



UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN

LA MANCHA DE SANGRE 10h Variétés Adolpho Best-Maugard



ENTRETIEN AVEC MICHEL LIPKES

Vous êtes le programmeur de l'écran "Une autre histoire du cinéma mexicain". Pouvez-vous nous présenter votre parcours ? Je suis réalisateur, tout juste en train de finir mon premier film, *Malaventura*. Cependant j'enseigne et je produis un peu aussi. Comme programmeur, j'ai débuté comme directeur de programmation au Festival International de Cinéma Contemporain de la ville de Mexico (FICCO) de 2004 à 2008. Après, j'ai travaillé au festival de Guadalajara en 2009 et 2010 et aujourd'hui je suis

conseiller à la Cineteca Nacional. J'ai aussi initié en 2008 avec Richard Peña et Paula Astorga la rétrospective de Roberto Gavaldon, réalisateur de *La Noche avanza*, projeté cette année au FID, à la Film Society du Lincoln Center à New-York. Tout cela a favorisé la belle opportunité de présenter ces films à Marseille.

Vous nous annoncez une histoire « autre » du cinéma. Pouvez-vous nous dire deux mots sur l'histoire « traditionnelle » ? En quoi l'histoire du cinéma mexicain que vous proposez ici s'en distingue-t-elle ? Toute culture cinématographique, peu importe son pays d'origine, est définie de façon officielle par les spécialistes locaux ou étrangers. L'histoire du cinéma mexicain est assez vaste et les titres qui la définissent sont assez familiers à première vue pour toute personne qui s'y intéresse. Je propose de prendre une route non balisée du cinéma mexicain, car je crois que c'est dans ces films que l'identité du pays est de mon point de vue la mieux cernée.

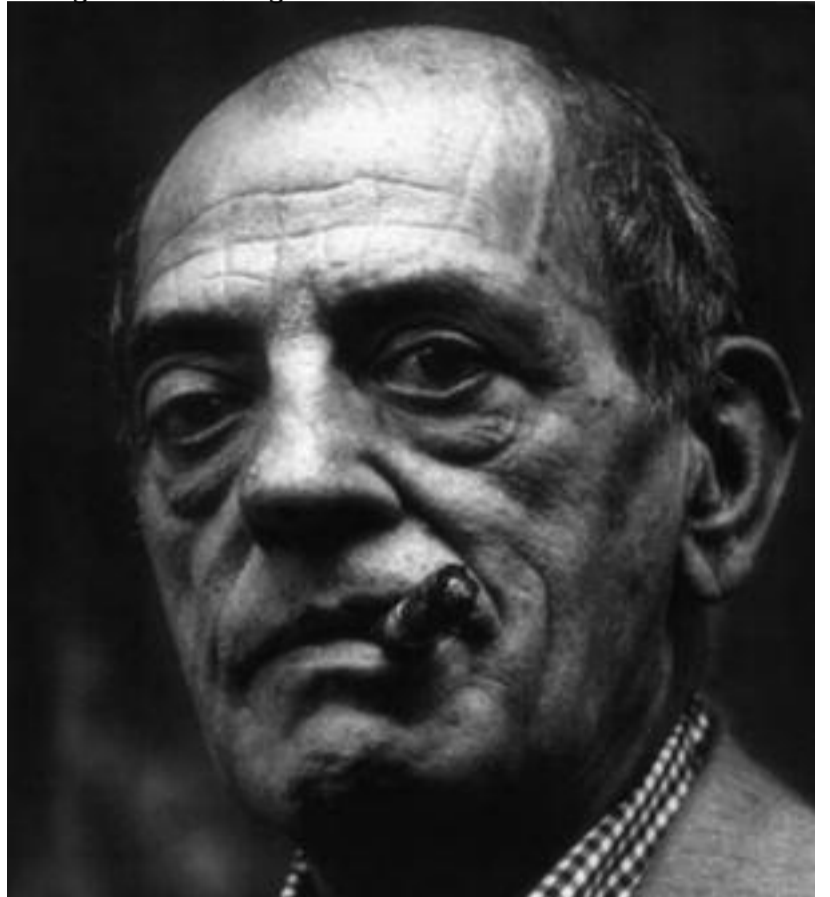
Y a-t-il un film en particulier dans la programmation sur lequel vous voudriez nous dire ici un mot ? Le film le plus ancien du programme est *La Mancha de sangre*, seul film réalisé par l'artiste plasticien Adolpho Best Maugard, qui a été l'assistant de Eisenstein lors de son aventure mexicaine. Quand le film est sorti en 1937, il a été immédiatement censuré et l'est resté pendant 10 ans pour avoir été jugé pornographique en raison de la nature documentaire d'un film qui fait le portrait du milieu bohème de l'époque. Le film a ensuite disparu avant d'être retrouvé très endommagé, puis restauré par la Filmoteca de l'UNAM (Université Nationale Autonome de Mexico). Il reste néanmoins encore mutilé à quelques endroits. Le film donne la possibilité de voir les bas-fonds du Mexique il y a 80 ans selon un point de vue très romantique dont on dirait aujourd'hui qu'il n'est plus de ce monde.

Propos recueillis par Céline Guénot.

UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN

MUERTE EN EL JARDIN Luis Buñuel

Changement de programme : 9h/30 TNM La Criée

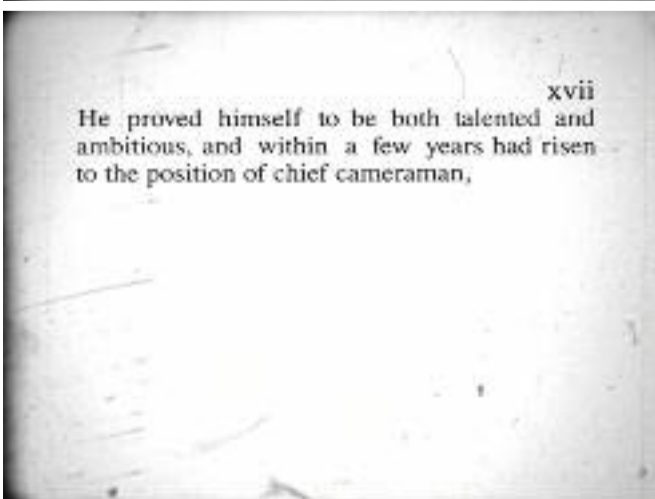


« J'ai simplement voulu filmer un récit d'aventures qui permette d'observer le comportement de personnages plus ou moins civilisés, en pleine nature et en situation de danger. Le seul personnage qui s'engage au côté des mineurs est Marchal. Vanel aussi, au début mais ensuite il recule. En fait le film est un peu anarchiste. La parenté avec Robinson Crusoe est le thème de la Nature et la façon dont évoluent les relations humaines, vers la discorde ou vers la solidarité. Sans cette solidarité, les personnages qui sont en danger seraient perdus. C'est quelque chose qui n'arrive pas que dans la forêt. Le conflit des personnages de *L'Ange exterminateur* est identique... et cela se passe dans un somptueux salon. Comme toujours, ce qui m'intéresse c'est de voir comment les circonstances vont amener les personnages à évoluer. C'est comme les plonger dans un bouillon de culture. On peut constater parfois que des gens très intelligents et civilisés, face à une situation commune de danger, deviennent brutaux et s'animalisent. J'étais séduit par l'idée de transformer la jungle en salon. C'est une espèce de fenêtre ouverte sur l'imagination, n'est-ce pas ? La réalité, sans l'imagination, c'est la moitié de la réalité. »

Luis Buñuel, *Conversations avec Luis Buñuel*, Editions des Cahiers du cinéma, 2008

HOW I FILMED THE WAR Yuval Sagiv Première internationale 9h/45 TNM La Criée

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ



Geoffrey Malins a réalisé un des premiers films représentant la guerre, La bataille de la Somme. Comment avez-vous eu connaissance de ces archives ? J'ai découvert le film de 1916, *La Bataille de la Somme*, grâce à un documentaire historique de la BBC qui parlait de la première guerre mondiale et mentionnait brièvement l'existence d'un film réalisé par l'armée britannique en pleine guerre. Le film était conçu pour remonter le moral national, mais au lieu de cela il offrait au public un aperçu rare des horreurs de la guerre moderne, montrant la mort à l'écran. J'ai été immédiatement intrigué : se pourrait-il que pendant la Grande Guerre, un réalisateur anglais subversif ait réussi à faire d'un instrument de propagande, un film pacifiste ?

Le montage repose sur un enchâssement de 3 niveaux : les images tournées par Malins d'une part, et d'autre part sous forme de cartons, son autobiographie et les commentaires des historiens. Comment vous est venue cette idée ? J'ai passé plus d'un an à faire des recherches sur ce film et je me suis rendu compte que la réalité derrière la création de *La Bataille de la Somme* était bien plus complexe qu'il n'y paraissait. Alors que la plupart des érudits maintiennent que le film n'était en réalité qu'une erreur due à l'incompétence des réalisateurs, l'aspect le plus intéressant du film était d'après moi l'écart entre le sens du film sur le papier et ce que l'on voyait à l'écran. Tandis que les images de guerre étaient sinistres, les intertitres interprétaient ces images pour le public, construisant un récit de propagande tout ce qu'il y a de classique. La question devenait alors de savoir lequel de ces éléments l'emportait pour raconter l'histoire de la bataille. Sachant à quel point ces batailles de la première guerre étaient futiles, et voyant ces images sans les cartons, hors contexte, et dans une perspective qui est celle du XXI^e siècle, les images semblaient en effet très convaincantes pour raconter l'histoire d'une terrible tragédie humaine et d'un désastre militaire. Cependant, le contexte historique du film et le sens qu'il tente de construire à travers le texte raconte l'histoire d'un sacrifice nécessaire pour gagner la guerre, un message crucial à l'ère de la guerre totale.

Plusieurs plans sont montés plusieurs fois au cours du film. Mais leur signification change au fur et à mesure du film. Cherchez-vous la vérité historique ? L'intrication document / reconstruction dans laquelle est toujours pris le cinéma était-elle un point de réflexion ? La répétition de certaines images a lieu tout au long du film, avec différents objectifs. Lorsque le récit de *How I filmed the war* commence à parler du tournage du film de 1916, la perspective de Malins est associée à celle de l'historien Stephen Badsey, un des plus grands experts de *La Bataille de la Somme*, qui suggère que le film était en réalité une tentative ratée de propagande, montrant la vulnérabilité des individus pendant la guerre. Plus tard dans le film, nous voyons les mêmes images, maintenant dans leur contexte original, puisqu'elles font partie du film de 1916, avec les cartons qui les interprètent et les chargent du sens que les autorités militaires de l'époque voulaient leur donner. Même les plans des corps sont soudain perçus différemment maintenant que l'on se rend compte que ces morts sont des soldats ennemis. La capacité des images à prendre différentes significations insiste sur notre propension à être dupé par des images animées.

Au-delà de la question de la volonté de propagande dont témoigne La Bataille de la Somme, peut-on y voir une plongée dans l'esprit de celui qui filme la guerre, et l'effet que celle-ci a sur le kineman ? C'est un point très important. La répétition d'autres images, les images en 16 mm, plus sombres, développées artisanalement, jouent comme une réverbération des pensées de Malins ou comme un rêve récurrent alors que Malins donne l'impression de réfléchir et de se pencher sur sa vie. Au lieu de coloriser et de retoucher les images archives, la dégradation volontaire des images met en avant leur dégradation et leur partialité, et font passer les images de l'informatif à l'abstrait au fur et à mesure que l'impact de la guerre et du temps apparaît visiblement sur le médium film supposé immaculé et scientifique, autant que sur son incarnation humaine – *le kineman*.

Le travail de raccrocher le texte autobiographique de Malins aux images qu'il a tournées avait-il déjà été fait ? L'association de plans spécifiques avec des segments de l'autobiographie de *Malins* suite page 2 >>>

How I filmed the war / suite de la page 2 >>> Malins fonctionne de plusieurs façons. Cela renforce la correspondance entre le protagoniste et le spectateur. Cela met aussi en avant le fait que nous sommes en train de regarder un film du point de vue de Malins. Tandis que son compte rendu écrit est remis en cause au cours du film et ne peut plus être pris pour argent comptant, les images, elles, ne changent pas. Cependant, en raison de leur capacité unique à représenter, il semble que nous soyons forcés à « croire » les images et à les accepter comme authentiques. Ceci est évidemment contredit par l'analyse de la scène d'assaut qui est soigneusement examinée mais dont l'authenticité reste une question ouverte. L'idée est de mettre au premier plan la facilité avec laquelle nous sommes manipulés par les images en mouvement et d'inviter les spectateurs à réévaluer ce qu'ils ont vu. Mentionnons aussi que le film de 1916, *La Bataille de la Somme*, a été en réalité tourné avec un second opérateur, John Benjamin McDowell, que Malins omet de mentionner dans son autobiographie.

Le montage repose sur un enchâssement de 3 niveaux : les images tournées par Malins d'une part, et d'autre part sous forme de cartons, ses écrits (autobiographie) et les commentaires de ce texte par des historiens. Comment vous est venue cette idée ? L'intention était de mimer le travail de l'historien. Tandis que les documentaires historiques traditionnels favorisent une histoire linéaire, fondée sur les liens de causes à effets, réduisant cette discipline analytique à une liste de dates et utilisant les films comme de simples illustrations, *How I filmed the war* tente de créer une relation avec moins d'intermédiaires entre le spectateur et l'histoire que présente le film. Au lieu d'avoir une voix off qui raconte au spectateur ce qui s'est passé, on demande au spectateur de lire et de construire par lui-même un sens alors que certaines des sources se contredisent et se remettent mutuellement en cause. Il n'y a pas d'interviews d'experts qui interprètent des sources historiques, les sources écrites sont présentées telles quelles sur l'écran et ne sont plus simplement informatives mais aussi porteuses d'émotions. L'autorité de Malins à raconter sa propre histoire est remise en cause, tout comme celle des érudits à interpréter le texte filmique, comme s'il faisait partie d'un discours historique. Les archives filmiques ne sont pas seulement illustratives mais nous ramènent aussi à 1916, à travers leur durée et différents rythme de montage, et permettent l'existence d'un temps pour l'analyse, la contemplation et la réflexion.

Ce montage très particulier crée un fort suspense. Peut-on dire que vous avez monté les textes autant que les images ? J'ai en effet monté la très riche et merveilleusement dramaturgique autobiographie de Malins. Les numéros de pages qui apparaissent à l'écran ne jouent pas seulement le rôle de notes de bas de page pour le texte original mais reflètent aussi le montage textuel qui condense le texte de Malins selon le récit que je voulais construire.

Esthétiquement le film ressemble à un film muet, pourtant le son y est très important. L'esthétique du film reflète et insiste sur les points précédents : le travail sur les textes fait par les historiens, la façon dont les images peuvent être interprétées différemment quand elles sont regardées dans un autre contexte. L'usage de texte écrit contribue aussi à rendre le public plus attentif et alerte puisque les spectateurs prennent activement part à la construction de la signification du film, les rendant plus réceptifs au langage visuel de *LA BATAILLE DE LA SOMME*. De la même manière que j'ai essayé de rendre les images en elles-mêmes évocatrices et autoréflexives, la bande son minimale permettait de créer une atmosphère d'ambiguïté et de doute, créant l'espace mental de Malins en même temps que le champ de bataille traumatique.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

FIDLab

ENTRETIEN AVEC
**FABIENNE MORIS &
REBECCA DE PAS**



FidLab, pourquoi ? Plusieurs raisons ont poussé à initier cette plate-forme. Le FID a toujours multiplié ses efforts pour dépasser la limite inhérente à la seule durée de la manifestation. C'est une complexité revendiquée : suivi tout au long de l'année des films sélectionnés en première mondiale, accompagnement dans le cadre des nombreuses programmations hors les murs et lors des sorties salle. A côté de ces actions en aval, nous avons souhaité nous engager davantage, être à côté des réalisateurs et des producteurs en amont, quand le film n'est encore qu'un projet en devenir. D'où FIDLab. La production est un lieu de contrastes de plus en plus marqués, mener à bien un projet devient de plus en plus délicat. Le panorama des systèmes de financement change de manière radicale, et l'une des raisons d'être du FIDLab, c'est aussi de créer des moments de confrontations entre différentes expériences de production et de présenter un éventail de stratégies de production. C'est une façon d'optimiser l'espace de rencontres qu'est déjà le festival et de rendre plus fluide les échanges professionnels.

Les évolutions du FIDLab ? Demain s'ouvre la 3^e édition, et nous sommes plutôt heureuses. Même si l'aventure est encore jeune, elle a déjà bien des fruits à son actif. Venise et Cannes ont retenu en sélection des projets passés par le FIDLab, et les plates-formes de production de Berlin, de Rotterdam et du Bafici ont repris à leur tour des projets présentés d'abord à Marseille. Par ailleurs, 30% des projets présentés dans les deux éditions précédentes sont d'ores et déjà des films achevés. Et le nombre de projets reçus cette année, 320 provenant de 55 pays différents, font déjà état de la notoriété du FIDLab en France ainsi qu'à l'étranger. Enfin, pour la première fois cette année, trois projets présentés dans les éditions précédentes figurent dans la programmation du FID, dont deux en compétition. Certes, beaucoup de travail reste à faire ! Mais nous nous y employons.

Quelques mots sur cette édition ? Nous sommes, pour l'instant, très convaincues par le cru de cette année. Nous avons travaillé en tenant en compte de la diversité des propositions reçues aussi bien en terme géographique, que formel. Sur plus de 300 postulants, seuls 11 ont été retenus ! Tâche difficile, mais très enrichissante. Offrir un panorama assez large des modalités d'écriture et de production nous a paru essentiel pour éviter l'effet de niche. Dans la sélection, donc, une belle diversité. Un film collectif : *Album de Famille* dont le directeur artistique est Raed Andoni, réalisateur de *Fix me*, présenté à l'ACID en 2010. Des documentaires qui intègrent de façon astucieuse les exigences de durée de la télévision : *Monographie Cousteau*, du jeune cinéaste Jacques Loeuille, *Sacro GRA*, du célèbre Gianfranco Rosi, *Avec ou sans Moi*, une coréalisation franco-vietnamienne et *Thsé*, tourné par une ethnologue pendant de longs hivers au Tibet. Un projet conçu pour le web par la grande comédienne Jeanne Balibar : *Electre*. Et d'autres propositions qui jouent des registres de la fiction et du documentaire : *A girl and A Tree*, du slovène Vlado Skafar qui s'est fait remarquer avec *Letter to a child* et dont le dernier film *Dad* a séduit la critique internationale. *La Guerre Submarine*, de l'auteur de *Castro*, découvert au festival de Berlin 2009. *Neige Tropicale*, porté par Christelle Lheureux, par ailleurs en compétition avec *La Maladie Blanche*, et coproduit par Apitchapong Weerasethakul. *Ming of Harlem*, de Phillip Warnell, un artiste britannique au regard très singulier, et *Birds of the Air*, autre projet britannique, de Sarah Beddington, à l'engagement fort subtil. Un point commun à tous ces projets : un budget inférieur à un million d'euros. Ce qui s'appelle un microbudget dans le jargon international, car nous sommes convaincues que des budgets restreints facilitent les engagements et les collaborations effectives. Pour terminer, nous voudrions remercier notre jury, Ilse Hugan, Charles de Meaux et Luis Urbano qui ont accepté de mettre à disposition de cette aventure leur temps, leur professionnalisme et leur expertise. Donc : à demain à la Maison de la Région !

Propos recueillis par Nicolas Wozniak.



LAST ROOM Pierre Carniaux

18h30 TNM La criée

Quelle est l'origine de Last Room ? En 2004, j'ai passé un après-midi à visiter des hôtels capsules et des love hotels

au Japon. C'est ça qui m'a donné l'envie d'écrire.

Quel était le projet d'ensemble ? Danser avec les ombres, la notion d'identité, le sentiment de destinée... Débusquer ce que l'on cache derrière le mot "réalité".

La clé est peut-être donnée dans les citations de Maurice Maeterlinck des cartons ? *Last Room* est élaboré en labyrinthe. Et oui, effectivement vous avez raison, ces mots sont peut-être l'une des portes d'entrée.

Le film est composé de fragments de récits réels ou imaginaires joués ou évoqués par plusieurs personnages, comment avez-vous réalisé ce casting et comment avez-vous choisi ces témoignages ? J'ai passé beaucoup de temps au Japon entre 2002 et 2007, presque deux années. J'y ai notamment travaillé comme comédien, j'ai joué en japonais, j'ai noué des amitiés. Les hommes et les femmes à l'écran sont membres de compagnies théâtrales que j'ai rencontrés durant cette période. J'ai proposé de réfléchir à des moments seuils, des âges, des passages... Ils m'ont donné leur confiance. Tous les récits leur appartiennent. Mais, parce qu'ils sont acteurs, nous avons pu également jouer avec nos imaginaires. Puisque je les ai laissés souvent seuls face à la caméra pour parler, j'ai découvert ce qu'ils avaient dit au moment de la traduction, et la composition de cette polyphonie s'est tissée au montage.

Pourquoi emploient-ils le plus souvent un « tu » littéraire ? La langue japonaise n'a pas l'équivalent de nos pronoms personnels. Lorsque l'autre prend la parole, on ne sait pas immédiatement s'il parle de lui ou de nous. J'ai toujours été très ému par cette ambiguïté, qui raconte pour moi une certaine conscience de la communauté, et je désirais la transcrire. Je pense que ce jeu a donné la possibilité aux acteurs de prendre de la distance par rapport à leur propre parole, en même temps que l'effet de miroir les invite à plonger plus profondément en eux-mêmes. En ce qui me concerne, ce dispositif me permet de rompre radicalement avec un certain type de formatage de témoignages enregistrés. De ce trouble de l'adresse, je souhaite que naisse un dialogue direct entre les présences, les récits du film, et les parcours de chacun.

Seule la femme rapportant l'histoire de son grand-père à l'aide de dessins parle à la première personne. Elle commence son récit à la première per-

sonne et le termine à la seconde personne. Comme un passage exemplaire du singulier au collectif.

Pourquoi avoir mis en scène ces paroles dans des hôtels divers ? La chambre d'hôtel est un espace qui me donne le vertige. C'est un lieu de consommation et de fantasme, et un lieu de sédimentation infinie des mémoires et des identités. Je m'y sens toujours comme dissous dans une foule de vies. C'est probablement à l'hôtel que j'ai lu pour la première fois ces mots de Henri Michaux qui m'ont accompagné pendant tout le film : « Je rêve aux images élémentaires, aux rêves que d'autres en d'autres situations, d'autres temps et lieux, en des corps différents surtout... ont pu avoir. »

Le film commence par des images en noir et blanc de l'île de Gunkanjima, d'autres viendront, en couleur, comme des réminiscences, quelle place ont-elles dans la structure du film ? J'ai souvent pensé à *Last Room* comme à une bouteille à la mer. Gunkanjima est une chambre d'écho qui est destinée à faire résonner toutes les paroles et toutes les vies qui traversent le film. Elle résonne malheureusement de manière assourdissante depuis le mois de mars dernier.

Quel statut a la séquence des hommes posant devant un bâtiment ? C'est le salut des acteurs, une fresque, un bas-relief, ... Un peloton d'exécution. Je voulais tourner cette séquence à Gunkanjima.

Comment avez-vous travaillé le montage avec Matthieu Carniaux ? Les racines de l'écriture sont le silence et la solitude. Mais très vite, j'ai envie de partager. Matthieu, mon frère, est mon premier interlocuteur, mon premier spectateur. Il est aussi le directeur technique du film. Il a porté à bout de bras ce projet avec moi, et ce jusqu'à aujourd'hui.

Et l'image qui semble souvent nimbée d'une sorte de halo, comme dans un rêve ? J'ai été longtemps en conflit avec l'image vidéo, et même si c'est en train de changer avec l'évolution des outils, elle a toujours un peu à voir avec l'aquarium télévisuel et charrie avec elle une certaine idée de réalité. Mais qu'est-ce que la réalité ? Il m'est absolument nécessaire de remettre en cause le dogme qui voudrait en exclure le rêve et l'imaginaire et de travailler ainsi sur des frictions d'images hétérogènes.

Comment interpréter le titre Last Room ? Vous arrivez à l'hôtel, c'est la dernière chambre de libre. Vous quittez l'hôtel, c'est la dernière chambre dont vous vous souviendrez.

Propos recueillis par Olivier Pierre

EXPOSITION Faces and Walls

Galerie de L'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Marseille 41 rue Montgrand
Maison de la Région 61 La Canebière
JUSQU'AU 11 JUILLET 2011 - 15H / 20H

DELPHINE CHEVROT / AYRO DANUSIRI /
ELISE FLORENTY / GIANFRANCO FOSCHINO /
PIETER GEENEN / FRIEDL VOM GRÖLLER / NINA
KURTELA / JONATHAN PEREL / HERVÉ PICHARD /
GAËTAN ROBILLARD / MOHAMMAD SHIRVANI /
ÖZLEM SULAK / DARIELLE TILLON

Tse est composé de trois parties très distinctes. La première ressemble au départ à une séquence d'interview sur le Bondage Domination Soumission à Tel Aviv, avant de dériver vers l'exorcisme. En quoi cette séquence initiale prépare-t-elle la suivante ? L'interview est, en effet, un hybride entre d'un côté, ce qui semble être un documentaire d'entretiens tout ce qu'il y a de classique, et de l'autre l'exposition d'un récit dans lequel la soumission d'extrême droite est possédée tandis que la dominatrice gauchiste peut d'une certaine façon lui servir d'exorciste. La progression se fait par glissement, créant une séquence dans laquelle il devient difficile de dire où se termine le « réel » et où commence « l'imaginaire ». En un sens, je suis toujours intéressé par les façons dont la voix singulière d'un discours est toujours une façade, cachant une pluralité d'identités parfois contradictoires entre elles. Ce cas spécifique est le premier de mes travaux qui n'a pas été scénarisé mot pour mot (ce que disent les protagonistes sur leur vie est en majorité ce qu'elles ont apporté), mais en même temps une proposition hautement irrégulière et spéculative qui est exposée. Un rituel de douleur et de plaisir peut être au service à la fois de confrontation politique et de spectacle faisant écho autant à des films de série B qu'au théâtre yiddish, dans lequel le thème de la possession démoniaque d'une jeune fille, le *Dybbuk*, est tout à fait central.

Dans la séquence centrale du film, la dominatrice pratique l'exorcisme de la soumission, possédée par le démon Avigdor Liebermann. Pourquoi donner tant d'importance au ministre des affaires étrangères ? Cela peut paraître étrange rétrospectivement que le film ne commence pas avec Liebermann, mais plutôt avec ce que j'ai vu comme l'invention d'une machine à discours. Autrement dit, l'idée que la souffrance infligée durant une séance de BDSM va donner lieu à du discours plutôt qu'à des cris de douleur, et que ces paroles seront étrangères et volatiles. Pour moi, il s'agissait de poursuivre un processus continu d'invention de telles machines, à la suite, par exemple des *Confessions* de Roe Rosen dans lesquelles des travailleurs clandestins ne parlant pas du tout hébreu se livraient à de douteuses confessions dans cette langue. Les correspondances avec les *Confessions* vont même plus loin, puisque dans le film précédent je fais écho à toutes les formes de confessions dans lesquelles les raisons de se dénoncer ont été intégrées par la personne qui se confesse, d'Augustin à Rousseau, en passant par la culture de la télé-réalité et du sensationnel dans laquelle les gens semblent tous avides de s'exposer. Mais bien sûr, il y a d'autres sortes de confessions, comme celles sous la torture, dans lesquelles l'inquisiteur et celui qui est soumis à la question ont des volontés opposées. Quant à Liebermann, c'est évidemment un cas particulier très intéressant. Il existe des personnages politiques similaires se revendiquant d'un racisme, d'une xénophobie, et d'un nationalisme décomplexés, mais d'une certaine façon, Liebermann est très utile aux politiciens traditionnels, ces néo libéraux dont les mots sont très différents mais dont les politiques peuvent être tout aussi monstrueuses. En réalité, mon objectif principal était de prendre ce politicien, qu'il est très confortable de détester, et de l'intérioriser, pour que le processus nous implique nous-mêmes. C'est pourquoi il était crucial de terminer avec des déclarations plus personnelles, afin que cette effrayante logorrhée soit comprise et, d'une certaine façon, nous appartienne.

A travers cette performance sexuellement et politiquement radicale, est-ce votre approche d'un rapport dominant / dominé ? Non. Je pense vraiment que cette division dominé/dominant est souvent perçue d'une façon très réductrice, et une partie de l'expérience du film, j'espère, est d'au moins nous faire expérimenter de la manière donc les fantasmes de dominations sont, en réalité, fondés sur une incroyable sensibilité et sur des inversions complexes de rôles (la dominatrice, Yoanna, le dit de façon très émouvante quand elle explique son souci d'être attentive envers sa soumise). Mais la force de ces scénarios est qu'ils s'en prennent aux relations de pouvoirs qui sont toujours présentes, même quand nous croyons que nous sommes parvenus à les dompter.

La séquence finale de chant reprend plusieurs éléments du film de Dusan Makavejev, *Wilhelm Reich, Les mystères de l'organisme*. Pourquoi cette citation ? Pour moi *Wilhelm Reich* est une grande source d'inspiration, une œuvre extraordinaire à la recherche d'une correspondance entre sexualité radicale et politique, documentaire et fiction, mais également entre ironie et pathos. Dans cette scène finale, un patineur russe chante une chanson kitsch mais non moins émouvante, les mains tâchées du sang d'une jeune yougoslave qu'il vient d'assassiner après avoir fait l'amour avec elle. La scène est spectaculaire en cela qu'elle réussit à être à la fois tragique et parodique – et tournée quasiment en plan-séquence. Ma scène, est davantage je pense, une perversion, qu'une citation, car la scène est domestiquée, avec, par exemple, le pur et magnifique cheval blanc d'origine auquel se substitue un chien blanc. De même au lieu du feu autour duquel s'assoient les clochards, nous avons un feu de table à côté d'un Mac Book Pro. La chanson a été écrite par Yesenin, un poète qui est à la fois une icône de la poésie russe moderne et un tropisme de l'âme russe, sauvage, et qui a aussi joué un rôle important pour beaucoup de poètes sionistes des débuts qui l'ont pris pour modèle afin de créer une version hébraïque d'eux-mêmes. C'est donc à la fois une façon de prendre Liebermann sous un angle très étrange, et de faire résonner les propres racines culturelles. Mais au-delà de toutes ses bonnes explications, je dois admettre que c'était simplement un désir et une tentation à laquelle je n'ai pas pu résister. Ce fantasme hantait mon esprit, et lorsque j'ai vu Igor, celui qui chante, j'ai su que son charisme pouvait le porter et que je devais le faire, même en sachant pertinemment que certains trouveront que ça n'a pas de sens.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot



POUSSIÈRES D'AMÉRIQUE

Compétition internationale

Première mondiale 20h TNM La Criée
En présence du réalisateur

Arnaud des Pallières

Vous avez réalisé, l'an dernier, *Diane Wellington*, dont la matière d'origine et la méthode sont similaires à *Poussières d'Amérique*. Pouvez-vous nous raconter l'origine de ce projet, la provenance de cette matière ? Et de sa déclinaison en deux temps, un court, d'abord, ce film, presque épique, cette fois ? Michel Klein (producteur de *Poussières d'Amérique*), est venu vers moi en 2002 pour me proposer de réaliser un film dans le cadre d'une collection de courts métrages qui lui avait été confiée par Arte. Il s'agissait de faire un portrait cinématographié de quelqu'un ou de quelque chose. Je l'ai prévenu que j'étais quelqu'un de plutôt lent et qu'il devrait sans doute faire preuve de patience. En 2004, Martin Wheeler (compositeur avec qui je venais de faire *Disneyland*, mon vieux pays natal et Adieu) me faisait découvrir un site internet américain sur lequel on pouvait visionner et télécharger gratuitement une quantité impressionnante d'archives de toute nature. Comme la série originale de courts métrages était dotée par Arte d'un budget modeste, et que cela faisait longtemps que je portais le désir de réaliser un film à partir d'images d'archives, c'est assez naturellement que j'ai proposé à Michel Klein, sans vraiment

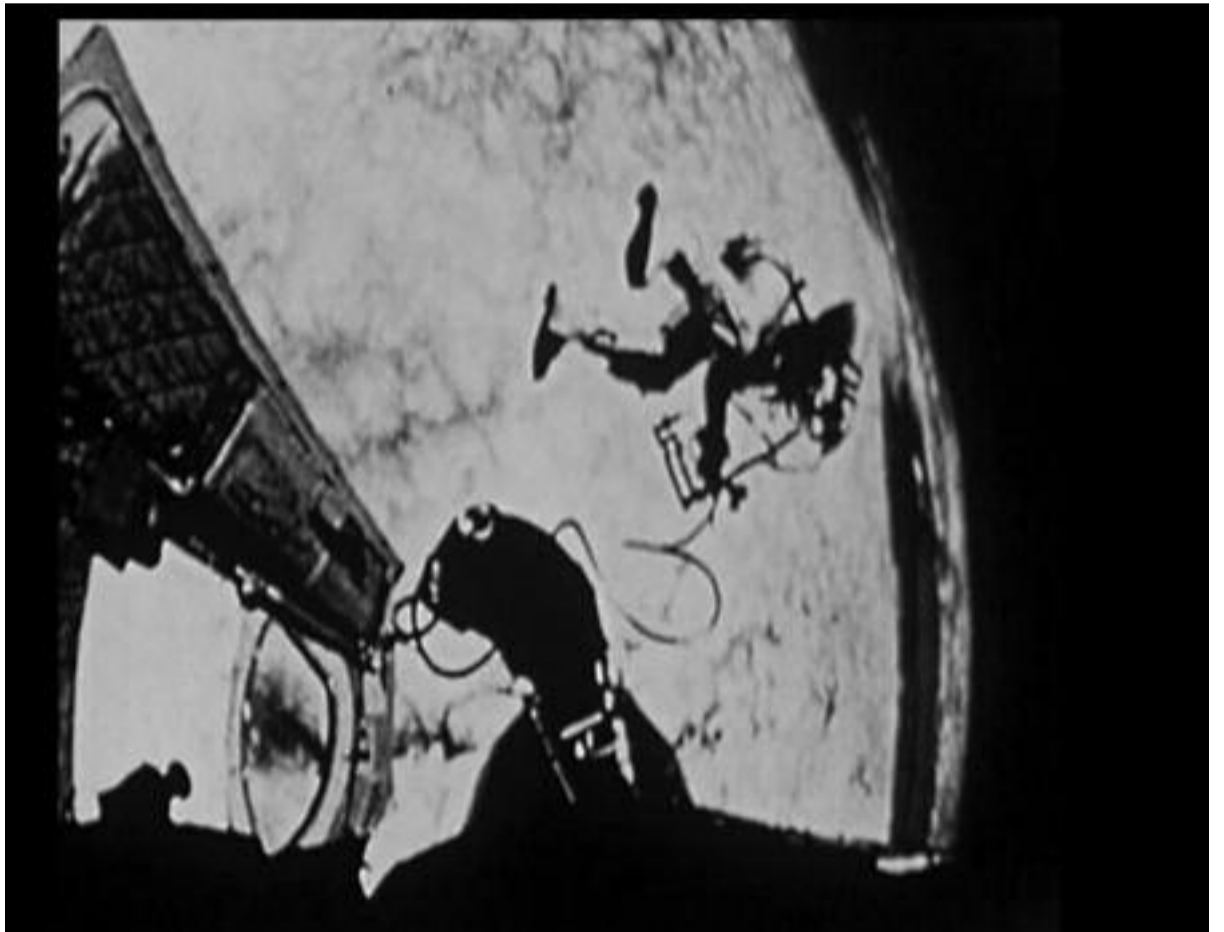


femme, ma piscine, mon ballon, mon lapin, ma voiture, mes voyages, mes vacances. J'ai voulu respecter ça. Dire « je » moi aussi. A chaque fois. Une multitude, une infinité de « je », ignorants les uns des autres. L'Amérique. Nous. Tout aussi bien...

De même, les images sont montées hors chronologie. Le film nous installe dans un flottement temporel, une sorte de flux continu au présent mais nourri du passé. Comment avez-vous envisagé le montage ? Plus qu'un flottement, c'est d'un embrassement tem-

porel qu'il s'agit. D'une sorte de vision, de dérive transhistorique à laquelle le fait même de travailler des images d'archives de natures et d'époques différentes convie inévitablement. Ce film n'a pas eu d'écriture préalable. Le montage a été une improvisation. Je place une image. Je place un intertitre. Une image. Un intertitre. Je ne calcule pas. Je ne sais pas ce qui vient. J'ai une histoire à raconter. Un récit. Qui me vient des images. Et s'invente à chaque raccord. Je ne sais jamais ce qui suit. L'histoire s'arrête quand elle veut, pas quand moi je veux. Vous parlez de flux... ces images sont aujourd'hui pour moi comme le vaste fleuve du temps.

La musique semble endosser un rôle de commentaire des images, celle de Martin Wheeler comme les musiques additionnelles. Comment s'est faite votre collaboration ? Pouvez-vous expliciter le choix de ces musiques additionnelles. La musique « commentaire » des images ? Vraiment, je ne vois pas. La musique n'est pour moi pas séparable d'autres éléments du film. Aucun élément ne



savoir où cela pouvait mener, un portrait de l'Amérique à partir de ces images. J'ai alors commencé un travail qui a d'abord consisté à visionner des centaines, puis des milliers d'heures de films. Sélectionner des plans. Ecouter et choisir des musiques. Chercher, ou laisser remonter des histoires. Éprouver le montage de courtes séquences. Mettre au point, ce qui est venu assez vite, le principe des intertitres. L'idée d'origine d'un court métrage a donné ainsi naissance à un projet plus ample. Dès lors, Michel Klein développait l'économie d'un court et d'un long métrage, à mesure que j'en développais les deux écritures à la table de montage. A un stade avancé du travail, c'est à dire plusieurs années et un long métrage de fiction (Parc) plus tard, excités par ce que nous faisons mais inquiets de le montrer et de le faire partager, nous avons proposé le court métrage *Diane Wellington* à la Mostra de Venise. Un film de seize minutes comme une ballade américaine. Bien reçu à Venise, *Diane Wellington* a depuis enchaîné les festivals et continue de voyager encore aujourd'hui. Quelques mois plus tard, alors que j'avais déjà monté une vingtaine de séquences, *Poussières d'Amérique* s'est assemblé en quelques semaines. L'histoire des Indiens s'est imposée presque d'un seul coup, venant faire une colonne vertébrale à l'ensemble et en un mois, le film a été achevé. Commandé en 2002, commencé en 2004, fini en 2011... Michel Klein a fait preuve de patience.

Les multiples récits qui s'enchaînent et font une des trames du film donnent la part belle à la première personne. Une espèce d'autobiographie collective et imaginaire ? Parce qu'une part importante de ces images d'archives provient de films de famille. Images faites à la première personne du singulier. Un père, la plupart du temps, a acheté une caméra et filmé ce qu'il possède, ce qu'il aime. Mon fils, ma fille, mon chien, mon jardin, ma

prédomine. Ni à mes yeux ni à mes oreilles. Parfois la musique éclaire. Parfois elle fait la nuit. L'image est bavarde aussi bien que muette. Le texte fait plus ou moins de bruit. Les sons, j'essaie qu'on les voie bien. Certains sont nets, d'autres flous, mais tous à mon sens font image.

Avec Martin Wheeler, on a fait comme d'habitude. Travaillé chacun de son côté. Il a fabriqué des musiques. Je les ai utilisées. Pour les musiques additionnelles, très banal : j'ai écouté des disques, beaucoup de disques, choisis et essayé des morceaux qui retenaient mon attention sans que j'analyse trop pourquoi. Le troisième élément, c'est le travail avec Jean Mallet, créateur sonore. Avec lui j'ai travaillé les sons concrets qui m'ont aidé à conjuguer ces images du passé au présent, pour les séquences qui le nécessitaient tout particulièrement. L'ensemble de la bande son du film est une tresse irrégulière de ces trois sources sonores.

Quelques motifs reviennent avec insistance, la conquête spatiale, la famille, les éléments liquides (mer, torrents), la coupe des arbres, l'enfance peut-être surtout, qui clôt le film. Que signifient-ils pour vous ? Rien que ce qu'ils sont. Que signifie la conquête spatiale ? Que signifie la famille ? La mer ? La coupe des arbres ? Que signifie l'enfance ? Le sens, je ne m'en inquiète pas. Il est toujours là, de toute façon. Je travaille des formes. Et si des métaphores s'édifient, le spectateur en est autant maître et responsable que moi. Tout vient des images. Des images et des sons.

Pourquoi l'Amérique ? Je pourrais dire : parce que l'Amérique est notre mythe. Mais la vérité, c'est que ces images étaient là, disponibles, et qu'elles m'ont fait signe. Voilà pourquoi l'Amérique.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

AUGUST

Compétition internationale
Première mondiale | Compétition premier film

Mieko Azuma *16/45 TNM La criée*
En présence de la réalisatrice

virer la question de la mémoire dans l'esprit des spectateurs.

D'une certaine façon, le film fonctionne selon le principe de l'association d'idées. En nous envoyant dans des directions différentes et parfois imprévues (le petit garçon, le chauffeur de bus, la survivante et son existence tranquille), vous tissez des liens entre différents micro-événements qui peu à peu prennent sens. J'essaie de construire le film de telle sorte que le public ne suive pas uniquement l'histoire de Johanna. Les spectateurs sont obligés de remuer et de reconnecter les fragments. Ceci devrait agir comme un déclencheur pour le spectateur qui, le poussant à se confronter à la mémoire et à retourner le miroir vers lui-même.

A cette construction particulière du film, s'ajoute la question de la langue, qui crée souvent une barrière qui gêne la communication. Quel a été votre parti pris en ce qui concerne le sous-titrage ?

Les sous-titres ont été utilisés consciemment pour montrer que Johanna comprend, afin que les spectateurs puissent s'identifier à Johanna et à sa situation. La communication entremêlée dans différentes langues montre à quel point il est difficile de transmettre le passé à travers le langage.

L'usage que vous faites du champ - contre-champ dans les scènes d'interviews marque d'une façon très forte l'étanchéité du témoignage, l'incompréhension apparemment insurmontable de ce qui s'est passé à Hiroshima pour ceux qui ne l'ont pas vécu. On peut interpréter le film de différentes façons, car la narration est fragmentée, ne suit pas un chemin logique. Par contraste avec le passé évoqué par les témoignages, la vie quotidienne à Hiroshima semble être normale. J'ai été impressionnée par le fait que les gens ont eu ou ont à oublier et à réprimer leurs souvenirs pour pouvoir vivre leur vie. Parallèlement à l'histoire de Johanna, il était important pour moi de montrer le présent à Hiroshima.

Le film est une coproduction germano-japonaise. Qu'est-ce que cette double nationalité a apporté au film ? Mon amour.

Pouvez-vous nous parler de vos projets ? J'ai des idées pour plusieurs projets. Je vais continuer à m'intéresser à la question de la mémoire.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

The title of your film, August, refers to the anniversary of the nuclear attack on Hiroshima on August 6th 1945. Why did you decide to make a film about it? According to you, what can cinema do for Hiroshima's memory? The ground in Hiroshima is one meter higher than it was before the atomic bomb. The survivors asphalted the ground, and buried buildings, trees and people under it. 5 years ago I was in Hiroshima for the first time and stood over the ground. I was confused that I couldn't imagine what happened there at that time. This feeling captured myself. I think cinema is able to tell about memory but can-

not reconstruct, archive and pass on the past.

You're Japanese and you shot your film in Hiroshima. Though, the main character in the film is a German woman. Why? What were you looking for in her stranger's eyes? I didn't want to look for something through her. I just wanted to "see".

Did you get your inspiration from testimonies that you heard yourself ? In a way I got inspiration from testimonies. But that's just a small part of all the inspiration I got of the whole time I spent in Hiroshima and Germany.

In the film, you have actors interacting with real life situations (visit of the museum, commemoration ceremony, etc). Why and how did you choose to shoot this way? Within the documentary way of filming I created a subjective perspective of a person, in order to tell about the unimaginable past and the personal memory.

You're exploring the memory - or to be more accurate the fading of memory - through the investigation of this woman. What is the connection between the organized, institutionalized commemoration of Hiroshima and a much more intimate and private search for lost childhood memories? In contrast to the institutionalized preserving of the past, it was important for me to show the human nature of forgetting and repressing memories. The confrontation of these two ways of memories shall open up questions about the subject of memory in the minds of the audience.

In a way, the film seems to use the technique of free association. By sending us in different and sometimes surprising directions (the schoolboy, the bus driver, the survivor and her quiet existence), you're weaving connections between several micro-events that slowly make sense. I try to construct the film in a way that the audience not just follow the story of Johanna. The audience is forced to agitate and connect the fragments. This should be a trigger for the spectator to deal with the subject of memory and reflect on it regarding himself.

The film deals with language issues that often create an obstacle to communication. How did you use the subtitles to emphasize this difficulty to communicate? The subtitles were used consciously to show what Johanna understands, so that the audience can empathize the situation of Johanna. The entangled communication with various languages in the film should imply how difficult it is to transfer the past through language.

The way you use reverse shots in the interview scenes gives a strong sense of separation, as if the testimony were something completely sealed, impossible to be truly understood and passed on to those who weren't there when it happened. It is possible to interpret the film in different ways because it is narrated fragmentarily and not in a logical way. In contrast to the past of the testimonies, daily life in Hiroshima seems to be normal. I was impressed by the fact that people had or have to forget and repress their memories in order to live their lives. Parallel to the story of Johanna, it was important for me to show the present Hiroshima.

The film is a Japanese - German coproduction. What have this bi-nationality brought to the film? Mon amour.

Can you tell us about your next projects? There are ideas about several projects. I will continuously deal with the subject of memory.

Interview by Céline Guénot

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

MOBILE MEN *15/45 Variétés* Apichatpong Weerasethakul



« Je suis intéressé par la question de l'extinction depuis longtemps, l'extinction des espèces, des voix, de la tradition et du cinéma. La société thaï semble pacifique en surface, cependant, il y a tant d'injustices qui contribuent à l'élimination de « l'autre ». Le gouvernement emploie des termes tels que « la préservation des valeurs thaïes », ou « la sécurité nationale » comme prétexte pour détruire les opinions, les croyances et les cultures différentes. Dans *Mobile Men* l'acteur principal est joué par un travailleur immigré venu de l'Etat de Shan en Birmanie, il s'appelle Jaai. Faire ce film m'a donné l'occasion de découvrir ses histoires. *Mobile Men* est un portrait de Jaai. Faire un film est un acte libérateur pour moi, je travaille souvent avec la même équipe et les mêmes acteurs qui deviennent des amis au fil des années. De cette manière, chaque film est comme une sorte de fête. Je voulais intégrer Jaai dans ce monde qui est le nôtre. Nous créons des univers semi-parallèles, de vie réelle et de vie imaginaire. Parfois ces deux vies se croisent. Je mets les gestes et les histoires de gens réels dans un film.

Dans *Mobile Men*, le cinéma est un outil au service de la conscience de soi. La situation y est chorégraphiée comme dans un jeu de construction cinématographique pour célébrer la jeunesse, la beauté et la dignité. Le film célèbre les gestes simples qui marquent l'individualité et ce, au travers des échanges de regards. J'espère que les spectateurs réalisent cela, quand les acteurs et le réalisateur tiennent la caméra et filment, est détruite la barrière de la discrimination. Le pick-up figure une petite île mobile sans frontières où l'on a la liberté de communiquer, de regarder et de partager. »

Apichatpong Weerasethakul

Prix Renaud Victor

Le FID Marseille et l'association Lieux Fictifs mettent en place cette année le

Prix Renaud Victor, du nom du réalisateur marseillais dont l'œuvre a inspiré le travail mené aujourd'hui par Lieux Fictifs aux Baumettes. Ce prix sera doté par le CNC dans le cadre d'un achat de droits pour le catalogue Images de la Culture. Huit films issus de la compétition française et internationale sont présentés par des étudiants de l'université d'Aix-Marseille et par les réalisateurs présents pendant le temps du festival, à un public volontaire de personnes détenues qui pourront alors se constituer membres du jury et remettre le prix. Les rencontres filmées accompagneront les films lors de leur diffusion fin juillet sur le canal interne du Centre Pénitentiaire de Marseille. Les projections ont commencé lundi avec *Poussières d'Amérique* d'Arnaud des Pallières et *Moving Up* de Lughman Khaledi, puis mardi avec *200%* de Nicolas Boone et Olivier Bosson suivi de *La montagne* présenté par Ghassan Salhab. Elles continuent ce mercredi avec Rania Stephan qui vient pour *Les trois disparitions de Soad Hosni* et Marie Voignier pour *L'hypothèse du Mokélé-Mbembé*. Elles se termineront jeudi 7 avec Andrea Bussmann pour *Aquel cuyo rostro no irradie luz* et Claudia Nunes pour *Just shoot me*.

En amont du festival, Lieux Fictifs a mis en place depuis avril « l'Atelier du Regard », animé par Pierre Poncelet, au cours duquel les étudiants en Master "Métiers du film documentaire" de l'Université d'Aix-Marseille encadrés par Pascal Cesaro et assistés de détenus formés pour l'occasion ont présenté des films issus des éditions précédentes du FID Marseille aux détenus, afin de favoriser les échanges et de se familiariser avec ce type de films. Ont participé à cet atelier Abdelkader, Antar, Bruce, Carlos, Christian, Christophe, Danilo, Guy, Hamid, Jean-Noël, Jeannot, Kemla, Marc, Pierre, Rabah, Salah et Samy accompagnés par Nicola Bergamaschi, Marion Boulay, Laure Dieudonné, Élise Piolat et Pascal Rehnolt, étudiants du Master. Pour cette première édition du Prix, le dernier film de Renaud Victor *De jour comme de nuit*, immersion pendant deux ans dans la vie quotidienne de la prison des Baumettes, sera présenté en séance spéciale aux Variétés le 8 juillet par Paul Saadoun, producteur du film, et par Caroline Caccavale, assistante de Renaud Victor sur ce film et directrice de Lieux Fictifs.



Le titre de votre film, *August*, fait référence à l'anniversaire du bombardement d'Hiroshima le 6 août 1945. Pourquoi vous être intéressée à ce qui s'est passé ce jour-là ? Que peut le cinéma pour la mémoire d'Hiroshima ? Le niveau du sol d'Hiroshima est un mètre plus haut que ce qu'il était avant le lancement de la bombe atomique. Les survivants ont recouvert le sol de goudron, et enterré les bâtiments, les arbres et les gens en dessous. Il y a 5 ans, je suis allée à Hiroshima pour la première fois et j'ai marché sur ce sol. Cela me perturbait de ne pas pouvoir imaginer ce qui s'était passé là à l'époque. Ce sentiment s'est emparé de moi. Je pense que le cinéma est capable de raconter une mémoire mais il ne peut pas reconstruire, archiver et transmettre le passé.

Vous êtes Japonaise et vous tournez votre film à Hiroshima. Pourtant vous décidez de suivre un personnage principal qui est une femme allemande. Comment expliquer ce choix ? Que recherchez-vous, pourquoi aviez-vous besoin de cette « étrangeté » ? Je ne cherchais rien à travers elle. Je voulais juste « voir ».

Vous êtes vous inspirée pour écrire de témoignages de survivants que vous avez-vous-même recueillis ? D'une certaine façon, les témoignages m'ont inspirée. Mais pour une petite part seulement dans l'inspiration que m'est venue pendant toute la période où j'étais à Hiroshima et à Berlin.

Dans le film vous placez des acteurs dans des situations « réelles » (visite au musée, à la cérémonie de commémoration, etc). Comment et pourquoi avez-vous mis en place ce dispositif ? A l'intérieur d'une manière documentaire de filmer, j'ai créé la perspective subjective d'une personne, pour raconter quelque chose du passé inimaginable et de la mémoire individuelle.

Vous explorez la question du souvenir, ou plus précisément de l'effacement du souvenir, à travers l'enquête de cette femme. Pourquoi avoir décidé de rapprocher la quête intime de cette femme, à la recherche de ses souvenirs d'enfance, de la commémoration organisée, institutionnalisée du bombardement d'Hiroshima ? Par contraste avec la préservation institutionnalisée du passé, il était important pour moi de montrer ce qu'il y a de propre à la nature humaine dans l'oubli et le refoulement des souvenirs. La confrontation de ces deux manières de se souvenir a pour but d'ou-



Júlio Bressane

PRÉSIDENT
DU JURY INTERNATIONAL



Quel est votre parcours ?

J'ai commencé à faire du cinéma à 12 ans, j'ai toujours eu le sentiment que le cinéma est un mécanisme très puissant d'auto-transformation, organisme intellectuel trop sensible qui traverse tous les arts, les sciences et la vie. Instrument radical de l'impossible.

Vous avez créé la maison de production Belair Filmes en 1970, avec Rogério Sganzerla et Helena Ignez, et produit aussi beaucoup de vos films, vous êtes cinéaste et producteur par nécessité ?

J'appartiens à une tradition de producteur-réalisateurs.

Dans les années 70, vous étiez l'un des fondateurs du mouvement udigrudi, aujourd'hui vous considérez-vous toujours comme un cinéaste expérimental ou indépendant ?

Udigrudi est un barbarisme créé pour abattre quelques cinéastes inventifs. Avec la création de la maison de production de l'Etat, Embrafilme, dans les années 70, celui qui n'était pas d'accord avec le modèle de production désigné par les cinéastes responsables de la production de l'Etat, la seule existante, était condamné, par une politique concentrationnaire et génocidaire, à l'extermination. Expérimental et indépendant sont des termes, des marchandises, de la publicité et du spectacle de l'usure planétaire dominante.

Dans votre dernier film en 2008, L'Herbe du rat, vous vous êtes inspiré de l'œuvre de Joaquim Maria Machado de Assis. Quelle importance ont la littérature et l'érotisme dans votre œuvre ?

La première traduction intersémiotique texte-

cinéma réalisée au Brésil a été ma proposition de *Mémoires posthumes* de Brás Cubas (Memórias Póstumas de Brás Cubas), de 1985. J'ai toujours été un lecteur persévérant.

Comment envisagez-vous votre collaboration au sein du jury de la compétition internationale au FID Marseille en tant que président ?

J'aimerais beaucoup rencontrer les autres membres du jury pour pouvoir les entendre.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

What is your background in films? I started making films at the age of 12 and always had the feeling that the cinema is a very powerful tool for self-transformation, a sensitive, intellectual organism that covers all the arts, sciences and life itself—a radical instrument of the impossible.

You set up the production company Belair Filmes in 1970, with Rogério Sganzerla and Helena Ignez, and also produce a lot of your own films. Are you a director/producer out of necessity? I am part of a long tradition of producer/directors.

In the 70s, you were one of the founding members of the Udigrudi movement. Do you still consider yourself as an independent experimental film-maker?

Udigrudi was a barbarism created to bring down a few inventive film-makers. When the State production company, Embrafilme, was established in the 70s, it jarred with the production models designed by producers that were responsible for the State output, which was the only model that existed and was doomed to extinction due to a genocidal, concentration camp policy. 'Experimental and independent films' are products, couched in advertising terms that dominate the global entertainment market.

Your last film in 2008, L'Herbe du rat, was inspired by Joaquim Maria Machado de Assis' book. How important are literature and eroticism in your work? The first inter-semiotic translation made in Brazil was my project on the Posthumous Memoirs of Brás Cubas (Memórias Póstumas de Brás Cubas), in 1985. I have always been an avid reader.

How do you see your role as member and president of the International Competition Jury at FID Marseille? I am looking forward to meeting the other members of the jury and listening to them.

Interviewed by Olivier Pierre

Luc Moulet

PRÉSIDENT
DU JURY FRANÇAIS



Quel est votre parcours ?

Cinéphile à partir de 8 ans, critique à partir de 18 ans (Cahiers du cinéma), réalisateur à 23 ans. A produit ses films de 1965 à 1978. Est produit par d'autres depuis.

Considérez-vous votre travail de cinéaste comme un prolongement de vos écrits critiques, ou inversement ?

Il y a parfois pour moi des relations d'identité entre les deux. Mon dernier film, *Balance et Cécité*, est un travail d'analyse critique à propos d'un thème majeur de l'histoire du cinéma, l'aveugle mouchard et les cinq dernières minutes de *Chef d'œuvre* ? contiennent une étude du *Voyage dans la lune* de Méliès. La critique a été un stage d'apprentissage à la réalisation, je n'avais jamais travaillé sur un plateau de cinéma avant.

Votre œuvre se joue des genres en général, des frontières entre le documentaire et la fiction en particulier, comment concevez-vous vos films ?

J'ai été très influencé par le parcours de cinéastes qui ont travaillé dans tous les genres, comme Hawks. J'ai essayé de profiter de l'étiquette rassurante, sur le plan commercial notamment, contenue dans le cinéma de genre. Mais je n'ai pas vraiment joué le jeu : mon *Billy Le Kid* est un faux western.

Je conçois mes films à partir d'une idée, souvent assez mince. Ensuite, j'en trouve d'autres. Quand il y en a assez, j'essaie de les mettre ensemble. Un exercice sportif facilite le développement de mes idées de base.

Vous avez un attachement particulier à la forme courte, pourquoi la prédilection pour ce format ? Quand on a fait des longs métrages, on trouve plus facilement des financements pour

des courts (on est une star par rapport aux purs du court métrage). Et puis, je fais des films comiques. Et le court métrage est le principal mode d'activité des comiques (Keaton, Lloyd, Chaplin, Valentin). Difficile de faire rire sur 2 ou 3 heures. Les zygomatiques ne tiennent pas si longtemps...

Comment envisagez-vous votre collaboration au sein du jury de la compétition française au FID Marseille en tant que président ? C'est secret....

Propos recueillis par Olivier Pierre

What has your career path been? A film enthusiast from the age of 8, critic at 18 (Cahiers du cinéma), director at 23. Produced my own films from 1965 to 1978. Produced by others since.

Do you consider your film-making to be an extension of your critical writing, or the contrary? For me, there are sometimes relations of identity between the two. My last film, Balance et Cécité, is a critical analysis related to a major theme in cinema history, the blind informer, and the last five minutes of Chef d'oeuvre ? contains a study of Le Voyage dans la lune by Méliès. Criticism was an apprenticeship for directing, I had never worked on a film set before.

Your work plays with genres in general and the border between documentary and fiction in particular, so how do you conceive your films? I was very influenced by the careers of film-makers who worked across genres, like Hawks. I tried to profit from the reassuring label contained in genre cinema, particularly on the commercial side. But I didn't really play the game: my Billy Le Kid is a fake western.

I conceive my films from what is often a slender initial idea. Then I find others. When there are enough, I try to put them together. A sporting exercise aids the development of my basic ideas.

You are particularly fond of the short form, why the preference for this format? When you've made feature-length films, it's easier to find financing for shorts (you're a star next to the makers of purely short films). And also, I make comic films. And the short film is the main mode of activity of comics (Keaton, Lloyd, Chaplin, Valentin). It's difficult to keep raising laughs for 2 or 3 hours. The cheek bones don't hold out for long...

How do you see your collaboration as chairman at the heart of the jury for the French competition at the FID Marseille? It's a secret....

As told to Olivier Pierre

UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN

ETNOCIDIO : NOTAS SOBRE EL MEZQUITAL

Paul Leduc 14/15 TNM La Criée

Les recherches dans la région du Mezquital dans l'Etat d'Hidalgo ont été menées par l'anthropologue Roger Bartra. Comment avez-vous décidé de tourner d'Etnocidio: Notas sobre el mezquital ?

D'un côté, il y avait les recherches faites par Roger Bartra, qui étaient très vastes, menées par 20 à 30 personnes - anthropologues, sociologues et économistes. Cela faisait plus d'un an qu'ils faisaient des recherches. Ils avaient plusieurs angles d'attaque et des contacts. De l'autre, il y avait l'offre de l'Office National du Film au Canada envers le SEP (Secrétariat d'Education Publique) pour faire un film. C'est ainsi qu'on m'a proposé de faire un film. Au début, je pensais tourner au Chiapas car je connaissais bien la région. Mais pour des raisons de coproduction et parce que nous voulions maintenir un angle très politique, le Chiapas nous semblait trop touristique et pouvait modifier notre objectif. Connaissant les recherches de Bartra dans la région du Mezquital, j'ai proposé d'y tourner le film et cela a été accepté.

Comment s'est passé le travail avec le monteur Rafael Castanedo? Pourquoi ce choix d'une structure alphabétique ?

Pendant les six années du gouvernement de Luis Echeverría, on parlait beaucoup d'ouverture démocratique. Mais elle était très relative car on ne pouvait pas parler de tout. Du point de vue économique, sans l'aide canadienne nous n'aurions pas été capables de monter le film. Ni ce film, ni aucun du même genre, car il n'était pas possible de faire du cinéma documentaire ni de trouver un producteur et de faire une sortie commerciale. Cela nous semblait donc être une bonne opportunité à saisir. Restait toutefois une certaine méfiance, parce que Lopez Portillo était en pleine campagne présidentielle et qu'il était le seul candidat malgré les efforts de démocratie dont on parlait tellement. Nous savions ce qui allait arriver après, et nous avons donc essayé de faire en sorte que si le film ne sortait pas en salles, il puisse tout de même avoir une certaine utilité. Nous avons donc monté une série de court-métrages destinés à des publics précis, au cas où le film ne pourrait être visionné en entier. De là est venue l'idée de l'alphabet. Le scénario est apparu à partir de nos conversations, en utilisant un alphabet imaginaire comme point de départ. Le A serait une chose, B une autre, etc. Le scénario était en fait un petit bout de papier que j'avais dans la poche de mon pantalon et qui contenait les noms possibles pour les lettres de l'alphabet, mais tout changeait constamment pendant le tournage. On cherchait toujours une structure claire, avec un ordre et une logique, mais il n'y avait pas de scénario strict. Je me rappelle que le C devait être "Cacique" car



on pensait que l'on allait filmer un chef avec les contacts de Roger. Mais à la fin il n'a pas voulu se laisser filmer alors nous l'avons fait avec un autre qui n'était pas vraiment un "cacique", mais un bourgeois. Nous avons donc choisi le mot "Classes" pour la lettre C. Nous avons prévu un entretien qui devait se dérouler avec certains membres de la communauté, mais au final plusieurs douzaines de personnes se sont présentées et toutes voulaient parler. C'est ainsi qu'a pris forme le film : Rafael Castanedo et moi avons monté les courts-métrages, et la structure a été déterminée par l'alphabet.

Etnocidio est un film militant qui s'attaque aux structures sociales existantes au Mexique. Quelle a été la réaction du public lors de sa sortie?

Le film a eu une vie accidentée à l'époque, car il a été censuré et il n'a pas été facile de le montrer. Rétrospectivement, tout cela paraît comique, mais les choses étaient ainsi. Tout d'abord, le film n'a eu aucune distribution. Tout a commencé parce que cela a coïncidé avec la rencontre au Mexique de la FIPRESCI [Fédération internationale de la critique de film] grâce à laquelle le film a pu être vu. Il a reçu de nombreuses critiques positives puis a été invité à la Semaine de la Critique de Cannes où il a été très apprécié. Cette pression extérieure a contribué à l'obtention d'un prix de la part de l'association de journalistes PECIME et le film a ainsi fini par être nommé aux Arieles (les Césars mexicains). Le film a été projeté en 16mm plusieurs fois, grâce à une compagnie de distribution appelée ZAFRA, à travers tout le Mexique, dans des maisons de la culture, des syndicats, des universités, qui constituaient un réseau très utile à l'époque pour parvenir à atteindre le public.

Les images du film semblent souvent intemporelles. Comment se reflètent-elles dans le Mexique actuel ? Je vois le film comme je vois la réalité. Il est tragique de constater que 35 ans après le tournage du film, les choses n'ont pas changé, sinon empiré avec la violence issue du trafic de narcotiques. Ce film n'a plus été projeté depuis de nombreuses années, il n'est plus tellement connu, mais je suppose que les réactions seraient similaires si l'on comparait les années 1970 à aujourd'hui car les différences ne sont pas si grandes. J'aimerais beaucoup rendre mes films accessibles sur internet ; le passé documentaire du Mexique n'est pas énorme mais je crois qu'il est intéressant si on le remet dans une perspective contemporaine.

Propos recueillis par Michel Lipkes.

ATTENTION CHANGEMENT DE PROGRAMME

Mercredi 6

13h30 Variétés salle 3 :

la projection de *La Noche avanza* est reportée au samedi 9 et est remplacée par *Los hermanos de Hierros*

Jeudi 7

10h30 Variétés salle 1 :

la projection de *La Noche avanza* est reportée au dimanche 10 et est remplacée par *Niño Fidencio*

Samedi 9

18h00 Variétés salle 1 :

projection de *La Noche avanza* à la place de *Los Hermanos de Hierros* initialement prévu.

Dimanche 10

20h00 Variétés salle 1 :

projection de *La Noche avanza* à la place de *Niño Fidencio* initialement prévu.

FID Marseille Catalogue

10 euros

en vente dans différents lieux du Festival

MARCEL OPHÜLS ET JEAN-LUC GODARD : LA RENCONTRE DE SAINT-GERVAIS

Frédéric Choffat et Vincent Lowy

Première internationale

18h Variétés

En présence de Frédéric Choffat



SOFT AND HARD Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville

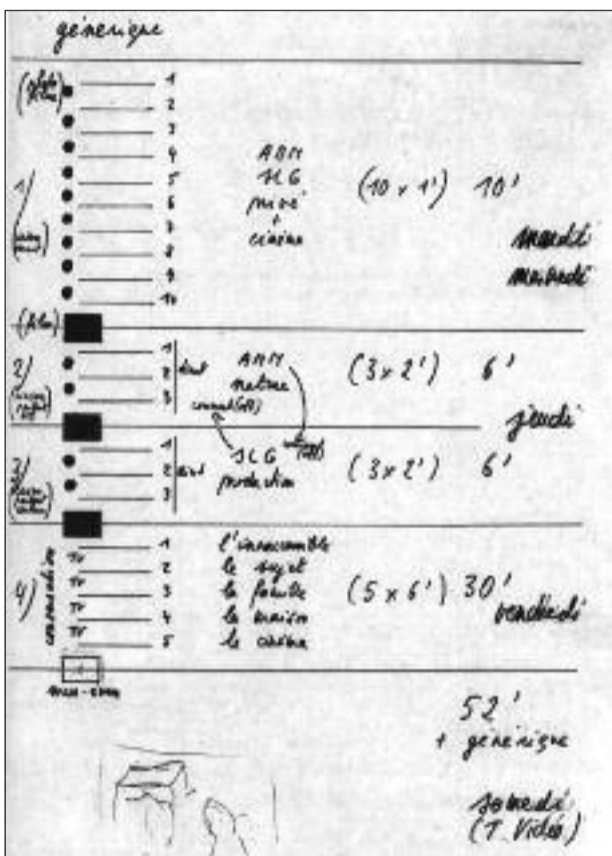
PORTRAITS CROISÉS 12h TNM La Criée

« Construit autour d'un dialogue approfondi entre Godard et Miéville, *Soft and Hard* est filmé avec une caméra unique et en plan fixe, et l'image est d'une faible intensité dans le long passage de la conversation, où la densité des multiples couches visuelles diminue peu à peu. En dépit du fait qu'au départ le titre fait double sens, puisque habituellement, les termes hard et soft renvoient à la fois à l'intersection entre leur travail, en tant que cinéastes (ensemble et séparément), et leur vie personnelle. Jean-Luc entame en voix off la recherche du « chemin vers notre parole », avec des allusions aux signaux envoyés par le monde extérieur, qu'ils aient trait à l'essentiel (les massacres quotidiens à Beyrouth) ou au divertissement (le tennis). Ces références accompagnent les sons limpides du *Quatuor en la mineur* de Beethoven, opus 132, qui donne à l'ensemble de la séquence une tonalité poignante de intime.

La conversation entre Godard et Miéville aborde deux questions principales : les différences entre leurs places respectives et leurs relations en tant que cinéastes, et le contexte dans lequel leur travail est produit et présenté dans le domaine audiovisuel contemporain. Ils discutent en particulier du fait que la télévision ait usurpé le rôle historique du cinéma, et expriment un sentiment de perte et de colère face à la destruction du cinéma – d'un certain

cinéma – et à son remplacement par une nouvelle organisation des images à la télévision. Leur critique de ce qui est devenu la forme de spectacle prédominante dans ce média est appuyée par les images qui émaillent la vidéo – fragments banals et métonymiques de publicités fallacieuses ou légendes spécieuses, telles que le mot « catastrophe » affiché derrière un journaliste qui présente les informations – évoquant ce que Saul Bellow a surnommé « l'enfer crétinisé » de la télévision contemporaine. A travers leur longue conversation, Godard et Miéville font de l'essai télévisuel un espace ludique où un état d'esprit porté au questionnement peut jouer avec inventivité. Leur dialogue, calme et critique, donne forme à un mode de discours et de pensée particulier, foisonnant et métaphorique, honnête et oblique. Comme l'indique le diagramme fourni par Jean-Luc, *Soft and hard* a été créé, comme le monde lui-même, quasiment en sept jours, avec un jour de repos le dimanche. Il prévoit d'insérer les citations de films selon une progression chronologique allant du cinéma muet au cinéma sonore, puis au cinéma en couleurs, et finalement, à la télévision. »

D'après Rod Stoneman, «Soft and Hard, indications intimations implications », in *Jean-Luc Godard Documents*, Paris, Ed. Centre Pompidou, 2006.



Michiko Yoshitake

JURY INTERNATIONAL

Quel est votre parcours ? Je suis arrivée à Paris au début des années 80. Depuis, je travaille dans différents domaines dans le cinéma : journalisme, acquisitions pour le distributeur japonais Eurospace, présentation au Japon de films de répertoire, coordination de coproductions franco-japonaises et enfin production des films depuis 2005.

Comment définiriez-vous votre ligne éditoriale en tant que productrice ? Je suis d'origine japonaise et je vis depuis des années entre la France et le Japon. J'ai une double culture. Mon but en tant que productrice, c'est de travailler avec des cinéastes qui viennent d'ailleurs ou qui vont ailleurs. Au croisement des cultures, coutumes, perceptions et concepts, je cherche à accoucher de films différents. Je rêve d'enrichir ainsi l'univers du cinéma.

Vous avez travaillé avec des cinéastes très différents Leos Carax, Bong Joon-hoo et en particulier Nobuhiro Suwa, comment se passe votre collaboration avec lui ? J'ai rencontré Suwa en 1998 et collaboré avec lui sur quatre films. C'est un vrai auteur, avec une idée très précise, plutôt pointue, du cinéma, mais bien reçue par les critiques, surtout en France. J'en suis très fière. Il ne cherche pas à reproduire l'image qu'il a dans la tête sur pellicule. Ainsi, il n'utilise pas de scénario. Ses acteurs vivent l'instant au lieu de répéter le texte. Tout le monde participe à la création de film. C'est un chef d'orchestre qui harmonise les meilleures propositions de chacun pour réaliser son film. Mon travail a surtout été de transmettre l'esprit du cinéma de Suwa à ses collaborateurs français.

Quelle est votre dernière production ? Un documentaire réalisé par Catherine Cadou, *Kurosawa, la Voie*. Onze grands cinéastes d'Europe, d'Amérique et d'Asie parlent d' Akira Kurosawa et découvrent son influence surprenante sur leur propre œuvre. Interprète du maître japonais pendant quinze ans, la réalisatrice a mis en résonance ces témoignages passionnants. Kurosawa avait raison quand il disait « Plus on est japonais, plus on est universel ».

Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury de la compétition internationale du FID Marseille ? D'abord, j'aimerais tout simplement découvrir des

films. Dans les films documentaires en particulier, on a très rarement l'impression de déjà-vu. Je souhaiterais aussi rencontrer des films innovateurs au FID.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Could you tell us about your career path?

I came to Paris in the early 80s and I have been working in various areas of the film industry ever since : journalism, film acquisitions for the japanese distribution company Eurospace, screening of repertory movies in Japan, coordination of French-Japanese co-productions and, finally, film production since 2005.

How would you describe the editorial line you set up as a producer?

I am a native of Japan and I have been living between France and Japan for many years. I have a double culture. As a producer, I seek to work with film-makers who come from a different background or take a different direction. My attempt, by mixing cultures, customs, perceptions and concepts, is to deliver singular movies. My dream is to bring something new to the world of cinema.

You have worked with a variety of film directors: Leos Carax, Bong Joon-hoo and in particular, Nobuhiro Suwa. How does the collaboration with Nobuhiro Suwa go?

I met Suwa in 1998 and worked with him on four movies. He's a real art-house film director with a very specific and quite astute view on cinema. A view that is well received by critics though, especially in France. I feel very proud about it. He never tries to shoot the exact image he has in mind. He doesn't use scripts. His actors live the moment instead of going over a text. Everyone takes part in the film creation. He's a conductor harmonising all the best suggestions to make his movie. My task has mostly been to pass on the spirit of Suwa's films to his French co-workers.

What is the last film you have produced?

A documentary directed by Catherine Cadou, called Kurosawa's way. Eleven major film directors from Europe, America and Asia talk about Kurosawa Akira and discover how he influenced their work in a surprising way. Catherine Cadou put together those fascinating testimonies that echo each other. Kurosawa was right when he said : 'The more Japanese you are, the more universal you are.'

How do you view your role as a member of the FID Marseille international competition jury?

First, I would quite simply like to discover movies. With documentaries especially, you rarely get a feeling of déjà-vu. I also hope to come across innovative movies during the festival.

Interview by Olivier Pierre



Bouchra Khalili

JURY NATIONAL

Quelle place tient le cinéma dans votre travail d'artiste ?

Mes œuvres épousent des formes hétérogènes. Il n'y a pas de rapport au cinéma d'ordre référentiel ou citationnel, mais davantage une réflexion sur le plan, la durée, une certaine ambiguïté que j'essaie d'amener à travers un travail sur la déconnexion entre l'image et le son. Mais aussi sur le son et comment il peut faire image, et sur le statut de la parole et de la voix. Et enfin sur le rapport entre des vidéos, dont la place pourrait être dans la salle de cinéma, mais que j'inscris dans l'espace d'exposition en travaillant sur l'accrochage comme si l'espace devenait une sorte de salle de montage où les œuvres s'articulent entre elles, et où les connexions sont rendues visibles.

La politique et la géographie y occupent aussi une large place. Mon travail n'a rien d'une œuvre « militante ». Disons que je m'intéresse à des réalités concrètes et précises, qui sont souvent situées aux marges du visible : la clandestinité, les migrations contemporaines, une certaine géographie de la résistance inventée par ceux qui sont forcés de franchir clandestinement des frontières. De ce point de vue, je m'intéresse essentiellement à la singularité des expériences, par opposition à leur exemplarité. Et si la géographie intervient dans mon travail, c'est d'abord parce que je ne conçois pas mon travail hors d'une certaine pratique du nomadisme, parce que mes œuvres découlent directement des lieux dans lesquels je m'inscris. Mais c'est aussi et peut-être surtout parce que la géographie de la clandestinité invente des routes qui n'existaient pas avant qu'elles ne soient empruntées, du moins pas sur les cartes de géographie officielle. C'est ce que j'essaie de montrer en produisant des formes qui rendent compte de ces trajectoires, les questionnent, mais aussi tentent de révéler leur dimension imaginaire, l'imaginaire qu'ils génèrent, et les fictions potentielles qui peuvent émerger de ces récits.

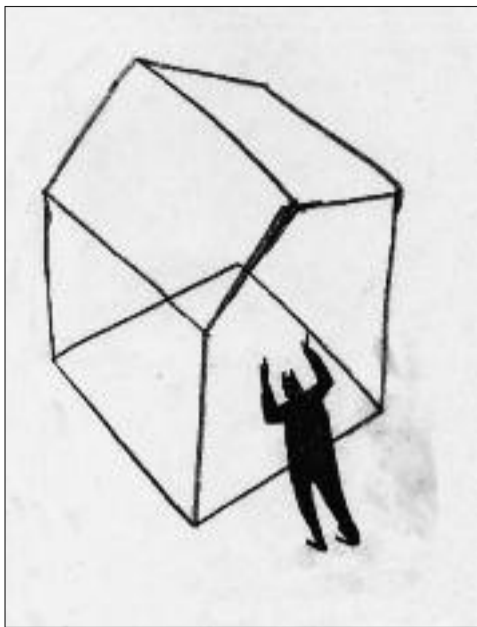
Votre rôle à la cinémathèque de Tanger ? Votre ligne éditoriale ? La situation au Maroc est très paradoxale : il n'y a jamais eu autant de films produits que ces dix dernières années, et dans le même temps, jamais autant de salles n'ont fermé leurs portes. Lorsque nous avons fondé en 2003 La Cinémathèque de Tanger avec Yto Barrada, elle aussi artiste franco-marocaine, la première idée était d'ouvrir des fenêtres désespérément closes pour les spectateurs marocains. La ligne a donc été très vite définie, avant même notre ouverture : montrer le cinéma marocain - que peu de Marocains connaissent - faire circuler la production arabe contemporaine, organiser des rétrospectives de cinéastes africains, la première a été consacrée à Djibril Diop Mambety, avoir une programmation hebdomadaire consacrée aux documentaires et aux films d'artistes. Il y a aussi La Lanterne Magique, notre ciné-club pour enfants, qui réunit chaque mois près de 1000 jeunes Tangérois âgés de 6 à 12 ans. Prochainement, nous inaugurons une rétrospective qui me tient particulièrement à cœur : « Tanger vu par le cinéma », qui sera accompagnée d'un catalogue. Et il y a enfin notre collection, essentiellement tournée vers le documentaire arabe, le film et la vidéo d'artistes, les films de famille et les archives coloniales.

Votre rôle en tant que jury au FID ? Quelles sont vos attentes ? Je ne veux pas me placer dans une situation d'attente, mais dans un état de disponibilité à l'égard des films, des expériences qu'ils proposent. Je vois ma situation de jury aussi comme une excellente occasion de prendre des nouvelles d'un certain cinéma, à priori celui qui m'intéresse le plus. Pour avoir déjà fait partie de jurys, je sais que c'est une expérience intense et passionnante.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

LES SENTIERS

ENTRETIEN AVEC **NATHALIE GUIMARD**
ET VINCENT TUSET-ANRÈS



© Benoît Bonnemaison-Fitte

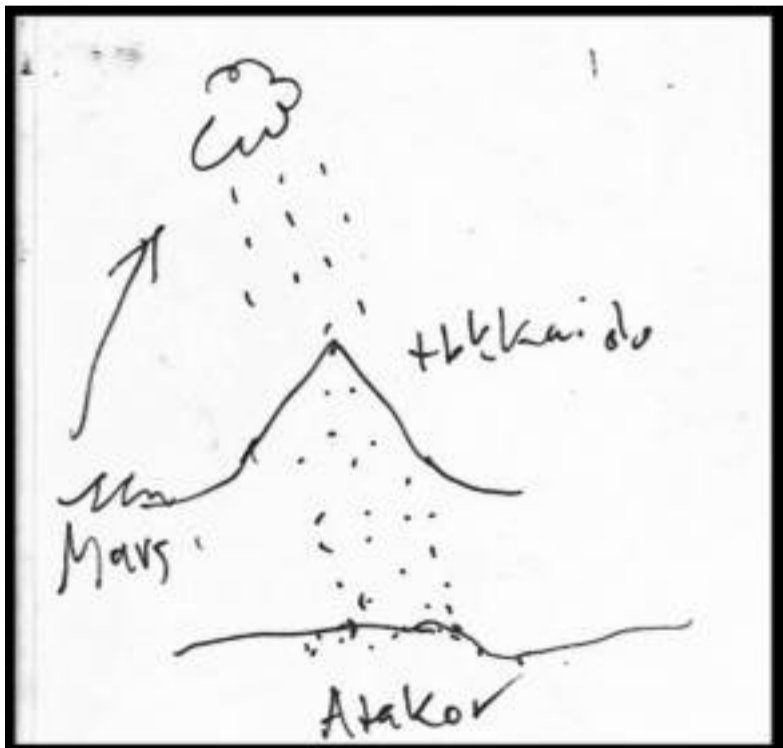
Comme chaque année, le FID Marseille invite Fotokino à programmer un écran tout public. Pouvez-vous nous rappeler comment se construisent Les Sentiers ? Le comité de présélection du FID effectue un premier travail de visionnage et nous fait parvenir les (nombreux) films capables de retenir notre attention, eu égard à la spécificité de cet écran : une programmation ouverte aux plus jeunes, destinée à tous. Nous retenons un certain nombre d'œuvres parmi cette première vague, puis nous construisons l'écran dans la rencontre avec des films que nous avons découverts par ailleurs, récents ou plus anciens, rares ou inédits,

et qui tissent, à nos yeux, des liens avec les premiers. Quand l'équipe du FID nous a proposé cet espace de programmation il y a six ans, il s'agissait, dans l'esprit de chacun, de délimiter un terrain fertile pour un échange, un dialogue. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une carte blanche mais plutôt d'une relation de confiance qui se renforce chaque année.

Quels films y rencontrons-nous ? Fotokino, à travers ses différentes programmations, partage avec le FID un goût prononcé pour les formes libérées des questions de genre, en misant sur la singularité et l'originalité du regard des auteurs. Sans en faire un principe de programmation, évidemment. Mais ici, nous ne faisons qu'accompagner, même si nous pouvons avec immodestie considérer l'avoir en partie anticipée, une tendance à l'hybridation présente dans le cinéma d'aujourd'hui, au sein duquel les auteurs s'affranchissent allègrement des questions de discipline artistique et de catégorisation des œuvres. Ce qui est passionnant, car loin de constater un épuisement des formes d'expressions cinématographiques, il nous semble rencontrer des objets de plus en plus surprenants, qui télescopent techniques et sujets, modernité et tradition. Un film comme *Stick Climbing* par exemple, constitue l'accomplissement d'une performance tout autant artistique que sportive, quelque part au beau milieu du Tyrol. *RaumZeitHund* revisite *Muybridge* avec une bonne dose d'humour en jouant des possibilités qu'offrent les techniques contemporaines de montage. Et *Joan Bodon* accompagne la parole occitane du narrateur de dessins réalisés sous la caméra. Autant de procédés rares et inattendus qui renouvellent sans cesse notre regard.

Avez-vous orienté vos choix autour d'une thématique particulière ? Nous ne destinons pas de thématique globale pour l'écran, mais on peut facilement constater des sujets communs, dans une même séance, ou transversalement. Par exemple, plusieurs films évoquent la question des liens qui bâtissent une communauté, qu'elle soit club de sport, village tyrolien, famille taiwanaise ou territoire linguistique. Des communautés et leurs rites de passage, leurs traditions et leurs codes, leurs aspirations et aussi leurs frontières. Des sociétés en réduction. *Mokhtar*, par exemple, met en scène un enfant aux prises avec les croyances populaire d'un petit village marocain. Pour ne pas être rejeté par sa propre famille, il devra se séparer d'un hibou, lointain cousin de Kes, qui semble être son seul ami. Au-delà de la fable, ce film résonne vivement avec des sujets essentiels du monde contemporain. En cela, il illustre parfaitement la variété des lectures et réceptions que les films présents au sein de cet écran pourront rencontrer chez les spectateurs, qu'ils soient enfants ou adultes.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak



CONVERSATIONS SECRÈTES 11h45 Variétés

HERR BERNER UND DIE WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE

Serpil Turhan

LE SOULÈVEMENT COMMENCE EN PROMENADE

Elise Florenty

UN MONDE ARGENTÉ

Nicolas Gerber *en sa présence*

LES SENTIERS

UN ÉTÉ CHEZ GRAND-PÈRE
Hou Hsiao Hsien

14h30 TNM La Criée



Si on pense, à une sorte d'être asiatique contemplatif, et bien sûr à Ozu, il est nécessaire de savoir que ce cinéma de poésie vient de bien plus près, puisque c'est la vision d'Œdipe-Roi de Pier Paolo Pasolini qui a libéré Hou Hsiao Hsien de tout sentiment d'obligation envers l'imitation de la nature. De même, les relations spatiales sont données progressivement, avec des sauts brusques de point de vue, toujours en décalage avec l'attente du spectateur. Hou procède par alternance entre des cadres qui concrétisent

le regard du personnage et d'autres qui portent de point de vue « objectif » du cinéaste. Le mystère de l'appréhension des informations se confond avec celui du découpage, qui se signale à chaque instant : chaque coupe suggère un autre cours possible de l'action.

« Le cinéma occidental m'a appris qu'on peut se débarrasser des contraintes de la logique, des obligations du montage, qu'on peut se débarrasser des plans inutiles », disait Hou avant le tournage de ce film, et ses cimes d'arbres remuées par le vent viennent autant du prologue de Pasolini que de la peinture chinoise.

D'après Bernard Eisenschitz in Hou Hao Hsien, Editions des Cahiers du cinéma, 2005

« Dans *Un été chez grand-père*, il y a une scène où le héros, perché dans un arbre, voit arriver une fille. Je filme le long moment de l'attente et les champs à l'horizon, les arbres qui bougent... Cette scène est venue d'un souvenir personnel : lorsque j'avais treize ans j'allais cueillir des mangues et je montais moi-même aux arbres. »

Hou Hsiao Hsien, 1999



PORTRAITS CROISÉS

CORRESPONDANCE JONAS MEKAS

José-Luis Guerin 12h TNM La criée

« Je pensais que la meilleure façon d'établir une correspondance était de commencer par les choses concrètes, les choses les plus simples. J'ai passé du temps à flâner dans Paris. Par hasard, je suis tombé sur le boulevard des Capucines, l'endroit où les frères Lumière ont fait leur première projection publique. Je me suis alors souvenu que les frères Lumière étaient très importants pour Jonas. Il a même fait un petit film sur *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Louis Lumière est comme un frère pour lui. Et puis il y a l'image du *film maker* dépouillé. Jonas avec sa Bolex Paillard dans la main. Voilà, ça c'est un *film maker* : l'homme avec sa caméra, sans rien d'autre. »

José-Luis Guerin. Entretien avec Nicole Brenez, Magazine du jeu de Paume, mars 2011



Comment s'articule cet écran parallèle ? Cette sélection est la quatrième autour du son et de la musique. Après 2003, 2007 et 2010, l'accent mis sur l'écoute par un choix entre les films les plus récents et quelques productions plus rares et plus anciennes se prolonge. Si l'année dernière, la distinction était marquée entre Paroles et musique, deux porteurs de sens, les choix insistent cette année sur l'imbrication des deux, sur les nécessités de l'un comparées à celles de l'autre et sur l'échappée ainsi offerte ; l'attentif suivi de tous les propos n'annule pas indubitablement les résolutions diverses.

Faut-il mener une enquête, être sur écoute ? *Conversation secrète* donne le ton. Le film donne au pluriel son titre à l'écran puisqu'il aborde ou esquisse de nombreux axes déployés dans les autres films. La visualisation de l'invisible, la matérialisation de l'impalpable, l'alternance entre rêve et réalité, le déterminisme de l'architecture, l'insistance explicative sur la technique, les contradictions entre le sonore et le musical, les relations réduites entre les êtres et un effacement progressif des indices se retrouvent dans les autres séances de la sélection. L'importance donnée à cette conversation, celle des protagonistes et surtout, celles entre Francis Ford Coppola et son monteur Walter Murch, prolonge un intérêt déjà abordé en 2010 et illustre une théorie du cillement où le virtuose du montage déploie toutes ses capacités théoriques et intuitives dans l'observation des clignements d'yeux de l'acteur Gene Hackman comparés aux instants de coupe. Enfin, la projection en salle de ces bobines devenues précieuses est une prouesse où toute l'équipe du FID a été grandement sollicitée. Avec cette diffusion tout à fait exceptionnelle, le Festival tient l'un de ses rôles brillamment.

Quelles sont les autres trouvailles ? A de nombreuses reprises, les personnages semblent préférer la musique à la rhétorique sans faire basculer le film en un "musical". *Os montros* où paroles et musiques ne parviennent à prendre le pas sur une présence humaine, *Finisterrae* emmenant deux revenants d'un lieu à un autre vers des concerts incongrus, *Umshini wam* détournant les appareils du groupe Die Antwoord, ou encore *The Story of Elfranko Wessels* en un surprenant doublage mélodique, et *Nuit Blanche* où tout se réduit en concaténation. Lorsque la musique est au cœur du film, les questions ouvrent d'autres champs avec Manon de Boer, ou avec Rinaldo Marasco autour de la *Messe en Si mineur* de Bach, et avec Jérôme de Missolz en une confrontation de multiples modernités. Enfin, pour rebondir d'un *Soft and Hard* de Godard et Miéville plaçant en avant l'émotion, l'apport de l'art et de l'outil s'offre avec les *9 Evenings* où sur une scène gigantesque le talent des ingénieurs et le spectacle des artistes s'assemblent en une fresque tentant d'être captée par la pellicule. La raison et l'intuition se cognent sans affirmer une préférence entre les images, les mots et les notes.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak



CONVERSATION SECRÈTE Francis Ford Coppola
15h30 Variétés

EN CHANTIER 18h Variétés

PLUS JAMAIS PEUR Mourad Ben Cheikh

Plus jamais peur s'est fait en même temps que la révolution qui a fini par chasser Ben Ali du pouvoir en Tunisie. Comment et pourquoi avez-vous commencé à filmer ? Ce film est différent de tout ce que j'ai pu réaliser jusqu'à aujourd'hui. Il est né avant tout de l'urgence de raconter, de témoigner de ce qui se passait devant nos yeux. En récupérant toute ma dignité de citoyen le 14 janvier, ma plus grande urgence était de récupérer celle de cinéaste en me penchant pour la première fois de ma vie sur ma propre réalité de l'instant, sans aucun filtre, sans aucune surveillance, censure ou autocensure. Au début du tournage, je n'avais pas la moindre idée de ce que j'allais faire, mais dès que j'ai touché la réalité à travers mon regard de cinéaste, tout est devenu très clair. L'axe de la peur s'est imposé de lui-même, les personnages aussi.

Vous suivez plusieurs personnages récurrents qui incarnent la lutte des tunisiens pour la démocratie. Les personnages de ce film représentent à la fois des réalités différentes, en terme de classe d'âge, de type de résistance et de participation à la révolution. D'un côté, il y a une résistante historique comme Radhia Nasraoui qui nous permet de découvrir le monde de la torture et l'arme de la peur utilisée par la dictature de Ben Ali. De l'autre, il y a Lina Ben Mhenni qui représente une nouvelle forme de lutte, celle d'une jeunesse qui a transformé le net en une arme pour la construction de nouvelles formes de consensus. Le troisième personnage, Karem Cherif, est un journaliste qui a troqué sa plume contre un gourdin pour défendre sa famille, son quartier, mais surtout sa nouvelle citoyenneté. Il est en cela l'exemple d'une grande partie de la population tunisienne. Un quatrième personnage apparaît dans le film, on ne le reconnaît pas, mais il représente la profonde maladie qui a secoué la société tunisienne pendant de longues années, une dépression qui touchait un tunisien sur deux.

Une grande partie du film se déroule au cœur des manifestations, dans la rue. Votre film est-il là pour donner la parole ? Ce film est une photographie instantanée et fidèle de ce qui a secoué les populations tunisiennes pendant les premières semaines de la révolution. Les tunisiens ont finalement pris de force une parole qui leur avait été refusée pendant des décennies. On les croyait aphone, il se sont révélés capables d'un discours efficace et constructifs. La lâcheté qui les a muselés pendant longtemps a disparu.



Des vidéos amateurs, des photos de presse qu'on découpe, des extraits télévisés : les images sont omniprésentes dans cette révolution. Quel a été d'après vous leur rôle ? Le tunisien a traversé un long désert, il a été privé pendant de longues années de sa propre image. Les moyens de l'information officielle lui ont donné une fausse image de lui-même et du pays. Aujourd'hui, cette image est à construire. Le cinéma est l'un des outils de cette reconstruction, mais la presse, la littérature et les arts en général sont les premiers miroirs dont dispose la société pour se reconnaître, pour se voir différente, pour croire au miracle accompli. La bataille de l'image est cruciale, et les Tunisiens sont loin de l'avoir gagnée.

Quelques mots sur cette thérapie qui rythme votre film ? Des recherches qui étaient interdites de diffusion pendant la dictature, avaient révélé qu'un tunisien sur deux était atteint de dépression. La société tunisienne était profondément malade et le personnage qui subit cette thérapie artistique nous démontre à quel point l'arme de la peur avait tarabulé les individus et la société. Cette thérapie nous révèle combien nous étions atteints, et participe à notre libération.

A la fois avant le 14 janvier, grâce aux récits des personnages, et après Ben Ali, votre film transmet l'effervescence d'un moment révolutionnaire. Quelle durée de tournage et de montage ? Entre le début du tournage de ce film, et sa première projection publique pendant le festival de Cannes, moins de quatre mois s'étaient écoulés. Ce film est à l'image de cette révolution, il s'est fait dans l'urgence, avec amour et spontanéité.

Propos recueillis par Céline Guénot.

LES NUITS DU FID / PARTIES

Le Théâtre des Bernardines, 17 rue Garibaldi (croisement cours Lieutaud et cours Julien), lieu convivial du festival vous accueille :
at the crossroad between cours Lieutaud and cours Julien, the festive place of the festival welcomes you at the following times:

MERCREDI 6 JUILLET FÊTE D'OUVERTURE DU FESTIVAL DE 21H00 À 02H00

WEDNESDAY JULY 6th Festival Opening Party
9pm - 2am

Sur présentation d'une accréditation professionnelle, d'un pass ou d'un billet d'entrée du jour au festival / Access will be granted upon presentation of an Accreditation, a Pass or a FIDMarseille screening ticket.

DJ SET Moustache With Attitude. Le duo à capillarité ciblée débroussaille le terrain à coups de Garage rock, Anti Yéyé, Jerk, Boogaloo & Ska...

DJ SET Moustache With Attitude. The targeted hairy duo clears the ground with lashes of Garage Rock, Anti Yéyé, Jerk, Boogaloo & Ska...



Le FidMag tous les jours de 18 à 19h sur Radio Grenouille 888fm et radiogrenouille.com en direct et en public de la Criée, interviews et chroniques.

Mercredi 6 juillet

Invités :

18h : Jean-Pierre Rehm, délégué général du Fid

18h30 : Arnaud des Pallières, réalisateur du film d'ouverture : "Poussières d'Amérique".



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

LE GROUPE LA POSTE

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Présidente : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Lucien Bertolina, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadot, 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. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Céline Guénot, Fabienne Moris, Rebecca de Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Doriane Chevenet, Philip Clark, Céline Guénot, Eve Judelson, Jérôme Nunes, Jean-Pierre Rehm, Sally Shafto. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié