



OUT1 Jacques Rivette

sion de treize heures : on était quand même en 1971 et c'était trop pour eux, c'était impossible ! Rivette a organisé une projection devenue mythique au Havre, délibérément, pour que les gens se libèrent de Paris. Et puis cette version est restée à l'état de copie de travail. Le montage de la version courte a été très long, beaucoup plus long que celui de la version longue, et c'est un cours magistral de montage. La version longue de *Out* s'appelle *Noli me tangere* : gardez vos distances, ne me touchez pas, laissez-moi à l'écart, en-dehors. Aussi loin que je me souviens, *Noli me tangere* a été le seul titre. D'ailleurs, le film ne s'appelle pas *Out 1*, les histoires 1 et 2 sont venues après. Pour Rivette, le film s'appelle *Out - Out* par opposition, je crois, à In. A l'époque, on parlait beaucoup de «in», de «cool», et lui était «out», ce qui signifie : je ne fais pas partie de vous, je suis en-dehors. Le vrai titre du film, c'est : « en-dehors ». On avait le sentiment d'être réellement en-dehors, de se démarquer, de ne pas faire partie de quelque chose, d'être à part. Le film lui-même, et la manière dont Rivette l'a fait, sont à part. *Out* est un film secret, intouchable, lived up to its legend. Il est devenu ce personnage là, cette distance; est-ce que Rivette, dès le départ, a ressenti les raisons de ce titre ? Finalement le film a habité ce nom là : *Noli me tangere*. Il s'appelle *Out : Noli me tangere* et *Out : Spectre*, parce que *Spectre* est le fantôme de *Noli me tangere* en tant que film. »

Stéphane Tchalgadjieff,
in Jacques Rivette, *secret compris*, Cahiers du cinéma

« **M**a rencontre avec Rivette s'est faite vers 1969. J'avais tellement aimé *L'Amour fou* que j'ai voulu savoir quels étaient ses projets. Je l'ai rencontré, et il m'a expliqué qu'après avoir commencé un travail d'improvisation avec les comédiens dans *L'Amour fou*, il avait envie d'aller beaucoup plus loin. Il avait envie de faire un film sans aucune limitation de durée. On est partis là-dessus et on a obtenu une Avance sur Recettes. La télé n'a pas voulu y participer (c'était l'ORTF à l'époque). Donc on s'est lancé dans cette aventure qui était folle et qui était belle, sans savoir si le film durerait six heures,

douze heures, dix-huit heures ou vingt-quatre heures ! Les acteurs avaient une sorte de schéma, mais ils avaient aussi toute latitude de mener l'histoire dans des directions qu'ils pouvaient imaginer. Ces comédiens qui se connaissaient et s'appréciaient se sont retrouvés dans une sorte de fosse aux lions, dans une compétition les uns avec les autres. Certains s'en sont rendu compte très vite, d'autres plus tard. C'est une sous-lecture qu'on peut faire du film : il y a les acteurs qui ont pris le pouvoir par rapport à leur importance dans l'histoire, à la manière dont ils intervenaient... La télé a refusé d'acheter la ver-

JOURNAL DAILY

08

.07.10
FIDMARSEILLE

Séance spéciale CIPM / Alphetville

ENTRETIENS AVEC JEAN-LUC GODARD

Edwy Plenel, Ludovic Lamant et Sylvain Bourmeau

Avec Mediapart 14h30 ALCAZAR entretien page 2



THE PERFUMED NIGHTMARE Kidlat Tahimik



CRDP 18h00

Anthropofolies en présence du réalisateur

PLAN DE SITUATION : JOLIETTE Till Roeskens Séance spéciale Conseil Régional PACA



Quand a débuté ce projet ? Pouvez-vous revenir sur la genèse ?
L'histoire remonte à 2006, quelques mois après mon arrivée à Marseille. En ce temps-là je traçais ma voie quelque part dans les marges de l'art contemporain, pratiquant l'enquête comme forme d'art, restituant mes explorations sous forme de livres ou de conférences-diaporamas, m'improvisant conteur pour relater les contrées et les vies croisées en chemin... mais fin 2006, quand le Fonds Régional d'Art Contemporain de Marseille m'a invité à proposer un projet d'enquête sur le quartier de la Joliette où le FRAC comptait s'installer, j'avais envie de changer et je me suis dit : si j'essayais de faire un film ? J'ai pris ma petite caméra vidéo et je suis parti découvrir la Joliette... et j'ai vite vu que j'arrivais dans une histoire compliquée. À l'endroit même où... non non, gardons un

peu de suspense. Bref, j'ai proposé au FRAC de m'intéresser (presque) exclusivement au pâté de maisons sur lequel ils allaient bâtir, la proposition quelque peu polémique a été acceptée, et je suis parti faire « le tour du pâté ». J'ai commencé par une sorte d'inventaire à la Pérec, j'ai sonné à toutes les portes, j'ai essayé de voir ce lieu sous tous les angles, dont certains s'opposent violemment, et de ne pas faire l'impasse sur ma propre position ambiguë, comparable à celle de beaucoup d'anthropologues : tenter de raconter une disparition, en sachant que ma présence et celle de mon commanditaire participent de cet effacement.

Comme dans votre précédent opus Videomappings : Aida, Palestine, qui a remporté le Grand Prix de la Compétition Française l'année dernière, vous demandez aux intervenants de

dessiner, de cartographier, ici, le quartier de la Joliette, pourquoi ce dispositif ? L'imaginaire spatial, autrement dit la tentative de situer les êtres et les choses et de se situer parmi eux (c'est à peu près ce que j'entends par Plan de Situation) est chez moi une sorte d'obsession fondamentale. J'aime que le spectateur devienne familier des lieux, qu'il puisse se repérer par lui-même dans l'espace où je l'emmène, qu'à la fin du film il puisse se faire le contre champ mental de chaque plan que je lui montre. Ceci dit, toutes les cartes qu'on voit dans le film ont été dessinées soit par moi soit par mon ami Nicolas Mémain (formidable conteur de villes) et elles précèdent le tournage des vidéocartographies d'Aïda. C'était une forme d'entraînement en vue du projet palestinien. C'est un peu étrange de sortir le film aujourd'hui, après cet autre, tourné en 2008, qui a eu autant de résonance ! La vie n'est pas toujours bien linéaire. Là où Aïda a une forme très décidée qui vous arrive d'un bloc, Joliette, moins radical dans sa forme, raconte davantage un cheminement... mon chemin vers le cinéma, et vers cette ville, entre autres. D'ailleurs il n'y a plus de cartes dans la deuxième partie, on part vers autre chose. Dans le film que je tourne en ce moment avec Marie Bouts, on tente de dresser des cartes chantées et parlées, à l'image des songlines des aborigènes... comme quoi, le champ des possibilités cartographiques est vaste !

Choix radical : ne pas montrer les visages, des flots continus de paroles, architectes, habitants, élus. Expliquez-vous. Il y a quelques pauses quand même, dans le flot quasi continu ! C'est vrai c'est un film choral, il s'est construit par les voix, par leur façon de se mêler, de se contredire ou de se répondre... il y a quand même des visages, des corps, des gestes, mais toutes les voix sont en off, déjà parce que travaillant seul, il est difficile de prendre image et son en même temps... mais aussi, bien entendu, parce suite page 2

LAS PISTAS Sebastian Lingiárdi



Pour votre premier film *Las Pistas*, vous revisitez le célèbre *Invasion* (1968) de Hugo Santiago. Comment est né le projet ? L'influence est liée au contexte historique des années soixante, au temps des organisations clandestines. J'ai utilisé le « sentiment » de clandestinité comme une matière poétique, d'hier et d'aujourd'hui. Je voulais montrer qu'il était possible de vivre une expérience artistique entre différents groupes ethniques, et j'ai souhaité inviter des Tobas et des Wichis pour qu'ils participent à une aventure qu'ils n'ont pas l'habitude de vivre.

Malgré cette reprise, il y a beaucoup de différences, sauf une sorte de paranoïa. Pouvez-vous expliquer vos choix ? Il y a la peur, la persécution, la conscience et du complot. Mais j'ai le sentiment que les personnages ne sentent pas qu'ils sont chassés. Ce n'est pas un problème psychologique, c'est la réalité.

Le langage semble être au cœur de votre film. Tout le film cherche à montrer la difficulté de la traduction entre différents langages. Vous ne pouvez jamais complètement comprendre les significations d'une langue qui n'est pas la vôtre.

Et à propos de l'endroit où vous filmez ? On a tourné à Chaco, là où vivent ces groupes ethniques. Saenz Peña est une petite ville cosmopolite où la paix ne règne pas toujours. Il y a beaucoup de préjugés contre les Tobas et les Wichis.

Comment avez-vous travaillé avec eux, tous acteurs non-professionnels ? Ils voulaient vraiment participer activement, ils ont travaillé très dur, proposé plein d'idées, faisant tous les efforts possibles.

Pouvez-vous expliquer le sens du titre ? *Las Pistas - Lanhojij - Nmitaxanaxac* : tous les langages donnent des indices de la signification, mais vous ne pouvez jamais la saisir.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



For your first film *Las Pistas*, you are revisiting the famous *Invasion* (1968) by Hugo Santiago. How did your project get started? The influence has relationship with the historic context, the 60's, the time when clandestine organisations started. We took the "feeling" of being clandestine as a poetic interest -of yesterday and today. We wanted to show how it was possible to live an artistic experience between different ethnic groups, we wanted to invite Tobas and Wichis to participate in an experience that they don't normally live.

However there are many differences, except a kind of paranoia. Could you explain your choices? In our film we have fear, persecution, awareness, complot; but I think that the characters don't "feel" they are being hunted, it's not a psychological problem, it's reality.

The language seems to be one of the cores of your film. The whole film wants to show the difficulty of translation between different languages. You can never completely understand "meanings" born in a culture that is not yours.

And about the place you shot? We shot in Chaco, where these ethnic groups live. Saenz Peña is a small city, where different cultures live together, not always in peace. There a lot of prejudices against tobas and wichis.

How did you worked with Indians Chaco, non professional actors? They really wanted to participate actively, they worked hard, they proposed a lot of ideas, they tried very hard to make their best.

Could you explain the title? *Las Pistas - Lanhojij - Nmitaxanaxac*: all language gives hints of meaning, but you cannot "catch The meaning".

Interviewed by Nicolas Feodoroff

suite de la page 1 : que ce choix et la liberté de montage qu'il permet me conviennent. Pouvoir travailler à fond la matière des voix, des mots, sans être contraint par l'image, mais surtout, pouvoir construire des narrations parallèles de l'image et du son, c'est un grand luxe !

Temps de tournage ? Temps de montage ? On est en 2010... le petit tour du pâté m'a pris trois ans. Trois ans pour voir changer ce lieu et percer quelques uns de ses secrets. En faisant avancer le montage au fur et à mesure. Plus une dernière année de figelage, à découvrir les joies de la production cinématographique, à trouver un monteur, un étalonneur, une mixeuse... tout ce monde formidable qui m'a accompagné sur le dernier bout du chemin, en plus des amis de Batoutos et de Film Flamme / SACRE qui étaient à mes côtés depuis le début... sur ce, faut-il conclure ? Au-delà d'un énième documentaire sur ce qu'on appelle pudiquement les « mutations urbaines », je crois avoir fait un film aux détours surprenants, et j'espère pouvoir transmettre, en même temps qu'une réflexion inquiète sur l'évolution du monde, une curiosité pour tout ce qui nous entoure et un malin plaisir à faire des pas de côté par rapport aux chemins qui nous sont tracés.

Propos recueillis par Fabienne Moris



TODO, EN FIN, EL SILENCIO LO OCUPABA

Le Premier Songe, un poème de Sor Juana Inés de la Cruz, femme écrivain mexicaine du XVIII^e siècle, incarnée par l'actrice et activiste Jesusa Rodriguez. Le jeune Nicolas Pereda met sa virtuosité au service d'un exercice de glorification. Plus qu'une adaptation, davantage qu'un hommage au cinéma, austère et baroque à la fois, ce film se veut poème contemporain.

14h15 Théâtre du Gymnase

ORAL HISTORY Volko Kamensky

12h45 Variétés



BUY-SELLF Production et diffusion d'art contemporain

Exposition et projection d'une vidéo de PERRINE LACROIX

du 3 au 17 juillet.

101 RUE CONSOLAT - 13001 MARSEILLE www.buy-sellf.com 04 91 50 81 22

ENTRETIENS AVEC JEAN-LUC GODARD

par Sylvain Bourmeau



Sylvain Bourmeau

L'origine du projet ? Ça faisait quelques temps qu'on entendait parler du dernier film de Godard, connaissant des personnes impliquées dans le projet. Dès que nous avons appris qu'il allait être à Cannes, et sortir également en salles, nous avons demandé à un ami, Elias Sanbar, écrivain et ambassadeur de la Palestine à l'Unesco, ami de longue date aussi de JLG et acteur dans *Film Socialisme*, s'il était possible de le rencontrer pour un entretien avec Mediapart. Contacté via cet ami commun, Godard nous a invités à venir lui rendre visite à Rolle, dans son atelier fin avril, pour une journée entière d'entretien. Dès le départ, l'idée était de réaliser cet entretien en vidéo, selon un mode de tournage très simple, un plan fixe, que j'affectionne depuis deux ans déjà pour ces interviews au long cours – j'en ai réalisé d'assez nombreux, avec des écrivains notamment : Pierre Guyotat, Patrick Modiano, Pascal Quignard...

Pourquoi des épisodes ? Edwy Plenel, Ludovic Lamant et moi sommes revenus avec plus de quatre heures trente d'images que j'ai rapidement derushées, en gardant au total plus de deux heures. Il nous a dès lors paru plus adéquat pour le journal en ligne qu'est Mediapart de scinder l'entretien en une dizaine d'épisodes d'une douzaine de minutes. Nous avons choisi de les diffuser à raison d'un par jour pendant le festival de Cannes.

Le tournage ? L'entretien s'est fait en deux parties, une le matin, l'autre après le déjeuner que nous avons partagé avec Godard dans le café au coin de sa rue. Il semblait très heureux d'avoir de la visite en ce lieu où il travaille souvent seul et s'est montré fort accueillant, disponible – en pleine forme. Nous invitait à filmer plus largement son atelier, et même à y prendre ce que nous voulions, puisque selon lui tout était voué à disparaître assez vite, sa société ayant mis récemment la clé sous la porte.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Séance spéciale Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur : PLAN DE SITUATION : JOLIETTE de Till Roeskens 19H00 THÉÂTRE DU GYMNASE



FIDLAB

Fabienne Moris et Rebecca De Pas

Le FIDLab, pourquoi ? Cela fait plusieurs années que nous réfléchissons à développer un outil à mettre à disposition de notre public professionnel. Souvent, dans notre travail de programmatrices au FID, nous rencontrons des réalités de production très fragiles, pour lesquelles trouver le bon partenaire est indispensable. Au fil des éditions, le nombre de professionnels accrédités au festival a augmenté considérablement et nous avons souhaité profiter de ce moment de rencontre informelle pour créer un espace de travail au service des producteurs et réalisateurs. Le FIDLab, c'est offrir un lieu d'échange où trouver des partenaires financiers, mais aussi où se confronter à ses choix artistiques, déterminer des stratégies de diffusion à suivre, découvrir le travail des autres.

Parmi les diverses plateformes existantes, quelle est la spécificité du FIDLab ? Nous avons choisi d'offrir un espace qui laisse la plus grande liberté aux réalisateurs dans l'exposition de leur projet. 30 minutes pendant lesquelles ils peuvent montrer des images fixes, des rushes, leurs sources d'inspiration, etc. Les présentations deviennent des quasi performances, où chaque auteur s'exprime de la façon la plus adaptée. Autre particularité, la décision d'ouverture : aucune restriction de genre ni de format, de pays et de sujets. C'est en écho avec la sélection du FID : des documentaires d'écriture classique, des films qui jouent avec l'idée de réel ou des fictions. Cette politique nous permet aussi de dialoguer avec des structures de production aux approches et aux moyens très différents.

Juste avant l'ouverture de la deuxième édition, quelques mots sur l'expérience de l'année dernière et sur ce qui s'annonce cette année. L'année zéro a été une expérience extrêmement intéressante. Sur les 13 projets, 11 ont eu des suites favorables et tous ont profité du temps de visibilité qu'offrait le festival. Côté organisation, FIDLab #1 nous a permis de mettre en place des axes de travail pour faire grandir la plateforme. L'édition passée a été très positive et comme pour chaque édition du festival, nous avons hâte de voir cette deuxième édition.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

Why FIDLab? We had been thinking about developing a new way of working with our professional public for some years. Often in our role as programmers at the FID, we come across the realities of shaky production situations for which it is essential to find a good partner. Over the years, the number of accredited professionals attending has increased considerably and we wanted to make the most of this informal meeting in order to create a work space to serve producers and directors alike. The FIDLab offers them a point of exchange where they can find financial partners and support, but it also determines strategies for distribution, follow-up and discovering other people's work.

Compared to other existing platforms, what is different about FIDLab? We chose to provide a space which gives directors enormous freedom to present their project. They have 30 minutes during which they can show stills, rushes, their sources of inspiration, etc. The presentation almost turns into a performance, where each film-maker expresses himself with the best means possible. Another specific feature or a decision we made from the outset, was to set no restriction on genre or format, country or subject. This echoes the FID selection criteria: classic documentary film, films that play with the idea of reality, or fiction films. This policy also allows us to exchange ideas with production bodies using different approaches and with a wide-range of budgets.

Just before the 2nd edition opens, tell us a little about last year's FIDLab, and what is in store this year? Year 0 was an extremely interesting experience. Of the 13 projects, 11 were developed further, making the most of the exposure the festival offered them. In terms of the organisation, FIDLab #1 allowed us to put pathways in place in order to expand the forum. The last FIDLab was very positive and as with each edition of the festival, we cannot wait to see what the next one will bring.

Interviewed by Nicolas Wozniak



Bruno Bettati

JURY

Entre autres activités, vous dirigez le festival international de Valdivia ainsi que le Foro de Inversiones y Sesiones de CoProducción. Quel rôle les plateformes de coproduction jouent-elles selon vous dans le développement d'un système de production indépendant ? Elles fournissent

un cadre au sein duquel les films trouvent plus aisément des financements, ce qui aide les films qui ne semblent pas offrir, au début, d'attrait commercial. De plus, les sources financières peuvent arriver dans le projet alors qu'il en est encore à ses débuts, ce qui leur permet d'y participer pleinement.

De Patricio Guzmán à Pablo Carrera et José Luis Torres Leiva, le cinéma documentaire chilien joue un rôle de première importance dans les festivals internationaux. Comment analysez-vous cette vitalité ? Pensez-vous que l'importance des coproductions pèsent dans la diffusion hors du pays d'origine ? Il y a certains facteurs historiques, en premier lieu la visite de Joris Ivens au Chili dans les années soixante qui a déclenché un mouvement de jeunes documentaristes. Il faut aussi prendre en compte la création de l'Ecole de Cinéma Expérimental de l'Université du Chili. Les deux mouvements ont décidé d'utiliser le langage audiovisuel pour se confronter à la réalité et l'élever au niveau de la vision d'un auteur. En ce sens, il faut mentionner spécialement l'œuvre du cinéaste chilien Sergio Bravo, très influente dès les années cinquante. Les coproductions aident certainement, puisqu'un plus grand nombre de producteurs permet un accès à un plus grand nombre de territoires. De plus, l'échange culturel entre les pays coproducteurs pousse les réalisateurs à construire un point de vue plus universel sur les sujets qu'ils abordent. Cela est d'une importance cruciale pour garantir une plus grande circulation.

Comment un peu partout dans le monde, en Amérique latine, les films non américains peinent à trouver leur place dans les salles de cinéma. Pourriez-vous nous parler de la situation au Chili et des stratégies adoptées pour garantir une place au cinéma national indépendant ? Il y a environ deux cent cinquante multiplex et autant de nouveaux films en 35mm à l'affiche chaque année. Parmi eux, seulement 15% ne sont pas américains, et seulement 7% sont chiliens. Les autres pays se partagent les derniers 8%. Même si les statistiques sont meilleures qu'il y a dix ans, on est

toujours loin d'une réelle diversité culturelle. Il y a seulement huit salles d'art et essai sur tout le pays, et elles n'ont commencé à constituer un réseau que récemment. Du coup, la seule garantie réelle pour le cinéma indépendant est offerte pas les festivals de cinéma, principalement FICValdivia et FIDOCs. A partir de cette plateforme, plusieurs nouvelles stratégies se développent : des sessions de coproduction, des forums, des ateliers. Des distributeurs, des exploitants et des diffuseurs commencent à assister à ces activités festivières. C'est le moyen d'établir les liens nécessaires à l'amélioration de l'accessibilité des films indépendants, de leur diffusion en festival jusqu'aux plateformes mainstream comme la télévision ou les cinémas.

La crise économique n'a pas épargné le cinéma. Quels outils est-il possible, selon vous, de mettre en place pour garantir la survie des petites structures de production ? Les festivals de cinéma méritent notre plus grand respect pour l'immense fardeau qui pèse sur leurs épaules. Il est important de renforcer financièrement les festivals, puisqu'ils sont le point de départ de la mise en valeur des films indépendants et de leur éventuel passage dans des structures de diffusion plus grand public. Généralement, il n'y a aucune commune mesure entre le faible budget des festivals et les buts qu'ils doivent atteindre. Peut-être que les efforts devraient se concentrer sur quelques festivals par pays, avec au moins 70% de financements étatiques. Un autre problème qui doit être soulevé est le fait que nous sommes bien en retard par rapport au cinéma numérique. Actuellement, aucun cinéma chilien ne dispose d'un système de projection numérique, et aucun producteur ne prépare encore de film numérique. Bien qu'il soit vrai que le format de projection n'a pas encore de standards, les producteurs devraient achever leurs films à la fois en HDCam, DCP et Blu-ray. Le problème étant qu'il n'y a pas de réseau de ce type, donc les producteurs continuent de faire des films en 35mm, même si cela coûte plus cher. Il est urgent d'avoir des cinémas disposant d'autres dispositifs de projection.

Comment envisagez-vous votre expérience au FIDLab ? Après dix ans comme producteur et organisateur de festival, ce sera la première fois que je suis membre d'un jury de festival à l'étranger. Mon principal objectif est de me focaliser sur les modalités d'une amélioration de la circulation réciproque : comment faire en sorte que les films européens soient disponibles en Amérique latine et vice versa, au-delà des habituelles projections en festival. J'espère aussi enrichir les relations amicales avec ce prestigieux festival français, après les quelques échanges qui ont lieu ces dernières années entre le FIDMarseille et le FICValdivia.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

JEUDI D'ANTOINE THIRION chronique



Il est 11h17 dans la rue du Théâtre français, à quelques mètres des bureaux du FID et du splendide Théâtre du Gymnase autour duquel le festival gravite pour la seconde fois. Tandis que la chaleur monte, la compétition internationale s'ouvre avec *The Dubai in me* de Christian von Borries. Je ne sais rien d'autre de ce film allemand que ce que j'en ai vu : un mélange grinçant de paysages en haute définition, de publicités immobilières et d'animations Second Life commandées par des voix multiples et désincarnées. Je sais seulement qu'il s'agit d'un film parfait pour qui découvre le FID Marseille, ou se replonge cette année encore dans son bain.

Les seconds se rappelleront peut-être de *The Cat, The Reverend and The Slave* d'Alain Della Negra et Kaori Kinoshita, en compétition l'année dernière et bientôt dans vos salles : tous deux travaillent la réalité à partir de son excroissance virtuelle, le réel à partir des représentations que le contemporain s'est créées, cette second life étrangement devenue modèle d'innombrables vies.

Les premiers découvriront quant à eux une machine redoutable à se faire retourner dans leur tombe les tenants de la pureté et les juges du bon goût. Un goût s'affirme indépendamment de toute nécessité esthétique. Bon ou mauvais. Il commanderait par exemple de faire le plus avec le moins, d'économiser ses forces par souci d'élégance. Il ne commanderait sûrement pas de donner à lire des textes de Jacques Rancière par une voix d'ordinateur, de monter cut un jingle publicitaire avec une pauvre reprise de *Thriller*, ou d'employer aux génériques la typo de *Total Recall*. Il irait par magnanimité filmer les mains et les draps sales des ouvriers sous-payés après s'être délecté de la beauté inhumaine d'un gratte-ciel vitreux.

L'essentiel n'est pas que von Borries refuse pareilles conventions, mais qu'il lui oppose une pensée intelligible. Vous ne savez rien de ce film mais peu importe, une voix et des images vont vous l'expliquer. Elles vous diront par exemple pourquoi ces ouvriers faisant la queue devant un chantier se méfient à peine de la caméra : c'est en fait un appareil photo, probablement ce modèle Canon à la fonction vidéo surpuissante dont tout le monde parle depuis un an. Elles ne feront pas mine de découvrir à Dubai le lieu de tournage idéal du capitalisme contemporain. Le sujet du film n'est pas Dubai mais Le Dubai, cette puce informatique glissée dans nos cerveaux, capable de créer et de désirer une ville sur des plans d'ordinateur – au point qu'on se demande, dans un écho rusé des pratiques artistiques conceptuelles, si elle a vocation à être réalisée autrement qu'en pixels.

Ce film fait de l'image notre seule demeure. Dubai fait de l'image notre seule demeure – n'a-t-elle pas appelé son archipel artificiel du nom d'un film de Jia Zhang-ke, *The World*, où toutes les merveilles du monde sont rassemblées dans un parc de miniatures ? Il n'est aucun discours qui puisse échapper à ce régime. Dans l'édition d'hier, von Borries dit par exemple avoir fait de Rancière son HAL 9000. Le générique du film laisse en outre penser que toutes ces images – originales ou tirées de YouTube, Second Life, ou de quelque spot promotionnel – ont fait l'objet d'une appropriation brutale. Vous trouvez au film une raideur toute germanique ? Entendez plutôt comme tout grince quand un documentaire méprise ainsi les règles de propriété des images pour faire de tout bois. Il est 13h12, et la chaleur est déjà intenable.

Anthropofolies

21H30 VARIÉTÉS

PALMS

Artur Aristakisian



SÉANCE EN PRÉSENCE DU RÉALISATEUR



Ben Russell

DAUMÉ

THE RED AND THE BLUE GODS

Performance de Ben Russell

Des anthropologues masqués, arborent des faces grotesques et rigolardes. Se mêlent l'archaïque, la mythologie, la recherche anthropologique, matières ironiques d'un songe infantile aussi vain que séduisant.

Anthropofolies



1. Votre ligne éditoriale ? Could you tell us about your production choices ? 2. Comment est née la collaboration entre vous et le réalisateur ? How is born the collaboration between you and the director? 3. Quelles sont, à vos yeux, les opportunités qu'offre une coproduction ? What are for you the advantages represented by a co-production?



HABIB ATTIA

1 Notre priorité en matière de ligne éditoriale, ce sont les thématiques socioculturelles contemporaines de la Tunisie et de la région. La Tunisie, de par son histoire et sa position géographique, a toujours été un lieu de rencontre et mélange entre différentes réalités, cultures et religions. Nous sommes à la fois de culture africaine, arabe, méditerranéenne et européenne. Ces différentes composantes de notre identité sont parfois contradictoires, mais ont permis d'avoir une richesse exceptionnelle dans notre mode de vie actuel. Ce sont ces points, avec leur complexité, que nous voulons traiter et approfondir aussi bien dans les fictions que dans les documentaires que nous produisons.

2 J'ai connu Kaouther Ben Hania en 2006, quand elle était directrice artistique du Festival International Doc à Tunis et responsable des achats au sein de la chaîne Al Jazeera Documentary Channel. J'ai beaucoup aimé les court-métrages et documentaires qu'elle a réalisés et nous avons discuté à plusieurs occasions de notre passion commune pour le cinéma documentaire et spécialement les documentaires. Quand Kaouther m'a envoyé le projet du *Challat*, j'ai tout de suite adhéré à son idée et j'ai décidé de la produire pour plusieurs raisons. D'abord, le sujet, le Challat. Ce personnage a marqué la mémoire. De tous les Tunisiens et surtout des jeunes Tunisiennes. Cet homme sur une mobylette, un rasoir à la main, qui rodait dans les rues de Tunis avec une mission : balafre les plus belles paires de fesses des femmes qui sillonnent les trottoirs de la ville. Ensuite, le format du film, le documenteur : ce va-et-vient continu et imperceptible entre fiction et réalité. Mais aussi la profondeur de sa dimension sociale, et spécialement le rapport homme-femme dans notre société arabomusulmane moderne, traité d'une manière très efficace : par la dérision.

3 Une bonne coproduction repose bien évidemment sur une entente claire sur le contenu du film et sa forme, mais également sur une vraie complémentarité entre les coproducteurs en termes de financements, de dépenses et de tâches de production. Quand ces conditions sont réunies, la coproduction offre plus de financement au film et plus de visibilité, ce qui primordial pour la réussite de la production et sa commercialisation.



THIERRY LOUNAS

1 Capricci est une compagnie hollywoodienne low cost.

2 Capricci a produit le film précédent de Marie Voignier, *Hinterland*, sélectionné et primé au FID 2009.

3 De trouver à ce film et aux prochains films, pour la production comme pour la diffusion, des amis.



JOAO TRABULO

1 Periferia est une société qui laisse libre court aux cinéastes et artistes qui veulent entreprendre des projets de cinéma. Les films que nous soutenons sont très différents les uns des autres. Parfois fiction, parfois documentaire, parfois les deux à la fois. Toujours opérer avec beaucoup d'intuition créatrice, sans peur d'innover, ni de faire autrement.

2 Filipa César est une artiste réalisatrice qui travaille toujours sur des projets très engagés au niveau artistique et philosophique. Notre relation sur ce projet est venue du fait que son travail antérieur m'a beaucoup séduit. Le projet Actant est le résultat de notre forte empathie cinématographique. L'intérêt de notre relation de travail producteur réalisatrice est basé sur cela. Pouvoir envisager un parcours, un ensemble de films qui s'entremêlent et communiquent entre eux, voilà mon rôle sur cette affaire. Filipa et moi, nous avons d'autres projets en cours, encore plus ambitieux et qui mettent en avant, je l'espère, un grand nombre d'enjeux artistiques contemporains pertinents.

3 Faire circuler des échanges artistiques et techniques sur des projets ambitieux et de forte dimension internationale. Faire sortir les films dans des plateformes étrangères, soit de financement, soit de distribution, pour mieux garantir leur circulation.



MONIKA BORGMANN

1 U M A M Productions, fondée en 2004 par Lokman Slim et Monika

Borgmann, produit et coproduit des films axés sur la mémoire collective de la guerre civile libanaise. Ce travail, qui a commencé avec notre film *Massaker*, le massacre de Sabra et Chatila vu par ses bourreaux, a continué de se développer, avec par exemple *Hôpital Gaza* de Marco Pasquini, qui retrouve 20 ans après les protagonistes d'un hôpital de Sabra en fonctionnement pendant « La guerre des camps ». Ou encore *Sur Place, 4 revenants des guerres libanaises*, notre dernier film, présenté et primé au FID Marseille 2009. Ce travail sur la mémoire se poursuit d'une manière aussi intimiste avec *Yamo* de Rami Nihawi et *Home Sweet Home* de Nadine Naous, films actuellement en phase de développement.

2 Son projet *Yamo* nous intéresse particulièrement dans la mesure où il s'attache à une mémoire individuelle qui vient s'inscrire de manière intime et originale au sein de cette mémoire collective de la guerre civile libanaise. En effet, Rami Nihawi aborde cette question de générations à travers celles de sa mère, l'avant-guerre, et de la sienne, enfant né pendant la guerre, chacune se situant sur une rive de l'Histoire de ce pays et de cette région du monde.

3 Nous souhaitons rencontrer des producteurs européens en vue d'une éventuelle coproduction, car il est sûr que *Yamo* ne peut être un projet exclusivement libanais. Tout d'abord parce que c'est une richesse pour nous de pouvoir croiser notre regard avec un regard « étranger », ensuite parce qu'il est extrêmement difficile au Liban d'aller seul au bout d'un projet. Et ce film doit avoir une portée universelle, donc nous recherchons également des partenaires financiers qui pourraient nous permettre d'aller jusqu'au bout de ce film, en l'occurrence : distribution et diffusion.



Jean Des Forêts

JURY

Votre parcours ? J'ai commencé à travailler dans la production cinématographique à 20 ans. J'ai été stagiaire, assistant de production, puis j'ai produit des courts métrages de fiction pendant plusieurs années. Depuis

trois ans, je me concentre désormais sur la production de long métrages de fiction. Les Films du requin est une société qui a beaucoup évolué depuis que j'y travaille. Assez naturellement, le rythme de production et l'ampleur des projets ont grandi avec la structure. J'ai monté une autre structure, Petit Film, plus légère, plus flexible, ce qui doit lui permettre de porter des projets plus fragiles mais tout aussi ambitieux.

Les Films du Requin ont dans leur catalogue de nombreuses coproductions avec des pays extra-européens, notamment d'Amérique latine. Pourquoi ce choix ? Cyriac Auriol, mon associé qui a fondé la société s'est très rapidement affranchi de l'obligation de restreindre son champ de recherche de talents à la France. C'est une politique qui ne se mène pas sans un certain nombre de contraintes : coproduction, multiplication des sources de financement, développement plus long, etc. Mais cette approche du cinéma comme un art et un artisanat transnational, je la partage absolument avec lui. La relativement grande proportion de films latino-américains est plus due au hasard, et à l'incroyable quantité de bons projets provenant de la région, qu'à un intérêt particulier pour ce cinéma, du reste très varié. Les films colombiens, chiliens, guatémaltèques, costariens ou cubains sur lesquels nous avons été engagés sont aussi différents les uns des autres qu'ils le sont des films iraniens, marocains ou haïtiens de notre catalogue. Mais je dois admettre qu'avoir mis un pied en Amérique latine m'a donné envie d'y mettre l'autre. Au-delà des projets en cours avec l'Argentine et le Mexique, je collabore à plusieurs initiatives soit de formation, soit d'échanges entre l'Europe et l'Amérique latine. Toutes étant rendues possible par le nouveau programme initié par la Commission Européenne MEDIA Mundus.

Petit Film est une structure dédiée aux films à petit budget. Comment allez-vous orienter vos choix pour cette nouvelle aventure ? Dans ce "contexte actuel" que d'aucuns décrivent comme un marasme, et dont il faut bien dire qu'il ne pousse pas à l'optimisme, je crois qu'un défi passionnant se présente aux créateurs et aux acteurs de notre industrie. Le bouleversement des modèles existants, la multiplication des plateformes de diffusion et le besoin grandissant de contenu représentent une opportunité formidable de mener de véritables expérimentations, ce que nous n'osons plus faire dans le cinéma traditionnel. Qu'il s'agisse de l'approche narrative, des technologies employées pour la fabrication ou pour la distribution des œuvres, tous les segments de la chaîne qui va du créateur au public peuvent être réinventés. Ces risques doivent être mesurés. Le développement de films, de projets de toute nature, à très petits budgets, vise en partie à minimiser ces risques. La solitude inhérente au métier de producteur est très pesante et le schisme avec les distributeurs et les exploitants me désole. C'est pourquoi l'autre paramètre essentiel est l'inclusion des autres maillons de la chaîne décrite plus haut très tôt dans le processus de développement : distributeurs, exportateurs, exploitants, diffuseurs de toute nature.

Agua Fria de Mar, que vous avez produit en 2009, a remporté en février dernier le Tiger Award au Festival de Rotterdam. Pouvez-vous raconter en quelques mots les choix de production ? Le film nous est arrivé par Rémi Burah, DG d'Arte France Cinéma, qui l'avait repéré au marché de coproduction de Buenos Aires. Initialement, mon associé Cyriac s'était impliqué comme coproducteur minoritaire. Les partenaires évidents du projet ne nous ayant pas suivis, j'ai décidé de reprendre le projet comme producteur délégué. Nous avons travaillé en duo, la réalisatrice Paz Fábrega et moi-même. Si, financièrement parlant, nous avons fait avec ce à quoi nous pouvions accéder, certains engagements importants ont orienté la façon dont le film s'est fait. La volonté de garder le film le plus local possible, malgré les 5 pays de coproduction, celle de garantir un tournage en 35mm scope et un temps de tournage décent (30 jours). Mais également la volonté de lancer le film à Rotterdam était notre objectif avant d'entrer en production. S'il y a, comme toujours, certains choix que nous regrettons, je crois que les attentes que nous avions placées dans le projet ont été satisfaites.

Vous participez à des plateformes de coproduction. Quel intérêt cela représente-t-il pour une structure comme Les Films du Requin ? Cela dépend des événements. Dans certains cas, nous cherchons des projets à coproduire ou à produire, dans d'autres il s'agit d'aller à la rencontre d'une industrie nationale dont ne nous sommes pas familiers. Dans tous les cas, il s'agit d'entretenir et d'étendre un réseau. Il y a une multiplication récente de ces événements et je pense qu'elle doit être contrôlée afin d'éviter deux écueils. La pléthore des initiatives elles-mêmes (longs métrages de fiction, d'auteur, à petit budget), mais également le danger qu'elles représentent pour certains projets qui sont présentés trop tôt, alors qu'ils sont trop fragiles et donc peu convaincants. D'autant qu'il y a une tendance récente à ce que certains participent à plusieurs plateformes d'affilée. On ne fait que très rarement un rendez-vous deux fois. C'est la raison pour laquelle chacune de ces plateformes devrait d'une part avoir une ligne éditoriale qui le distingue des autres (format, genre, origine) et devrait, dans la mesure du possible, exiger l'exclusivité.

Qu'attendez-vous de votre expérience au FIDLab ? Le FIDLab a ceci d'intéressant qu'il n'est pas restrictif en termes de genre, de format, d'origine, de durée et qu'il accepte, de surcroît, les projets à n'importe quel stade. C'est, du peu que j'en sais, ce qui fait sa marque de fabrique. Familier de certains auteurs ou producteurs sélectionnés au FIDLab cette année et l'année précédente, j'ai l'impression que la sélection est très pointue malgré le paysage extrêmement large dans lequel elle a dû être menée. L'autre particularité du FIDLab, c'est de se dérouler dans le cadre du FID. Je ne produis pas de documentaire. Le festival ne s'étant ouvert que tout récemment à la fiction, je n'y suis jamais allé. Du coup, j'ai envie de profiter de ma présence là-bas pour découvrir le festival lui-même.

Propos recueillis par Rebecca De Pas



CÉDRIC BONIN

1 Nos films sont pour la plupart produits dans le cadre du marché international de la télévision et du cinéma. Nous n'avons pas vraiment de thématiques spécifiques sur lesquelles nous serions spécialisés, mais notre ambition de toucher un public international nous conduit nécessairement à faire des films ouverts sur le monde, avec une approche universelle. La notoriété qui est la nôtre, acquise depuis plusieurs années, nous permet de proposer de temps en temps aux diffuseurs de documentaires, comme les télévisions, des projets plus singuliers, de jeunes auteurs, des points de vue cinématographiques plus tranchés. C'est dans cette alternance et cette diversité d'approche que nous trouvons aussi notre équilibre.

2 Nous nous connaissons depuis quelque temps déjà via des amis communs. Puis, un jour, nous avons eu l'opportunité de travailler ensemble à la production et la réalisation d'une installation vidéo multi-écrans, assez monumentale, autour de la flèche de la Cathédrale de Strasbourg, pour le compte des musées de Strasbourg et de la Drac. Et là, tout en haut des 147m de la flèche, le vertige nous a pris de nous lancer dans l'aventure de ce documentaire, une idée qui trottait dans la tête de Clément Cogitore depuis un moment. L'histoire m'a plu d'emblée, elle est très riche et offre beaucoup de perspectives. Même s'il s'agissait d'un premier documentaire pour Clément, je connaissais son travail en fiction et en art vidéo et j'avais justement envie que nos expériences, nos univers, se rencontrent. C'est ainsi que notre projet a démarré.

3 La coproduction est souvent au départ nécessaire financièrement. Nécessité faisant raison, on s'y lance. Finalement, au cours du montage de la coproduction, on se rend compte que la meilleure partie de l'apport n'est pas financier, mais artistique. Le fait de confronter son expérience à celle d'autres producteurs, particulièrement des étrangers, permet d'enrichir le film, de l'ouvrir à d'autres sensibilités, à d'autres publics, de lui donner aussi les moyens de ses ambitions, d'être mieux diffusé et exposé. J'ai mis en place des dizaines de coproduction avec différents pays, différents partenaires, et, aujourd'hui, j'envisage cela comme quelque chose de naturel.

VITAKUBEN

1 My choices are influenced by that fact that I am a curator for contemporary art and that some of the artists I work with on a regular basis prefer video or film. This is important to notice, since all projects I have been involved with so far (albeit few and small) are produced either partly or exclusively for an exhibition context. In terms of the projects theme it is important that they are trying out something new, let that be for the artists or for me. The laboratory of film and contemporary art are essential in all projects I have been involved in so far in my professional life.



2 Ben I have known since his and Jonathan Schwarz' "Psychoacoustic Geographers" European Film Tour in 2006. He is the reason why D21 Kunstraum Leipzig and Filmgalerie Alpha60 started our collaboration "Reihe Experimentalfilm". He has visited us frequently in Leipzig to show his new projects the last four years. He approached me earlier this year and told me about a project that he and Ben was thinking about and asked me if I would be interested to become involved. I accepted the invitation.

3 Earlier I have been involved in projects for a gallery space or a institutional white cube and they all had the essence of getting financing and input from several sources, depending on the artists, and this always leads to an opening up of the hierarchy of the production platform, which again led to expanding the project horizon.

IHAB JADALLAH

1 This film is a very complex film to produce, since it involves many countries. And at the same time it is about a historical and political period, but also about a cultural and cinematic movement within the revolutionary cinema, which means a huge amount of archives to use. This film could be produced through the regular film industry, but also could raise attention to those that are interested in this period, specially it's a project that raises the audiovisual memory of the Palestinian revolution.



2 I've known Mohanad for several years now. We have been working together on several film sets and in different forms. Finally, when I first read his first writing, as a director myself, I felt there was a great potential, and thought that this project needed a producer that can put it on the map of the industry. Finally it's there!

3 Coproducing could be a sweet dream, but also could be a nightmare, since each country has its own system. For Off Frame, it could be a sweet dream since the theme we are dealing with is appealing for many countries in the world. It's about the period of the sixties and the seventies, about revolutionary times and cultural movements. This didn't happen in one country, but was mainly a movement around the globe. That's why it could attract potential coproducers, the project has an internationality claim that makes it difficult to decide for the right partner.

Daniela Elstner

JURY

Quel est votre parcours professionnel ? Comment en êtes-vous venue à travailler dans la distribution, la vente internationale ?

J'ai commencé à travailler chez Unifrance Film (association pour la promotion du cinéma Français à l'étranger) en 1995 sous la présidence de Daniel Toscani Plantier. Ensuite j'ai intégré la société Les Films du Losange en 1999, afin de créer le service de ventes internationales. Travailler dans une maison où production, distribution et vente sont réunies était une expérience unique et formidable qui m'a permis d'acquies une vision globale de la vie d'un film. Depuis septembre 2008, je dirige la société Doc & Film International.

Originellement société de distribution et de vente internationale dédiée aux documentaires, Doc & Film a décidé de s'ouvrir aux fictions. Pouvez-vous revenir sur ce choix ? Doc & Film s'est ouvert au long métrage, documentaire et fiction. C'est une évolution qui correspond à la fois à celle des actionnaires et à mon parcours personnel. De plus, en vue du contexte économique et de ce marché international devenu très difficile, c'est une solution qui nous permet de garder une ligne éditoriale cohérente. Et avant tout, nous distribuons des films - que ce soient des œuvres cinématographiques, audiovisuelles, des documentaires ou des fictions - l'importance est que leurs histoires nous appellent.



Aujourd'hui Doc & Film compte de nombreux actionnaires (Agat Films & Cie, AMIP, Archipel 33, Ex Nihilo, Interscoop, JBA Productions, Lapsus, Les Films d'ici, 3B Productions, TS Productions), comment définiriez-vous votre ligne éditoriale ? Nous sommes bien sûr très proches des lignes éditoriales de nos actionnaires, même si nous travaillons beaucoup avec des producteurs "extérieurs" comme Maha Production, Cineteve, Alfama et d'autres. Nous défendons des auteurs comme Frederick Wiseman, Raúl Ruiz, Jacques Doillon et des nouveaux talents comme Gianfranco Rosi, Vanja d'Alcantara, Sophie Laloy et d'autres. Côté documentaire, nous avons des films de tout genre, mais toujours avec un point de vue singulier, cela va de l'histoire du FBI (FBI de David Carr-Brown) à des films sur le développement des médicaments pour des maladies rares (1 \$ pour 1 vie) de Frédéric Laffont...

Comment voyez-vous votre métier dans un contexte de production international foisonnant et un turnover assasin en matière de distribution ? Quels sont vos moyens pour "sortir" un film ? J'ai dû mal à répondre, je ne suis pas distributeur. Pour les ventes, voilà ma réponse : aujourd'hui, il faut être inventif, connaître très bien les différents pays et leurs usages, et suivre sans faute le service "après-vente". Comme je le disais, pour les films de notre catalogue, chacun a sa propre histoire, donc chacun doit recevoir un traitement spécifique. Ce n'est pas toujours possible, mais nous essayons d'être à l'écoute à la fois des producteurs, des réalisateurs et des clients. Plus nous sommes proches des films, mieux c'est pour la vente. C'est pour cela que je suis convaincue que l'implication du "vendeur" dès les premières phases de production ne peut être que bénéfique au processus de la vente.

Qu'attendez-vous de votre expérience au FIDLab ? De découvrir des projets intéressants, faire des rencontres enrichissantes et faire partager l'envie et l'enthousiasme pour les films et projets qu'on aime...

Propos recueillis par Fabienne Moris

1 Pourquoi avoir choisi d'être votre propre producteur ?

YERVANT GIANIKIAN ET NGELA RICCI LUCCHI / C'est une longue histoire personnelle la nôtre, un début lointain, lié à l'art et à l'Avant-garde. On peut la résumer comme ça : pour le libre arbitre il faut payer très cher. Dante : "libertà vai cercando ch'è si cara, come sa chi per lei vita rifiuta". (en italien). Résisterons-nous ?

REDMOND ENTWISTLE / As my last film was produced with funding from arts organizations, these funding structures are used to dealing directly with the artist/filmmaker rather than with a producer. Of course this gave me a lot more control over the project, and I get a lot of satisfaction in constructing the different levels of the film, from budgeting to finding crew and locations. But as with a shoot, where the attempt to do everything can be a mistake, there is a question of scale and the limits of what one person can do. I enjoy this part of the process and find it feeds into the work and has given me the freedom to pursue my concerns as an artist without compromise, but like cinematography, which I've gradually begun working with others on, I could see benefiting from a strong collaborative relationship with a producer.

NICOLÁS PEREDA / At first, it was just the most intuitive thing to do. So I made a couple of films and then I got used to it. I never really decided to self produce a film, I just decided to make a film, and I made it however I could. There are some advantages of self producing, and in my case it comes down to decision making and money spending. Basically I can do the films I want with very little money. One of the disadvantages is that I have to have my head in many places. In the future I would not object to a producer.



Yervant Gianikian et ngela Ricci Lucchi



Redmond Entwistle

Nicolás Pereda

2 Souhaitez-vous produire d'autres réalisateurs ou vous consacrez uniquement à vos projets ?

NICOLÁS PEREDA At the moment, I want to start to co-produce. My films and other peoples. Each film requires very different people and approaches, and I would be ready to produce some films.

REDMOND ENTWISTLE I spent a couple of years curating a monthly screening series in London around 2002 and it was always a pleasure to advocate for other artists and filmmakers work. I think that in today's culture it's also the filmmaker's responsibility to help create the climate of viewing and dis-

cussion in which you would like to have your films received. But having said that there is only so much you can do. I've produced one other artists work, and as exciting as it was to help facilitate a work I believed in, it just took up more of my time and energy than I could afford and still be able to make my own work to the level I was happy with. Production companies such as Auguste Orts and Anne Sanders Films, which facilitate each other's projects seem like interesting models, but it would be a question of finding people to work with who share similar ambitions and devising the right model.

3 Quelles sont, à vos yeux, les opportunités qu'offre une coproduction ?

YERVANT GIANIKIAN ET ANGELA RICCI LUCCHI / Plût au ciel ! Nous cherchons une illuminée société de production qui aime notre travail et nous aide à avancer.

REDMOND ENTWISTLE / I can speak about my experience producing an artists film that had arts funding from both the US and the UK. This was not at the scale of co-production for feature films and the issues are certainly of a different order. I think that it's not just a question of producing works between countries, but also between different kinds of institutions - the art gallery or museum, and cinema or television. When one is making work that pushes formal boundaries, avenues of production

forward, even within the institutions and festivals that are committed to supporting new cultural forms. But I think that although it can be complicated, negotiating the different expectations and requirements between countries and between types of institutions and funders, diversity of support can potentially provide imperfect but alternate contexts for exhibition. 'Monuments' has been shown in festivals, museum screenings and galleries, and in each place the understanding of the work has a different emphasis and this can be productive. But in general it's hard to quantify the right audience, or when one can be happy with a work's reception. It makes me think of Straub-Huillet showing their work on television late at night in Germany and Italy, because

this is where their funding was from, their despondence at not showing the films in cinemas as they should be seen, but also their satisfaction that many more people had seen and appreciated these works than the average art-house hit released in a few Paris cinemas.

NICOLÁS PEREDA / In terms of a foreign co-production, the advantages are plenty, since there are funds available in various countries. Sometimes it feels like there is no way to finish a film, until you discover a co-producer on the other side of the world willing to give it a chance. Also, after making the film, it is easier to have theatrical release in Europe if an european co-producer is involved. In general, the life of a film becomes longer when different people in separate places are pushing for it to be seen.



MONUMENTS 10H15 aux VARIETES

Redmond Entwistle part sur les traces dans le New Jersey des œuvres des artistes post-minimalistes Dan Graham, Gordon Matta-Clark et Robert Smithson. Dan Graham y a réalisé une partie de la série de photographies des Homes for America, Gordon Matta-Clark y produit en 1974 ses fameuses œuvres Splitting et Bingo, découpes de pavillons de banlieue et The Monuments of Passaic de Robert Smithson retrace sous forme de journal et d'essai visuel l'exploration de cette région en 1967. Monuments interroge le post-minimalisme et ses échos contemporains dans l'univers urbain et le paysage du New Jersey, considéré alors comme le négatif invisible de New York.

N'AVONS-NOUS PAS TOUJOURS ÉTÉ BIENVEILLANTS ?

Compétition française Première mondiale



Pierre Creton

Quelle est l'origine de N'avons-nous pas toujours été bienveillants ? Qui constitue un « recueil » de films et quelles ont été ses conditions de production ?

Au départ, une série d'ofres – de la FACIM (Fondation pour l'Action Culturelle Internationale en Montagne) et du Musée André Malraux du Havre, ainsi que deux propositions, l'une de Vincent Barré, l'autre du peintre Deng Guo Yuan. La forme du recueil s'est imposée lors des montages, à partir du troisième film, comme une structure qui permet de réunir ces nouvelles courtes et sans liens apparents. Ce qui les réunit pourtant est d'être chacune un portrait. Pour chacun des films, les conditions de production étaient différentes. Les deux premiers films sont des commandes, cela m'arrivait pour la première fois, qui ne furent pas contraignantes. Elles ont même ouvert un espace de liberté, et pour le premier film, permis une rencontre décisive avec Georges-Arthur Goldschmidt que je connaissais comme traducteur, mais pas comme écrivain.

Quel était le projet de chacun des films ? Les deux premiers films : *Le Paysage pour témoin* et *Un appartement pour témoin*, soit précisément les commandes, se devaient de parler, pour la FACIM, du séjour de Georges-Arthur Goldschmidt enfant à Megève pendant la guerre, et pour le Havre, de la reconstruction de la ville par Auguste Perret après les bombardements. Elles correspondaient donc chacune à une attente concernant l'histoire et le territoire. Le troisième film, *Aline Cézanne*, était avant tout, au départ, un enregistrement réalisé avec Vincent Barré pour une bande-son liant la voix d'Aline Cézanne à celles de résidents du centre de gérontologie de Maniquerville. Cette bande-son s'appelle *Caniculaire* et se réfère à deux canicules, celle de 1906 à laquelle Paul Cézanne succomba, et celle de 2004 qui fit auprès des personnes du troisième âge près de 15 000 morts. Enfin, le dernier film, *Deng Guo Yuan (In the garden)*, vient de la rencontre avec Deng Guo Yuan, peintre mais aussi directeur d'une école d'art contemporain à Tianjin, en Chine, qui nous reçut Vincent Barré et moi pour mener une suite de conférences – Vincent, sur la sculpture, moi, sur le cinéma. Je dois dire que Deng m'a littéralement devancé en me proposant de filmer son travail. Nous sommes donc retournés en Chine huit mois plus tard.

Comment chacun est-il structuré et comment avez-vous envisagé la construction d'ensemble ? Chaque film a sa structure propre. Ils devaient d'ailleurs, essentiellement pour les commandes, répondre à des exigences d'autonomie. *Le Paysage pour témoin* devait faire partie d'un programme lors des 9^e rencontres littéraires de la FACIM organisées à Chambéry. *Papa, Maman, Perret et moi* devait

être un film présenté lors d'une exposition au musée Malraux du Havre, *Images sur commandes*, réunissant des artistes qui ont travaillé sur l'image de Ville, sa reconstruction. Je n'ai changé le montage d'aucun des films pour le recueil. Seuls les génériques et l'emplacement des titres ont été modifiés pour enfin choisir de numéroter chaque film. Cette numérotation crée l'ambiguïté entre un recueil de nouvelles et le chapitrage d'un film unique. L'ordre des nouvelles est la structure du film même, avec la chronologie dans laquelle les films ont été montés, au cours de la même année. Cela tombait bien : un recueil réunissant quatre portraits où se croisent la littérature, l'architecture, le cinéma et la peinture. Des histoires du XX^e siècle qui nous amènent à ce seuil d'intimité où la vie et la création se mêlent, et où se révèlent de l'enfance à la vieillesse des survivances – de l'image, de la nature en une sorte de bienveillance, en une volonté de dialogue.

Dans *Le Paysage pour témoin*, la parole semble primer, mais comme le souligne le titre, la mémoire s'inscrit dans les plans de nature. *Le Paysage pour témoin* est le titre d'un chapitre du *Recours* de Georges-Arthur Goldschmidt, mais c'est aussi un passage du *Poing dans la bouche* (Edition Verdier) que j'aimerais citer : « Mais le paysage, le dehors, l'emportait sur la lecture ; le regard porté sur l'immense vallée pouvait embrasser d'un coup toutes ces montagnes, le village entier entouré de l'emboîtement successif des pentes jusqu'à leur fermeture très loin sur un horizon bleuté par la distance. C'était si ample qu'aucune parole ne parviendrait à en rendre compte, pas plus qu'elle ne pouvait rendre compte de ce qu'on sentait ». Si, dans le film, les paysages qui apparaissent immuables (la nature) restent muets et pourtant semblent contenir toute l'histoire (l'occupation, la collaboration, la résistance), c'est qu'il y a eu parole, de personnes encore vivantes, précieuses, pour témoigner. Les citations littéraires prises dans *Le Recours* et *Le Poing dans la bouche* et lues par moi-même dans le film (un lecteur) sont arrivées tardivement au montage. La parole "seulement témoinnante" de Georges-Arthur Goldschmidt sur les lieux ne suffisait pas, il manquait l'œuvre, l'écriture qu'il a menée subtilement de livre en livre entre autobiographie et fiction.

Dans *Papa, Maman, Perret et moi*, c'est un appartement témoin qui garde les traces du travail d'un architecte. Vous avez mêlé le discours des guides, les citations de Blanchot et un regard d'enfant. La visite de l'appartement témoin et la rencontre d'Elisabeth Chauvin et Pierre Gencey, guides conférenciers de cet appartement, ont été déterminantes. Je les ai tout de suite imaginés dans l'appartement comme s'ils étaient chez eux, un peu comme Hélène Aughain chez elle dans *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais. Je leur ai donc demandé d'habiter l'appartement témoin comme s'ils étaient chez eux, ce qui n'est pas loin de la réalité et du fantasme des visiteurs – la muséographie du quotidien aidant. Vincent, leur enfant, hormis le passage incessant du public, ne fut pas dépaycé, habitant en temps normal un autre appartement de la reconstruction lui aussi minutieusement reconstitué par ses parents dans l'esprit moderne de l'après-guerre. Un projet vieux de soixante ans mis en œuvre par celui qui est devenu le maître à penser de la famille, Auguste Perret. C'est sur place, pendant le tournage, que le film a trouvé sa forme. Je me suis rendu compte dès les premières prises de vues que l'appartement témoin serait un théâtre où la mise en scène se ferait toute seule, que les corps et les visages se déplaceraient, prendraient des poses, dans cet espace de façon chorégraphique. L'enfant fut une surprise et il est devenu le personnage par qui le film a trouvé sens et structure. Filmer un enfant est pour moi une expérience nouvelle et totalement inattendue, tout passe par et à travers lui : la reconstruction, l'oubli, la guerre, la mémoire. Sa présence dans l'appartement est comme l'écrit Cyril Neyrat : « Habiter un lieu, ce n'est pas être présent, mais s'effacer et faire

place à l'absence de celui qui nous y a précédés ». Dans cette absence, cet écart de temps, la maison peut devenir un lieu d'imagination. S'ouvre entre les murs le temps du souvenir, des survivances – des surimpressions. Les citations de Maurice Blanchot viennent du début de *L'Attente l'oubli* où le texte comme l'espace (d'une chambre) semblent flexibles, autant que l'est l'architecture d'Auguste Perret.

Dans *Aline Cézanne*, le portrait est plus simple, l'enregistrement d'un entretien en plan fixe, traversé des extraits de films de Renoir. C'est le troisième film que nous réalisons ensemble Vincent Barré et moi. Nous sommes allés au plus simple du cadre, pensant avant tout que nous utiliserions le son. Une fois achevé le montage de cette pièce sonore, *Caniculaire*, nous nous sommes rendu compte qu'il y avait aussi l'image d'un film. Il y a ici la même évidence que dans nos précédents films, je crois que c'est sur cette simplicité que nous nous retrouvons. En revoyant l'image de cet entretien en plan fixe nous avons pensé à *Numéro zéro* de Jean Eustache ainsi qu'à *Chronique d'une femme chinoise* de Wang Bing. Nous avons rencontré Aline Cézanne par l'intermédiaire de Christine Toffin, sa petite cousine, amie d'enfance de Vincent, pensant qu'elle nous parlerait de son grand-père Paul Cézanne. Mais c'est essentiellement de Jean Renoir qu'il a été question, puisqu'elle l'avait connu et qu'elle l'aimait bien. Nous avons filmé la vieille dame dans sa maison de retraite à Bourron-Marlotte, là où son père, Paul Cézanne fils, et Jean Renoir, revenant probablement sur un lieu de leur enfance, avaient chacun acheté une maison : La Nicotière et la Villa Sainte El, là même où Jean Renoir tourna en 1925 *La Fille de l'eau*. Les plans extérieurs du film sont une promenade dans le village entre les deux maisons. Nous avons vu ou revu tous les films de Jean Renoir (des copies circulent en Chine comme une monnaie courante) et c'est vers *La Fille de l'eau*, pour des raisons géographiques, et vers *Madame Bovary* (Valentine Tessier, tellement sublime), pour des raisons sentimentales que nous sommes allés. Il est exact que les extraits de films de Renoir "traversent" le film (la vie d'Aline Cézanne) comme une rivière le paysage.

Dans *Deng Guo Yuan*, le geste de l'artiste se passe de commentaires, mais le son est très présent, le passage du noir et blanc à la couleur ou inversement est subtilement utilisé. Qu'est-ce qui vous a guidé ? J'ai repensé à Marguerite Yourcenar dans une de ses Nouvelles orientales, *Comment Wang-Fô fut sauvé* : « Le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes ». Découvrant le travail de Deng (entre la peinture traditionnelle chinoise, Claude Monet et Cy Tombly) alors que je terminais *La Trilogie en Pays de Caux*, je me suis senti formellement proche, bien que chez lui la figure n'apparaisse pas. Le noir et blanc de ses peintures au lavis sur papier m'a permis dans ce film des passages du noir et blanc à la couleur, comme ils existent avec d'autres sens dans les autres films du recueil : les extraits de Jean Renoir dans *Aline Cézanne*, les photos du Havre détruit dans *Papa, Maman, Perret et moi*, les images infrarouges prises par Georges-Arthur Goldschmidt dans *Le Paysage pour témoin*. Dans l'atelier de Deng, la tentative complètement artificielle de reconstituer la nature m'a frappé. C'est ce que j'ai tenté de capter, essentiellement par le son : le mainate, le grillon, le vent du ventilateur dans les plantes vertes...

La musique a une place spéciale dans les films, quelle fonction souhaitiez-vous lui donner ? Elle a dans chaque film un statut particulier. Le plus souvent elle est une citation, rarement un élément naturel. Au début du *Paysage pour témoin*, la *Sonata in E minor*, K. 203 de Domenico Scarlatti interprétée par Edward Smith, un ami de Vincent. Nous l'écouterions en route vers Megève, j'y ai tout de suite pensé pour évoquer le séjour de Georges-Arthur Goldschmidt en Italie avant qu'il n'arrive en France. Dans *Aline Cézanne*, l'irruption du chant, *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, dans l'extrait où Madame Bovary va à l'opéra de Rouen rompt violemment le silence de la maison de retraite, sans pourtant rompre le récit d'Aline. Au début de *Deng Guo Yuan (In the garden)*, on retrouve à nouveau un travelling avec de la musique new age, cette fois synchrone, qui nous conduit à Shanghai. Elle donne l'impression que tout est faux, jusqu'au lever de soleil. Dans tous les cas la musique est une couleur, autre que la couleur ou le noir et blanc de l'image.

Propos recueillis par Olivier Pierre.



ANTHROPOFOLIES EXPOSITIONS JUSQU'AU 12 JUILLET

Maison de la Région - 61 la Canebière 13001 Marseille - Ecran extérieur

Liliane Giraudon et Akram Zaatari

La Compagnie, lieu de création - 19 rue Francis de Pressensé 13001 Marseille - 11:00 / 21:00

Anna Abrahams / Friedl Vom Gröller / Charles de Zohloff / Kevin Jerome Everson / Loudgi Beltrame / Anne-James Chaton / Natacha Muslera / Claude Closky

Galerie Montgrand - Ecole supérieure des Beaux-Arts de Marseille - 41 rue Montgrand 13006 Marseille - 15:00 / 20:00

Lea Hartlaub / Sarah Beddington / Jean-Claude Ruggirello / Andreas Fohr / Jenny Holzer Mariagiovanna Nuzzi / Andrés Duque / Chen Yang / Eric Pellet / Juan Daniel / Akram Zaatari / Anne Durez / Laura Huertas Millan / Ellen Bruno / Antonella Porcelluzzi / Christophe Berdager et Marie Péjus / Fernando Franco



EL ECO DE LAS CANCIONES

Antonia Rossi

Compétition internationale Première mondiale



Comment est né le projet ? Le projet est né il y a quatre ans. Il répond à une préoccupation toujours présente dans mon histoire. Le récit du film correspond à grands traits à l'histoire de ma famille, que j'ai mêlée à celle d'autres personnes qui ont vécu une expérience similaire. Le projet est né d'un questionnement sur la mémoire, sa manière de figer, de recon-

struire et de re-signifier. J'étais intéressée par l'idée de me plonger dans les chemins par lesquels une personne se construit à travers le temps, son encyclopédie d'images et de sons, son histoire subjective traversée par l'Histoire d'un pays. J'ai voulu chercher quels étaient les mécanismes mis en œuvre par notre esprit en approfondissant notre passé, où se fixe le regard, comment reconstruire une narration elliptique, parfois chaotique, tout le temps entrelacée avec des sensations, des rêves et des faits historiques. Tout cela construit grâce à un grand collage de récits. Il est difficile d'objectiver le lieu exact d'où émerge l'idée du projet, je pense que finalement cela a à voir avec une sensation qu'il est urgent d'éclaircir. Une sensation d'étrangeté, de déracinement provoqué par l'exil et la dictature d'un côté, mais aussi produite par un « lieu » présent du monde contemporain, une construction invisible. Donner à tout cela un sens complexe et un regard particulier, voilà ce qui m'a motivée, au moment précis où les subjectivités apparaissent pour revendiquer, re-signifier et guérir l'Histoire politique d'un pays.

Comment avez-vous conçu le montage pour intégrer ces sources très diverses ? Dans mes travaux, il y a une conception élaborée a priori et très liée au processus. Je le laisse déterminer la forme organique dont le film a besoin. En général, je ne prédétermine jamais d'esthétiques, mais je les laisse émerger. Cette fois, la première chose que j'ai faite a été d'interviewer 15 personnes différentes qui avaient vécu avec moi en Italie. Je les ai interrogées sur leur histoire, leurs rêves et leurs sensations par rapport à l'idée d'exil. Ces entretiens ont constitué le point de départ de l'écriture du scénario. Ils ont commencé à m'éclairer pour l'approche esthétique qui devait répondre entre autres choses à ce principe et s'accommoder aux différentes sources. À partir de ce point, je me suis rendu compte de la manière dont ce mécanisme construisait peu à peu l'imaginaire du personnage. Puis je me suis aperçue qu'il ne s'agissait pas seulement de sources différentes, mais qu'elles répondaient aussi à différents signifiants, autrement dit, que d'un côté, il y avait des archives qui évoquaient un lieu plus concret, lié aux faits historiques, et un autre côté plus intime, collecté grâce à de multiples souvenirs familiaux. Enfin, j'ai intégré des images qui provenaient de l'univers unique et particulier du personnage. Avec le travail et l'intervention des images, j'ai pris conscience qu'à travers cet exercice s'initiait un dialogue intéressant entre la dimension objective et la dimension subjective qui relativisait leur place. Le travail de recueil a duré environ un an, en devenant toujours plus exigeant et sélectif, en répondant aux besoins du scénario et aux besoins du film en train de se faire. Le scénario s'est éloigné, pour qu'émerge un nouveau lieu de lecture, un flux organique qui unisse ce grand collage et en fasse une seule pièce.

Comment avez-vous écrit le texte ? Vous passez en permanence des souvenirs (ou des réminiscences) aux rêves, du récit d'événements politiques à des visions de catastrophes écologiques. L'écriture du scénario a été le processus le plus long de tout le film, trouver la vitesse exacte pour chaque mot a été l'une des tâches les plus complexes. Comme je l'indiquais, tout a commencé avec les entretiens. C'est de là que j'ai recueilli les extraits qui faisaient sens pour moi et qui parlaient justement de ce « lieu invisible ». Des sensations profondément enracinées dans les voix des personnes interviewées, qui émergeaient d'une zone qu'ils ignoraient parfois. Une fois ces fragments rassemblés en un récit général, tel un fil conducteur unissant les événements historiques et personnels, j'ai commencé à chercher à visualiser le personnage. Pour cela, j'ai écrit plusieurs monologues qui s'enfonçaient toujours plus dans le monde personnel et profond du narrateur. En parallèle, cela faisait un moment que je rassemblais des images qui faisaient sens pour moi et qui concordaient avec ces monologues, j'ai créé un dialogue

entre ces deux éléments. Il faut comprendre que ces travaux ont été menés complètement en parallèle (la recherche d'images et l'écriture), cela a permis la juxtaposition des deux et de s'alimenter en même temps. Il y avait aussi un processus très intuitif dont ma perception des faits et mon expérience personnelle étaient les déterminants principaux, le chemin qui guidait et laissait émerger chacun de ces rêves, ces souvenirs, ces histoires, ces catastrophes, tous orientés vers une expérience convaincante qui s'est manifestée et a pris forme de différentes manières au fur et à mesure que le lien avec elle devenait réel et profond.

Pourquoi Gulliver ? L'histoire de Gulliver est née de l'un de ces entretiens. Je ne me souviens plus pourquoi, mais nous avons commencé à parler de ce livre. J'avais de vagues souvenirs de l'histoire, mais beaucoup d'images fortes étaient restées. J'ai retourné l'idée dans tous les sens et lorsque je suis arrivée chez moi, j'ai commencé à le relire. Alors, les concepts qui dans mon imaginaire enfantin croisaient mon histoire sont apparus avec force. Gulliver est un homme qui se déplace de pays en pays, c'est un nomade qui remplit son existence de nostalgie et de réminiscences autour d'un lieu qui ne sera jamais le sien. C'est un étranger qui regarde avec distance chaque société à laquelle il est confronté. Cette sensation en lui s'accroît et devient plus forte à mesure que le livre avance, le laissant pour toujours dans un endroit qui lui est étranger. Il m'a semblé que cette étrangeté, cette nostalgie, cette périphérie, illustrait très bien la sensation dont je voulais parler. Puis j'ai découvert le dessin animé et j'en suis tombée amoureuse, son esthétique m'a semblé parfaite pour la travailler et la traiter comme l'un des fils conducteurs au cœur du film. J'ai l'impression que sans grandes explications, avec des intensités différentes tout au long du film, elle guide d'une manière très exacte et fonctionnelle comme parallèle à la fois narratif et esthétique.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

How did the project arise? The project was initiated four years ago. It answered a concern that was ever-present throughout my history. The film's narrative roughly corresponds to my family's history, mixed with that of other people with similar backgrounds. The project came out as I was wondering about memory, about the way it fixes, rebuilds and re-signifies things. I was interested in exploring the various paths that we use to build ourselves through time, our personal encyclopaedia of images and sounds, and our subjective history, which is sometimes overlapped by a country's History. I wanted to discover the mechanisms operated by our minds as we get deeper into our past, to find out where we focus our attention, and how to build an elliptical and sometimes chaotic narration, constantly mixed with feelings, dreams and historical facts. It all takes part of a building process, through a great montage of stories. It is difficult to objectivize the exact place where the idea for the project came from; in the end, I think it has to do with a feeling that needs to be quickly clarified. A feeling of strangeness and uprooting partly triggered off by exile and dictatorship, but also by some present "place" in the contemporary world, by some invisible construction. To provide all these elements with complex meaning and a particular outlook was what motivated me, right at a time when subjectivities appear to claim, re-signify and cure the political History of a country.

How did you conceive editing in order to integrate all these different sources? In my work, I tend to start out from a preconceived idea related to the process. I let the process decide on the organic form that the film needs. I generally don't come with predetermined aesthetics, I just let them emerge. This time, I started by interviewing 15 different people who had lived with me in Italy. I asked them questions about their history, their dreams, and their feelings about the idea of exile. These interviews were the starting point for the writing of the script. They gave me an insight on the aesthetic approach which had to answer, among other things, to this principle and adapt itself to the various sources. At that moment, I understood how this mechanism gra-



dually built the imaginary world of the character. Then I realized that they weren't only different sources, but that they also answered to different signifiers. In other words, there were the archives that conjured up a concrete place related to historical facts, but there was also another, more intimate side, made out of many family memories. Finally, I included images that came from the unique and particular universe of the character. With the work and intervention of images, I realized that this exercise set off an interesting dialogue between the objective and the subjective dimensions, which put their places into perspective. The compilation work lasted for about a year and got more and more fastidious and selective as it met the needs of the script and those of the film that was being made. The script was gradually put aside, so that a new reading place could emerge, and an organic flow could unify this great montage and make it one piece.

How did you write the text? You constantly go from memories (or reminiscences) to dreams, from the narration of historical fact to visions of environmental disasters. Scriptwriting was the longest process in the whole production. Finding the right pace for each word was also one of the trickiest tasks. As I said, it all started with the interviews. This was when I collected the extracts that were meaningful to me and that precisely dealt with this "invisible place". Feelings deeply rooted into the voices of the people I interviewed started to come out of a place they sometimes weren't aware of. Once the fragments were brought together into one general narration, like a guiding thread uniting the historical and personal events, I started to try and visualize the character. In order to do that, I wrote several monologues that went deeper and deeper into the personal and profound world of the narrator. Also, I had been gathering for quite a long time images that were meaningful to me and that matched the monologues. I created a dialogue between both elements. You should bear in mind that these tasks (the gathering of images and the writing) were carried out simultaneously; it allowed them to be contrasted and to nourish each other at the same time. There was also a very intuitive process mainly determined by my personal experience and perception of facts. It was like a guiding path that let all these dreams, memories, stories and catastrophes emerge, all directed towards a convincing experience that came out in different ways and shapes as the link with it was becoming increasingly real and profound.

Why Gulliver? Gulliver's story emerged from one of these interviews. We started to talk about this book, I don't remember why. I hardly remembered the story, but many powerful images remained. I considered the idea through every angle, and when I got home, I started to read the book again. Then the concepts that were common to my imagination as a child and to my personal history appeared clearly. Gulliver is a strong man who moves from country to country, he is a nomad who fills his existence with nostalgia and reminiscences of a place that will never be his own. He is a stranger who observes from a distance each society he is confronted to. This feeling inside him becomes stronger and stronger as the story goes, finally leaving him forever in a place that is completely alien to him. It seemed to me that this strangeness, nostalgia and sense of being kept aside really illustrated the feeling I wanted to talk about. Then I discovered the animated film and fell in love with it. Its aesthetics seemed perfect to be exploited and used as one of the guiding threads inside the film. I have a feeling that without long explanations and with various intensity throughout the film, it guides us very precisely and works like both a narrative and an aesthetic parallel.

Interviewed by Gabriel Bortzmeyer

Anthropofolies

FRANCE, TOUR, DÉTOUR : DEUX ENFANTS

JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE

Episodes 1 et 2

17:45 ALCAZAR



Descartes, Aristote, systématiquement j'ai interrogé les deux gamins en disant : « Ou bien, ou bien » Au bout de trois émissions, ils avaient des tactiques ; la petite fille : je ne sais pas, et le petit garçon : un peu des deux. On les mettait dans une situation où chacun était obligé de faire un choix pour qu'on puisse voir son invention, sa capacité de décision, sans réfléchir très longtemps. La télévision le permet, le cinéma devrait pouvoir en tirer profit : se vivre et se voir à la télévision, puis au cinéma on peut faire des histoires. >>>

Jean-Luc Godard, propos recueillis par Claire Devarieux, Le Monde, 1980



LES HOMMES DEBOUT

Compétition française Première mondiale

Jérémy Gravayat

L'origine du projet ? Le projet est né de plusieurs points de départ, qui reflètent à leur façon la partition fragmentaire du film. J'ai vécu un temps en banlieue parisienne, face à un grand terrain composé de dalles de pierres et d'herbes sèches, au milieu duquel trônait une majestueuse structure métallique. C'est maintenant l'ossature vide d'un grand bâtiment industriel, autour duquel la vie de la ville avait suivi son cours. Il fallait filmer cela, mais ça n'était pas suffisant. Un jour, des Roms sont arrivés nombreux, et se sont installés dans notre rue, en ont été chassés, puis se sont réfugiés sous cette structure, où ils ont vécu quelques mois dans des baraquements de planches. Les images délavées des bidonvilles de Nanterre revenaient à l'esprit. Parallèlement, je montais un certain nombre de témoignages de sans-papiers enregistrés à Lyon, pour l'association Les Inattendus. Quand ce film a été fini, ils m'ont proposé d'en refaire un autre. De retour à Lyon, je me suis intéressé à Gerland, un des derniers quartiers ouvriers "intra-muros" de la ville, dont la plupart des anciens espaces industriels sont en cours de démolition. Je l'ai arpenté pendant l'été, j'y ai pris beaucoup de photographies, j'ai discuté avec des habitants et travailleurs croisés au bas des entrées d'immeubles, de chantiers et d'usines. Il fallait choisir un terrain d'étude, à la fois un champ de recherche sociale, humaine, historique, urbaine. Mais aussi, au sens propre, un terrain physique existant, et délimité. Le « chantier » du film à venir, la « scène du crime ». Ensuite, tourner autour, y entrer, attendre, puis filmer, pendant environ un an. Il fallait à la fois observer les choses s'effondrer, et laisser à l'histoire le temps de refaire surface, révéler la particularité de cet espace, qui fut un lieu de vie et de travail, mais aussi un lieu d'exploitation et de survie. Puis il y a eu un « détour » central pour le film, lorsque j'ai parlé de ce projet à Dominique Dubosc, cinéaste avec qui j'ai appris le cinéma. Il connaissait Gerland, et ce terrain. Auparavant, dans les années 70, l'usine actuellement en ruine se nommait Penarroya. Les ouvriers immigrés qui y travaillaient avaient occupé leur usine pour faire reconnaître leurs droits humains, droits à la santé, au travail et au logement. Et Dominique y avait passé plusieurs mois, au sein du groupe des "Cahiers de Mai" pour réaliser des films soutenant ce combat. Des images noires et blanches, souvent muettes, en 16 mm, que je ne connaissais pas. Des images d'une grande force. Il fallait raconter une partie de cette histoire. Alors je suis allé rencontrer un des anciens ouvriers et délégué syndical de cette époque, un des rares survivants parmi ses camarades, et je lui ai proposé de participer au film, dont il

est devenu un des personnages. Plus tard, j'ai su que dans ces ruines, quelques jeunes avaient ouvert un squat, par conviction politique. Puis j'ai pu observer de nouveau l'utilisation précaire que les Roms faisaient des espaces adjacents pour s'abriter, mais aussi le fait que l'une des anciennes cours de l'usine servait de lieu d'embauche pour les chantiers de démolition. Il a fallu dérouler ces fils, comprendre en quoi ils étaient reliés et racontaient tous une histoire commune, entre passé et présent.

D'où viennent toutes ces images ? La matière collectée était donc très composite. Sons et images, super8, vidéo, archives, textes, documents, photographies. Tout a été entreposé petit à petit dans l'ordinateur. Au fil du tournage et des dérushages, un « scénario » a été réécrit et modifié sans cesse, influant le tournage, mais aussi modifié par lui. Disons qu'il y a eu un premier temps de collecte « documentaire », fait d'observations et d'enregistrements de témoignages, mais aussi de ressassement régulier des divers éléments d'archives. Puis, dans un second temps, l'écriture a pris le dessus, des récits oubliés ont refait surface, des choses non filmées, entendues, ont servi de base à l'écriture de situations, de textes et de monologues, et donc à la création de « personnages » condensant un certain nombre de ces fragments en deux trajectoires, qui sont venues s'ajouter à celles tournées avec l'ancien ouvrier de l'usine. Le tournage s'est donc achevé par quelques séquences fictionnelles, mais pas forcément ressenties comme telles par le spectateur, racontant le parcours de deux personnages au sein de ce quartier, et consolidant l'évocation de trois temps historiques de ce lieu. Celui du travail et de la lutte, celui de l'utilisation de cet espace vacant, une fois l'usine fermée, puis celui de sa démolition et future reconstruction.

Comment avez-vous pensé le montage ? Il a consisté à entremêler ces trajectoires, pour mettre en lumière ce qui reliait ces différents temps et histoires, non pas forcément par des explications didactiques, mais par des échos, des contrepoints, des reprises. Dans la diversité des phénomènes observés, il y avait, au cœur, la constance et la répétition de certains phénomènes. Deux pôles en combat incessant, caractérisant la vie d'un certain nombre de gens. Le poids de la ville, du travail, de l'exploitation, la marginalisation et la menace de l'isolement pesant sur les hommes qui la peuplent, et en retour, la façon dont ils se débrouillent pour tenir debout, lutter contre ces mécanismes, se rassembler, composer avec tout cela pour inventer une vie qui leur convienne, et trouver, finalement, un endroit où vivre, un endroit où ils puissent être un tant soit peu eux-mêmes.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

MINERS

Compétition internationale
Première mondiale



Bai Budan

Quelles étaient vos motivations à faire ce film ? Dans quelles régions de la Chine êtes-vous allé ? Les accidents miniers sont fréquents, je vis moi-même dans une région minière à côté de Datong, dans la province de Shanxi. J'ai eu le sentiment qu'en tant que cinéaste indépendant, j'avais la responsabilité, l'obligation même, de faire ce film, pour que davantage de personnes

comprennent la situation précaire dans laquelle se trouvent les travailleurs migrants qui emplissent les mines. Le film a principalement été tourné près de Datong et Taiyuan, dans la province du Shanxi aussi. Et également dans une zone minière dans le couloir de Zhunge'er en Mongolie intérieure. Je suis allé deux fois dans la province du Sichuan, parce que la plupart des accidents mortels ont lieu là-bas. Initialement, je voulais filmer des familles de victimes, mais celles que j'ai rencontrées étaient confrontées à une grande douleur. Je ne voulais pas aggraver leur deuil en les filmant. Je n'ai donc rien filmé dans le Sichuan.

Votre rencontre avec eux ? Les travailleurs et les familles de travailleurs que j'ai interviewés m'ont tous été présentés par des amis, ou des amis d'amis. Tous ces gens étaient des travailleurs migrants ou des membres de leurs familles.

Vous vous décrivez vivant dans les marges de la société et réalisant votre film en secret. En fait, j'ai commencé ma carrière dans ces marges, pour ensuite intégrer le circuit dominant, mais je suis finalement retourné à ces marges. Avant, au début des années 2000, j'étais journaliste pour un quotidien, je gagnais bien mieux ma vie, mais j'ai réalisé que je ne pouvais me faire à un travail qui interdise toute expression personnelle. J'étouffais : ce qu'on voulait exprimer était censuré par différentes personnes, chacune avec leur idéologie, et au final, la version définitive n'avait plus rien à voir avec ce qu'on avait souhaité au tout début. Maintenant, je fais des documentaires indépendants, au nom de ce genre de cinéma. Cacher la caméra était la seule solution pour filmer certaines choses, parce que dans les mines et autour d'elles règne une réelle suspicion à l'égard des étrangers, surtout munis d'appareils photos ou de caméras. Dans certains cas, c'était réellement dangereux. Dans bien des cas, il me fallait plus que veiller à ma propre sécurité. En dehors des parties au sujet des accidents miniers, tous ont été filmés avec leur consentement, mais chez eux, en toute discrétion. Évidemment, on devait toujours faire très attention, au cas où un des cadres débarque en pleine interview.

Vous êtes à la fois enquêteur et conseiller. Du coup, votre rapport à ces personnes est loin de la position neutre de l'interview classique. Quand je me mets à un tel film, ma vision d'ensemble, la direction que doit prendre le film est très claire dans mon esprit. J'ai aussi une tendance à me focaliser sur les droits fondamentaux des gens. Donc mes dialogues avec les gens commencent toujours par des questions concernant leurs conditions de vie et celles de sécurité à leur travail. Ça peut sembler un schéma basique, mais en fait les échanges touchent de nombreux problèmes sociaux, notamment le manque de protection sociale dans les campagnes, le manque de direction efficace et de gestion sécuritaire dans les mines, ou la grande demande d'énergie exigée par le processus d'urbanisation.

Pourquoi redoubler certaines paroles en utilisant des cartons ? Ce n'était pas prévu. Pendant le tournage, j'étais en permanence sur le qui-vive. Si j'entendais quelqu'un arriver, je me précipitais pour cacher ma caméra, donc pour beaucoup de rushes j'avais du son, mais pas d'image. Ça m'a posé beaucoup de problèmes au montage. Du coup, j'ai choisi de mettre en valeur les phrases les plus importantes, en les inscrivant sur un écran noir, comme si les gens parlaient depuis l'obscurité d'une mine de charbon. En même temps, j'ai pris en considération l'effet visuel, et sa cohérence. Je me suis dit que cette façon de présenter correspondait bien à l'idée inscrite au cœur du film.

Dans une séquence, vous êtes seul à parler dans une zone désertique. Pourquoi cet écart ? Je n'avais jamais pensé figurer à l'image. Pendant ce film, j'ai rencontré beaucoup de difficultés et d'obstacles. Ce jour-là, la météo était très changeante. Il pleuvait, puis le soleil revenait, puis à nouveau des nuages, voire le tonnerre. Alors que je filmais une mine où un accident s'était produit, le bruit de l'orage était particulièrement fort. J'ai remarqué un épouvantail qui portait les vieux habits d'un mineur. Je pense que dans ce genre de situation, n'importe qui doué de sentiments aurait eu ce type de réaction émotionnelle. Comme cela faisait quatre ans déjà que je tournais ce film, je commençais à en savoir un bout sur la question et beaucoup de choses me traversaient l'esprit. Je me suis mis à parler de mes expériences, de mes vues sur le problème minier. Au départ je soliloquais, puis je me suis adressé à un mineur de la province du Shaanxi. Je pense que cette conversation avec lui a été un point charnière de ce film. C'est cette charnière qui a fait *Miners*.

La plus longue scène du film est le témoignage d'un survivant d'un accident minier. Pourquoi une telle concentration sur lui ? La principale raison est qu'il reste très peu de survivants de cette explosion à cause du gaz dans la mine de Laobaidong, à Datong, qui a eu lieu le 9 mai 1960. De ce que je sais, il en reste une quarantaine, mais je ne les ai pas interviewés, pour différentes raisons. Plusieurs étaient en mauvaise santé, d'autres étaient partis au loin ou étaient trop timides. Et certains que je ne pouvais simplement pas retrouver. Sur les treize survivants retrouvés, celui-ci était le plus clair dans la description qu'il faisait des événements. Cela permet aux spectateurs d'avoir une bonne compréhension de cet horrible accident.

Les deux dernières minutes du film sont consacrées à Shanghai, à Pudong surtout, et le dernier plan est un guide qui s'adresse aux gens venus de province. Pourquoi cet ultime glissement sur la ville ?

aujourd'hui sur les 88.8 fm de radio grenouille à 18h

“groupe de portraits” animé par Xavier

Invités
VINCENT BARRÉ (*N'avons-nous pas toujours été bienveillants*),
ANNE BARBÉ (*Ceux de Primo Levi*)



Beaucoup de gens en Chine sont convaincus qu'avec les réformes et le développement économique des dernières décennies, le meilleur endroit où vivre sont les villes. Et pour beaucoup, la meilleure, c'est Shanghai. Beaucoup de gens veulent y aller, surtout en cette période d'Exposition universelle. Tous les jours, on nous rabat les oreilles avec Shanghai, dans les journaux, à la télévision, à la radio, sur internet. Quand le mineur que j'interviewais m'a conseillé de partir pour aller filmer Shanghai, j'ai décidé que la fin de *Miners* serait là-bas. En voyant le slogan de l'Exposition, « Meilleure Ville, Meilleure Vie », apparaître sur un gratte-ciel de l'autre côté du Bund, je me suis demandé quel prix les campagnes et les populations rurales avaient payé pour créer cette « meilleure ville » et cette « meilleure vie ».

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

Can you explain the reasons for making this film? Which areas of China did you visit? *Since mining accidents are frequent and I live in a mining area near Datong in Shanxi Province, I feel that, as an independent documentary filmmaker, I have the responsibility and obligation to make this film, to let more people understand the predicament that migrant workers working in the mines are in. I mainly filmed near Datong and Taiyuan in Shanxi Province, and a mining area in Zhunge'er Banner in Inner Mongolia. I also went to Sichuan Province twice, because over half of the miners working in Shanxi Province are migrant workers from Sichuan Province, and because a lot of the people who die in mines come from Sichuan. I originally intended to film the lives of a few families of the mine victims, but the ones I visited were in great pain. I didn't want to cause them even more pain by filming them. So I decided not to film in Sichuan.*

How did you meet these people? What is their status? *The workers and the families of the workers that I interviewed were all introduced to me by friends, and sometimes even friends of friends. All the interviewees were migrant workers or their family members.*

You describe yourself as living on the fringes of society, making your movie secretly. *Actually, I went from living on the fringes of society to entering the mainstream, and then went back to living on the fringes of society. While working as a journalist for a newspaper around the year 2000, I was financially much better off, but I realised I could not accept doing a job where I was not able to express myself. It was suffocating, because what you want to express gets censored by different people with different ideologies, and in the end the final version is very different from what you wanted to express in the first place. Now, I make independent documentaries for the sake of independent documentary filmmakers. Hiding the camera for certain scenes was the only way I could shoot certain things, because in and around the mines, there is a lot of suspicion concerning strangers and especially people with cameras or video cameras. In some cases, it is downright dangerous. So a lot of the time, I was very much concerned with safeguarding my own safety. Apart from the parts concerning the accidents in the mines, all the interviewees were filmed with their consent, but in the privacy and secrecy of their rooms. Of course, during the whole process, we had to be very careful in case someone from the management of the mine were to suddenly come in during an interview.*

You seem to be both investigator and security counsellor; therefore your relation to the people is far away from the neutral position of the classic interviewer. *When I decide to make a film like this, my views and the direction the film is going to take are very clear in my mind. I also have a tendency to focus on the fundamental rights of people in my films. So my dialogues with the miners and their families all start with questions concerning their basic living conditions and the safety of their work. This may seem like a basic sketch, but in fact, the dialogues concern a number of different social issues, including the lack of social welfare in the countryside, the lack of effective management and safety in mines, as well as the large demand for energy in the process of urbanization.*

Why did you decide to highlight the words of the characters by repeating what they said in the subtitles? *This was not planned. While filming the documentary, I was always on edge. Sometimes, if I heard someone coming or talking nearby, I would have to quickly hide my camera, so in a lot of the material I filmed there is sound, but no image. This caused a lot of problems for me during editing. So I attempted to highlight some of the most important sentences that the characters said on a black screen, as if the characters were talking in the pitch black surroundings of a coal mine shaft. At the same time, I was also taking into consideration the visual effects the film would have on the audience as well as the consistency of the film. I decided that this way of presentation fits in with the idea behind the film.*

In one sequence, you are alone in a desert area, talking to yourself about the mines destiny. Why this exception? *I never thought I would put myself into this film. While making this film, I encountered a lot of difficulties and obstacles. That day the weather was very erratic. One moment it was raining, the next the sun would come out, and the next moment, the sky would be cloudy again. I could also hear the sound of thunder. While I was filming a mine where an accident had occurred, the sound of thunder was particularly loud. I also saw what looked like a scarecrow, and I noticed that the clothes on the scarecrow were the old clothes of some miner. I think that in a situation like this, anyone with feelings will have some kind of emotional reaction. Also, because I had been filming this documentary for four years, I knew a lot about the subject and a lot was going on in my mind, so I began to talk about my experiences and my views on the miners' situation. I started to talk to myself, and then I began chatting to the worker from Shaanxi Province. I think that the chat I had with the Shaanxi miner was a turning point in the making of this film. And it was this turning point that has made *Miners*.*

The longest scene in the film is the description of a survivor of a mining accident. Why did you decide to focus on this particular character? *The main reason is that there are now very few survivors of the gas explosion accident that occurred on the 9th May 1960 at Laobaidong Mine in Datong, Shanxi Province. As far as I know, there are still around 40 survivors, but I didn't interview them for a number of reasons. Some were in poor health, some had moved away, some were shy... And some of them I simply couldn't track down. Out of the 13 survivors that I met, this old man was the clearest in his description of the accident. From his description, the audience can really get a good understanding of this horrifying accident and how the victims died.*

The last two minutes are devoted to Shanghai, especially Pudong, and the last shot is the image of a guide for people from the provinces. Why this ultimate shifting to the city? *A lot of people feel that with China's reforms and economic development in the past few decades, the cities are the best places to be. And a lot of people feel Shanghai is the best place to live in China. A lot of people want to go there, especially during the World Expo. Everyday, we hear about Shanghai in the newspapers, on TV, on the radio, and on the internet. When the miner I interviewed told me to go and film the city of Shanghai, I decided that the end of *Miners* should be in Shanghai. As I watched the World Expo slogan, "Better City, Better Life", appear on the skyscraper on the other side of the Bund, I wondered how much the countryside and the Chinese rural population have paid to create this "better city" and "better life".*

Interviewed by Gabriel Bortzmeyer



« Les films de **Carmelo Bene** ne sont pas du théâtre filmé. C'est peut-être que le cinéma n'emploie pas les mêmes vitesses de variation que le théâtre, et surtout que les deux variations, celle de la langue et celle des gestes, n'y sont pas dans le même rapport. Notamment, possibilité pour le cinéma de constituer directement une sorte de musique visuelle, comme si c'était les yeux d'abord qui saisissaient le son, tandis que le théâtre a du mal à se défaire d'un primat de l'oreille, où même les actions sont d'abord entendues ? (Déjà dans la version théâtrale de *Notre-Dame des Turcs* Carmelo Bene cherchait des moyens pour que le théâtre dépasse cette domination des mots, et atteigne à une perception directe de l'action : « Le public devait suivre l'action à travers des vitres, et n'entendait rien, sauf quand le comédien daignait ouvrir une petite fenêtre... »). Mais l'important, de toutes façons, dans le théâtre comme dans le cinéma, c'est que les deux variations ne doivent pas rester parallèles. D'une manière ou d'une autre, elles doivent être mises l'une dans l'autre. La variation continue des gestes et des choses, la variation continue de la langue et des sons, peuvent s'interrompre, se couper et se recouper l'une l'autre ; elles ne doivent pas moins se continuer toutes deux, former un seul et même continuum, qui sera, suivant le cas, filmique, théâtral, musical, etc. »

Gilles Deleuze,
Superpositions, Editions de Minuit

Du rideau à l'écran

CHE COSA SONO LE NUVOLE

Pier Paolo Pasolini 17:00 Variétés

SALOMÉ Carmelo Bene

17:00 Variétés

NOTRE DAME DES TURCS

Carmelo Bene 19:00 Variétés

AMLETO DI CARMELO

BENE, DE SHAKESPEARE

À LAFORGUE

Carmelo Bene

15:15 CRDP

HOMMELETTE FOR

HAMLET, OPERATTA

INQUALIFICABILE

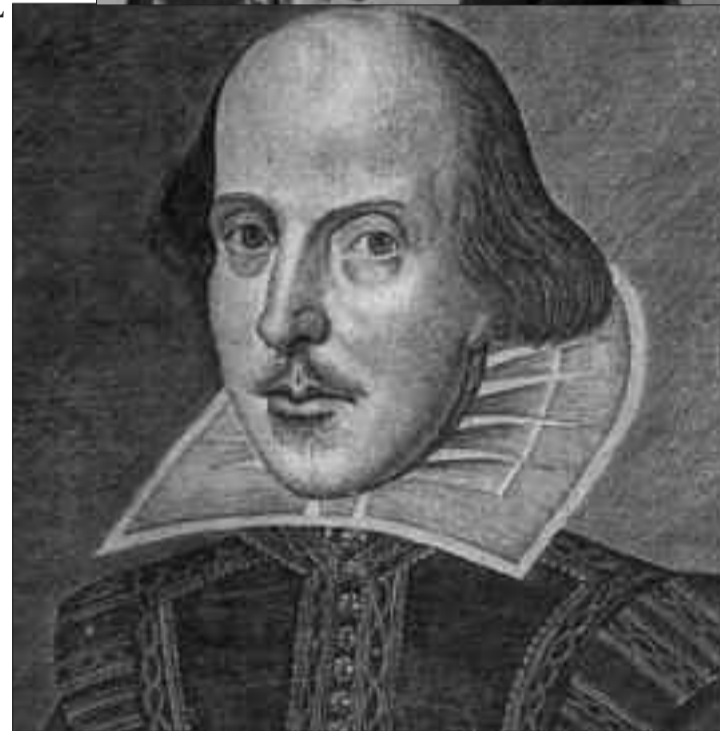
Carmelo Bene

15:15 CRDP

IN DIR MUSS BRENNEN

Katharina Pethke

10:30 CRDP



MYSTERIOUS OBJECT AT NOON

12H45 VARIÉTÉS

**Apichatpong
Weerasethakul**

ASSISTANCE PUBLIQUE – HOPITAUX DE MARSEILLE

Dans sa volonté d'ouvrir l'hôpital sur la cité, AP-HM propose aux patients hospitalisés, à travers les 3500 points de diffusion d'AP-HM TV dans les chambres des établissements, de voir tous les jours du 7 au 13 juillet à 16h15, des films sélectionnés par le FIDMarseille et montrés lors d'éditions antérieures du Festival. Cette programmation sera accompagnée de l'actualité quotidienne du FIDMarseille. Liste des films diffusés et plus d'informations sur www.fidmarseille.org.

Lee Anne Schmitt

JURY INTERNATIONAL

Could you sum up your career so far? You are photographer, writer, and director of both film and performance events. The role of the cinema in those practises? I am not sure I can answer this question in terms of cinema; I didn't begin my work from an interest in cinema (which is a concept in culture) but from a direct interest in the medium of film and video. I began shooting landscapes and film as a way to interrogate the spatiality of performance, to be able to open up a sense



of intimacy with performer and create a direct rendering of light into installed spaces. My interest in landscape was an interest in a rendered image, and the phenomena of spaces as rendered on film (or video, though I use mostly 16mm film). For me, my work in film is about questioning lived experience within social structures; film is an essential part of this process now, as the medium itself combines its representational quality with the oneiric sense of the recorded image. Essential to my films is the fact that they are films, and though they contemplate specific histories, they are also direct experiences.

Landscape as well as everyday american life are the core of what you call your "essay films". Your way of practising cinema? One of the things I think is at the center of my own examination is the way that lived experience is denigrated in American thought, our sense of living in a particular place and time is denigrated towards normalized mass media and sculpted experience. We tend to be so over stimulated and constructed, we rarely stand on our own ground and contemplate that experience. I think a great deal about time and space, and ways to engage attention. The greatest skill a maker can have is that of close observation. The ability to see the land and reality around you, rather than accept the conceptions of reality that have constructed for you is an almost spiritual path, at the place where belief and politic meet. My films are very small, personal works; they are shot alone, over extended time. For me, film is a unique medium to depict processes, both social and political, and personal. Each film is not only a description of the process of history, but also of my own process of filmmaking. Each film is not a description of what I know, but a depiction of what I have experienced and discovered in asking the questions.

Your expectations and your role as part of the International Competition Jury at the FID? I don't have any expectations; I'm excited to witness the work and anxious for the experience.

Interviewed by Nicolas Feodoroff



Yann Dedet

JURY NATIONAL

Votre parcours ? Études rapidement sabotées avant même d'avoir le 1er Bac, stage de montage de 6 mois au laboratoire LTC, passionnante période passée à suivre et comprendre l'aventure des pellicules image et son, puis un stage de montage sur un film. Et avec une dérogation, je deviens assistant monteur sur quelques films pas inoubliables : films

fauchés où je n'ai pas de stagiaire et où la monteuse ne m'explique rien, je dois tout inventer avec le stage de laboratoire pour guide. Enfin, je rejoins les Films du Carrosse, c'est à dire la famille Truffaut : cinq assistanats et cinq fois chef monteur avec Truffaut qui m'apprend tout. Puis je monte *Sweet Movie* de Makavejev qui m'apprend d'autres choses, et *Passe-Montagne* de Stévenin qui m'apprend encore de nouvelles choses. Puis Pialat, Garrel, Rouan, Poirier, Khan et d'autres, l'apprentissage continue avec la pratique : une forme de bonheur.

Vos choix de film ? Je choisis le réalisateur bien plus que le scénario, d'après ce que je sens de sa vision cinématographique.

Votre rôle de monteur ? Premier spectateur, le monteur sert à décaler le regard du réalisateur et lui permettre de prendre de la distance. Je peux aussi être un accoucheur, particulièrement pour les premiers films, à l'exception de Stévenin qui a inventé son écriture seul devant mes yeux ébahis. Un provocateur parfois, car secouer le matériel, lui faire rendre gorge de tout son potentiel demande d'agir de façon iconoclaste. Il y a également une bonne part d'aptitude à la psychanalyse qui est fort utile.

Votre regard sur le cinéma français aujourd'hui ? Beurk, euh pardon, réflexe de vieux schnock... Cela dit, il est un peu inculte, enfantin, très pléonastique, relativement convenu « grâce » à l'invasion de la soumission à "l'entertainment" venue des USA. « Il ne faut pas amuser » disait Malraux, et je cautionne, il faut être difficile à lire, chercher à donner l'envie de trouver, ou pas, le caché.

Comment concevez-vous votre rôle au sein du jury du FID ? Quelles sont vos attentes ? Sortir de tous les films qu'on verra, ceux qui sont les plus difficiles. Disons que les films vraiment « parfaits » auront forcément leur chance, mais les films plus osés, plus secrets, et qui n'appliquent pas les règles communes ont plus besoin d'être poussés.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



Paroles et musique

12:30 THÉÂTRE DU GYMNASSE
GEST Gastón Solnicki
DISSONANT Manon de Boer
SÜDEN Gastón Solnicki

«Le "mutisme" essentiel du cinéma (qui n'a rien à voir avec la présence ou l'absence d'une bande-son), comme le mutisme de la philosophie, est exposition de l'être-dans-le-langage de l'homme : gestualité pure. La définition du mystique selon Wittgenstein – montrer ce qu'on ne peut pas dire – est à la lettre une définition du gag. Et tout grand texte philosophique est le gag qui exhibe le langage même, l'être-dans-le-langage même comme un gigantesque trou de mémoire, comme un incurable défaut de parole.»

Gorgio Agamben

Notes sur le geste, *Trafic* n°1 1992

Lee Anne Schmitt

Pouvez-vous résumer votre carrière jusqu'à aujourd'hui ?

Vous êtes photographe, auteur, et metteur en scène de films et de performances. Quel rôle tient le cinéma dans ces activités ? Je ne suis pas sûre de pouvoir répondre à cette question en termes de cinéma. Mon travail n'est pas né d'un intérêt pour le cinéma (comme concept culturel), mais plutôt d'un intérêt direct pour les supports que sont le film et la vidéo. J'ai commencé par filmer des paysages et par utiliser le film comme un moyen de réfléchir à la spatialité d'une performance, d'instaurer une certaine intimité avec l'artiste performer, et de créer un rendu de lumière particulier dans l'espace d'une installation. Mon intérêt pour les paysages était en fait un intérêt pour le rendu de l'image, et pour le phénomène de la transposition de l'espace sur le film (ou la vidéo, même si je filme surtout en 16mm). Je pense que mon travail de réalisatrice est en fait un questionnement de l'expérience vécue au sein de structures sociales ; le film constitue désormais un élément essentiel de ce processus, car ce support mêle des capacités de représentation à la sensation onirique de l'image enregistrée. Ce qui est essentiel dans mes films, c'est justement qu'ils sont des films ; même s'ils traitent d'histoires spécifiques, ils constituent en eux-mêmes des expériences directes.

Le paysage, tout comme la vie quotidienne américaine, sont au cœur de ce que vous appelez vos « films - essais ». Comment définiriez-vous votre pratique du cinéma ? L'un des principaux sujets de mon travail est la façon dont l'ex-

périence vécue est dénigrée dans la mentalité américaine ; notre perception de la vie dans un espace et un temps particuliers se trouve niée, remplacée par une expérience normalisée et créée de toutes pièces par les médias. Nous avons tellement tendance à être stimulés à l'excès, à nous laisser modeler, que nous prenons rarement le recul nécessaire sur nos propres expériences. Je m'interroge beaucoup sur le temps et l'espace, et sur les façons de se montrer attentif. Le sens de l'observation est l'aptitude la plus précieuse qu'un artiste puisse posséder. Pouvoir percevoir l'espace et la réalité qui nous entourent, plutôt que d'accepter les visions de la réalité que l'on nous impose constitue pour moi un réel parcours spirituel, à la croisée des chemins entre croyance et politique. Mes films sont des travaux modestes, personnels ; je les tourne seule, en prenant mon temps. Pour moi, le film est un support unique qui permet de représenter des mécanismes à la fois sociaux, politiques et personnels. Chaque film est une description d'un processus historique, mais aussi de ma propre expérience de réalisatrice au travail. Mes films ne décrivent pas ce que je sais, ils montrent ce que j'ai vécu et découvert en posant des questions.

Quelles sont vos attentes, comment voyez-vous votre rôle en tant que membre du Jury de la Compétition Internationale du FID ? Je n'ai aucune attente particulière. J'ai seulement hâte de découvrir des films et de vivre cette expérience.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

« Le terme d'« art » à propos du cinéma connaît une utilisation abusive, tant de la part de ses zélés que de ses détracteurs... tout ce qui est prétentieusement terne ou stupéfiant n'est pas nécessairement de l'art. L'art ne consiste pas simplement en quelque sujet ambitieux, en une proposition bizarre ou dans l'usage massif d'un nouveau grand angle. Il ne se réduit pas non plus au montage, à la manipulation du temps cinématographique ou à une forme de dé-dramatisation. Il faudrait plutôt le chercher dans un débordement d'imagination. Quelque soit le genre, l'art amène avec lui le sentiment d'être en présence d'une vérité vivante, toujours doublée de joie. Tout art est donc, dans cette perspective, de la poésie. La poésie est l'archétype de toute création. Le meilleur cinéma devient poésie. En art, tout ce qui est subjectif devient poésie. Et le cinéma, parfois, semble être un art. »

Ritwik Ghatak, *Le cinéma et moi*



LE CITOYEN (NAGARI) 12H30 CRDP



MI BÉMOL (KOMALGANDHAR) 10H00 VARIÉTÉS

CHECK CHECK POTO



Compétition française
Compétition premier film
Première mondiale

Julia Varga

Dans quelles circonstances est né le film ?

Mosaïque, point d'accueil et d'écoute de jeunes de 12 à 17 ans, dans le quartier Villette Quatre-Chemins, est un espace municipal à Aubervilliers. Contact a été pris avec la structure des Laboratoires d'Aubervilliers. L'idée était de questionner l'estime de soi des jeunes fréquentant leur structure en y invitant un artiste. A leur tour, Les Laboratoires d'Aubervilliers ont invité deux artistes en résidence pour deux projets distincts. Nous avons été libres de choisir la forme de notre proposition. *Check Check Poto* est né suite à cette collaboration entre une structure municipale et un « laboratoire » artistique qui accueille en résidence des projets de recherche inscrits dans tous les champs de la création contemporaine.

La vie du centre se déroule normalement, sans d'attention marquée à la caméra. Comment avez-vous travaillé ?

Je suis allée à Mosaïque sur une période de 11 mois, deux à trois fois par semaine. Au début sans intentions précises, l'envie de filmer m'est venue en fréquentant l'espace. On me voyait très régulièrement, les scènes de *Check Check Poto* ne sont pas les premières tournées. Ma caméra a passé dans leurs mains, ils se sont filmés eux-mêmes, ça a donné naissance à la scène du sous-sol par exemple, qui est une de leurs mises en scène. Je leur ai aussi régulièrement apporté des extraits de rushes.

Les choix de montage ?

J'ai pensé le film au fur et à mesure du tournage. Je savais que j'allais utiliser de longues séquences, qui formeraient comme des films courts à l'intérieur de l'ensemble. J'ai cherché à évoquer les questions les plus importantes, celles autour desquelles l'existence de ces jeunes se forge. Ce qui plie ces destins. Le rapport à l'école, à l'État, à la loi, à la langue, à l'adulte, à tout ce qui est établi. Je voulais laisser apparaître la poésie de l'indétermination du « tout possible » typique de l'adolescence. Et la présence très lourde de tout ce qui détermine déjà. Il était très important pour moi de tisser tout cela sur le fil de la parole des adultes, leur point de vue. Tout devait s'incarner sans commentaire, ni interview, ni plan explicatif.

Comment avez vous choisi votre point de vue ?

Une tension est créée du fait que je filme principalement les jeunes. Leurs interlocuteurs adultes sont toujours très présents, malgré leur absence à l'image. Dans ce petit espace d'à peine 20 mètres carrés, on les voit peu à l'image, mais on les entend toujours : ce sont les maîtres des lieux, ils mènent les discussions, laissent ou ne laissent pas faire, conseillent, posent les questions, etc. Mon point de vue est celui d'une personne invitée dans un espace régi par la confrontation douce ou violente des adultes et des ados. Les extraits que j'ai apportés régulièrement ont permis à tous d'en être conscient. De part et d'autre, on joue aussi pour la caméra. C'est en cela qu'il est question d'image de soi, si variable à l'adolescence. Chacun est dans son rôle. Je n'ai pas cherché à aller voir derrière la façade, à créer la rencontre idyllique avec et à travers la caméra, à chercher des moments de vérités au-delà de ce contrat.

Propos recueilli par Rebecca De Pas



INVERNADERO

Compétition internationale
Première internationale

Gonzalo Castro



Quelle a été l'origine du projet ?

Je connais Bellatin depuis plusieurs années.

J'ai une petite maison d'édition à Buenos Aires et nous avons publié deux romans de Mario : *Condición de las flores* et *Biografía ilustrada de Mishima*. Pour moi, Bellatin est naturellement un personnage de fiction. Il y a chez lui une pureté propre à la performance qui m'attire beaucoup et j'étais intrigué de savoir comment cela pourrait fonctionner dans le cadre de l'artifice d'une mise en scène. J'étais aussi intéressé par la relation père-fille qui est au centre du film et qui donne un contexte et une énergie fictionnelle aux éléments vécus par chaque personnage.

Comment s'est déroulé le tournage ?

Le film a été tourné en Argentine, à Buenos Aires et à Entre Ríos, pendant trois mois, et pendant deux semaines à Mexico D.F. Les tournages de mes films sont en général très libres, sans tension. J'essaye de garder l'existence comme elle est, dans le cadre d'orientations fictionnelles, et malgré la rigueur du cadrage et la présence de la caméra. S'il n'est pas possible d'habiter naturellement cet espace, cela n'a aucun sens. C'est pour cette raison que le dispositif est minimum : il n'y a que moi, avec la caméra et le microphone.

Vous avez mêlé des moments filmés de la vie de Bellatin et des moments de fiction, pourquoi ? Comment Mario Bellatin a-t-il collaboré avec vous ?

Je fais des films avec des gens que je connais. Mais ces films ne sont pas des autels pour les y élever, plutôt des constructions horizontales dans lesquelles ils jouent au même niveau, dans le cadre d'un dispositif formel qui peut aussi bien les éclairer que les envelopper. Bellatin est l'un des motifs du film, récurrent mais pas exclusif, un objet à partir duquel je peux travailler la matière cinématographique, pour ainsi dire. Pour moi, l'élément documentaire n'est pas important. Autrement dit, il s'agit de la matière de base que j'utilise, pour construire autre chose. Je suis intéressé par les personnes que je connais, par leur manière de parler, de penser, de bouger et j'aime modeler à partir de ces éléments vitaux les relations et les espaces dans le

cadre de la fiction. Ici, presque tout est fiction. Bellatin ne ressemble presque en rien à Invernadero : sa fille n'est pas sa fille, son assistante n'est pas son assistante, ni son éditrice son éditrice. Ses chiens par contre sont bien les siens, mais Mario les a dressés, donc même eux font partie de la fiction. Je suis intéressé par l'improvisation, c'est quelque chose en quoi je crois. Je ne pense pas qu'il faille répéter pour donner plus de naturel, et je n'ai pas non plus l'intention d'écrire des dialogues.

Pourquoi seulement des plans fixes ?

La sérénité et la distance du plan fixe se sont avérées pour moi pleine de richesse et pertinentes. Cela m'a permis de réellement cadrer, alors que dans de mes films précédents, tournés caméra à l'épaule, je m'étais surtout concentré sur l'enregistrement. Mais je crois que je ne referai pas de film avec un trépied, cela implique une trop grande austérité de mouvement.

Mario Bellatin n'est entouré que de personnages féminins. Cela a-t-il été un choix depuis le départ ?

Oui, dans mes films, ce déséquilibre, dans un sens et dans l'autre, a tendance à exister. Ce qui arrive lorsqu'existe un équilibre entre homme et femme ne m'intéresse pas. La symétrie produit la neutralité, et freine les dynamiques. Au-delà de cela, chacun des personnages prend un poids très particulier dans cet équilibre.

Et le titre ?

Le titre a surgi en même temps que l'idée de travailler avec Bellatin, spontanément, en association avec le titre de l'un de ses romans : *Efecto invernadero* (Effet de serre). Le mot m'a attiré et je me suis peu à peu rendu compte que sa signification en relation avec le film à venir m'intéressait autant que ce qu'elle impliquait. La serre est un milieu fermé où existe une forte charge vitale immobile. Je suis fasciné par le temps en suspens, atteindre cet état, une certaine délectation du temps.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

How did this project originate? I had known Bellatin for several years. I had a small publishing house in Buenos Aires and we had published two of Madrid's novels: *Condición de las flores* and *Biografía ilustrada de Mishima*. For me, Bellatin comes over naturally as a character out of fiction. There is a purity about him appropriate to performance which I find most attractive and I was intrigued to know how that might

function in the artificial framework of a film. I was also interested by the father-daughter relationship which is at the centre of the film and which provides a context and a fictional impetus to the elements actually experienced by each character.

How did the shooting go?

The film was shot in Argentina at Buenos Aires and at Entre Ríos over three months and then during another two weeks in Mexico D.F. Usually my films are shot in a free and flexible way without any tension. I try to retain existence as it really is within a fictional framework, despite the rigors of sequencing, framing and the presence of the camera. It is if not possible to inhabit that space naturally there is no sense in the whole undertaking. That is why the brief is minimal: there is just me, the camera and a microphone.

You have combined filmed moments from Bellatin's life and fictional ones – why?

How did Mario Bellatin collaborate with you? I make films with people whom I know, yet these films are not altars designed to raise them up, but rather horizontal construction in which they act at the same level, in the context of a formal brief which can just as easily shed light on them as wrap them in shadow. Bellatin is one of the motifs in the film, a recurrent one but one that does not exclude all others – an object from which I can start out when I fashion my cinematic material, so to speak. For me, the documentary element is not important. In other words, it provides the basic material which I use in order to construct something else. I am interested by individuals whom I already know – the way they think, move and I enjoy starting out from those real-life elements to model relationships and spaces in a fictional framework. Here almost everything is fiction. Bellatin hardly resembles Invernadero. In any respect: his daughter is not his daughter his female assistant is not his assistant, his editor is not his editor. His dogs, on the other hand, are definitely his, but Mario has trained them so even they become part of the fiction. I am interested in improvisation it is something I believe in. I do not think that repetition makes things seem more natural and nor do I intend to start writing monologues.

Why only still shots? The serenity and distance which still shots provide, turned out to be rewarding and highly relevant for me. That enabled me to really frame the shots while in my earlier films shot with a camera on my shoulder I had been concentrating first and foremost on recording. I do not think, however, that I shall be making films using a tripod in the future that implies too much economy of movement.

Mario Bellatin is not surrounded by female characters was that a deliberate choice from the outset? Yes, in my films this lack of balance – in one direction or another – does tend to crop up. What happens when equilibrium exists between a man and a woman is of no interest to me. Symmetry produces neutrality and holds back dynamic development. Apart from all of that each of the characters assumes a weight all of its own in that balance.

And the title? The title occurred to me at the same time as the idea of working with Bellatin, as the idea of working with the title spontaneously linked with one of his novels – *Efecto invernadero* [The Greenhouse Effect]. The word appealed to me and I gradually came to realise that its meaning in relation to the film I was planning interested me as much as its other implications. A greenhouse is a closed space in which there exists a powerful albeit static charge for life. I am fascinated by time suspended and achieving such a state is to relish time.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

LES SENTIERS

VARIÉTÉS 14:15

In the street Helen Levitt

28.IV.81 Bedouin Sparks

Christopher Harris

Le vol des sens Pilar Arcila

Pour le mistral Joris Ivens

ALCAZAR 13:00

A barriga escura de uma baleia branca Nicolas Testoni

Dreams from the woods

Johannes Nyholm

Madagascar, carnet de voyage Bastien Dubois

Le monde étrange d'Axel Henrichsen Jean Painlevé



MIRAGE Jean-Claude Rousseau



Où ? Près de la frontière. Celle qui sépare l'Espagne de la France, du côté méditerranéen.

Un hôtel ? Une salle de cinéma ? Un grand hôtel, aujourd'hui abandonné, qui avait sa propre salle de spectacle. Le lieu revit chaque année pour des rencontres cinématographiques. Je m'y suis trouvé. J'avais la caméra.

Pour la première fois une surimpression "Elle est retrouvée. Quoi ? L'éternité."

"C'est la mer allée Avec le soleil"

Les vers de Rimbaud sont en tête du seul texte que j'ai écrit sur mes films. On me l'avait demandé, il y a plus de 20 ans, pour la présentation de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, mon premier film. La citation du début annonçait ce qu'à la fin j'arrivais à dire :

"L'Eternité a ses icônes. Elle est visible."

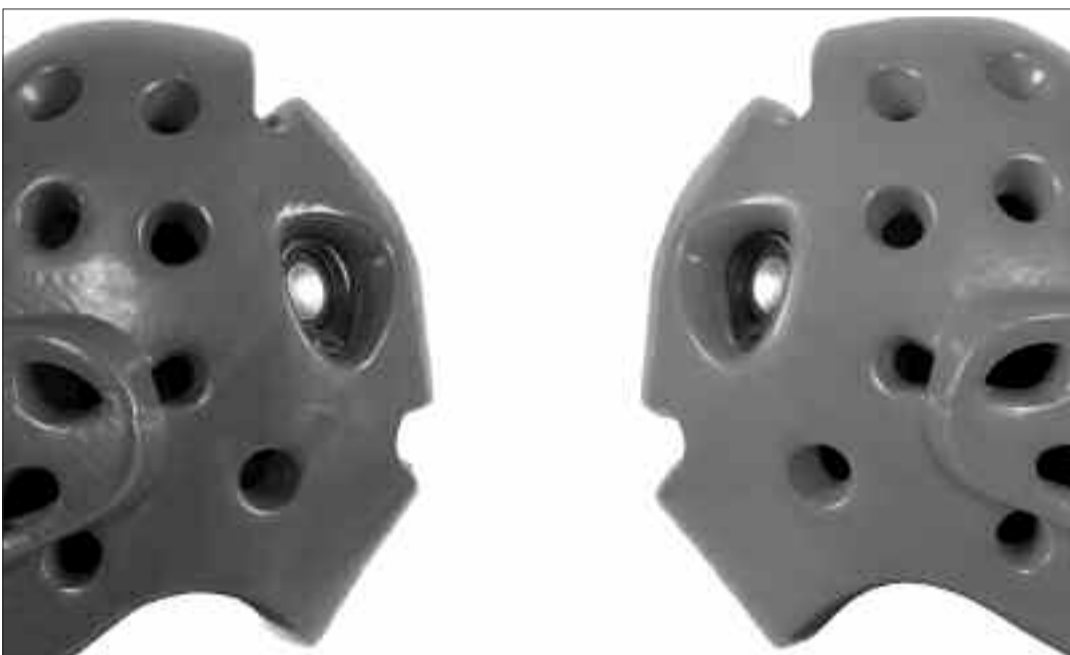
C'était une profession de foi dans l'image. Une illumination.

Dans les rares occasions où le texte a été publié, j'ai pensé à chaque fois retirer ces quatre vers. Finalement ce dernier film semble les confirmer. En le faisant je n'y ai pas songé. Ils sont en surimpression. C'est eux qui font mirage. La réalité est ailleurs. Ailleurs, la vraie vie. De retour à Marseille, Rimbaud est mort à l'hôpital de la Conception. On y va par le métro, en descendant à la station Baille.

Il y a une plaque...

Benjamin est enterré de l'autre côté de la frontière.

Du rideau à l'écran



MU UNE EXPOSITION IMU DE ERIKM

SEXTANT ET PLUS LA GALERIE, FRICHE LA BELLE DE MAI

Exposition du 06 juillet au 21 août (du mardi au samedi de 15H à 19H)

41 RUE JOBIN - 13003 MARSEILLE sextantetplus@free.fr / 04 95 04 95 94

TRASH HUMPERS Harmony Korine

SYNOPSIS

A film unearthed from the buried landscape of the American Midwest, *TRASH HUMPERS* follows a small group of elderly "Jeeping Toms" through the shadows and margins of an unfamiliar world. Crisply documented by the participants themselves, we follow the debased and shocking actions of a group of true conpaths the likes of which have never ever been seen before. Inhabiting a world of broken dreams and beyond the ^{limits} of morality, they crash against a torn and frayed America. Bordering on an ode to vandalism, it is a new type of horror - palpable and raw.

Anthropofolies



Lost somewhere in
the shadows

TRATTORIA MARCO MARSEILLE

Ouvert tous les jours
sauf le dimanche

2 rue de la Guirlande
13002 Marseille
04 91 90 60 08

Mathieu LALANNE ARCHITECTE D.P.L.G. Agnieszka WAZNY ARCHITECTE DEPCA

CONCEPTEURS D'ESPACES
AMPHITHÉÂTRES, CONFÉRENCES,
SPECTACLES, CONCERTS, CINÉMAS,...

nova
architectes

www.nova-archi.com

4 rue de la loge 13002 MARSEILLE
Tél: 09.50.41.11.32 - Fax: 09.55.41.11.32
Mobile: 06.72.33.03.81
contact@nova-archi.com

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

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

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Nicolas Feodoroff. Rédaction : Gabriel Bortzmeyer, Fabienne Moris, Rebecca de Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Gabriel Bortzmeyer, Philip Clark, Claire Havart, Eve Judelson, Aurélie Marcillac, Jean-Pierre Rehm, Sally Shafto. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié