avec une intelligence prodigieuse, un humour absolu, sans jamais la moindre prétention ou vanité. »

Positif, n° 611, janvier 2012

La maleta & La noche de enfrente 14H30 / VARIÉTÉS



Jerry LEWIS

**THE LADIES MAN
21H45 / LA CRIÉE**

André S. Labarthe :

« On se souvient du gigantesque mouvement de grue par lequel la caméra de Lewis nous présentait les pensionnaires de Mrs Welenmelon dans leurs chambres pour, à la fin, embrasser la totalité du décor en coupe. Du strict point de vue de la conduite du récit, un tel mouvement est purement et simplement, une hérésie, puisqu'il n'aboutit qu'à détruire le réalisme du décor (donc de l'histoire), pour nous en montrer l'envers. Or c'est précisément en cela que consiste la trouvaille de Lewis. Car cet envers est le lieu même que Lewis a choisi de nous décrire, le lieu même de l'histoire à l'envers qu'il a choisi de nous conter. Au fond, ce plan de *The Ladies' Man* n'est pas, dans son résultat, foncièrement différent du célèbre plan-séquence des Amberson au terme duquel Welles dissipait magistralement l'équivoque que laisse toujours planer sur le réalisme du récit le recours possible à des procédés de truquage (dans ce cas précis : la transparence). Ici comme là, c'est bien de réalisme qu'il s'agit, celui de Lewis consistant simplement à rendre le récit et ses péripéties à l'imagination qui les a engendrés. »

On aura compris que la mise en scène de Lewis cinéaste n'a pour mission que de laisser croire qu'elle a tout entière été imaginée par le personnage qu'incarne Lewis comédien – dilatation presque pathologique de l'un de ces cauchemars qui ponctuaient jusqu'ici la plupart des films de Jerry. Et je me demande comment on a pu parler de happy end à propos de *The Ladies' Man*, quand le dernier plan (le lion traversant le champ de la caméra) amorce, au contraire, le début d'un second cauchemar, plus terrible et plus irrémédiable – à l'image de ces rêves en spirale dont chaque nouvel épisode enfonce le rêveur un peu plus loin dans le dépaysement. »

« Lewis au pays de Carroll », *Cahiers du cinéma* n° 132, juin 1962

Bill Krohn :

« Pour son film suivant, *Le Tombeur de ces dames* (*The Ladies' Man*), la Paramount débourse avec joie l'équivalent du budget du *Dingue* pour un seul décor, reconstitution en coupe d'un foyer pour jeunes filles à deux étages qui occupe deux plateaux et dont la construction prend huit mois. Chaque pièce a ses propres spots et ses micros au plafond et Lewis convoque huit mixeurs sur le plateau pour contrôler les niveaux sonores pendant le tournage. Autre intrigue mince comme du papier à cigarettes (« Je hais les intrigues », dit Lewis), *Le Tombeur* marque sa première collaboration avec Bill Richmond, scénariste doué pour le comique de geste mais qui laisse à Lewis l'aspect dramatique et romantique, un Lewis prêt à approfondir ces facettes de sa persona sans l'encouragement de Tashlin. Il emploie également trente actrices, donc chacune possède sa propre loge construite sur le plateau, un souffleur de verre à plein temps pour refaire à l'identique les précieux bibelots de la propriétaire du foyer, Mme Welenmelon (la star d'opéra Helen Traubel), voués à être détruits, une grue de quatorze mètres que Chapman lui construit ; la doublure de Marilyn Monroe, « importée » de la Fox pour une scène, ainsi qu'un nouveau système d'enregistrement, le Nagra, qu'il a rapporté de Suède – en prenant garde qu'aucun emploi ne serait supprimé à cause du remplacement de l'équipement sonore lourd alors en usage par un matériel plus léger. La légende rapporte que Francis Ford Coppola, qui n'avait pas encore tourné son premier film, était chaque jour sur le plateau, en observateur. »

« Jerry au travail », *Cahiers du cinéma* n° 596, décembre 2004



L'Exécution et autres sentences

Myr Muratet
La compagnie
19 rue Francis de
Pressensé-13001 Marseille

Exposition du
5 mai au
14 juillet 2012.

Du 4 au 9 juillet,
ouvert tous les
jours de 14h à
19h durant le
FIDMarseille.

NO FORM

CI PREMIÈRE MONDIALE

16H00 / TNM LA CRIÉE

Tsai Ming-Liang

en présence du producteur Vincent Wang



Ce film fait partie d'une série, dont le tournage se fait dans un lieu différent. No form est le premier opus ; le second, The Walker, montré au dernier Festival de Cannes, est un hommage à Hong Kong. Pouvez-vous revenir sur le point de départ de ce projet ? En 2011, j'ai mis en scène une pièce au Théâtre National de Taiwan avec Lee Kang-Sheng. Une scène m'a particulièrement ému, comme si elle était la

traduction de notre longue collaboration. Il marche à une vitesse extrêmement lente. Il marche sans avoir l'air de marcher, comme une illusion. Le regard du spectateur fixe ses mouvements durant trente minutes, sans drame, sans son, sans paroles, sans mouvement, sans pensées pour laisser la place à une longue attente et une sensation d'existence rarement ressentie. Après cela, j'ai accepté de tourner une publicité pour un téléphone portable. J'ai décidé de filmer Lee Kang-Sheng qui marche à pas extrêmement lent à Taipei.

Ensuite, le Hong Kong Film Festival, m'a invité à faire un court-métrage et c'est ainsi que j'ai emmené Lee Kang-Sheng à Hong Kong pour continuer ces marches, car j'ai instinctivement senti qu'il y avait une force spirituelle à l'intérieur de ces démarches. Marcher ainsi à cette vitesse, cela renvoyait à mon souhait de tourner l'histoire d'un grand moine bouddhiste chinois, nommé Xuan Zhang. Cet homme, également un aventurier, a traversé le désert pour aller chercher le sanskrit à l'Ouest en marchant. C'est en faisant *No Form*, que je me suis aperçu que j'avais ainsi commencé ce film-là !

Dans Madam Butterfly (FID 2009), une femme, abandonnée par son amant, arpente la gare bondée de Kuala Lumpur. Aujourd'hui, avec No Form, à nouveau dans le décor d'une mégapole, un moine, incarné par Lee Kang-Sheng, votre comédien fétiche. Pourquoi ce choix des mégapoles ?

La gare, le pont aérien, le souterrain, les ascenseurs, sont des routes que les hommes modernes se sont construits. Mais pour aller où ? On se bouscule les uns les autres, toujours pressé, parfois il en est même difficile de respirer l'air frais. Un pratiquant bouddhiste vivant aux Etats-Unis, qui a vu *Walker*, m'a dit que la démarche de Lee Kang-Sheng ressemblait à la phase de lévitation. En même temps, sous-jacent, il sent qu'elle est marquée par une douleur déchirante. Je suis tout à fait d'accord avec lui car Lee ne fait que commencer cette démarche, c'est comme si elle était entachée par son corps et pas uniquement par son âme.

Conversation with God, présenté au FID 2003, me semble entrer pleinement en résonance avec No Form. Là où vous filmiez la vie, à la recherche des traces de Dieu dans un spectacle de striptease, un poisson agonisant sur la berge, une cérémonie religieuse, aujourd'hui, c'est le chemin qui mène à Dieu qui est

entrepris. De la foule bruyante et anonyme, le corps, entame une chorégraphie du mouvement, à l'image d'une chrysalide qui se renfermerait dans un cocon. Le passage souterrain, vous y revenez encore, pourquoi, ici, à la différence de Walker, le choix d'un espace dédoublé ?

Lorsque j'ai fait *Conversation with God*, c'était un point de vue du monde, à un moment. Comme ce désordre des bains de foule, ces poissons morts, les médiums qui donnent des remèdes miracles ou alors un souterrain abandonné. Ce film a déjà plus de 10 ans et moi aussi j'ai vieilli. Le monde change très vite et moi, plus lentement. J'ai l'impression que je suis de plus en plus loin de ce monde. Le fait que je change lentement est un ordre naturel, mais le fait que le monde change aussi rapidement, est-ce aussi naturel ? Un jour, il m'est arrivé de demander comment serait notre regard porté sur le monde si la vitesse de changement de l'humain était semblable à celle de l'escargot ?

De la foule, le moine se mouvant lentement, comme déconnecté de l'espace et du lieu, bascule dans un décor recréé, un "white cube". Est-ce un clin d'oeil à Brian O'Doherty et son livre Inside the White Cube : The Ideology of the GallerySpace, qui pensait que le white cube « restera peut-être l'image archétypale de l'art du XX^{ème} siècle » ?

Je lis très peu les critiques d'art mais depuis quelques années, je peins - de la peinture à l'huile. Je peins de vieilles chaises sur des fonds blancs. J'ai fait également quelques installations. La plupart de ces espaces sont généralement d'un blanc immaculé. J'ai l'impression que cela a plus un rapport avec mes souvenirs. Mes souvenirs surgissent toujours du blanc, des formes laissent place seulement à quelques lignes épurées. Mais j'aime également le rouge, j'ai d'ailleurs trouvé à travers les livrets de peinture, le rouge, du film. C'est pour cela que nous avons décidé de teindre la robe du bouddhiste de cette couleur et d'intégrer le moine dans ce décor blanc pour montrer une extrême pureté de silence, de douleur et de réconfort.

A la fin du film, la chanson de Nina Simone, Feeling Good, crée un effet quasi comique. Pouvez-vous nous en parler ?

Choisir cette chanson, c'est justement donner une idée de contraste avec le jazz des années 60. Mais au-delà de la joie spontanée de Nina Simone, Lee Kang-Sheng, en mettant sa tête dans cette petite lucarne, porte un regard fixe et on ressent une grande force dramatique.

Propos recueillis par Fabienne Moris et traduits par Vincent Wang.

This film is part of a series that you are working on, each film is shot in a different place a homage to Hong Kong. Could you tell us about how the project came about ?

In 2011, I put on a play at the Taiwan National Theatre with. One scene particularly moved me, it was as if it were a translation of our long collaboration. He is walking at an extremely slow pace, without seeming to walk at all - like an illusion. The audience's gaze is transfixed by his movements for half an hour with no drama, no sound, no words, no movement, no thoughts leaving space for a long wait and the sensation of being that is rarely felt. Afterwards, I accepted a job shooting a mobile phone advert and I decided to film Lee Kang-Sheng walking really slowly through Taipei. Then, the Hong-Kong Film Festival invited me to make a short film and that's when I took Lee Kang-Sheng

to Hong Kong to continue walking, as I instinctively felt he had spiritual inner strength in every step. Walking at that speed reminded me of my wish to make a film about the story of the great Chinese Buddhist monk called Xuan Zhang. This man, who was also an adventurer, crossed the desert in search of Sanskrit in the West on foot. It was whilst making No Form that I realised that I had started that film!

The last time that you showed a film at the FID was Madam Butterfly in 2009, in which a woman, lost and abandoned by her lover takes up the armed struggle in Kuala Lumpur. Today with No Form once again against the backdrop of a megalopolis, is a monk, played by Lee Kang-Sheng - your favourite actor. Why this choice of sprawling cities?

The stations, the flyovers, the underground, the lifts are roads constructed by modern man. But to travel where ? We bump into one another, always rushing around, sometimes its hard to breathe fresh air. One practising Buddhist living in the United States who saw Lee Kang-Sheng in Walker told me that his walking was like a phase of levitation. At the same time, underlying this, he felt that it was marked by agonising pain. I agree entirely with him because Lee is only beginning his journey - it is as if it were tainting his body, not merely his soul.

Conversation with God shown at FID2003, seems to work in perfect harmony with No form. In it you filmed life, looking for signs of God in a striptease show, a fish flapping on the shore, a religious ceremony. Here it is the path to God that is undertaken. -from the noisy, anonymous crowd, the body bringing with it the choreography of movement, like a chrysalis closing into a cocoon. You come back to the underground passage, why here, as opposed Walker the choice is a split space?

When I made *Conversation with God* it was from the point of view of the world, of a moment ; like the disarray of the madding crowd, those dead fish, the mediums that dole out miracle cures or an abandoned underpass. The film is already more than ten years old and I've aged myself too. The world changes very fast and I change a little more slowly and I believe that I'm growing further and further away from this world. The fact that I change slowly is in the natural order of things, but the fact the world is changing so rapidly, is that natural? One day, all of a sudden, I asked myself if the speed of human change were at a snail's pace, how would it change our view of the world ?

The monk strides slowly out from the crowd as if disconnected from the space and the place, thrust into a recreated 'white cube' backdrop. Is this a nod to Brian O'Doherty and his book Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space which considers the white cube « may well be the archetypal image of 20th century art » ?

I read very few art critics but over the last few years I have taken to painting, oil painting. I paint old chairs on white backgrounds. I have also created a few installations. Most of the spaces are painted in immaculate white. It seems to me that most of that has a relationship to my memories. My memories always appear in white, with just a few shapes made out in sparse lines. I also like red, I actually found the red in the film in amongst my sketchbooks. That's why I decided to dye the Buddhist's robes red and to put the monk on that white backdrop to show the extreme purity of silence, pain and solace.

At the end of the film the Nina Simone song Feeling Good creates an almost comic effect. Can you tell us about this ?

The fact of choosing this song is precisely to give an idea of the contrast between jazz and the 60s. But over and above the spontaneous joy of Nina Simone, when Lee Kang-Sheng puts his head through this little dormer window, fixes his gaze he makes us feel the full force of his drama.

Interviewed by Fabienne Moris and translated by Vincent Wang and Eve Judelson.



Kôshikei La pendaison

NAGISA OSHIMA

EP PS LES FILS DU POUVOIR

22H00 VARIÉTÉS

“ En ce qui concerne l'ordre de l'imaginaire, je vais tenter de l'expliquer en repartant de mes premiers films. A cette époque-là, ce qui était à la base de mes films et définissait l'action des personnages, c'était le désir. Or, quand on part du du désir, on finit toujours par s'apercevoir des limites du désir, et ces limites empêchent l'action, car au moment où on les connaît, il n'y a plus d'action possible. C'est ce dont je me suis aperçu, et avec moi d'autres cinéastes japonais qui ont pris aussi le désir humain pour base et qui en viennent aujourd'hui de plus en plus à envisager la limite de ce désir, et dans leurs films mêmes. A ce moment-là, je me suis dit que, au-delà du désir, on faisait le saut dans l'imaginaire. C'est, semble-t-il, avec *Les plaisirs* que j'ai commencé à traiter, dans cet esprit là, de l'imaginaire. Ensuite ce fut, de façon plus prudente, avec *Les chansons paillardes japonaises*, puis avec *Été japonais : suicide à deux*. Finalement, je crois qu'avec *La Pendaison* je suis arrivé à traiter ce problème de l'imaginaire comme étant la structure même du film. ”

Nagisa Oshima, entretien avec Pascal Bonitzer, Michel Delahaye, Sylvie Pierre, Cahiers du cinéma n° 218, mars 1970

Rua chamada triumpho OZUALDO RIBEIRO CANDEIRAS

EP PS RÉTROSPECTIVE GLAUBER ROCHA

en présence de Paloma Rocha

9H30/ VARIÉTÉS



Jacobine van der Vloed

Vous êtes membre du CineMart, le marché de coproduction du Festival International du Film de Rotterdam (IFFR), ainsi que du comité de sélection de la Fondation Hubert Bals depuis 2005. Quels changements et quelles évolutions avez-vous remarqués en termes d'écriture de films, de ressources financières et de stratégies de distribution ?



Le monde dans lequel nous vivons change en permanence, c'est pourquoi il ne cesse d'être passionnant. Nous avons bien entendu assisté à l'arrivée des plateformes de distribution numérique ainsi qu'à celle des ressources et financements collectifs, sans oublier les croisements toujours plus présents entre le monde du cinéma et le monde de l'art. La distribution et la présentation des longs métrages a particulièrement changé. Selon nous, il existe un manque de communication concernant les nouveaux moyens de distribution des films, entre les commerciaux, les distributeurs et les boîtes déjà établies. Nous avons donc mis en place un groupe de réflexion lors de la dernière édition du CineMart, dans le but de réunir ces personnes et parler des solutions envisageables pour un renforcement des relations.

Vous êtes responsable, avec Marit Van den Elshout, du Rotterdam Lab. Selon vous, en quoi la mise en place d'un réseau pour la reconnaissance et la circulation des jeunes producteurs est-elle importante ? Quelle évaluation feriez-vous de cette expérience ?

Aussi bien pour nous que pour les autres spécialistes participant au CineMart, c'est un excellent moyen de prendre contact avec les jeunes producteurs du monde entier, cette future génération de talents ! Pour les participants, c'est une opportunité fantastique de créer des liens et de trouver des renseignements sur les évolutions récentes propres à cette industrie. Le programme des ateliers se divise en tables rondes, en études de cas, en sessions de speed-dating avec des membres clés de l'industrie et en classes de préparation au lancement et à la promotion d'un projet. A Rotterdam, nous sommes persuadés que la création d'un cadre à la fois décontracté et propice aux affaires est la clé de futures coopérations ; en d'autres termes, toutes les personnes qui participent au festival et au marché de la coproduction peuvent être facilement abordées.

Quelle est la ligne éditoriale du CineMart ? Combien d'inscriptions recevez-vous chaque année ? Quels sont vos critères d'évaluation ? Quels sont les liens avec la programmation du IFFR ?

Nous recevons environ 450 à 500 inscriptions chaque année et nous sélectionnons 30 à 35 projets provenant de jeunes talents et de réalisateurs déjà connus. Il existe, bien évidemment, des relations solides entre le IFFR, le CineMart et la Fondation Hubert Bals. On retrouve toujours des projets soutenus par la Fondation Hubert Bals dans la programmation, ainsi que des projets précédemment candidats au grand prix du IFFR (le Tigre) ou des projets de cinéastes dont les courts métrages ont été présentés lors d'éditions passées. Nos critères principaux reposent sur la viabilité d'un projet, l'équipe qui se trouve derrière et la qualité artistique de celui-ci, naturellement. Nous suivons les dernières évolutions de l'industrie ; nous avons, par exemple, sélectionné six projets d'artistes qui débutent dans le monde du long métrage. Cela fait partie d'un nouveau programme que nous développons actuellement. Lors de la dernière édition de CineMart, nous avons également organisé un débat Art/Film sur les relations entre le monde du cinéma et celui de l'art et les diverses opportunités existantes.

Propos recueillis par Fabienne Moris et Rebecca De Pas

Marie-Pierre Macia

Vous travaillez pour la plateforme de coproduction Crossroads au Thessaloniki Film Festival et au fonds de soutien daïde au développement et à la postproduction du Festival d'Abu Dhabi. Au regard de cette expérience, quel bilan tirez-vous de tels instruments ?

Mes deux activités sont un peu différentes, mais se rejoignent sur deux points, les deux festivals apportent une aide aux projets en développement et en post production : À Thessalonique, grâce au forum de coproduction, CROSSROADS, nous couvrons la méditerranée, les Balkans et l'Europe du sud-est et nous donnons 3 prix à l'un des projets soumis, grâce au soutien financier du CNC et à une société de postproduction grecque, 2/35, qui permet d'inclure dès le développement le coût de la post production.

Grâce aussi au soutien d'Initiative Film avec Isabelle Fauvel, nous offrons un suivi en développement à l'un des projets gagnant. Nous avons aussi une section de films Work in Progress dotée d'un prix couvrant le coût de la postproduction image grâce à une autre société grecque, GRAAL.

À Abu Dhabi, je suis en charge d'un fonds de soutien aux réalisateurs et producteurs du monde arabe. C'est un vrai soutien financier. La méditerranée et le monde arabe sont les territoires communs à ces deux festivals, un poste d'observation passionnant. Avec le bouillonnement des révolutions arabes, c'est aussi une chance de pouvoir accompagner ces projets et d'avoir pu aussi avec Thessalonique accompagner le renouveau du cinéma grec. Malheureusement, les financements sont insuffisants, souvent inexistantes, surtout dans les pays où les structures étatiques sont défaillantes et il y a aussi une vraie nécessité d'accompagnement au stage fragile du développement. Travailler dans ces régions m'a permis de faire un état des lieux et de connaître les acteurs de manière très personnelle. D'essayer non seulement de les soutenir financièrement avec les différentes structures, mais aussi de les accompagner à toutes les étapes du projet artistique. Je dirais que cet accompagnement est aujourd'hui plus crucial que jamais à un moment de l'histoire du cinéma où les marchés et les technologies changent très vite et face à l'augmentation de la production et des coproductions.



et des coproductions.

Depuis 2008, vous êtes devenue productrice. Pourquoi ce choix ?

Ayant travaillé longtemps du côté institutionnel et culturel du cinéma (Festival de San Francisco, Quinzaine des réalisateurs, Paris Cinéma, etc.), j'ai toujours voulu aller voir de l'autre côté du miroir, là où se fabriquent les films, l'industrie. C'est assez naturellement que je suis arrivée à la production, grâce à Christian Mungiu, dont j'ai présenté le premier film, *Occident* à la Quinzaine des réalisateurs en 2002, et aussi grâce à Béla Tarr. Tous deux m'ont demandé de produire leur prochain film. Au moment de 4 mois, 3 semaines, 2 jours, je n'avais pas encore créé MPM Film avec Juliette Lepoutre, donc j'ai accompagné Mungiu, amicalement jusqu'à la Palme d'or. C'est avec *Le cheval de Turin* de Béla Tarr que nous avons démarré la production ainsi qu'avec le premier film, *Picnic*, d'un jeune réalisateur roumain, Adrian Sitaru.

Votre carrière témoigne de votre désir de cinéma. Venue en 2011 au FIDLab en tant que professionnelle, cette année vous serez là au titre de jury, comment envisagez-vous ce rôle ?

Je me suis toujours considérée - au service - des films, de leur réalisateur et de leurs producteurs, au sens noble du terme. C'est toujours le projet qui importe, qu'il faut servir et mettre en avant. L'année dernière, au FIDLab, j'ai découvert des projets hors norme, à la frontière, des projets que l'on ne rencontre pas ailleurs. Cette année, je serai toujours curieuse, bien sûr, avec une attention aigüe.

Propos recueillis par Fabienne Moris et Rebecca De Pas

A la fois programmatrice de festival de cinéma et commissaire d'exposition, votre approche est plurielle et vos connaissances de ces champs précises. Quels sont, selon vous, les points de rencontre et de divergence entre ces deux champs ?

Ces deux champs d'expression partagent fondamentalement les mêmes bases, à savoir la production d'images, ou représentation, et la narration, ou signification. La "sculpture dans le temps" peut être un terrain aussi bien de divergences que d'affinités. Même si je travaille dans ces deux domaines, et bien que le cinéma qui me passionne chevauche en grande partie ces deux champs, je suis autant séduite par les affinités que par les différences, ou divergences. Je travaille principalement avec le Moyen-Orient (le monde arabe, l'Iran et la Turquie) et le continent africain, où les structures de l'industrie cinématographique sont en règle générale inexistantes dans le pire des cas, ou bien naissantes dans le meilleur des cas. (Bien entendu, des pays comme l'Égypte, l'Afrique du sud, l'Iran, la Turquie et le Niger disposent d'industries largement établies et florissantes.) Le cinéma indépendant, d'art et essai, d'auteurs, expérimental ou radical est en marge, il fait partie du domaine de l'art plutôt que de celui du cinéma grand public. Dans bien des cas, les films expérimentaux ou subjectifs sont présentés comme de "l'art vidéo". En d'autres termes, l'imbrication entre les deux sphères s'en trouve d'autant moins différenciée. Même s'ils ne sont pas tout à fait présentés comme de "l'art vidéo", le public de ces films reste le même que celui de l'art contemporain. Une différenciation très nette survient en même temps que la question du marché de l'art contemporain. Ces films indépendants (qu'il s'agisse de courts, moyens ou longs métrages) ne peuvent pas faire partie d'une "collection" au même titre que des œuvres vidéos... que les collectionneurs soient locaux ou internationaux. Cependant, ces croisements ont aussi bien profité au monde de l'art qu'à celui du cinéma indépendant. L'impact le plus marquant est la démocratisation à la fois du cinéma et de l'art contemporain ; une thématique qui mériterait d'être davantage creusée. Il s'agit d'un phénomène récent, résultat de plusieurs facteurs qui seraient trop longs à énumérer ou à explorer ici, mais il faut cependant se rappeler que dans les années cinquante, soixante et soixante-dix, les secteurs de production artistique n'étaient pas aussi nettement séparés qu'au cours des vingt dernières années. En d'autres termes, les peintres, les poètes et les cinéastes ont, à une époque, cohabité dans un monde uni où ils échangeaient leurs modes de création. De bien des manières, les chevauchements qui existent aujourd'hui, servent à abolir la ségrégation subie par la création.



Vous avez travaillé à la Biennale de Sharjah, une fondation qui soutient la production d'œuvres et de films dans cette partie du monde. A votre avis, quels rôles jouent les fondations aujourd'hui dans l'existence du cinéma d'artiste ?

Les fondations sont très importantes car elles accordent des subventions en dehors de la logique de l'industrie cinématographique. En général, elles ne comptent pas spécialement récupérer l'argent qu'elles investissent et sont seulement intéressées par la "visibilité" apportée par la diffusion d'un film. La Fondation pour l'art de Sharjah ne se préoccupe pas "d'intervenir" dans le scénario, la narration, ou la structure d'un film ; cependant, au vu du contexte social et politique dans lequel elle est ancrée, ceci peut changer d'un moment à l'autre. C'est une structure encore très jeune et il ne faut se faire aucune illusion quant à la liberté d'expression et les droits civils aux Émirats Arabes unis. Lorsque le dirigeant décidera de changer les règles, aucune société civile ni aucune sphère publique ne seront là pour se battre.

Vous connaissez la programmation du FID Marseille, qu'attendez-vous de sa plateforme de coproduction internationale ?

Le FID Marseille a réussi avec brio à se créer une place novatrice, originale et avant-gardiste dans le paysage des festivals de cinéma, en s'attachant à une programmation visionnaire et en soutenant un cinéma profondément marginal. La plateforme de coproduction internationale constitue, d'une part, un domaine pour la "professionnalisation" des œuvres filmiques et pour les "artisans" qui en sont à l'origine ; d'autre part, un lieu d'échanges qui transcende les régionalismes, tout en "protégeant" la radicalité et la marginalité des ces films des effets d'homogénéisation de l'industrie cinématographique et du marché de l'art contemporain. La prochaine "étape intéressante" consisterait à soutenir la dissémination des ces films à travers le monde, ou à créer un programme itinérant (dans la veine de la Global Film Initiative ou de la fondation Jan Vrijman) pour diffuser les "films lauréats" dans le monde. Les films du FID ont souvent beaucoup de mal à voir le jour mais ils ont encore plus de mal à être diffusés.

Propos recueillis par Fabienne Moris et Rebecca De Pas



JURY DU PRIX CVS Franck Gabriel

Chargé de développement au sein de la Société CVS, Franck Gabriel désire s'associer à la dynamique encore jeune du FIDLab. C'est pour lui l'occasion de se glisser au cœur même du bouillonnant carrefour de création et de production qu'est le FIDLab.

Après la création du Prix des Médiathèques au FIDMarseille il y a déjà 6 ans, CVS est honoré d'associer cette année ses énergies à ce qui s'annonce encore comme une belle aventure : le FIDLab 2012.

Franck Gabriel, in charge of development at CVS, wishes to join the young dynamic FIDLab. It's the occasion for him to dwell himself in the very core of this exciting crossroad between creativity and production that is FIDLab. After 6 years of Médiathèques Prize, CVS is honored to combine this year their energies to what promises to be a great adventure.

LES NUITS DU FID

THÉÂTRE DES BERNARDINES

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

Horaires d'ouverture / Opening Hours : **Mercredi** 4 juillet : 10h30 - 02h00 / **Judi** 5 juillet : 10h15 - 02h00 / **Vendredi** 6 juillet : 10h30 - 02h00 / **Samedi** 7 juillet : 10h30 - 02h00 / **Dimanche** 8 juillet : 10h30 - 02h00 / **Lundi** 9 juillet : 11h00 - 03h00



À PEINE OMBRE

NAZIM DJEMAÏ

CF

PREMIÈRE MONDIALE

13H00 / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur



À peine ombre est tourné à la clinique de La Borde, créée par Jean Oury. Comment avez-vous organisé chacun des entretiens, notamment le choix des lieux, la longueur des plans ? Pour les entretiens, une seule règle du jeu, que les figures choisissent le lieu où elles souhaitent être filmées. La longueur insoupçonnable des plans n'a d'importance que celle dictée par la scansion des silences et de la parole des figures. Une parole, laissant émerger comme dans une partition les temps morts, les silences, mettant en exergue l'intensité du verbe.

Le fait de mêler les pensionnaires et les soignants, est-ce pour vous une forme d'hommage au travail de son fondateur ? Ce n'était pas l'idée de ce film, s'il est perçu comme un hommage au Docteur Oury, c'est vraisemblablement grâce à sa ténacité et au travail fait dans le cadre de la psychothérapie institutionnelle et ce depuis la création de la clinique de La Borde en 1953. Pour moi, il s'agit de mettre les figures quel que soit leur statut, leur fonction, leur place, au même diapason. Non pas dans une démonstration de quelque nature que ce soit. J'ai vécu avec les pensionnaires des moments plus ou moins difficiles, teintés de grâce par moment. Ce qui a créé entre nous un climat de confiance propice au filmage des figures.

Pouvez-vous revenir sur la structure du film, dans son ensemble comme dans la succession des entretiens ? Curieusement, nous nous sommes laissés piéger par la règle de Boileau de l'unité de lieu, d'espace et de temps. Le film commence par la brume matinale et s'étend jusqu'au petit matin par des conversations improbables.

L'importance de montrer le lieu, la nature environnante ? La Borde et les quatre points cardinaux qu'évoque Hélène le premier personnage du film, dont le centre est le château, point de repère principal, au cas où les pensionnaires s'égarer. Les quatre points cardinaux sont la garderie, le poulailler, la serre, la salle de spectacle et les entours. La clinique s'inscrit dans un paysage d'étangs, de bois, de champs, au cœur de la Sologne, sur un territoire de quarante hectares. Au long des saisons, les entours portent, enveloppent la singulière solitude et la vive morsure de la maladie.

Le titre ? La prétention de ce film serait la mise en lumière de figures soustraites au regard des normopathes, et enserrés dans des murs comme ceux des cimetières, de peur que les morts s'échappent. C'est sûrement une velléité de ma part, d'éclairer et de mettre en lumière, ceux de par leurs difficultés psychiques sont mis au banc de la société, au cas où la folie serait contagieuse.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

UN MITO ANTROPOLOGICO TELEVISIVO

CI

PREMIÈRE INTERNATIONALE

ALLESSANDRO GAGLIARDO, MARIA HELENE BERTINO, DARIO CASTELLI



14H30
TNM LA CRIÉE

en présence de Dario Castelli

Votre site internet décrit Malastrada comme un collectif « né dans une chambre d'hôtel de Rotterdam, élevé et entré en activité dans la campagne sicilienne ». Pouvez-vous nous en dire plus sur votre méthode de travail et vos buts ? Non, Malastrada Film n'est pas un collectif, mais le spectre d'une structure qui a vécu et vit encore de rencontres et de conflits. Nous sommes partis d'une idée simple qui veut que la méthodologie soit un point mort de la recherche. L'objectif, peut-être, est de ne mourir pour aucun objectif, mais d'avoir à l'esprit mille objectifs et de parcourir les plus proches sans calcul aucun.

Une cérémonie d'ouverture, un meurtre, une messe de Noël dans une Eglise, une manifestation : Pouvez-vous nous dire quelle idée directrice a servi à l'organisation de ces matériaux ? La juxtaposition continue dans un rythme fluide retarde la construction d'un sens au niveau de la séquence. Il s'agissait d'organiser l'ensemble de sorte à ce que chaque morceau puisse avoir une signification en lui-même. Comme une petite phrase dans un discours complètement ouvert.

Le seul « personnage » que l'on suit tout au long du film est le caméraman. Quel rôle a-t-il joué pour vous pendant la conception du film ? Et comment définiriez-vous la nature de ses images ? Le personnage de l'opérateur s'est révélé déterminant dès les premiers visionnages des rushes. Son matériel est simple, répétitif, comme toute la production télévisuelle. Zoom in. Zoom out. Panoramique et quelques autres figures. Mais surtout, sa place reste toujours à égale distance de ses sujets. Il peut se trouver face à un cadavre ou à l'inauguration d'une foire de broderie : son pathos n'augmente jamais. Sans théoriser d'une façon ou d'une autre, sans rechercher à signer les images, il a simplement rendu notre observation libre en permettant de nous restituer le contenu de son travail sans l'altérer.

Le titre du film unifie deux termes antithétiques. Quel est le sens exact de l'idée de mythe anthropologique ? Et quel est le rôle de la télévision dans tout ça ? Le rôle de la télévision est central, parce que c'est la télévision elle-même qui est prise comme sujet du récit. Dans ce sens, les archives

Un mito antropologico televisivo est construit à partir de rushes d'une petite télévision sicilienne. Comment avez-vous découvert ces matériaux ? En travaillant pour cette télévision, toutes les énergies étaient toujours investies dans la production du JT du soir. Le directeur de la chaîne n'avait aucune notion de gestion, et dans une chambre sans lumière, il y avait une grosse armoire pleine de cassettes classées avec des étiquettes saturées d'informations. Il y a, à peu près sept ans, en commençant à les regarder, a pris corps le travail qu'aujourd'hui on appelle « anthropologie télévisuelle. »

Toutes les images datent d'entre 1992 à 1995. Pourquoi avez-vous choisi de travailler sur cette période ? Pour la fascination et l'horreur des récits que cette chronique contient, pour le moment qu'était en train de vivre la communauté paysanne de la province de Catane, dont l'expérience diffère de celles vécues au niveau international.



télévisuelles deviennent le dépôt d'une nouvelle tradition orale dans laquelle est retracée une forme de récit populaire. C'est sur cette base que l'on avance l'hypothèse de création du mythe. Le motif anthropologique, d'autre part, est relié à la spécificité des archives. En Italie, à partir de la moitié des années soixante-dix, des centaines de petites chaînes privées sont apparues, un phénomène qui peut-être n'a pas d'égal en Europe. Les télévisions locales travaillent sur une période de temps assez longue, de façon quotidienne, dans un territoire restreint, et parviennent de cette façon à écrire l'histoire d'une communauté à travers une temporalité apparentée à celle de la Chronique. Le rapport antithétique entre ces termes résulte, dans ce sens, d'une ouverture double à une forme de création qui tend en même temps à être analytique et transcendante, c'est-à-dire qui à la fois observe et fait preuve de foi envers ce qui est montré.

Un mito antropologico televisivo pourrait-il être le premier pas pour un projet plus large ? Oui, il l'est certainement, et on ne voit pas la fin de ce projet. L'idée d'une écriture visuelle qui puisse composer un mythe dont le moyen est le temps, ne se résout pas dans le prétexte du film, mais ouvre à des dizaines de parcours sur lesquels on continue à travailler. Propos recueillis par Rebecca De Pas

SÉANCE SPÉCIALE
MARSEILLE PROVENCE MÉTROPOLE

18H45 LA CRIÉE

HOW MUCH DOES
YOUR BUILDING
WEIGH MR FOSTER ?

NORBERTO LOPEZ AMADO

& CARLOS CARCAS

SÉANCE SPÉCIALE
SUD AMÉRICAINE

19H30 VARIÉTÉS

TROPICÁLIA

MARCELO MACHADO

Première française

ÊTRE LÀ

RÉGIS SAUDER

CF

PREMIÈRE MONDIALE

en présence du réalisateur 16H30 / TNM LA CRIÉE



Après Nous, Princesses de Clèves (2010), pourquoi avoir décidé de filmer le travail de soignantes dans la maison d'arrêt des Baumettes de Marseille ? D'abord parce que je m'intéresse à la question du travail et de la possibilité de le filmer, plus particulièrement du travail de ceux qui ont choisi le service public et qui résistent à la destruction organisée de tout ce qui tisse le lien social. Ensuite parce que depuis quelques années j'animais un atelier cinéma dans une structure de soin psychiatrique à l'hôpital Edouard Toulouse à Marseille. J'y ai rencontré une famille de soignants qui m'a naturellement amené à l'équipe du SMPR (Service Médico Psychologique Régional) des Baumettes, car elle partage une même vision du soin. Le choix de la prison, c'est le choix de l'endroit, avec la rue, où se retrouvent malheureusement de plus en plus de gens qui souffrent de troubles psychiques, les plus démunis d'entre nous.

Comment se présente l'organisation des soins psychiatriques en prison ? Le SMPR des Baumettes dans lequel j'ai filmé est à l'intérieur de la prison, mais c'est un Service de l'Assistance Publique des Hôpitaux de Marseille. Son personnel est un personnel soignant qui ne dépend pas de l'Administration Pénitentiaire et qui répond aux règles en vigueur à l'hôpital. C'est très important de comprendre cette distinction. Ce sont des soignants qui sont venus par choix, au plus près de la maladie mentale, en prison. L'organisation des soins est structurée comme dans un service psychiatrique à l'extérieur : avec des patients en hôpital de jour (qui retournent en détention, à la fin du soin) et d'autres qui sont hospitalisés au sein même du SMPR dans des cellules réservées au service, à l'étage. Tous les patients sont consentants au soin. Ceux qui ne le sont pas sont envoyés à l'extérieur de la prison, dans des services psychiatriques fermés qui prennent en charge les patients qui sont placés en soins sous contrainte.

Le tournage a-t-il demandé des autorisations particulières ? Bien entendu, ce n'est pas simple de filmer en prison, pour les raisons que l'on peut imaginer. Cela nécessite les autorisations de l'Administration Pénitentiaire (qui dépend du Ministère de la Justice) et dans le cas précis du SMPR, celle du Ministère de la Santé.

Les détenus restent en grande partie hors champ est-ce un choix ou une nécessité imposée ? Être là est un film sur le travail. Le travail

de soin et d'écoute, le lien d'humanité qui lui est nécessaire. J'ai construit le film autour du personnel et de son aptitude à recevoir les mots de ces hommes en souffrance, en positionnant hors champ les patients et

la prison qu'on voit finalement très peu. C'est très facile de tomber dans la fascination de la maladie mentale, a fortiori en prison. Je voulais évidemment restituer la réalité de ces hommes, mais en les laissant dans cette zone de relégation pour la société qui est la prison. Ils restent hors champ mais ils se construisent dans le regard des soignants. C'est dans cette écoute attentive, que leur récit nous est livré, avec force et dans une grande liberté de parole.

L'administration pénitentiaire, par ailleurs, ne m'avait pas donné la possibilité de filmer les patients du SMPR.

Pourquoi avez-vous choisi des soignantes en particulier ? J'ai filmé presque tous les soignants du service, y compris des hommes (bien que moins nombreux, ils sont présents et tout aussi remarquables que les soignantes). Néanmoins, dans la période de repérage et celle du montage, j'avais ressenti ce lieu comme un endroit au féminin. C'est un ressenti très subjectif. Il m'a semblé tout naturel de rendre ce sentiment dans mon film. Ce n'est pas une thèse sur le fonctionnement du SMPR, c'est l'histoire que je décide de vous raconter, et c'est l'histoire de quelques femmes que j'ai rencontrées là-bas. Les hommes sont présents dans le film, hors champ. Ce sont les patients et les surveillants de l'administration pénitentiaire.

Quel est le statut du texte lu frontalement par une des psychiatres ? J'ai filmé le travail de soignantes. Jamais, elles ne livrent un point de vue sur ce qu'elles sont en train de faire. On les voit dans leur quotidien du soin. Le texte lu face à la caméra a bien entendu une autre fonction. Celle de nous décaler de la mission de soin, pour aller vers le territoire plus intime du ressenti. La force des textes qui ont été écrits par le docteur Sophie Sirer (pour certains avant le projet de film) m'a bouleversé. J'ai décidé de les utiliser pour en faire la colonne vertébrale du film. Ces textes constituent un inventaire de souvenirs qui ponctue les dix ans d'exercice de cette femme dans la prison. Ils composent aussi une prise de parole forte car éminemment politique et pensée.



Comment avec votre monteur, Florent Mangeot, avez-vous articulé ces séquences avec celles du quotidien du SMPR ? À partir des textes que nous avons disposés comme les éléments narratifs qui nous amènent, de la découverte du service au choix final de Sophie, nous avons ensuite progressé dans la matière plus documentaire de façon presque organique. Florent est un monteur qui fait honneur à la matière filmée car il saisit la dimension du plan, de façon, je crois, magistrale. Il m'a aidé à intégrer la fragilité des cadres, par exemple, comme un élément narratif supplémentaire. Car ce n'est pas facile de tourner là. Les décrochages de l'image et du son le restituent, grâce au montage.

Ce montage donne une tension dynamique à Être là. Je crois que ce n'est rien face à la tension qui règne à l'endroit où j'ai filmé. Le film témoigne dans son rythme de cette extrême distorsion du temps en prison. Il s'écoule lentement, au fil des entretiens parfois très longs, puis tout bascule. La tension est permanente car patients et soignants sont enfermés, au sens propre du terme. Comment imaginer autre chose que de la tension ? Le film se devait de la prendre en charge. Plutôt que dynamique, je dirais syncopée. Il y a des moments où cette tension retombe, parfois brutalement.

Le travail sur le son de Pierre-Alain Mathieu et la musique de Gildas Etevenard participent aussi de cette écriture particulière. Nous travaillons ensemble, avec Pierre-Alain Mathieu, depuis presque dix ans. Le travail du son est fondamental. Nous avons construit une façon propre de le restituer en lien avec les gens que nous filmons et enregistrons. Nous faisons corps face à eux et je crois que le travail de Pierre-Alain rend compte de cette intimité, de cette douceur. Évidemment la prison est un lieu très sonore. Le son naturel, restitué par Pierre-Alain, est très percussif. J'avais envie que la musique du film entre en dialogue

avec cette musicalité très métallique du lieu. Je connaissais le travail de Gildas Etevenard et je savais qu'il serait à même de rendre ce dialogue vivant dans le film, de reprendre à son compte les plaintes de ces hommes qu'on entend dans la nuit, le week-end, aux moments calmes. Je voulais que la musique prenne la place de ces voix, souvent mentionnées par les patients, qui les hantent, les fatiguent. Gildas a proposé une partition à base de cordes, de percussions qui lui ressemble et qui correspond au film, habitée.

Le noir et blanc donne une unité esthétique au film, tempère peut-être la violence du milieu décrit, est-ce une des raisons de ce parti pris ? Il y a plusieurs raisons qui motivent le choix du noir et blanc, c'en est une, oui. Je peux vous en citer une autre qui vient d'une réflexion personnelle sur la pente qu'a choisie notre société. Le soin tel que je l'ai filmé au SMPR appartient déjà à l'histoire. Il appartient à la pratique d'une génération qui a mis le sujet et la pensée au cœur du projet de soin. Aujourd'hui la société dans laquelle nous vivons a fait d'autres choix. Le noir et blanc exprime aussi ça. J'espère me tromper.

Comme un psychiatre l'évoque en parlant de son métier, Être là fait-il acte de résistance ? Oui. Renoncer est un autre choix. Renoncer à aider les plus maïs lotis d'entre nous, renoncer à faire des films. Dans son texte, Sophie finit par dire qu'il faut : « résister à son propre mouvement de repli. » Je ne revendique pas d'autres actes de résistance. J'aime ce mot, mais je sais aussi combien il est galvaudé. Je pense que notre place, en tant que cinéaste, est dans ces lieux-là, les plus difficiles à pénétrer. C'est une place qui n'est évidemment pas facile à occuper, mais il ne faut pas renoncer. Pour moi, le titre du film raconte cette résistance.

Propos recueillis par Olivier Pierre

DIORAMAS

CI

PREMIÈRE INTERNATIONALE

11H30 / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur



Un diorama est une tentative de recréer une situation en mêlant des éléments « réels » avec d'autres fictionnels. On peut facilement associer cette définition à votre film, mais pouvez-vous nous expliquer plus précisément pourquoi ce titre ? Je n'ai pensé au titre qu'une fois le film terminé. Je pensais aux dioramas des Musées des Sciences Naturelles, où les espèces apparaissent dans un simulateur d'habitat. J'ai retrouvé dans

les séquences des répétitions de danse un certain état épiphannique en rapport avec d'autres moments plus calmes. C'est là que se crée la tension, dans l'interaction entre les paroles du chorégraphe et les réactions physiques des danseurs, dans la recherche d'une certaine prise de conscience de soi-même et de sa propre place, dans cette topographie instable. L'idée du réel et de la fiction est une lecture possible, mais je crois de moins en moins qu'il s'agit de termes ou de définitions antithétiques, du moins au cinéma.

Beaucoup des instructions données aux danseurs par Mariano Pattin ressemblent aux principes esthétiques qui pourraient s'appliquer à votre film. Comment l'avez-vous choisi ? Je ne conçois pas l'idée du casting sous sa forme habituelle. Je travaille toujours avec des gens proches de moi ou de mes amis. C'est sûr, plusieurs remarques de Pattin peuvent recroiser le projet du film, et son mode de production. Mais je n'avais pas d'intention spécifique allant dans ce sens. Dans tous les cas, ces instructions s'appliquent à la danse, un art qui travaille inévitablement sur l'artifice,

parce que sa mise en scène est toujours explicite : une personne « danse » face à un public. Mais quand de telles recommandations sont employées pour construire une fable cinématographique, le résultat mène à du pur naturalisme. Les propos de Pattin charrient sans doute des sédiments très fertiles pour enrichir le sens des scènes d'intimité entre les deux danseuses.

Un des aspects les plus notables de Dioramas est un sens puissant de l'intimité. Pouvez-vous nous raconter le tournage ? Avez-vous travaillé seul ou en équipe ? Je travaille totalement seul. Je fais l'image, le son et j'utilise uniquement les lumières naturelles ou la lumière électrique disponible dans chaque espace, même si dans *Dioramas* je crois qu'il n'y a pas une seule lampe allumée. Ça me permet de plus facilement disparaître, de me transformer en

spectre que les protagonistes confondent avec l'espace, en ignorant que la caméra enregistre.

Les scènes dans le studio de danse paraissent extrêmement naturelles, mais comment s'est construit la relation entre les danseurs et la caméra ? Avez-vous directement « trouvé votre place » dans cet espace ? Dans ces moments-là, ma place était identique à celle des danseurs. L'idée était que la leçon-répétition donnée par Pattin aurait une autonomie, une existence propre, parce que j'avais besoin de documenter quelque chose de vivant. En même temps, les danseurs avaient accepté la présence de la caméra comme un centre de gravité auquel ils pouvaient se soumettre ou non, disons selon leurs propres masses et vitesses relatives. À certains moments, notamment lors de la scène finale



des répétitions, on finit par tout construire à partir de cadres, en dirigeant ou en donnant une direction au flux des actions selon la position de la caméra.

Les scènes en extérieur se rapportent à des situations spécifiques : des gens faisant de la couture chez eux, se trouvant dans leur lit ou partis en voyage. Pourquoi ces moments-là ? Ce sont des scènes domestiques, certaines un peu ludiques, mais qui, essentiellement, ne devaient pas générer une charge

narrative. C'est-à-dire qu'elles ne devaient pas contenir ou inclure de conflit majeur. Il s'agissait de continuer avec le présent du mouvement, tel qu'on l'aperçoit dans les répétitions avec les groupes de danseuses, et en même temps qu'entraîne en jeu une gradation émotionnelle plus subtile, parce que c'est le registre d'une intimité - fictionnelle.

Dans vos films précédents, les interactions entre personnages étaient principalement langagières. Qu'est-ce qui vous a amené à privilégier l'aspect physique comme principal vecteur narratif ? Au départ, une réaction contre mes films précédents. Une tentative d'établir un certain équilibre en explorant l'autre extrême. Ce déséquilibre est constitutif : on ne pouvait pas faire ce film à partir d'un dialogue oral. Ce qui m'intéressait, c'était de travailler avec ce pathos corporel, ces crises abstraites qui surgissent des expériences du mouvement dans la danse, sans la demande narrative normalement associée à ces moments. La grâce et la complexité de l'expression physique dépouillée des raisons émotionnelles.

Propos recueillis par Paolo Moretti

A diorama is an attempt to recreate a situation by combining 'real' elements with other fictional ones. This definition can easily be applied to your film, but could you explain its title more precisely? I only thought about the title once the film was finished. I was thinking about the dioramas you see in Natural History museums, where the various species of animals appear in an imitation of their habitat. In the dance rehearsal sequences I found a certain epiphany-like state related to other calmer moments. That's where the tension

is created, in the interaction between what the choreographer says and the physical reactions of the dancers, in the search for a certain self-awareness and one's proper place in this unstable topography. The notion of what is real and what is fiction is one possible reading, but I tend to think it's not about antithetical terms and definitions, at least insofar as cinema is concerned.

A lot of the instructions given to the dancers by Mariano Pattin resemble aesthetic principles that could be applied to your film. How did you choose him? I don't have the usual approach to casting. I always work with people who are close to me, or my friends. Certainly, several of Pattin's comments may correspond to the film's intention, and its mode of production. But I didn't have any specific intention of going that way. In any case, these instructions apply to dance, an art that inevitably works on artifice, because its mise en scène is always explicit: a person 'dances' in front of an audience. But when such recommendations are employed to put together a film, the result leads to pure naturalism. Pattin's words undoubtedly carry very fertile layers to enrich the scenes of intimacy between the two dancers.

One of the most notable aspects of Dioramas is the powerful sense of intimacy. Could you tell us a little about the filming? Did you work alone or with a crew? I worked totally alone. I do the camera work, the sound and I only use natural light or the electric lighting available in each place, even if in Dioramas I think there is not one light switched on. That allows me to disappear more easily, to become a ghost that the characters confuse with the place, forgetting that the camera is recording.

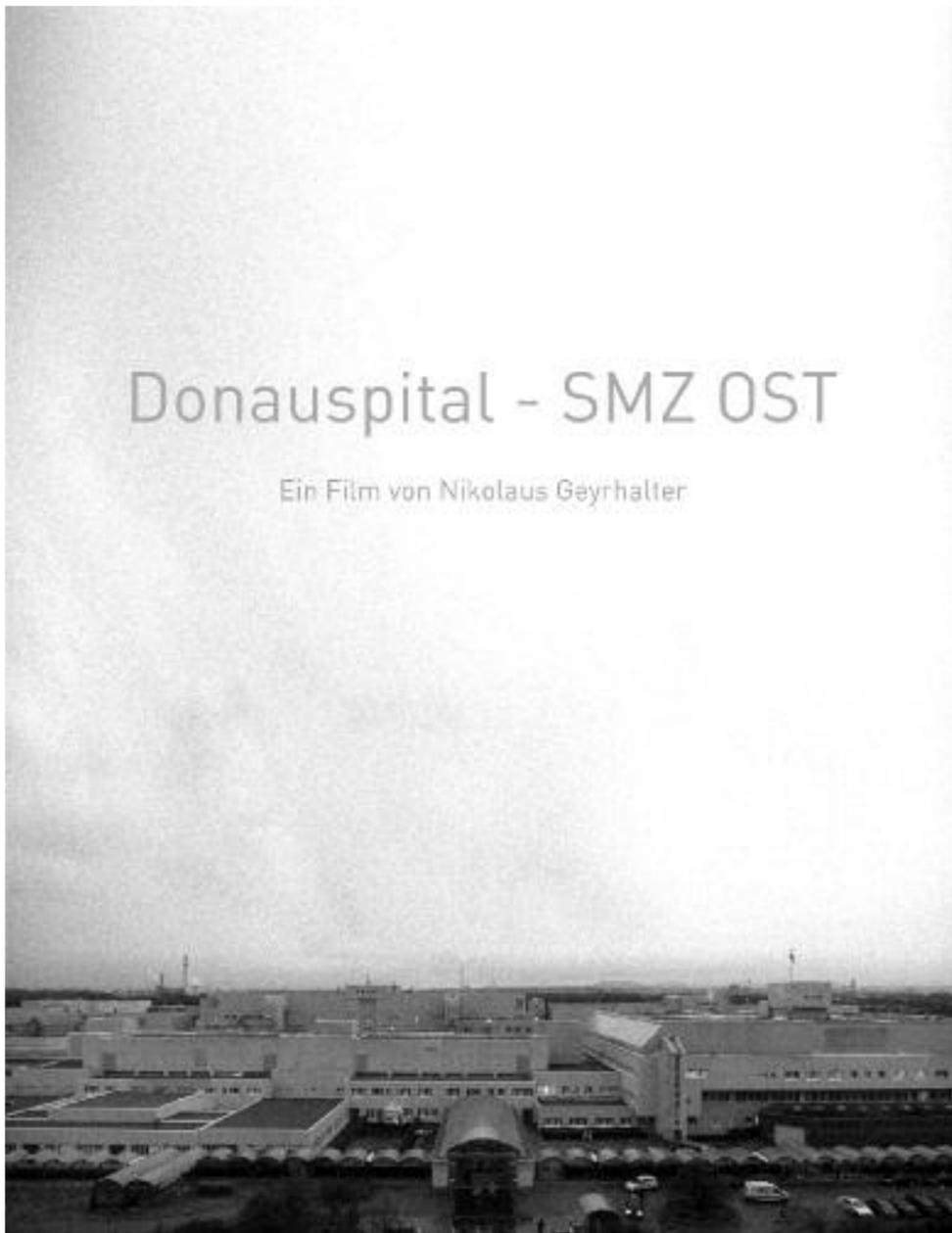
The scenes in the dance studio seem extremely natural, but how was the relation between the dancers and the camera built up? Did you directly 'find your place' in this space? In those moments, my place was the same

as for the dancers. The idea was that the lesson-rehearsal given by Pattin should have an autonomy, its own existence, because I wanted to document something 'living'. At the same time, the dancers had come to accept the camera as a centre of gravity around which they could submit or not, depending on their own relative masses and speeds. At certain times, especially during the rehearsal's final scene, we ended up constructing everything in terms of frames, by directing or giving a direction to the flow of action according to the position of the camera.

The exterior scenes relate to specific situations: people sewing at home, in their bed or going on a trip. Why did you include such moments? They are domestic scenes, a bit playful, of course, but essentially their aim is not to generate a narrative charge. What I mean is, they were not intended to contain or include major conflict. It's more about continuing with the movement's present, such as we see in the rehearsals with the groups of dancers, and at the same time something that brings a more subtle emotional gradation into play, as it's the register of intimacy, a fictional one.

In your previous films the interactions between the characters was mainly linguistic. What made you favour the physical aspect as the principle narrative vector? At the outset, it was a reaction against my previous films. An attempt to establish a certain balance by exploring the other extreme. This imbalance is constituent: you couldn't make this film from an oral dialogue. What interested me was to work with this physical pathos, these abstract crises that spring up from the experiences of movement in the dance, without the narrative demand normally associated with these moments. Also of interest was the idea of grace and the complexity of physical expression shorn of emotional reasons.

Interviewed by Paolo Moretti



Donauspital - SMZ OST

Ein Film von Nikolaus Geyrhalter

La légèreté du dispositif de tournage contraste avec l'ampleur des plans : Une nécessité imposée par le lieu ? La seule chose que l'hôpital a exigé de nous a été de ne pas déranger le travail ou d'interférer de quelque manière que ce soit. C'est de toute façon ainsi que je travaille le plus souvent.

Pas besoin d'une grande équipe pour tourner de grandes images, surtout dans un lieu aussi compact. Nous étions une équipe de trois, suffisamment petite pour rentrer dans les blocs opératoires ou les salles de consultation sans perturber les activités en cours. Bien sûr, il fallait s'adapter aux lieux, et se plier aux mêmes procédures d'hygiène que nos protagonistes. Le fait de se désinfecter constamment, nous et l'équipement, est devenu un rituel, et porter les mêmes blouses vertes ou blanches que les docteurs et les infirmières nous a aidé à être traités davantage comme des collègues que comme une équipe de tournage.

L'extrême précision des cadres, la rigueur du travail sur les perspectives : La mise en scène est-elle aussi une mise à distance qui rendrait supportable la vision d'une réalité crue, parfois très violente ? Ces images peuvent créer une distance dans le sens où elles sont légèrement abstraites. Mais en même temps, ce que vous voyez à l'image est souvent très touchant. En général, je compose mon cadre en réponse à l'architecture du lieu, à la nature intrinsèque du bâtiment. Et je traite chaque plan, individuellement, comme une photographie. J'entends par là que l'image doit être composée avec précision et pertinence, par rapport à la structure et à la géométrie du lieu. Je préfère en général les plans larges aux plans rapprochés, pour laisser au public le choix de se concentrer sur les détails qui les intéressent. C'est un langage visuel universel, intemporel, qui pourra continuer d'être compris par les spectateurs des générations suivantes, et qui leur donne du pouvoir. La télévision d'aujourd'hui limite en général l'angle de vue. C'est une tendance que je refuse de suivre.

Des portes automatiques restent closes, une vieille femme demande au prêtre qui lui donne l'extrême onction de se dépêcher un peu : Quel sens donner à l'accident, à l'imprévu, dans un environnement si contrôlé ? Plus un endroit semble être sous contrôle, plus on

présent qu'il existe une autre vérité cachée sous la surface des choses. Tout système a de temps en temps des ratés. Pas besoin d'insister là-dessus. Je pense qu'un lieu comme l'hôpital est perçu de toute façon comme un complexe extrêmement fragile, et que plus les choses ont l'air de se passer sans accroc plus, en filigrane, on s'inquiète. Nous mentionnons certaines failles dans le film, mais je ne voulais pas trop insister. C'est au public de réfléchir et au final de s'éloigner des images, inspiré par sa propre imagination.

Quels sont vos prochains projets ? C'est un peu trop tôt pour en parler !
Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

What is the origin of your film? Why did you decide to shoot in this specific hospital? The idea was to have a close look at a big, modern hospital in Europe. I wanted to see how today's hospitals work and how far the doctors can go with all the technical support they have nowadays. The "Donauspital" was very appropriate for many reasons, one of them being the fact that they operate an automated transport system which gives the film both structure and comment at the

same time. And they finally welcomed this project and gave us permission to film without any restrictions, which was an absolute requirement from our side.

Your film brings us in all the places of the hospital, including kitchens, disinfection areas, underground corridors, etc. What might elsewhere be called « behind the scenes » seems to be treated equally with patient's rooms or surgery - as if the whole place was like an organism. Could you comment? Actually I understood the whole complex very much as an organism. And like with any organism, it would collapse if only one small organ would fail. Therefore my attempt was not pay more attention to some specific professions than to others. The doctors couldn't do their job without an army of employees in the background keeping the infrastructure running. And any small mistake could be lethal. In general my focus was more on the employees and locations that a patient usually doesn't think of very much.

There is a contrast between what you filmed (impressive large-scaled, precisely composed shots) and the way you filmed it (small, necessarily furtive crew). How did you manage with the place you were filming in? The only thing the hospital asked from us was not to disturb or interfere in any way. This is an attitude I usually share anyway. You don't need a big team to shoot "big" images, even more on a compact location like this. We were a crew of 3 people and therefore small enough to fit into operation theaters or examination rooms without really disturbing the ongoing activities. Of course we had to adapt to the locations, going through the same hygienic procedures like our protagonists. Repeatingly disinfecting ourselves and the equipment became a ritual and wearing the same green or white dresses like the doctors and nurses helped us to be treated rather as colleagues than as filmmakers.

You composed extremely precise frames, achieving an impressive work on perspective: would you say it's a way to create a distance from the raw reality of the hospital? These images may create a distance in the sense that they are slightly abstract. But then, what you see in the images is often very touching. With my framing I usually try to respond to the architecture, to the whole being of a location or building. And I treat every frame as a singular photo, meaning that the image has to be composed accurately and precisely following the structure and geometry of the location. I usually prefer wide images to close-ups to leave it up to the audience to focus on the details they are interested in. This is a very universal, dateless language of pictures, which will also be understood by future generations, and it empowers the audience. Today's television usually limits the angle of view. This is a trend I refuse to follow.

Automatic doors that get stucked, an old lady asking the priest to hurry up, etc.: what is the meaning of the unexpected in a place where everything is under control? The more a place seems to be under control, the more you feel that there must be another truth behind this surface. Every system occasionally fails. There is no need to stress this fact in particular. I think that a place like a hospital is understood as a very fragile complex anyway, and the smoother everything seems to work, the more you get worried between the lines. We mentioned some faults in the film, but I didn't want to stress them too much. It is up to the audience to think further and eventually leave the images inspired by their own imagination.

Can you tell us about your next project(s)? That's just a bit too early.

Interviewed by Céline Guénot

DONAUSPITAL - SMZ OST

NIKOLAUS GEYRHALTER



20H / TNM LA CRIÉE en présence du réalisateur

PREMIÈRE INTERNATIONALE

structurer le film et de fournir un commentaire sur celui-ci. Ils ont accueilli chaleureusement le projet et nous ont donné la permission de filmer sans restriction, ce qui était absolument nécessaire pour nous.

Cuisines, salles de désinfection, sous-sols, etc : ce que l'on appellerait ailleurs « l'envers du décor », est ici filmé de la même façon que les chambre des patients ou le bloc opératoire. Une façon de traiter le lieu comme un organisme ? En fait, je conçois le complexe hospitalier comme un quelque chose de très proche d'un organisme. Et comme n'importe quel organisme, si s'effondrerait si ne serait-ce qu'un petit organe venait à faillir. Aussi, mon intention n'était pas de donner la priorité à certaines professions par rapport à d'autres. Les médecins ne pourraient pas faire leur travail sans une armée d'employés qui font tourner la machine en coulisse. Et la moindre petite erreur peut être fatale. Globalement, je me suis davantage concentré sur les employés et les lieux dont les patients n'ont en général pas conscience.

Comment est né le projet de filmer dans un hôpital ? Et pourquoi celui-là ? L'idée était de s'intéresser de près à un grand hôpital européen moderne. Je voulais voir comment les hôpitaux d'aujourd'hui fonctionnent et jusqu'où les médecins peuvent aller avec les moyens techniques dont ils disposent désormais. Le « Donauspital » (hôpital du Danube), correspondait tout à fait à ce que je cherchais pour de nombreuses raisons. Notamment, parce qu'il dispose d'un système de transport automatique qui permet à la fois de





CABARET CRUSADES : A PATH TO CAIRO

Wael Shawky

16H / TNM LA CRIÉE

CF PREMIÈRE MONDIALE

ENTRETIEN AVEC RUDY VIGIER, coordinateur de Marseille Provence 2013, Aubagne

À quel moment du projet la ville d'Aubagne s'y est-elle associée ? L'association Marseille Provence 2013 nous a parlé de ce projet au printemps 2011, immédiatement nous avons manifesté notre intérêt pour accueillir Wael Shawky en résidence à Aubagne. Notre territoire dès le départ a fait sien le parti pris très fort qui traverse le projet de candidature de MP 2013 sur le dialogue interculturel des deux rives de la méditerranée. Wael Shawky faisait également partie de la délégation d'artistes du monde arabe que nous avons accueillis à Aubagne avec le réseau Young Arab Theater Fund qui a tenu son assemblée générale en septembre pour réfléchir à la situation des créateurs contemporains après les révoltes arabes. Précisément les bouleversements populaires en Égypte contraignaient Wael à renoncer à son projet, nous avons décidé de relever le défi de permettre à l'artiste de réaliser son œuvre. Aubagne dispose d'un potentiel de création très fort dans le domaine de l'Argile, qu'il s'agisse de la céramique, de la poterie ou du santon, nous avons aussi une École de céramique reconnue mais également le SATIS, l'université du son et de l'image. Toutes les conditions étaient créées pour accompagner la réalisation du projet, mais il faut reconnaître que la réalité est allée au-delà de ce que nous avons imaginé. *Cabaret Crusades* a suscité immédiatement un enthousiasme incroyable, il a entraîné plus de deux cents personnes dans une aventure humaine incroyable. Le dialogue entre l'artiste, les professionnels, les bénévoles qui ont participé à cet atelier est une expérience unique pour tous, y compris pour Wael.

Quels sont le sens, la visée des ateliers mis en place pour l'Euroméditerranée ? Ces ateliers d'Euroméditerranée visent à faire de nos territoires un laboratoire du dialogue des cultures entre l'Europe et la Méditerranée, c'est-à-dire à faire vivre concrètement cette idée du "Partage des midis", fil rouge de l'année capitale. Il s'agit avec les AEM d'offrir aux artistes des plateformes de création permanentes et durables dans des endroits qui ne sont pas dévolus à la culture, de permettre à l'artiste de créer au contact d'un environnement inhabituel, de permettre des rencontres inédites entre l'artiste et des acteurs de la société. La résidence de Wael est de ce point de vue une réussite totale, cette œuvre qui connaît déjà un succès important à l'international est une réalisation 100 % aubagnaise.

Quel est l'enjeu pour une ville comme Aubagne d'accueillir en ses murs un artiste égyptien ? Aubagne est un territoire qui a souhaité se saisir pleinement du projet de Marseille Provence 2013 avec une double volonté, celle d'une exigence artistique forte, mais aussi de réussir dans l'appropriation populaire de la culture. L'originalité de la résidence de Wael c'est qu'elle a déjà réussi à marier ces deux ambitions. Le Pays d'Aubagne et de l'Étoile fait de la démocratisation culturelle un objectif central de 2013. De plus Aubagne est, de manière générale, une ville très fortement engagée dans une multitude de réseaux internationaux, notamment dans le groupe Cités et Gouvernements Locaux Unis, un réseau qui compte cent trente-six pays et dont la vocation est de constituer des laboratoires de démocratie participative et de développement local. Nous faisons aussi partie, et depuis trente ans déjà, du Mayors for Peace, une association pour la promotion de la paix qui mobilise nombre de communes et de départements. La politique du dialogue et de l'ouverture a toujours été notre fort, aussi accueillir Wael était quelque chose de tout à fait naturel. Ce n'est d'ailleurs pas le seul à profiter de notre soutien, il y a en ce moment plusieurs artistes internationaux en résidence ici.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

ENTRETIEN AVEC JACQUES SAPIÉGA

Comment en êtes-vous arrivé à collaborer avec Wael Shawky ? À l'origine, Sandrina Martins, responsable des ateliers euroméditerranée de "Marseille-Provence capitale européenne de la Culture 2013", est venue nous parler de ce projet. J'avais lu la définition de ces ateliers et elle m'avait paru intéressante, notamment en raison de l'idée d'accueillir un artiste dans un laboratoire de recherche. Je ne connaissais pas Wael Shawky et son premier épisode de *Cabaret crusades* tourné en Italie avec les marionnettes de la fondation Pistoletto m'a énormément intrigué. Wael venait à Aubagne pour rencontrer des céramistes et des santonniers, pour fabriquer des marionnettes. Si cela s'avérait concluant, un deuxième film pouvait être tenté... Le discours de Wael sur son projet d'adapter (très librement) le roman de Amin Maalouf *Les croisades vues par les arabes* était plus que séduisant. D'un autre côté, la méthode utilisée à Turin pour le premier tournage servait de référence. Wael, c'est peut-être le plus important, était enthousiaste à l'idée de tourner avec nos étudiants. Il a fondé en Égypte un projet alternatif d'enseignement des beaux-arts. Donc au départ c'est une rencontre où on se dit que des possibles existent. J'ai ensuite observé la fabrication des marionnettes et j'ai bien vu que Wael suscitait des énergies. Ses propositions stimulent. Il donne des directions, mais laisse les talents s'exprimer. Ce sont des défis artistiques qu'il a lancés, dans lesquels chacun s'est senti exister... Il était question d'une dizaine de marionnettes, il y a eu 120 ! De véritables chefs d'œuvres ! À partir de là, les maquettes de décors ont suivi. Le "possible" - le film possible - allait ainsi entrer dans une phase de production.

Suite de l'entretien dans le journal du 7 juillet.

JAJOUKA, QUELQUE CHOSE DE BON VIENT VERS TOI

CF
PREMIÈRE
MONDIALE



15H / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur

Vous êtes connus comme performers, musiciens, cinéastes sous le nom du groupe Étant Donnés. La rencontre avec les Maîtres Musiciens de Jajouka et le projet de film ? Le choc est né de leur musique. D'abord quelques notes intrigantes sur des enregistrements de cut-ups de Burroughs et Brian Gysin des années 50. Puis la découverte du disque enregistré sur place par Brian Jones des Rolling Stones. Et, enfin, le concert à Grenoble, en 1985. L'idée est venue tout de suite après. Rencontre avec Brian Gysin en 1986, juste avant son décès : « Faites-le, faites ce film, après il sera trop tard ! ». Ensuite, nous avons rencontré Bachir Attar et le projet s'est peu à peu monté. Il y a eu une première tentative de production en 1989, un voyage à Tanger, puis au village de Jajouka. Nous étions habités par cette musique, sa magie. Ça nous a donné le courage d'avancer sur ce projet dont, il faut bien le dire, personne ne voulait. Nous avons toujours pensé à un film de poésie et non un documentaire. Pour nous, la poésie c'est l'objectivité maximum, c'est retourner à l'essence matérielle du monde. Sur un tel territoire, le distinguo entre documentaire et fiction ne se pose plus, c'est le Grand Réel ! Entretien avec Marc Hurtado

Ces musiciens ont été une source d'inspiration artistique majeure depuis les années 50. Oui, Paul Bowles, dès les années 50, a fait découvrir le village et ses musiciens à des artistes, Gysin et Burroughs, puis Brian Jones, comme on l'a dit, et son disque en 1968. Ornette Coleman est venu aussi enregistrer en 1973 avec eux. Suit une très longue liste : Bill Laswell, Peter Gabriel, Talvin Singh, Howard Shore, Pattie Smith, Flea (Red Hot Chili Peppers), David Cronenberg, Bernardo Bertolucci, Nicholas Roeg, Genesis P-Orridge, Elliott Sharp, Maceo Parker, Timothy Leary, Randy Weston, Lee Ranaldo (Sonic Youth).

La mise en scène de ces rites magiques ? Les habitants de Jajouka y convoquent un imaginaire légendaire avec le Père des Peaux, la Démonne des rivières et des collines et le Saint au lion ? Il fallait respecter les légendes et les rites de l'endroit. Les descriptions de Gysin ont servi de base de travail, complétée par notre enquête sur place et les longues discussions avec Bachir sur les traditions du village. Par exemple, Bou Jeloud, Le Père des Peaux, est en fait le dieu Pan avec ses flûtes. Et leurs rites remettent en scène les Lupercales romaines, ces rites de fertilité ancestraux. C'était assez étrange d'arriver là sans acteur. Nous les avons trouvés sur place. Les gens jouent en fait leur propre rôle. On s'est trouvé parfois au cœur de conflits entre familles, il a fallu lutter pour pouvoir intégrer tel ou tel acteur. Le petit garçon, par exemple, extraordinaire ! C'était un combat de tous les instants, à la fois matériel et artistique.

Deux figures fantastiques, Bou Jeloud et Aïsha Kandisha, reviennent dans Jajouka. Leur rôle dans la structure du film ? L'or, l'argent. Ce sont les deux pôles magnétiques et alchimiques. Ils sous-tendent la structure du récit, leur attirance réciproque est cause de toute la dynamique du film. Leur désir est une lance de lumière, une invocation qui perce le film en son cœur. Aïsha est double. Il y a l'Aïsha femme, mythologique, vision désirée par Bou Jeloud, et l'Aïsha visible, celle de

la fête au village. C'est pour cette raison également que le rôle est joué par un jeune homme travesti lors de la fête.

Comment avez-vous conjugué ces récits mythologiques et le document sur ces musiciens traditionnels ? La mythologie, à Jajouka, est active et vivante. Elle est présente dans chaque chose. L'Islam est venu la transcender, sans en atténuer le pouvoir vibratoire. Les deux strates, religieuse et païenne, se superposent dans le domaine spirituel, mais également sur le territoire de Jajouka. Certains lieux sont interdits à Bou Jeloud, l'espace social de la communauté par exemple. Gysin disait que la magie n'est nulle part plus vivante qu'au Maroc. Les Maîtres Musiciens forment en fait une sorte d'interface, à la croisée du religieux et du paganisme, comme servants de Bou Jeloud ! La conciliation entre ces deux pôles s'est donc faite naturellement, même du point de vue de l'esthétique du film.



Le choix du super 16mm ? Pour nous, ce film ne pouvait se tourner que sur support argentique. Le 35mm excluait les caméras vraiment légères, ce fut donc le super 16 et deux caméras Aaton A-Minima. En vidéo, nous aurions perdu cet échange essentiel avec la lumière, cette sensation de brûlure et de douceur sur la pellicule. Nous voulions la fusion, la présence.

Le montage fait apparaître de brefs gros plans, presque subliminaux, qui donnent cette puissance hallucinatoire au film. Effectivement, on peut parler de « montage-transe » pour certaines parties comme la fête. Tout ça, c'est du rythme et de la musique. Dans la poésie sonore, les mots n'ont pas besoin d'être compris pour exister poétiquement. C'est pareil pour les images.

La musique du film ? Elle est entièrement composée à partir des sons enregistrés sur place. Le fait de régénérer ces sons, de les transformer et d'en faire une vraie composition musicale permet d'apporter un deuxième niveau d'approche, plus subjectif, dans l'écoute et la vision du film. Cette musique n'est pas une illustration sonore. Son rôle principal est de guider le spectateur dans une direction déterminée, dans la compréhension et la sensation qui se dégagent de certaines scènes. Nous avons produit un disque : "The Master Musicians of Jajouka led by Bachir Attar", enregistré le dernier soir du tournage, dans le jardin de la maison de Bachir Attar. Certains titres, trop modernes, ne figurent pas dans le film. Et d'autres, qui y sont, profitent des parfaites conditions d'enregistrement de ce soir-là. Il s'agissait de respecter au maximum l'authenticité du son et de l'interprétation, de faire réellement entendre la musique, telle qu'on peut l'écouter dans le village.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Piet Moget, un matin

PREMIÈRE MONDIALE

HENRI-FRANÇOIS IMBERT

EP PS PORTRAIT(S)

Et la lumière fut, 14H15 / VARIÉTÉS par Antony Fiant en présence du réalisateur

Un matin, deux séquences encadrées du même plan de paysage, une douzaine de plans, et pour une fois pas de voix-off, c'est tout ce dont a besoin Henri-François Imbert pour transmettre une trace cinématographique de sa rencontre - étalée dans le temps - avec le peintre Piet Moget. Si ce minimalisme tranche avec les enquêtes au long cours soigneusement restituées et mêlées à des données autobiographiques des films précédents, il trouve vite sa pleine justification dans une volonté de saisir le peintre dans les deux gestes fondamentaux (pour ne pas dire vitaux) que sont pour lui la création personnelle et l'exposition des œuvres des autres. Que cela se joue dans un tout petit périmètre de l'Aude, délimité par la poignée de kilomètres séparant Port-la-Nouvelle (où se situe son atelier) de Sigean (où se situe le Lieu d'Art Contemporain), n'est pas sans incidence sur la dramaturgie du film.

La création est d'abord une affaire d'osmose entre une main, un pinceau, une palette et ses couleurs, une toile. C'est ce que restitue le premier plan d'atelier en suivant le geste de la main. Mais très vite c'est le mouvement du haut du corps du peintre qui est saisi. La nuque et les épaules se contorsionnent, le visage apparaît une première fois au détour d'un regard hors-champ, source d'inspiration inépuisable où Moget puise la lumière, celle du plan de littoral ouvrant le film, paysage fait de hautes herbes marécageuses, d'un soupçon de mer, et surtout de ciel. À ce court temps de l'action succède un temps plus long, non pas de passivité ou d'inaction mais de recul. Recul du cinéaste tout d'abord qui passe de plans serrés à des plans sensiblement plus larges montrant une bonne partie de l'atelier. Recul du peintre ensuite sur ce qu'il vient d'exécuter. Car une toile ça sèche et c'est ce temps-là qui semble ici privilégié. Moget lit un journal et Imbert l'interrompt en lui demandant s'il a toujours acheté des peintures. Le recul, d'abord spatial, devient alors temporel, Moget profitant de l'occasion pour raconter l'histoire de son professeur et maître aux Beaux-Arts de La Haye, Paul Citroën, lequel l'incita aussi à acheter des œuvres chez les brocanteurs. Plus loin il évoque le mouvement Zéro dont il possède quelques toiles. Pourtant, le film ne cède jamais ni à la théorie ni à l'histoire de l'art. Imbert ne cherche pas à informer sur Piet Moget, à restituer sa vie et son œuvre. Plein d'humilité il est là pour recueillir ce que le peintre veut bien lui montrer et lui dire sur un laps de temps très court, sans jamais le forcer, le freinant presque, ne craignant pas le silence ni

le son des mouches venant le rompre. L'observer disposer ses toiles au séchage suffit amplement pour dire ce qui le rattache à elles, pour saisir le passage d'une lumière (le paysage) à l'autre (la toile), d'un regard (hors-champ) à l'autre (sur la toile).

L'exposition est aussi une question d'osmose, celle entre les œuvres disposées dans la grande salle du LAC. « Avec Layla on a essayé de créer un dialogue entre les choses, je pense que ça fonctionne » dit Moget. La séquence au LAC, plus courte, n'a d'autre objectif que de restituer ce dialogue grâce à quelques mouvements de caméra passant d'une œuvre à l'autre, sans oublier Moget avide de commentaires sur leur origine et leur auteur. Ses yeux pétillent, son enthousiasme est débordant et il tente de le partager avec Imbert quand il lui dit « Je trouve ça d'une force terrible, tu ne trouves pas ? ». Si le cinéaste reste muet (à moins que la réponse ait disparu du montage, mais cela revient au même, ne regarde pas le spectateur), il ne faut voir aucun affront ni aucune impolitesse dans cette attitude mais plutôt la manifestation d'une profonde décence, d'un tact cinématographique. Si son avis importe peu, c'est tout simplement que celui de Moget n'appelle ni approbation ni opposition dans un film fuyant précisément toute dialectique.

Dans l'avant-dernier plan du film Moget referme la lourde porte du LAC comme on referme la porte de sa maison. Le vent souffle fort, il se retourne et, tout en jetant un regard hors-champ, s'exclame : « Quelle lumière, hein ! ». Je crois que tout le film tient dans cette exclamation,



sa concision, son minimalisme, sa modestie, son dispositif... Surtout, elle dit bien l'insatiabilité d'un homme, d'un artiste, littéralement nourri de lumière. ”

A story of the Modlins

PREMIÈRE INTERNATIONALE

SERGIO OKSMAN

10H00 VARIÉTÉS

EP PS PORTRAIT(S)



Le film commence avec une collection de photos. Vous dites dans le film les avoir trouvées. Comment avez-vous choisi les images ? En fait ce n'est pas moi qui ai trouvé les photographies. J'ai reçu ce matériel de quelqu'un qui les a trouvées à côté d'une poubelle, dans une ruelle de Madrid. Le narrateur du film prétend qu'il les a trouvées et part du principe qu'il ne peut

pas reconstruire l'histoire sans recourir à son imagination. Donc depuis le début, le film propose quelque chose : ce n'est qu'à travers le filtre de la fiction qu'on peut approcher les vies de ceux qu'on n'a jamais rencontrés. C'est pour cela qu'il ne raconte pas leur histoire, mais leur histoire possible.

Vous avez recours à une certaine ironie. A l'image, on voit les photos être manipulées. Tout comme l'histoire ? Absolument. Le narrateur manipule les photos et l'histoire. C'est comme s'il construisait son histoire au fur et à mesure qu'il montre les photos. Le spectateur n'est jamais sûr de ce qui est vrai ou pas. Cela n'a pas d'importance. L'idée est de donner la sensation de qui étaient ces gens. Ce serait ridicule de construire leur histoire à la façon d'un journaliste. Ce qui est intéressant, en réalité, ce sont les failles, les manques, entre une photo et une autre. La fiction sert à les faire exister ensemble.

Peut-on considérer que ce film parle aussi de la photographie familiale en général - comme une sorte de fiction ? Chaque photo de famille est à la fois un document d'archive et un objet de fiction. Essayez vous-même : prenez une photo d'enfance et décrivez-la.

La référence à Rosemary's baby introduit quelque chose de maléfique. Une métaphore de la vie familiale ? C'est une histoire étrange. Un homme, en quête de célébrité, travaille pour une grosse production hollywoodienne, mais comme figurant. Son nom n'apparaît pas au générique. Le film parle d'un autre acteur (John Cassavetes), lui aussi obsédé par la célébrité, qui finit par faire un pacte avec le diable. Le parallélisme entre les deux histoires est évident. L'idée était donc de vérifier ce que deviendrait l'acteur frustré (Elmer), une fois la fiction achevée. Dans ce cas, il s'évade avec sa famille vers un pays lointain. Enfermé dans un appartement sombre, sa femme devient la « plus grande peintre de l'Apocalypse de tous les temps ». Ils poursuivent cette obsession pendant 30 ans - ce qui est à la fois ironique et terrible. Mais un jour, le diable se présente et demande son dû. Père, mère et fils meurent. Ne restent que des photos, et un appartement vide.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

EP PS PORTRAIT(S)

« Jonas Mekas » I am not a filmmaker

PIERRE-PAUL PULJIZ & JÉRÔME SANS

en présence de Pierre-Paul Puljiz

PREMIÈRE MONDIALE 10H00 / VARIÉTÉS

Qui êtes-vous Paul Vecchiali ?

JÉRÔME REYBAUD

en présence du réalisateur

PREMIÈRE MONDIALE 16H30 / BERNARDINES

EP PS LES FILS DU POUVOIR

J'ai mis 9 ans à ne pas terminer

13H15 BERNARDINES

FRÉDÉRIC DANOS

en présence du réalisateur



Vous avez-mis 9 ans à ne pas terminer...quoi ? Ne pas finir votre phrase, c'est aussi un moyen de ne pas nous dire ce que nous regardons : une introspection filmée ? Une performance ? Le projet était un film, le résultat est également un film, même si ma présence lors de la projection est indispensable pour compléter ce récit d'un inachèvement.

Votre film commence avec ce qui ressemble à un documentaire sur les salariés licenciés, de Cellatex. Comment cette enquête a-t-elle peu à peu dévié ? En passant d'un "documentaire sur" à un "documentaire avec". Parallèlement au tournage, je me suis engagé activement dans un autre conflit où la question de la place du réalisateur dans la vie des autres s'est posée. Quand j'ai proposé aux Cellatex de continuer ce film ensemble, leurs priorités étaient ailleurs et le lien ne s'est pas fait.

Quand votre famille entre en scène, le film prend des airs de docu-fiction. Mais loin de rester prisonnier d'un dispositif, vous changez sans cesse d'approche. Une façon de vous libérer des codes existant du cinéma ? Hmm! Les codes, les chaînes, l'esclave de l'amour, la joie...

Le texte défilant, la voix off, la parole face caméra : votre présence se démultiplie, jusqu'à l'invention d'un personnage de « jumeau » qui est à la fois un double de vous-même, votre père, ou encore votre oncle devenu un « moi-en-tant-que-lui ». Cela fait-il de votre film un autoportrait ? Plutôt qu'un autoportrait, c'est un film égocentrique malmené par la notion de partage. L'identité comme inachèvement - ou le contraire, cette inquiétude qui nous constitue et nous pousse à toujours échapper à nous-mêmes pour devenir les autres.

Pendant tout le film, vous nous donnez à voir un processus en cours. S'agit-il d'une recreation née du montage à partir de rushes existants ? Ou d'un work in progress en temps réel ? Pendant 9 ans, j'ai discontinuement travaillé à ce documentaire. Un jour, une amie à qui j'en montrais et contextualisais les différentes séquences m'a fait remarquer que c'était là une façon de partager ce travail.

Quel intérêt de faire du film un moment unique, performé ? La réception d'un objet artistique est toujours un moment unique, c'est un rapport entre soi et cet objet, qu'il soit pérenne comme une peinture ou un film, sujet à modifications plus ou moins

contenues comme une interprétation en public, singulier comme une improvisation. Le "moment unique" que je propose avec J'ai mis 9 ans... relève de l'infinie question de la discontinuité, du "pas fini", du "à finir", du "préférer ne pas" ; le droit à l'instabilité, au flou, à l'anthropophagie. Lire un livre dans le désordre, regarder un film dans le désordre, écouter un quatuor dans le désordre, réceptionner par bribes, se contenter du détail, ne sont que des manières bien banales de capter un objet, de le faire sien, de le goûter. Chacun de nous est suffisamment malin pour reconstituer a posteriori, réagencer les différentes parties, combler les manques.

Propos recueillis par Céline Guénot

Les Fidmags

18-19h sur le 888fm et sur www.radiogrenouille.com du 4 au 9 juillet 2012

En direct et en public du TNM La Criée AUJOURD'HUI : "pouvoir de l'image..."

Virginia Garcia del Pino(*El Jurado*) /

Phillipe Rouy

(4 bâtiments face à la mer) /

Dario Castelli

(Un Mito Antropologico Televisivo)

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

LE GROUPE LA POSTE



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

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

JOURNAL FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Gabriel Bortzmeier, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Doriane Chevenet, Philip Clark, Céline Guenot, Eve Judelson, Aurélie Marcillac. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié