



SÉANCE SPÉCIALE ARTE

18H00 / LES VARIÉTÉS

Mekong hotel

APICHATPONG WEERASETHAKUL

Dans Mekong Hotel, on retrouve Tong ou Jen, des personnages revenus de Uncle Boonmee who can recall his past lives. On travaille comme une famille. Je veux témoigner d'une transformation commune : la manière dont on vieillit, la manière dont le style visuel et la technologie évolue.

De la même façon, il y a encore beaucoup de fantômes. Le cinéma comme histoire de fantômes ? Le cinéma en soi est un fantôme. Il ne cesse de dévorer l'âme et la mémoire des hommes. Il nous rappelle notre propre vulnérabilité. C'est un fantôme du temps.

Votre présence au début ? J'ai beaucoup filmé et, parfois, j'étais à l'image. Je n'aime pas trop être à l'écran, mais on ne pouvait pas faire l'économie de cette scène : la musique que jouait mon ami à la guitare était trop belle.

8 JUILLET JOURNAL DAILY – FID – 2012

La musique est très présente. Ici la musique est eau, et l'eau est musique. Ça fait partie du paysage.

Les problèmes politiques ne sont pas si loin des fantômes. Dans ce pays, les souvenirs politiques prennent la forme d'une hantise. Les Laotiens ont fui et beaucoup ont été tués dans l'eau. Les Thaïlandais eux-mêmes sont opprimés – mais dans la plus parfaite ignorance – par un ultra-nationalisme qui souvent n'est qu'une autorisation pour haïr et tuer. Le patriotisme est notre fantôme.

Votre préférence pour des lieux comme les hôtels ? Les hôtels sont une part négligée au cinéma. J'aime visiter différents hôtels au gré des tournages, au fil des ans. C'est pour cette raison que j'ai envie de montrer les quelques architectures intéressantes qui font partie de ce voyage.

Ils sont aussi une sorte de figure du changement permanent. Et l'endroit idéal pour la mémoire et les fantômes ? Oui. Beaucoup de fantômes et de souvenirs viennent visiter ces espaces. Un hôtel est comme un cinéma. Les gens s'y rendent pour perdre conscience et rêver.

Le Mékong ? Le Mékong est un fleuve qui traverse cette partie du Nord-Est, ma région natale. Ce film est une berceuse faite pour un rêve sur la demeure, sur une demeure toujours changeante. De plus, j'aime beaucoup la relation des gens au Mékong. Le fleuve soude la région, il témoigne des changements qui la transforment et a souvent été utilisé dans un but politique. Il sert d'indicateur pour apprécier les ravages causés par l'homme sur la nature, pour enregistrer leurs variations au cours des années.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff et traduits par Gabriel Bortzmeyer

CINÉ-CONCERT

PLEIN AIR

L'INCONNU

TOD BROWNING

Avec Lon Chaney, Norman Kerry, Joan Crawford
Alonzo, vedette sans bras, tire à la carabine et lance des poignards avec ses pieds. Amoureux d'Estrellita, il est prêt à bien des sacrifices. Tod Browning, cinéaste familier du cirque et de son univers étrange propose un conte macabre.

ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
PAR NICOLAS CANTE

Théâtre Silvain

promenade Corniche/John Kennedy
en partenariat avec la Mairie du 1er secteur dans le cadre de la saison culturelle 2012 du Théâtre Silvain

GRATUIT
21H30

Accès Bus 83, Fluobus 583, arrêt Fausse Monnaie / Départ en bus (sur présentation d'un pass ou d'une accréditation) à 21h00 et 21h45 devant la Criée / Retour après la projection.



9 evenings

BARBRO SCHULTZ LUNDESTAM

11H00 / BERNARDINES

En 1965, Billy Klüver, Robert Rauschenberg mettent à profit l'expertise des ingénieurs du centre de recherche Bell Telephone Laboratories, pour réaliser un projet interdisciplinaire rapprochant théâtre d'avant-garde, danse et nouvelles technologies. Aux ingénieurs sont associés 10 artistes ; les performances sont présentées au 69th Regiment Armory à New York, sous le titre 9 Evenings: Theatre and Engineering. Images et sons étant enregistrés séparément, Barbro Schultz Lundestam en propose ici un montage.



Yvonne Rainer : Carriage Discreteness



Robert Rauschenberg : Open score

"Le travail de l'artiste, comme celui du scientifique, est une enquête qui peut ou non fournir des résultats significatifs. Souvent nous restons ignorants de ces résultats pendant des années."
Billy Klüver



John Cage : Variations VII



Robert Whitman : Two holes of water - 3



David Tudor : Bandoneon!



Alex Hay : Grass Field



Oyvind Fahlström : Kisses sweeter than wine



Steve Paxton : Physical Things



Lucinda Childs : Véhicule



Deborah Hay : Solo

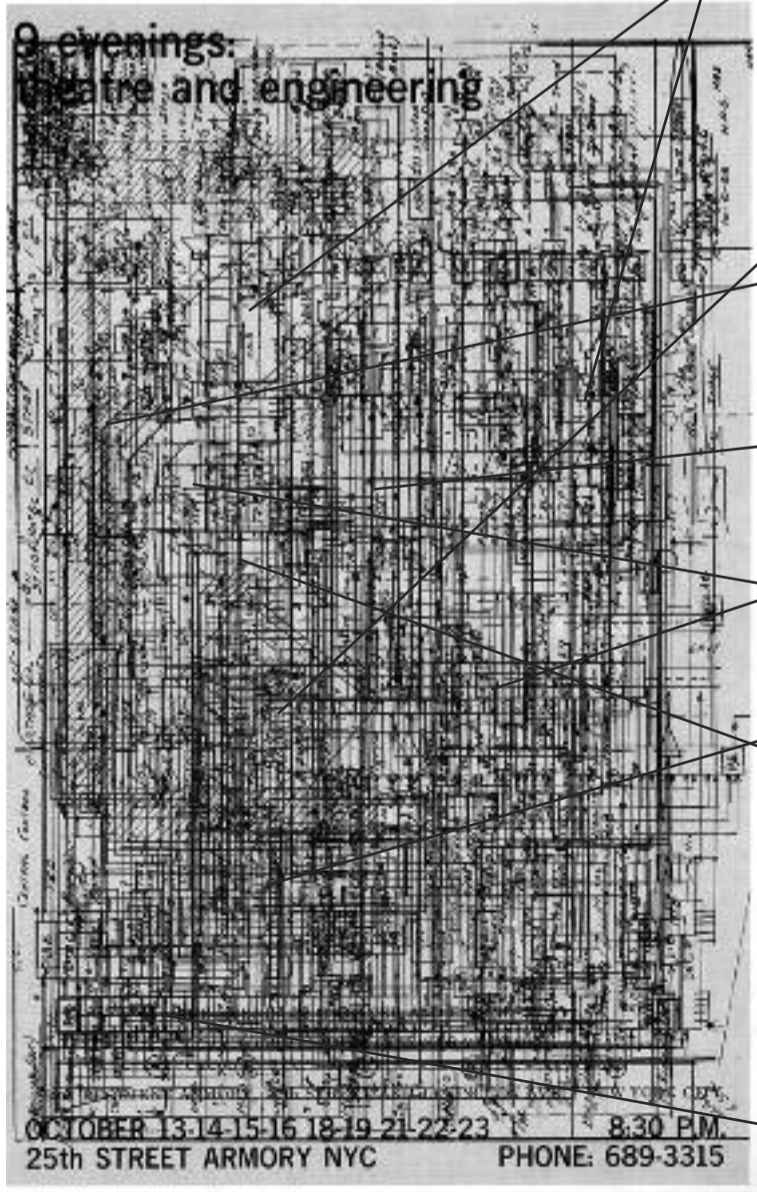


Table ronde

9 Evenings L'intégrale

18h30 / Bernardines

En ouverture de la table ronde, projection des archives de *Two Holes of Water - 3*, de Robert Whitman.

CHANGEMENT DE PROGRAMMATION

La projection de *The Houses are Full of Smoke* d'Allan Francovich, qui devait se tenir le lundi 9 juillet dans la grande salle de la Criée à 11h15, est annulée et remplacée par un film surprise faisant partie du même écran parallèle « Les fils du pouvoir ».

Venez nombreux,
vous ne serez pas déçus !

BABYLON

ALA EDDINE SLIM

PREMIÈRE MONDIALE **CI**

ISMAËL ET

11H30 / TNM LA CRIÉE

YOUSSEF CHEBBI

en présence des réalisateurs

Alors que la Tunisie découvre un tout nouvel air de liberté pourquoi aller vers les frontières ?

La première partie insurrectionnelle de la Révolution Tunisienne qui a commencé le 17 décembre 2010 a été filmée par ceux qui la faisaient. A partir du 14 janvier 2011 sont venues se greffer à ces images celles des cinéastes, vidéastes et journalistes. Nous avons alors eu droit à un trop plein d'images. Les cinéastes qui n'ont pas filmé la première partie de la révolution ont rattrapé leur retard de façon frénétique, comme pour combler un vide originel d'images. A ce moment-là, Ala Eddine a été le seul à faire œuvre en lien avec les événements. Il conçoit, tourne, monte et diffuse en ligne une série de vidéos expérimentales en 4 épisodes entre le 24 et le 31 décembre *Journal d'un homme important*. Quand les combats en Lybie s'intensifient violemment poussant, sur les routes des centaines de milliers de réfugiés, la Tunisie ouvre ses frontières et connaît en même temps la première révolution de son histoire et les premiers camps de réfugiés sur son territoire. Le moment était donc doublement historique. Mais ce qui nous a profondément intéressé, ce n'est pas la problématique temporelle, historique des événements, mais plutôt celle spatiale et géographique. Nous avons été attirés par ce camp qui émerge dans une nature vierge entre deux territoires en révolution. Cette ville marginale qu'est le camp est une sorte de no revolution's land. Nous ne pensons pas que la révolution soit un événement compact et limité dans le temps, c'est un processus complexe et éclaté. Ceci pour dire que nous ne considérons pas le moment de notre tournage entre février et avril 2011, ni encore aujourd'hui, la situation de la Tunisie comme une situation de liberté. La dictature n'a fait que changer de visage, nous continuons à la combattre au quotidien.

Vous vous en tenez à la seule observation. Au moment de partir vers le sud du pays où se situe la frontière tuniso-libyenne, l'idée de faire un film n'était pas tout à fait arrêtée. Certes, nous avons réuni du matériel et nous savions que nous allions filmer, mais pas plus. C'est au contact du camp, des réfugiés, de ce territoire à la fois hors et en dedans de l'Histoire, que le film s'est mis à se construire, en même temps que la ville qu'il filmait. Il y a une cohérence entre la nature de ce qui est filmé et la manière de le filmer. Le choix de nous placer dans une démarche de monstration plutôt que de narration découle de la singularité de cette Babylone contemporaine. Nous ne donnons en effet pas d'éléments informatifs. Mais notre point de vue n'est pas celui d'une observation pure. D'abord parce que nous ne croyons pas au mythe de l'objectivité. Ensuite parce que *Babylon* est un film de « mise-en-scène » dans le sens où s'y déploie un point de vue particulier, une construction formelle, etc. Mais à aucun moment nous ne sommes intervenus de quelque manière que se soit sur ce que nous filmions, nous n'avons donné aucune indication aux personnes. En postproduction, nous avons tenu à garder un côté cru et brut des images et des sons. D'où l'impression, dans le film, d'être en territoire inconnu. Au cinéma, l'exil se doit d'être avant tout filmique. Cette proposition est aux antipodes de l'imagerie médiatique. Cela ne peut que nous réjouir. Face à un monde uniformisé et des films s'alignant sur les exigences commerciales des télévisions et des multiplexes, le cinéma n'a plus de sens s'il « n'invente pas d'inconnu ».

Le choix de ne pas laisser émerger un quelconque personnage ? Habituellement, on raconte l'Histoire d'une ville à travers les histoires d'un ou de plusieurs de ses habitants. Mais étant donné la particularité de cette société éphémère, nous avons inversé la dialectique et raconté les histoires des habitants à travers l'Histoire de la ville. Ce n'est pas une ou plusieurs personnes qui « racontent » un espace, c'est l'espace qui « raconte » ces personnes de passage. C'est ce rapport tout à fait inédit à l'espace de la ville qui était intéressant à interroger cinématographiquement. Le camp étant un espace hybride. C'est une ville imparfaite, condamnée à être rapidement occupée et quittée, donc à être rapidement construite et détruite. L'idée de mouvement est une idée centrale : mouvement de la ville elle-même ainsi que des réfugiés à l'intérieur du camp. Les plans sont conçus et sont articulés entre eux comme dans une danse, c'est un ballet de personnages auquel on assiste.

Rien de ce qui est dit n'est traduit. Du fait du métissage des nationalités (une bonne vingtaine) et des langues (une dizaine), le peu de compréhension entre les gens, réfugiés et Tunisiens, passait par la gestuelle et non la parole. D'où l'enjeu dramatique du film : comment toutes ces langues arriveront-elles à



construire une cité ? Le langage peut-il continuer à être à la source des rapports sociaux s'il est autant éclaté ? Les multiples voix entremêlées faisaient écho à l'hybridité du lieu. Le travail sur les corps nous a semblé plus intéressant que la traduction des bribes de phrases et des discussions. Nous-mêmes ne comprenons pas mot pour mot tout ce qui a été dit devant la caméra. Le montage était entre autre construit sur le rythme et la musicalité des voix. Il a semblé nécessaire de proposer un geste inédit : ne pas sous-titrer les dialogues, mettre les spectateurs dans la même situation de compréhension disparate.

La part accordée au paysage, aux animaux, aux éléments végétaux ? Au début du film, nous avons insisté sur la nature sauvage qui précédait l'arrivée des humains. Puis tout au long du film, les arbres se dressent comme des formes résistantes. Car les humains résistent face à la nature et à l'oppression, mais les arbres aussi résistent. Les arbres dans le film sont comme des observateurs de cette humanité qui se développe et s'autodétruit d'elle-même. Le film est raconté du point de vue des arbres. Et puis avec un sujet pareil, nous ne pouvions éluder son aspect politique. Notamment la question du territoire et des frontières. Il fallait aussi rendre compte de la



marginalité géographique de ce territoire, mais aussi de la marginalité de la condition humaine qui y vit. Le montage est donc étrange : le plan ne commence pas et ne finit pas quand il « faut ». Il déborde des limites conventionnelles du montage. Comme pour retenir le plus de gestes possibles, pour aller voir à la marge du plan ce qui habituellement est laissé dans l'oubli du montage. Pour bien voir ce qui se passe dans ce territoire d'exil entre deux pays, il fallait laisser dans la lumière un instant de ce qui est oublié entre deux images.

Quelles ont été les conditions de tournage ? Les conditions de production ?

La nuit de la fuite de Ben Ali, les locaux d'Exit Productions ont été saccagés par la police. Ce fut la première nuit de plusieurs semaines de terreur organisée. À ce moment-là, les tunisiens se sont organisés en groupes d'autodéfense des quartiers. Nous de notre côté, nous nous sommes organisés en groupe d'autocréation. Nous avons emprunté un minimum de matériel (dont deux modestes caméras DV, au temps de la HD). Exit Productions a investi un peu d'argent et moins de trois jours après notre décision de partir, nous étions dans le camp. Nous sommes restés 10 jours là-bas, faisant de la voiture de production notre bureau et notre logement. Puis nous sommes retournés à Tunis, avons visionné les rushes et après 3 semaines nous sommes retournés dans le camp une deuxième fois. Au total, nous avons tourné pendant 15 jours. En plus de la matière pour le film en lui-même, nous tournions des séquences, prenions des photographies et des prises de son et nous écrivions. Cette matière parallèle était partagée sur internet de façon quotidienne grâce à une clef 3G et est libre de droit.

Notre but est quelle soit récupérée et réutilisée. Nous avons connu des difficultés financières pendant la phase de la postproduction, vu que les ressources de la production étaient assez limitées et que les dossiers de demande de subvention ont été refusés partout. Nous avons malgré tout réussi à terminer le film de manière totalement indépendante et autofinancée grâce à l'aide et à la solidarité de quelques amis et techniciens. Toutes les personnes qui ont travaillé sur le film n'ont pas touché de salaires et ont accepté de n'être payé qu'à partir du moment où le film engrangerait de l'argent. C'est grâce à la volonté de faire ce film et au désir de cinéma de tous ceux qui y ont participé que *Babylon* a pu voir le jour.

Le travail à trois ? Nous étions trois et il y a eu trois raisons importantes qui ont fait que le travail s'est déroulé parfaitement. L'amitié qui nous lie, le respect que chacun porte pour l'autre et le désir très fort pour ce film. A partir de là, même s'il y a eu bien évidemment des divergences de points de vue allant parfois à des tensions, cela s'est toujours bien terminé. Pendant le tournage, nous filmions de manière parfois collaborative – c'est-à-dire deux ou tous les trois ensemble chacun, s'occupant d'une tâche – ou parfois autonome – l'un de nous partant filmer tout seul. Nous n'avions pas de règles à ce niveau-là, tout dépendait de ce qui était filmé, de comment il était filmé et parfois aussi, de l'humeur de chacun.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

When Tunisia is discovering a new breath of liberty, why go to the border ? *The first insurrectional part of the Tunisian Revolution which began on 17 December 2010 was filmed by those who participated in it. After 14 January 2011, to these images were added those by filmmakers, documentarists, videographers and journalists. We therefore saw an overload of images. The filmmakers who hadn't filmed the first part of the revolution started to make up for lost time in an almost frenetic manner, as if to fill an original void of cinematic images between 17 December and 14 January. At that point, Ala Eddine was the only one working in relation to events. He conceived, filmed, edited and net-broadcast a series of experimental videos in 4 episodes between 24 and 31 December : Diary of an important man. When the fighting in Libya violently intensified forcing hundreds of thousands of refugees onto the highways, Tunisia opened its borders and at the same time saw the first revolution in its history and the first refugee camps on its territory. The moment was therefore doubly historic. However, what deeply interested us wasn't the temporal and historical aspect of the events, but the spatial and geographical implications. We were attracted by the camp which emerged in virgin nature between two territories undergoing revolutions. The marginal city represented by the camp is a sort of no revolution's land. That's what fascinated us. On the one hand, we don't think of revolution as a compact event limited in time, it is a complex and splintered process. In other words, we don't feel Tunisia was or is in a situation of liberty, either at the time of shooting (between February and April 2011) or today. The dictatorship has merely changed faces and we continue to fight it on a daily basis.*

You stick to the single observation. *At the time of heading to the south of the country where the Tunisian-Libyan border is located, the idea of making a film hadn't entirely ceased. Of course, we had gathered together the material for shooting and sound and we knew we were going to film, but that was all. We didn't have any precise intention other than confronting our bodies and gazes with this marginal city. It was through coming into contact with the camp, the refugees, this territory both outside and within History, its colours, its odours, etc., that the film gradually came into being, much like the city it was filming. What was important to us was the coherence between the nature of what was filmed and the bias of how it was filmed. The choice of adopting a demonstrative approach rather than a narrative one arose from the singularity of this contemporary Babylon.*

Indeed we haven't provided any informative elements : no voice-over commentary, no interviews, no explanatory titles, etc. Nevertheless, our point of view isn't one of pure observation. The first reason being that we don't believe in the myth of objectivity. The second reason is that "Babylon" is a film of "mise-en-scène" in the sense that a particular point of view is deployed with strong bias, a formal construction, etc. If there is observation as such, it's therefore more complex because, on the other hand, at no point did we inter-

vene in any way in what we were filming : we didn't give any instructions to the people we filmed, we didn't prepare any scenes and we didn't rehearse anything (as is usually the case). Then, in postproduction, we decided to retain the raw, crude quality of the images and sounds. Whence a certain latent strangeness in which the whole film is submerged, like an impression of being in unknown territory. In the cinema, the exile must above all be cinematic. It so happens that this proposition is diametrically opposed to media imagery. This is a source of joy for us. In an increasingly uniform world with films based on the requirements of TV and multiplexes (namely money), the cinema no longer has meaning if it doesn't "invent unknowns".

What about the choice of not developing any particular characters ? *In the same way, it's the singularity of the camp, the nature itself of what is filmed, which also guided this choice (as well as all others). Usually, the History of a city is told through the stories of one or several of its inhabitants. But given the particularity of this city, this ephemeral society, we chose to invert the dialectic : we told the stories of the inhabitants through the History of the city. Whence the rejection of recourse to a "character". It is not an individual or several people who "recount" a space, it is the space that "recounts" these transitory people. It was this very new rapport with the space of the city that was interesting to explore cinematically. The camp was a hybrid space between elsewhere and home, between the open and the closed, between house and prison, between nature and confinement, etc. It is also a city inhabited for special reasons in the course of a movement leading from one city to another. It is an imperfect city, condemned to being rapidly occupied and left, and therefore to being rapidly built and destroyed. The notion of movement is a central idea : movement of the city itself as well as the refugees inside the camp. The flux and reflux are incessant. The shots are conceived and articulated between each other like a dance : we attend a ballet of characters through the attention paid to gestures, postures and gazes, and through the attention to the composition and rhythm of the frames.*

None of the dialogue is translated. *Because of the great mixture of nationalities (at least twenty) and languages (at least a dozen) present in the camp, what little understanding existed between the refugees themselves on the one hand and between the refugees and the Tunisians on the other, was transmitted through gesture rather than speech. This gave rise to one of the main ideas of the film : how do all these languages that have to live together manage to make a town ? Can language continue to be the source of social relationships when thus splintered ? It's the dramatic issue of the film, in a way. Furthermore, the multiple voices intertwine, echoing the hybridity of the place and the differences between people. From there, the work about the body seemed to us more interesting than the translation of snatches of phrases and discussions. We ourselves didn't understand every word that was said on camera. The editing, for example, was partly based on the rhythm and the musicality of the voices. It therefore seemed necessary to propose a new gesture : not to subtitle dialogues, thus placing the viewer in the same situation of disparate understanding.*

What about the treatment of the landscape, animals and vegetation ? *At the start of the film, we insisted on wild nature which preceded the arrival of these humans. Nature exists and will exist after the disappearance of the humans, the latter are only transients who will end up leaving this place one day. Then, throughout the*

film, the trees in particular present themselves in resistant forms. The humans resist when faced with nature and oppression, but the trees resist too. The trees in the film are like observers of a humanity which develops and self-destructs. The film is told from the point of view of the trees. And also, with such a subject, we couldn't evade its political aspect. Particularly the question of territory and borders. It is also a question of taking into account the marginality of the territory : the geographical marginality but also the human condition at the centre of this geography. The editing is therefore a bit strange : the shot doesn't start and end where it "should". The shot overflows the conventional limits of editing, it begins a bit before the "right moment" and ends a little after it. As if to retain the most gestures possible, to see on the margins of the shot what is usually left out through editing. It was necessary to leave in the light a moment of what is forgotten between two images, in order to see what happens in this territory of exile between two countries.

What were the shooting conditions like ? How were the production conditions ? The night Ben Ali fled, the premises of Exit Productions were ransacked by the police. The company's material was stolen, rushes were destroyed or stolen, and the office was completely wrecked. This was the first night of several weeks of organized terror. At that point, the Tunisians organized neighbourhood defence groups. As for us, we organized a self-creation group. We borrowed a minimum of material (including two modest DV cameras in the era of HD). Exit Productions invested a little money and less than three days after our decision to go, we were in the camp. We stayed in the camp for 10 days, using the production car as both an office and accommodation. Then we returned to Tunis where we were able to view the first rushes and after 3 weeks we returned to the camp a second time. We spent 15 days shooting in all. In addition to the material for the film itself, we shot sequences, took photos, recorded sound and wrote. This parallel material was shared daily on Internet thanks to a 3G key and is free of rights. Our aim is for it to be picked up and reused. We had financial difficulties during the postproduction phase, given that the production resources were quite limited and that our grant applications had been refused everywhere (6 funds refused to help the postproduction of the project). In spite of everything, we succeeded in completing the film in a totally independent and self-financing way thanks to the help and solidarity of a few friends and technicians. It has to be said that all the people who worked on the film haven't been paid and have accepted to only be paid when the film starts making money. It is thanks to the desire to make this film and the love of cinema of all those who participated that Babylon came into being. Today, we are preparing for the distribution of the film, as well as an exhibition and film-concert about the project. The struggle continues.

What was it like working as a threesome ? There were three of us and there were three important reasons which meant that the work went perfectly : the friendship that linked us together, the respect of each for the other, and the very strong desire to make this film. From then on, even if there were obviously differences of viewpoint, sometimes resulting in tensions, it always turned out well. During the shoot, we sometimes filmed in a collaborative way (meaning two or all three together, each fulfilling a particular task), sometimes autonomously, with one of us going off to film alone. We didn't have any rules about this, everything depended on what was being filmed, how it was filmed and sometimes on each person's mood.

Interview by Nicolas Feodoroff.

Maximiliano Cruz

JURY INTERNATIONAL

Votre parcours ? Après avoir étudié la littérature, j'ai écrit quelques livres de poésie et des nouvelles qui furent respectivement récompensés en Colombie et au Mexique. J'ai ensuite fait des études de scénariste au Centro de Capacitación Cinematográfica de Mexico, où j'ai écrit quelques films brefs qui ont gagné des prix dans des festivals internationaux. En 2004 j'ai rejoint l'équipe de programmation du FICCO (Mexico City's Contemporary International Film Festival) avec laquelle j'ai travaillé jusqu'en 2008. Cette même année j'ai monté avec Sandra Gómez un label de production et de distribution, INTERIOR 13, que nous dirigeons toujours aujourd'hui. En 2011 j'ai été appelé à prendre en charge la programmation du FICUNAM – UNAM International Film Festival. Je m'occupe aussi du Riviera Maya Film Festival, dont c'est la seconde édition cette année. Je suis aussi le producteur de deux films de Yulene Olaizola, Artificial Paradises (2011) et Fogo (2012), comme du dernier film de Nicolás Pereda, *Greatest Hits*.

Comment décririez-vous l'état de la distribution au Mexique, particulièrement pour les films pour lesquels vous vous battez ? Comme dans beaucoup d'autres pays, on ne peut pas penser la distribution mexicaine sans inclure le facteur des blockbusters, qui occupent 95% des écrans au niveau national. C'est un réel défi pour n'importe quel distributeur indépendant, même les plus gros. Notre stratégie a été de créer un public, déjà à moitié averti grâce aux cinq ans d'existence du FICCO. C'est pourquoi nous préférons dire de INTERIOR 13 qu'il s'agit d'un label plutôt que d'une compagnie, parce qu'il partage l'esprit humaniste et artistique qu'un festival se doit d'avoir lorsqu'il tente de construire son propre public. Notre travail dans cette voie a plutôt bien porté ses fruits. Notre audience n'est certes pas immense, mais elle grandit de jour en jour et montre beaucoup d'enthousiasme pour les films que l'on montre et produit. Nous travaillons bien sûr avec des structures type multiplexes, mais notre présence est très forte dans le réseau culturel du pays, le circuit des théâtres et des cinémathèques. C'est de là que nous tirons notre force.

Distribuez-vous seulement des films mexicains ou essayez-vous aussi d'introduire des films étrangers sur les écrans nationaux ? Et si oui, d'où ceux-là viennent-ils ? Nous avons commencé par des films mexicains ou du moins sud-américains. Mais depuis nous sommes passés au cinéma européen avec des films comme *35 Rhums* ou *White Material* de Claire Denis, *Un Lac* de Philippe Grandrieux, *Antichrist* de Lars Von Trier ou *Surviving Life* de Jan Svankmajer, pour n'en citer que quelques uns. Mais nous distribuons aussi des films américains, par exemple *Trash Humpers* de Harmony Korine et *When You're Strange : A Film About The Doors*. Cette année nous espérons sortir en salles un film japonais, le premier de la zone Asie que nous distribuons.

Il y a clairement une nouvelle scène au Mexique. Pouvez-vous nous en parler ?

Je pense profondément qu'il y a même plus d'une seule scène. D'un côté il y a tous les grands cinéastes documentaires, comme, parmi d'autres, Everardo González, Eugenio Polgovsky, Tatiana Huezo, Lucía Gajá, Juan Manuel Sepúlveda or Natalia Almada. De l'autre, tous ceux qui se concentrent sur une refonte du cinéma narratif, comme – là aussi la liste n'est pas exhaustive – Carlos Reygadas, Nicolás Pereda, Gerardo Naranjo, Yulene Olaizola, Amat Escalante, Laura Amelia Guzmán and Israel Cárdenas, Carlos Armella, Fernando Eimbcke, Matías Meyer, Michel Franco, Pedro González, Rubén Imaz. Tout ce sang neuf, ces visions rafraîchies de l'acte cinématographique profitent du soutien du reste de l'industrie, comme les festivals ou la Cinémathèque du Mexique.

Comment concevez-vous votre rôle en tant que membre du jury international ? Premièrement, je suis très honoré d'en faire partie. Cela fait des années que je suis le programme du FID sur internet ou en parcourant le catalogue, sinon en en parlant avec Jean-Pierre Rehm, ce qui signifie que ce festival a une grande influence sur ce que je fais. Être Jury est une grande responsabilité et je tenterai de faire de mon mieux avec joie et entrain.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer



Brice Matthieussent

JURY FRANÇAIS

On vous connaît comme traducteur de littérature américaine et anglaise. Vous êtes également écrivain et critique d'art et de cinéma. Pouvez-vous revenir sur votre parcours ? J'ai fait des études d'ingénieur et de philosophie. Je crois que c'était une erreur, car la littérature m'a toujours semblé être l'essentiel. Le langage sous toutes ses formes : l'écriture, la traduction, la critique. Et puis, depuis une vingtaine d'années, l'enseignement à l'école d'art de Marseille : l'histoire de l'art contemporain, l'esthétique et la photographie. C'est vrai que j'ai beaucoup traduit : environ deux cents romans américains – je souligne : américains, et non anglais – depuis 1976, car dans toute sa diversité et sa puissance, ses expérimentations mêlant avec un naturel confondant poésie et politique, la littérature américaine ne cesse de m'étonner. Prenez Don de Lillo (que je n'ai jamais traduit), Thomas Pynchon (que j'ai traduit), Robert Coover (idem, et dont je recommande absolument *Demandez le programme !* à tous les amateurs de cinéma) et tant d'autres – chacun verra midi à sa porte – loin de se réduire à des clichés faciles, cette littérature, infusée de cinéma, d'utopie et d'apocalypse, est toujours aussi excitante aujourd'hui que naguère. Et pour des raisons qui m'échappent, sans doute l'hypnose, je suis un drogué de la traduction. Maintenant, écrire sous une autre dictée, c'est écrire tout court. Ecrivant mon deuxième roman, je sens l'addiction monter.

La place du cinéma dans votre travail de traducteur ? La question de l'image ? Le cinéma quand je traduis ? Traduire, c'est comme écrire, c'est-à-dire que ce qu'on voit, c'est avant tout le langage. Autrement dit, la tronche des personnages, on s'en fout. Lire, ce devrait être la même chose, d'ailleurs. Ou alors c'est qu'on ne sait pas lire, et je crois qu'on sait de moins en moins lire : au fur et à mesure que l'alphabétisation croît, la bêtise aussi. Mais toute la technique du cinéma est désormais intégrée, transférée à la littérature (américaine) : cadrages, mouvements de caméra, hors-champ et profondeur de champ, montage du son et de l'image, effets spéciaux, post-production, etc. La littérature a digéré cette rhétorique. Pour s'en convaincre, il suffit de relire le premier chapitre de *Outremonde*, de Don de Lillo. Ou Gérald reçoit, de Robert Coover. Ce qui est curieux, et perturbant, dans l'opération de la traduction, c'est que souvent les images du texte américain ne "collent" pas en français, leur impact est différent, il y a de la distorsion dans l'air, un vrillage, comme dans les dessins animés de Tex Avery où une trajectoire n'aboutit pas là où elle devait aboutir, mais est déviée : traduction déviation. Et donc, ce n'est pas de la tarte : il faut toujours rectifier le tir, gauchir, obliquer, ruser, ralentir quand ça va trop vite, accélérer quand on sent que ça va décrocher... Bon, ça va pour les images !



Certains des livres que vous avez traduits ont été adaptés au cinéma. Vous est-il arrivé d'y participer ? Je n'ai jamais participé à la moindre adaptation cinématographique d'un roman que j'ai traduit. Mais les auteurs adaptés à qui j'ai parlé étaient souvent consternés.

En tant que spectateur, vos attentes au cinéma ? C'est presque la même chose que lorsque je lis une fiction, et en même temps c'est complètement différent. Toute image est documentaire d'une situation trouvée ou construite, et toute image est inédite (il n'y en a pas deux pareilles). A l'inverse, la littérature se fait avec les "mots de la tribu" (ils sont tous déjà là, sauf exception joycienne) et l'idée d'une littérature "documentaire" me paraît farfelue, même si le rapport de la littérature à la réalité est d'une complexité affolante. Mais des deux, j'attends la surprise d'une forme juste qui émane du contenu.

Comment concevez-vous votre rôle de jury ? J'ai déjà participé à des dizaines de jurys dans diverses écoles d'art, mais c'est la première fois que je suis dans un jury de festival de cinéma. Je vais donc regarder, écouter (les films et les autres membres du jury, qui eux sont des professionnels de la profession). En fait, ce n'est, selon moi qu'une extension du domaine de mes affinités, un prolongement de ce que je tente d'articuler verbalement autour de chaque film vu, chaque livre lu, chaque œuvre d'art découverte : la critique comme verbe, improvisation, impulsion naturelle, désir de partager ou de ferrailer.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

José Luis Torres Leiva

JURY INTERNATIONAL

A côté de votre travail de cinéaste, vous êtes depuis de nombreuses années programmeur de films. De quelle manière ce type de travail est-il relié à votre pratique artistique ? J'ai travaillé plusieurs années au International Film Festival of Valdivia, au Chili. Ce fut une expérience remarquable, pas seulement parce que j'avais ainsi l'opportunité de voir

et tout est permis. Tant que l'on ose explorer ces voies et ces pensées profondes, tout devient fascinant. Il peut s'agir d'une exploration documentaire, musicale, photographique ou simplement narrative. Tout est valide. Du moment qu'il y a de la consistance et de l'honnêteté, il sera toujours rémunérateur de prendre cette voie ensemble, au côté du public s'il veut bien me suivre, que l'on vive ensemble une nouvelle expérience cinématographique. Pour moi, avoir la possibilité de faire des films veut dire assurer ma connexion au monde.

Quels sont les cinéastes et artistes vous ayant le plus influencé ? Quand j'étais étudiant, Robert Bresson fut une révélation très importante pour moi. Sa minutie et sa consistance m'ont beaucoup ému. Sa vision du cinéma fut une vraie leçon de vie. Avec le temps, j'ai eu l'occasion de découvrir beaucoup de cinéastes qui m'ont offert de nouvelles perspectives sur le cinéma : Jean Eustache, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, Sharon Lockhart, Michael Snow, Chantal Akerman, et beaucoup d'autres.

Quels sont vos projets en cours ? Je suis en train de finir un documentaire appelé See and Listen (Ver y Escuchar), fait avec des gens sourds ou aveugles. J'espère l'avoir terminé l'année prochaine. Et j'ai commencé à travailler sur deux longs-métrages, Groenlandia et Yesterday. Ce dernier n'en est encore qu'au stade de l'écriture.

Vos films ont été plus d'une fois présentés en compétition. Comment envisagez-vous l'idée de passer de « l'autre côté » ? J'ai toujours admiré la sélection du FID pour sa radicalité et sa consistance. Je suis sûr d'être stupéfait par la diversité des visions et des nouvelles propositions de chaque cinéaste en compétition cette année.

Propos recueillis par Rebecca de Pas



des films du monde entier juste après leur réalisation, mais aussi parce que j'avais le privilège de m'occuper d'une section appelée "New Roads", dont le but était de présenter la nouvelle avant-garde du cinéma contemporain. J'ai eu la chance de découvrir de très intéressants cinéastes comme Ben Rivers ou Ben Russell, qui ont présenté leurs premiers travaux sur nos écrans. La recherche personnelle de tous ces cinéastes, ceux de ma section ou du festival, m'ont offert une bonne perspective pour apprécier la nature et l'origine de l'expression cinématographique contemporaine.

Le FID suit avec beaucoup d'intérêts vos travaux. Depuis *Obreras Saliendo de la Fabrica* (2006), *El Cielo la Terra y la Lluvia* (2008), *3 Semanas Después* (2010), jusqu'à *Ver y Escuchar* présenté comme projet au FIDLab en 2009. Votre cinéma est un exemple puissant de la production artistique contemporaine, dans laquelle les frontières entre les genres ont été dissoutes. Comment en êtes-vous arrivé à cette idée du cinéma ? Pour moi les genres en cinéma n'existent pas. C'est quelque chose d'aussi inconnu que les pensées des gens. Il y a de la place pour explorer

Fragments d'une déposition

CLAIRE CHESNIER

exposition du 4 juillet au 1^{er} septembre
vernissage aujourd'hui à 12h00

galerie agnes b.
31-33, Cours estienne d'orves - 13001 marseille / www.agnesb.fr



I AM IN SPACE

CI
PREMIÈRE MONDIALE

20H15 / TNM LA CRIÉE

en présence de la réalisatrice

DANA RANGA



I Am In Space est le dernier chapitre d'une trilogie consacrée à l'exploration spatiale (Story, FID 2003 ; Cosmonaut Polyakov FID 2007). D'où vous est venue cette fascination et comment avez-vous entrepris d'aborder le sujet ? Lorsque j'ai dû quitter ma patrie, la Roumanie, en 1987, j'ai commencé à vivre dans une sorte d'espace interstitiel que j'ai décidé d'explorer, un espace à la croisée des cultures et des pays. Certaines choses étaient tout de même restées gravées dans ma mémoire. L'une d'elles, très emblématique, était mon adresse à Bucarest, où j'avais vécu les 23 premières années de ma vie : rue Cosmonaute. C'est donc cette association entre les cosmonautes, ou voyageurs spatiaux, et cet espace vague dans lequel j'ai essayé de vivre à partir de 1987, qui a attiré mon attention sur les voyages dans l'espace et les êtres humains en apesanteur, sur la nature de l'espace. Je voulais savoir comment les hommes et les femmes qui voyagent là-bas peuvent décrire cette expérience et nous aider à comprendre ce milieu incroyable dans lequel nous sommes ancrés, l'obscurité de l'espace qui nous porte, nous et la Terre, en son sein. Mais quel genre d'images et de langage filmique peut-on utiliser pour décrire cela ? Il nous est impossible de nous identifier à des choses que nous n'avons pas ressenties ou expérimentées par nous-mêmes. Je ne sais pas ce que ça fait d'être en apesanteur ou de voir la Terre de loin et aucun des nombreux films et documentaires que j'ai regardé ne m'ont satisfaite. C'est donc en me lançant dans mes propres expériences que j'ai découvert, grâce à de nombreux voyageurs spatiaux rencontrés dans le monde entier, que la meilleure façon de saisir tout cela est de commencer par écouter leurs histoires. Les regarder parler et raconter leurs histoires sur l'espace. Ce sont les fondements de notre culture : on écoute d'abord une histoire, puis on voyage en se projetant et en imaginant. Il faut imaginer comment ça a pu être et voir les images ensuite. J'ai donc choisi de faire une trilogie. La première partie parle de Story Musgrave qui a effectué six vols avant de raconter son histoire. La seconde partie est sur Valery Polyakov qui détient le record du plus long vol spatial, soit l'équivalent d'un voyage aller-retour jusqu'à Mars. Et la troisième et dernière partie est une série d'images, sans aucune parole adressée à la caméra : I am in Space.

Vous avez commencé à travailler sur I'M IN SPACE en 2009. À cette époque, le projet s'intitulait Psycho Space (1ère édition du Fidlab). Pouvez-vous nous parler de votre idée initiale et de la façon dont le projet a évolué ? J'ai d'abord appelé ce projet "Psycho-Space", avec l'idée d'utiliser le mot "Psycho" comme en allemand (l'Allemagne a été le premier pays où j'ai tenté de présenter le projet), c'est-à-dire comme un diminutif de "psychologique". Mais "psycho" a une connotation différente en anglais et je n'ai donc pas pu garder ce titre. L'essentiel du projet n'a pas changé – les aspects psychologiques du vol dans l'espace, la façon dont le cerveau et le psychisme humains se transforment au cours d'un voyage spatial de longue durée. Je n'ai modifié que la structure du film et le style. J'ai d'abord voulu intégrer une voix-off, comme pour un journal à la première personne. Mais ça n'a pas marché. Par la suite, j'ai assemblé des extraits d'interviews que j'ai condensés pour faire un film muet, un film non parlant avec uniquement des images et des cartons pour les textes. On entend des sons, des communications, qu'on ne comprend pas toujours ou qui sont parfois insignifiants. Ce sont les codes de communication utilisés dans l'espace. Le son se rapproche plus de signaux que de mots traduisant des émotions.

Le film est entièrement constitué d'images d'archives et de fragments d'interviews. Quel genre de recherches avez-vous effectué pour réunir toute cette documentation ? J'ai fait des recherches sur quinze ans, à Moscou, Star City, Houston et au Cap Canaveral. J'ai interviewé une soixantaine de voyageurs de l'espace ainsi que des psychologues spatiaux vraiment captivants. Les images d'archives m'ont été fournies par la NASA et par Jean-Francois Clervoy, un astronaute français.

Les images que vous avez choisies nous montrent paradoxalement des gestes du quotidien dans un milieu tout à fait extraordinaire. Qu'est-ce qui a dirigé ce choix ? C'est toute l'imagerie qui nous vient de l'espace. Il m'a été difficile de trouver une syntaxe adaptée au rythme du film puisque les cassettes Super 8 de l'astronaute français Jean-Francois Clervoy constituaient la seule documentation réelle et authentique dont je disposais. Il s'agit de documents privés, j'étais donc honorée que cet astronaute très ouvert et très expansif me les confie. Habituellement, la NASA présente les images de missions de manière très rigoureuse : le décollage, les temps forts de la mission dans la navette spatiale ou sur la Station Spatiale Internationale (ISS), et l'atterrissage. Dans les années quatre-vingt, les cassettes de missions duraient au moins une heure. Depuis que la Station Spatiale Internationale existe, elles ont été réduites à quinze ou vingt minutes. De moins en moins de choses sont transmises et les documents sont de moins en moins émouvants, voire de moins en moins intéressants visuellement. Je suppose que ce choix provient des représentants officiels de la NASA qui ne disposent ni d'une grande em-

pathie ni d'une connaissance approfondie de la sémiotique ou des valeurs authentiques de la communication.

Loin d'être uniquement démonstratives, les images qui accompagnent les phrases des astronautes font en quelque sorte écho à leurs histoires. Il en résulte une véritable empathie du public pour les héros du film. Comment avez-vous travaillé sur la correspondance entre les images et les textes ? Je disposais de trois pré-montages totalement différents, de trois types de textes, de deux années de pur montage et de nombreuses disputes avec mon meilleur ami, Peter Hintz, qui me donnait son avis en toute franchise. Et je l'en remercie. J'ai donc essayé différentes choses jusqu'à ce que nous trouvions celle qui nous semblait le mieux marcher. Mais c'est Jean-Francois Clervoy qui a eu le dernier mot car son accord m'était indispensable.

Du lancement au retour sur la Terre, en passant par le cosmos. Comment avez-vous décidé d'organiser cette

lessness, on the nature of space. And how the men and women who travelled there would describe it and help us understand this incredible medium that we are actually embedded in, the blackness of space that carries us and Earth within it. But what kind of images and film language can we use to describe it? We cannot identify with things we haven't felt or experienced ourselves. I don't know how it feels to be weightless or to see Earth from far away. And watching many features and documentaries about space left me frustrated. So I set out to experiment and found from many encounters with space travellers around the world that the best way is to listen to stories, at first. To watch them speak and tell stories from space. This is the basis of our culture: first listen to a story, and journey by way of imagination and projection. First imagine how it must have been like, then see the images. So I decided to make a trilogy. First there was Story Musgrave, who flew six times, and told his story of space. Then there was Valery Polyakov, who had the longest space flight ever, like a trip to Mars and back. The third and last part is pure imagery and no talking on camera at all: I am in space.

You started to work on I'M IN SPACE in 2009. At that time, it was called Psycho Space

and Star City, in Houston and Cape Canaveral. I interviewed almost 60 space travellers and some of the most interesting space psychologists. The archive footage comes from NASA and from a French astronaut, Jean-Francois Clervoy.

The images you have chosen are paradoxically those of an everyday life in the most exceptional environment possible. Why this choice? This is all the imagery we have from space. It was hard to find the right grammar for the flow of the film, since the only real authentic material I had were the exceptional Hi-8-tapes of French astronaut Jean-Francois Clervoy. That is private material and I was honoured that this very open and communicative astronaut entrusted me with it. NASA usually has a very strict way to present mission imagery: take-off, mission highlights in the space shuttle or on the ISS, and landing. In the 80-ies the mission footage tapes were at least 1 hour long. Now it all came down to 15-20 minutes, in times of the International Space Station. So there is less and less being communicated, and the material is less and less emotional or even interesting visually. I guess maybe by choice of the NASA-PR-people who are not especially empathic or knowledgeable in semiotics. Or about the value of authentic communication.



odysée ? C'est un voyage chargé d'émotions, l'itinéraire de vol du psychisme humain, les transformations que ce dernier subit au cours de son voyage de la Terre à l'espace. Il existe une chronologie de l'évolution : notre cerveau se transforme dans l'espace.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

I Am In Space is the last chapter of 3 films dedicated to Space exploration (Story, FID 2003 ; Cosmonaut Polyakov FID 2007). Where does the fascination for this subject come from and how did you first come to approach it? After having had to leave my home country, Romania, in 1987, I began to live and explore a kind of interstitial space, the space between cultures and countries. There were some fixed points though, in my memory. A very emblematic one was my address in Bucharest, where I lived the first 23 years of my life: Cosmonaut street. So the association between cosmonauts or space travellers and this undefined space I was trying to live in after 1987, got me focussed on space travel and human beings in weight-

[Fidlab 1st edition]. Can you tell us about the initial idea and how the project has developed? At first the working title of the project was called "Psycho-Space" using "Psycho" in a German way [where I first tried to present the project] and it's the short for "psychological". In English it has a different connotation, so it couldn't be the title. But the core of the project remained the same – the psychological aspects of space flight, the way the human brain and psyche change during long term flights in space. I changed the structure of the material and the style. First I wanted a voice over, like a first-person diary. But it didn't work. So later I collaged excerpts of interviews, condensed them and made a silent movie out of it. A non-talkie. Just images and text-tables. There is sound, some communication, which one doesn't always understand or which sometimes is not very meaningful. It depicts the communication codes used in space travel. So it's more a sign, not words conveying emotions.

The film is entirely composed of found-footage and fragments of interviews. What kind of research did you do to collect all the material? I researched for 15 years in Moscow

Far from being merely demonstrative, the images accompanying the words of the astronauts create a sort of echo to their stories. The result is a strong sense of empathy between the spectator and the heroes of the film. How did you work on the matching between images and texts? I had three completely different rough cuts, three different types of text, two years of pure editing, many fights with my best friend, Peter Hintz, telling me his opinion very sincerely. And I thank him for that. So I tried until we thought it worked. But the final test was Jean-Francois Clervoy, whose ok was crucial to me.

From launch to outer space, and back to Earth. How did you decide to organize this odyssey? It's an emotional journey, the flight route of the human psyche, the transformations it goes through from Earth into space. There is a chronology of evolution, because the brain does evolve in space.

Interviewed by Rebecca De Pas

FIDMARSEILLE & LES ACTIONS CULTURELLES D'ARTE
16H30 / ESPACE AGORA – LA CRIÉE

RENCONTRE AVEC
LA LUCARNE

EN PRÉSENCE DE LUCIANO RIGOLINI – ARTE FRANCE

WIAOBA ? WHY IN ADVANCE OF
THE BROKEN ARM ?

du mardi au samedi de 14h à 18h et sur rendez-vous
19 bd boisson 13004 marseille

NOËL RAVAUD

avec la collaboration de CHARLOTTE SERRUS
Exposition du 17 mai au 27 juillet 2012.

Organisée par l'association Chateau de Servières.
ATELIERS D'ARTISTES DE LA VILLE DE MARSEILLE
www.chateaudeservieres.org

DEMANDE À TON OMBRE

LAMINE AMMAR-KHODJA

PREMIÈRE MONDIALE
PREMIER FILM **CF**



18H30 / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur

Le film est une forme d'enquête sur l'Algérie contemporaine. Comment est née la décision de vous mettre vous-même en scène ? J'ai fait aussi l'image, le son et le montage, quelle solitude pour un art qui se veut collectif! Cette solitude était là aussi au quotidien. Non pas que j'étais seul. J'étais entouré d'amis. J'avais mon groupe. Mais le problème

se situe dans le rapport des gens entre eux. Une des filles du groupe qui apparaît quelques fois dans le film, me disait qu'on était des sommes de solitudes. Cette solitude était tellement présente que j'ai eu parfois l'impression de n'être plus qu'une ombre. Ça, je l'ai ressenti physiquement. Il fallait donc faire quelque chose pour exister. J'ai fait ce film comme pour dire : voilà, moi je vois ça parce que je suis comme ça. Ça m'a poussé à être audacieux, à trouver ma voie. Avant d'être une enquête sur l'Algérie contemporaine, c'est surtout un film existentiel. J'appartiens aux fameux 70% de la population qui ont moins de 30 ans mais bien sûr, j'ai vécu longuement à l'étranger, huit ans c'est pas rien, donc en revenant je comprenais très bien le terrain sans jamais trouver ma place. Un double questionnement s'est imposé à moi, d'une part, comment trouver une place parmi les siens ? D'autre part, qu'est-ce qu'être un jeune aujourd'hui en Algérie ? Par exemple, quand les émeutes ont éclaté et que j'ai vu que la majorité de la population traitait les émeutiers de voyous, je n'en revenais pas. Beaucoup de voisins et de connaissances de mon ancien quartier à Bab Ezzouar ont participé à ces émeutes. Je me suis alors demandé quelle représentation pour ces jeunes là ? Le film se construit dans cette tension : faire exister ces jeunes et du fait de ma distance, donner aussi mon avis. Ma position n'était ni partisane, ni militante, c'est



simplement que je serai toujours plus touché par un jeune qui sort défilé à la suite d'un match de foot que par n'importe quel appel à la guerre politique ou militante.

Vous proposez des repères assez clairs, comme Césaire. En quoi ces lectures vous ont accompagné ? Je ne suis pas si sûr que ces repères soient clairs pour tout le monde. Dans une commission où le film a été refusé, on nous demandait le rapport entre Césaire et le retour au pays natal...

Mais pour vous répondre, je suis un lecteur de livres. Je viens des livres plus que des films. Césaire et Camus sont effectivement des repères. L'un avec son cahier de retour au pays natal que je ressens comme le cri d'un homme qui cherche à se donner le courage de revenir. Mais avant de rentrer, il s'efforce d'être lucide sur la situation catastrophique de son pays. Et pour Camus, c'est justement parce que sa position à propos de l'Algérie n'était pas claire et que bizarrement c'est la seule chose qu'on a gardée de lui.

Le film présente une structure complexe. Comment cela s'est-il mis en place ? Ça pourrait s'apparenter à un collage mais ce n'est pas ça. Plutôt un patchwork de choses vues, entendues, d'impressions, de lectures, d'idées, de sensations, de notes. Ça vient du fait que je suis incapable d'être linéaire. Ça me plaît de raconter une histoire mais il faut que ça parte dans tous les sens et avec différents niveaux de narration. C'est que je ne sais pas faire autrement. Mon rôle est de faire que tout ça tienne et que ça paraisse évident pour le spectateur. Irréfutable. Pour le montage, j'ai commencé par collecter toute la matière que j'avais. Quand je filmais, je n'avais pas vraiment l'intention d'en faire un film. C'était plus une réaction par rapport aux

images qu'on nous proposait dans les médias. Quand j'ai vu l'ensemble, j'ai fait du nettoyage et j'ai esquissé un plan papier. Finalement, je n'ai gardé que les endroits où j'ai pu faire surgir les problèmes entre générations, faire exister la parole de jeunes qu'on n'entend pas, des situations où l'individu se positionne par rapport au reste et où on peut sentir la pression de ce que veut dire vivre à Alger... j'ai l'impression que ce sont là les enjeux de ma génération... en tous les cas, c'étaient les enjeux pour moi à ce moment là... dans ce sens c'est réellement un film de jeune... il faut croire que si dire "je" en France passe de plus en plus souvent pour narcissique, dire "je" en Algérie est vital...

Comment avez-vous travaillé les séquences de discussion en groupe ? J'ai dit à des copains que j'étais en train de faire un film et que je voulais remettre en scène le moment où nous avons appris que des émeutes avaient éclaté dans la capitale. J'avais préparé quelque chose pour eux sans rien leur dire. Arrivés, sur place, je me suis rendu compte du ridicule de ce que j'avais écrit. Comme ce sont de gais lurons, ils ont fait comme d'habitude, ils ont discuté et rigolé. J'ai pris ma caméra et j'ai filmé. Ils étaient parfaits comme ça. Quand j'ai fini de filmer, ils m'ont demandé quand est-ce qu'on allait commencer... Ça s'est plus ou moins passé comme ça dans la cave aussi.

Quelles ont été les conditions de tournage en Algérie ? Intérieur ou extérieur, j'ai tourné sans autorisation de tournage mais dans une ambiance particulière. Durant les manifestations, les flics étaient occupés à autre chose. Pour la séquence de Tipaza, tournée il y a quelques années, la caméra était la cause même du problème. Ce jour-là, il y a eu un effet de groupe qui a fait que finalement, il n'y a que l'écrivain qui a été embarqué... J'ai pu repartir avec les images. C'était paradoxal de voir que Tipaza qui est l'endroit touristique par excellence, de part le mythe du soleil et de ces ruines magnifiques qui donnent sur la mer, grâce ou à cause d'Albert Camus, se transforme en un endroit où on embarque un écrivain parce qu'il lit un de ses textes en public. Une partie de moi donne raison à Kateb Yacine quand il dit que l'Algérie ce n'est pas Camus. Mais quand je vais à Tipaza et que je vois la beauté du lieu, idéologie à part, une partie de moi donne raison à Camus. Les lieux sont évidemment très symboliques.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

DISQUIETING NATURE

EP PS LES FILS DU SON

PREMIÈRE INTERNATIONALE

16H00 / TNM LA CRIÉE

CHRISTINE MEISNER

Votre film, Disquieting Nature, est-il dans la continuité de votre travail sur la route de l'esclavage transatlantique ? Pourquoi avez-vous choisi de vous concentrer sur le delta du Mississippi ?

Je travaille depuis plus de dix ans sur l'expansion humaine sous toutes ses formes, qu'elle soit territoriale ou idéologique. Concernant le colonialisme, je me suis toujours beaucoup intéressée à la traite transatlantique et à la diaspora africaine. Ces dernières années, je me suis particulièrement focalisée sur les rapports entre le paysage des États-Unis et la musique américaine, tous deux créés au cours de la colonisation de l'Amérique du nord. Pour commencer, j'ai eu recours à une vaste série de croquis intitulée *Wade in the Water* (entrer dans l'eau), qui traite du negro-spiritual, une musique que les esclaves en fuite utilisaient pour se donner du courage lorsqu'ils devaient traverser les États esclavagistes du Sud des États-Unis afin d'atteindre les États libres du Nord. L'étape suivante de ce cycle de travail reposait sur le blues. J'ai donc décidé de travailler sur "le Blues du Delta", l'une des toutes premières formes de blues rural, apparue dans le delta du Mississippi. Ce delta, qui se situe dans l'État du Mississippi, au sud de Memphis, est réputé pour ses terres extrêmement fertiles et son usage exclusivement agricole. Après avoir déplacé les peuples indigènes et décimé les forêts, les colons se sont installés sur ces terres pour y implanter d'importants dispositifs agricoles : des planta-



tions esclavagistes d'abord, puis du métayage et du fermage, après la guerre civile. C'est dans ce contexte qu'est né le tout premier blues. Je trouvais intéressant de retracer les origines de cette musique et le paysage social dans lequel elle a évolué.

Vous utilisez principalement des plans fixes et des images en noir et blanc. Est-ce pour vous replacer dans le passé ? Est-ce pour obtenir un résultat proche du croquis ? Non, le noir et blanc ne me sert pas à exprimer une vision du passé. Le film ne traite pas du passé. Les paroles des chansons, que j'ai écrites au présent, parlent d'événements qui se sont déroulés à différentes époques. D'ailleurs, le dernier incident dont il est question dans le film date de

l'an dernier. Je montre un paysage "en l'état présent". Tous les récits issus de ce paysage y sont encore ancrés aujourd'hui, ils préservent sa mémoire. Les images ont été filmées avec une caméra fixe pour explorer plus en profondeur les lieux spécifiques que j'ai choisis pour le film. Je ne voulais voir rien d'autre bouger que l'herbe, les feuilles et les branches. Je voulais que ce soit l'eau qui défile devant la caméra et non l'inverse. Tout devait rester très sobre et très restreint en termes de mouvements, afin qu'on puisse distinguer les histoires qui se dessinaient dans ces lieux. J'ai utilisé le noir et blanc pour pouvoir mélanger des images vidéo avec des images dessinées et pour créer un "esthétisme graphique". J'ai également utilisé cette caméra HD

New York, juste après mon voyage à travers le Mississippi, alors que je débordais d'idées et voyais clairement l'importance de la musique dans mon film. J'étais également certaine de vouloir que l'histoire soit racontée sous la forme de chansons. Je lui ai parlé de "blues abstrait" et de choses de ce genre. William a tout de suite sauté sur l'idée et m'a présenté des idées intéressantes concernant la musique. J'aimais beaucoup ses compositions et sa musique - que je connaissais déjà - et j'étais donc heureuse qu'il accepte de participer à cette expérience. Aucun de nous deux ne voulait composer une "bande sonore", puisque cette dernière est écrite à partir de la vidéo et joue une sorte de rôle de fond sonore. Je voulais que la musique soit présente en perma-

nence, qu'elle dirige et raconte l'histoire. Nous nous sommes donc mis au travail, main dans la main, en échangeant des sons et des images petit à petit, bien avant que je n'achève les paroles. C'est William qui a trouvé les autres musiciens. Il travaille avec certains d'entre eux à New York. Nous avons cherché le chanteur ensemble. Le chanteur et parolier New Yorkais LD Brown était la personne idéale pour ce travail, nous étions ravis de l'avoir avec nous. Je suis très heureuse de cette coopération qui est le résultat d'une sensibilité propre à chacun de nous et d'une capacité à respecter l'espace de l'autre. L'espace des images, l'espace de la musique et l'espace des mots.

La projection du film a parfois été accompagnée de musique live. Est-ce que aimeriez que ce soit toujours ainsi ? Non, je n'ai jamais conçu cette oeuvre autrement que comme un film. L'accompagnement live au Forum Documentaire de Berlin était un événement exceptionnel pour l'avant-première du film. Puisque la musique y joue un rôle très important, tant au niveau du contenu que de la forme, et puisque les musiciens ont beaucoup travaillé sur cette musique, je voulais organiser un concert qui puisse exposer ce processus musical. Mais l'oeuvre originale reste un film - et uniquement un film - et pour tout vous dire, j'aimerais que, dans le futur, elle ne soit jamais présentée autrement.

Propos recueillis par Gilles Grand

EN VENTE T-shirts / Affiches / Badges / Eventails / Verres
DEVANT LA CRIÉE



La Maleta

RAUL RUIZ

16H30 / LES VARIÉTÉS

Entretien avec Bruno Bettati, producteur chilien, a participé à la restauration de *La Maleta*

Dans quelles circonstances *La Maleta* a-t-elle été retrouvée ? La Cinémathèque de l'Université du Chili a trouvé les négatifs puis a contacté le Valdivia Film Festival en demandant un partenariat pour la restauration. J'ai joint Raoul Ruiz en passant par son chef-opérateur, Inti Briones. Inti a pris en charge le nouveau montage et l'étalonnage et les laboratoires Cinecolor, partenaires du Valdivia Film Festival, ont offert de s'occuper de la postproduction.

Savez-vous quel était le projet de Ruiz en le réalisant ? Et quel a été son rapport à cette copie retrouvée un demi-siècle après ? Cette version de 19 minutes est beaucoup plus courte que l'originale, qui en faisait 40, mais c'était le choix de Raoul, qui a supervisé lui-même le nouveau montage. Pour lui il y avait une forme de magie à revoir ainsi ses premières images.



La copie retrouvée était muette. Ruiz, avec votre aide, a recréé la bande-son. Comment avez-vous travaillé, à partir de quels principes ? Comme il était impossible de retrouver le son, Raoul a proposé de louer un studio d'enregistrement pendant trois jours. Il a dirigé les opérations mais en invitant toute l'équipe à participer à la création. On peut d'ailleurs entendre plusieurs fois sa voix dans la bande

sonore. Donc, finalement, on peut dire que le film a été reconstruit par Raoul lui-même.

La scène chilienne est actuellement très active.

Comment vous y inscrivez-vous en tant que producteur ? Il y a plein de jeunes et nouveaux talents chez les réalisateurs comme chez les acteurs, chef-opérateurs ou musiciens.

La production de films s'améliore chaque année en qualité et en quantité. Je suis entièrement dévoué à la production de longs métrages puisqu'il existe, à l'égard de ce type de films, à la fois un désir, un capital économique et une main d'œuvre entraînée depuis plus de dix ans. Je m'occupe particulièrement de produire des films dans la région sud, environ deux par an.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

La Noche de enfrente

RAUL RUIZ

16H30 / LES VARIÉTÉS

Mon propos est de m'immerger dans le monde poétique de l'un des écrivains les plus secrets et les plus surprenants de la littérature chilienne, Hernan del Solar. Il fut un membre éminent du groupe d'écrivains appelés « Imaginistes », à rebrousse-poil du naturalisme régnant dans les années quarante et cinquante. (...) Dans les œuvres de Del Solar coexistent le quotidien et l'onirique, la tendresse et la cruauté, les évocations littéraires et l'omniprésence de l'univers de l'enfance.

Ses fictions imposent une double lecture permanente. Elles exigent, à la fois, d'y croire et de cesser d'y croire. Tout cela pour dire que ces fictions sont d'une inspiration totalement libre. Qui est un défi pour le cinéma, mais un défi stimulant. (...) Dans ma libre adaptation (peut-être le terme d'« adoption » serait-il plus juste) des deux contes *Nuit sur la rue* et *La Jambe de bois*, je veux me servir d'une fiction indirecte : il y a quelques années, j'ai en effet eu la chance de rencontrer la fille du l'écrivain Jean Giono (un autre écrivain secret et mystérieux, en un sens, l'équivalent provençal de Del Solar). Elle m'a raconté que l'ultra-provincial Giono, à qui un voyage à Paris semblait un saut vers l'inconnu, aimait rêver de voyages extraordinaires à l'autre bout de la terre. Un jour, il annonça ainsi à sa famille qu'il était en train de se préparer pour un voyage sans retour dans une ville nommée Antofagasta. Un port, situé tout au Nord du Chili. La seule raison qu'il put donner pour justifier sa décision, était qu'il aimait bien le son du mot « Antofagasta ». Dans ma libre adaptation, je pars de l'idée que Jean Giono fit vraiment ce voyage. Et qu'il finit sa vie comme professeur de français au lycée d'Antofagasta. Bien sûr, le film se passe dans un monde « imaginiste », dans lequel le monde réel (dans le film, Giono habite aussi en France et publie des romans) et le monde imaginaire (dans lequel le voyage eut lieu) coïncident, convergent et divergent.

En m'aidant d'un procédé narratif très peu utilisé dans le cinéma, l'uchronie – qui caractérise des fictions historiques du type « Et si les Nazis avaient gagné la guerre ? Et si Napoléon avait gagné à Waterloo ? », j'imagine l'amitié entre Giono et le personnage du livre de Del Solar, un homme sur le point de prendre sa retraite, leurs promenades dans Antofagasta. Et comme trame narrative, à moitié explicitée seulement, une histoire obscure de crime et trahison. (...) Petit à petit, la simple mélancolie sera troublée par les événements en cours. L'horreur d'un crime imminent prendra de l'importance. Et les fantômes, les ruines des vies incomplètes, les spectres, mélange de mémoire et de désirs, de promesses non tenues et d'illusions perdues, en viendront à occuper la scène. (...) Coexistence douloureuse entre les images et l'impression d'irréalité qu'elles dégagent.

Santiago du Chili, Mars 2011, Note d'intention de Raoul Ruiz



EP PS LES SENTIERS 15H00 / VARIÉTÉS

Sous le ciel

OLIVIER DURY

PREMIÈRE MONDIALE



Les premiers plans du film semblent nous amener du feu matriciel et confiné de la terre vers l'air libre du ciel. S'extirper des entrailles du sous-sol, à la recherche d'espace ? Que trouve-t-on « sous le ciel » ? Une ode à l'énergie de la nature : l'énergie de toutes choses, de la plus volatile, une bulle, à la plus minérale, une paroi rocheuse. Un monde palpitant, tantôt glacial tantôt bouillonnant, qui ne cesse de produire ses propres formes.

Des plans larges, des espaces qui se déploient, sous un ciel souvent menaçant, qui mettent en avant les éléments. De l'homme, aucune trace ? Le film se situe hors du temps de l'homme. Pendant le tournage, je cherchais les lieux, les lumières, les mouvements qui m'évoquaient l'origine du monde. J'ai composé les plans en suivant cette idée. Lors du montage, les images assemblées ont commencé à résonner différemment : l'homme n'avait-il pas plutôt disparu ?

Certains plans revêtent un caractère presque abstrait – comme les bulles d'air sous la glace. Du réalisme abstrait ? Ce que je filme est très concret mais la construction et la durée de certains plans, le rapport entre la valeur du cadre et le mouvement interne, peuvent donner un sentiment d'abstraction lorsqu'ils invitent au voyage intérieur.

Le travail sur le son ajoute à l'ampleur des plans, l'oreille du spectateur guide l'œil à la rencontre de détails, ce qui permet la durée des plans. Comment avez-vous construit le montage son ? Ma collaboration avec Martin Wheeler dépasse le cadre du montage son, il s'agit plutôt de création sonore, de composition. La méthode traditionnelle qui consiste à faire le montage son après le montage image ne me convient pas. Il ne s'agit pas d'ajouter quelque chose à l'image, mais de tenter de trouver le son qui va permettre l'émergence d'une sensation, d'une émotion dans sa confrontation avec l'image. Le travail a consisté en d'incessants aller-retour entre l'image et le son, l'un alimentant l'autre, jusqu'à la fin du processus. L'idée principale était de toujours être à la frontière entre le réalisme et le rêve.

Propos recueillis par Céline Guénot

De Godard à Fattal

par

André Guidicelli*,
postier, cinéphile et critique

J'ai de la chance ! Non seulement j'ai un pass pour le FID, mais je peux également vous raconter mon périple, vous livrer mes impressions. Alors que j'avais décidé de ne voir que des films en compétition, je me suis accordé une licence ce jeudi. Je me suis laissé impressionner, comme une émulsion argentine, par les images du Rapport DARTY d'Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard. Ils y démontent la machine infernale de la politique commerciale de l'entreprise, préfigurant les dérives du système. Le SAV aurait du s'employer à recoller les morceaux après cette autopsie en règle. En périphérie du discours, des chansons de Léo Ferré, les mêmes que dans *Numéro 2*, viennent sonner la révolte. La suite fait référence à *La Cause du peuple*, journal que vendait dans la rue Jean-Paul Sartre en insistant auprès de la police pour qu'on le mette en prison. Godard est de la même trempe que son aîné philosophe, tous deux ont su refuser le confort d'un statut pour « témoigner de l'aliénation des hommes ». Je me suis laissé bercer par la parole de Gabriella Ferri, sans savoir que cette voix sensuelle construisait une métaphore cinématographique sanglante qui finalement m'a expulsé de ma rêverie. La veste rouge du vendeur Darty n'est pas de la couleur du diable mais de celle du sang. Vendredi je me suis rendu aux Bernardines. Non sans danger : j'ai eu à traverser le boulevard Garibaldi. Mais sitôt passées les deux marches à l'entrée, le calme, la sérénité de la vie conventuelle. Je m'assieds devant *Un Mito Antropologico Televisivo*. C'est le chaos dans une ville de Sicile, sur fond de scandale immobilier, d'expropriations arbitraires, d'omerta, de politiciens corrompus. Révolte de la population, manifestations, interviews des habitants, reportages sur les lieux du crime. Le film est fait d'images télévisuelles tournées entre 1991 et 1994, remontées par la suite pour tenter de comprendre comment la télévision a pu être le vecteur d'une mythologie contemporaine. Bouleversant ! Je cours, brave la circulation et me retrouve à nouveau sur un siège de cinéma. Il s'agit d'Autoportrait. De Dürer à Lucian Freud, l'histoire de l'art nous a offert des trésors de ce genre. Simone Fattal, pourtant peintre, a choisi de se livrer face à l'objectif d'une caméra vidéo. Elle interroge les matériaux qui l'ont faite, des souvenirs, des ambitions. Elle déplie les moments de sa vie, son enfance à Beyrouth, sa jeunesse épanouie. Les rushes datent de 1972, le montage est récent. L'image conservée si longtemps a perdu sa définition d'origine, le noir et le blanc se mélangent aux contours de Simone et donnent un caractère irréel au film, comme s'il avait attrapé un morceau de nuage en tombant lentement du ciel pour naître.

* Dans le cadre du partenariat avec La Poste, le journal du FID est heureux d'ouvrir une chronique à André Guidicelli

74 (LA RECONSTITUTION D'UNE LUTTE)

RANIA ET RAED RAFEI

en présence de Raed Rafei

16H00 / TNM LA CRIÉE

PREMIÈRE MONDIALE
PREMIER FILM **CI**



Vous filmez une reconstitution de l'occupation par des étudiants de l'Université Américaine de Beyrouth, en 1974, dans un contexte de révolte contre le régime. Pour vous, quelle est la nature de ce moment ? Pourquoi parmi les autres événements de cette année-là, isoler ce moment particulier ?

D'abord on a choisi de revenir vers l'année 1974, qui est l'année qui a précédé la guerre civile libanaise, qui s'est étendue sur quinze ans. Une grande partie des films libanais parlent de la guerre civile mais les années d'avant sont souvent occultées. Cette année est très ambivalente car elle représente d'une part le mûrissement des mouvements de revendications de la gauche et d'autre part elle porte en elle les germes des dissensions et des divisions entre la gauche et la droite, entre les nationalistes et les défenseurs de la cause palestinienne qui ont finalement explosé pendant la guerre civile. On a choisi une révolte d'étudiants parce qu'elle représente un mouvement idéologique dans sa pureté et son idéalisme. La jeunesse croyait et œuvrait pour un changement radical dans le pays sur tous les niveaux. On voulait tenter de capter l'essence de ce moment de révolution et de croyance en la capacité de la jeunesse à changer le monde. Enfin, on a choisi en particulier l'Université Américaine parce qu'elle était un microcosme de la vie intellectuelle à Beyrouth et qu'elle incarnait la crise identitaire du pays entre ceux qui privilégiaient la cause palestinienne et l'Arabisme et ceux qui se tournaient plus vers l'étranger.

Comment avez-vous choisi les acteurs qui incarnent les jeunes révolutionnaires ?

Il ne s'agit pas d'acteurs professionnels mais d'activistes de gauche pour la plupart. Certains sont des cadres et membres du parti communiste, d'autres sont des activistes politiques indépendants ou des étudiants militants. On ne voulait pas de simples interprètes pour incarner les personnages du film mais des activistes qui réfléchissent avec nous sur les mécanismes d'une révolte et les états d'âmes des révolutionnaires. Et c'est là où on a traité le film à la fois dans l'esprit de la fiction (la reconstitution des événements) et du documentaire (la révélation des activistes de gauche d'aujourd'hui). On a passé plusieurs mois à faire un casting de jeunes activistes, qu'on a filmé. Ceci a donné un court-métrage qu'on a intitulé *Prologue*. Sur la trentaine de personnes qu'on a interviewées on en a choisi sept, pour avoir un groupe qui reflète une diversité d'idées et de penchants idéologiques. Notre groupe représente les tendances diverses qui composent d'habitude les groupes révolutionnaires : les radicaux, les négociateurs, les modérés, le leader, etc.

Vous présentez le film comme une improvisation à partir des événements qui ont eu lieu au cours de cette occupation. Comment s'est passé le travail avec les acteurs ? Leur avez-vous con-

fié une trame à suivre ? Les dialogues étaient-ils écrits pendant les répétitions ou préexistaient-ils à l'expérience du jeu ? La première étape a été la recherche de documents reliés aux événements ainsi que des interviews avec les vrais protagonistes. À partir des faits réels, on a écrit une trame, une sorte de squelette de situations, sans dialogues. On a développé chaque personnage en collaboration avec les activistes de façon à ce que leurs personnages aient des caractères qui leur ressemblent. On voulait que chacun exprime ses propres idées. On leur a fourni des documents pour qu'ils réfléchissent à leurs personnages et on a fait des discussions de groupes sur les différentes étapes de la révolte, le rôle de chacun, les thèmes à aborder, etc. On a aussi travaillé avec chacun tout seul, de façon à ce qu'il y ait des éléments de surprise pour le reste des personnages pendant le tournage. Les dialogues ont été improvisés à ce moment-là. On a voulu tourner les scènes en temps réel. L'idée c'était de faire vivre le tournage comme expérience en soi. Le film a été tourné d'une façon chronologique et on a tenu à garder les activistes relativement isolés pendant le temps du tournage. Beaucoup de réactions sont spontanées dans le film. Même nous en tant que réalisateurs, on était surpris par la direction que prenaient certaines scènes. Après, le travail de montage a été une sélection de temps privilégiés à partir de temps réels comme dans le processus d'un documentaire.

Par plusieurs aspects, le décor unique du film (le bureau du directeur, où sont retranchés les révolutionnaires) confère au film l'aspect d'une scène de théâtre sur laquelle se noue un huis clos. Pourquoi ce dispositif ? On a voulu créer un espace qui mélange le théâtre, la fiction et le documentaire. On cherchait un lieu qui prenne une dimension symbolique. Le film s'appuie sur le monde des idées de la jeunesse de gauche, il s'intéresse aux débats, aux effets psychologiques, aux mécanismes de micro-pouvoir à l'intérieur d'un groupe révolutionnaire. Pour cela, on a choisi de créer une opposition entre un espace où se passent toutes les discussions et les périodes de réflexion autour de l'événement et un hors-champ où se passent toutes les « actions » liées au film. Cet espace nous aide à nous éloigner de la représentation objective de l'Histoire avec ses exigences de fidélité, et à nous faire vivre une reconstitution personnelle, imaginée, rêvée des événements. Comme le film vacille entre passé et présent, réalité et fiction, intention et action, on a adopté des décors postmodernes où les habits et les décors n'appartiennent pas à une époque définie mais sont un mélange. Il y a aussi l'aspect mé-

taphorique de l'espace. On commence avec un espace rigide, conformiste qui, petit à petit est imprégné par les idées de la jeunesse. Le huis clos accentue l'isolation des révolutionnaires et leurs rapports mitigés avec le monde qu'ils veulent changer.

Au montage, le film entremêle des séquences de reconstitution, d'autres monologuées par une voix off et des séquences d'interviews des différents protagonistes, créant l'impression d'un faux « docu-drama » dans lequel chacun revient sur ses sentiments, ses motivations, ses espoirs et ses craintes. Une façon de leur donner encore davantage la parole ? L'idée était de faire un film dans la tradition des films politiques. On s'est inspiré du dispositif de films engagés faits en France pendant et après Mai 68. D'où le choix de s'appuyer sur des débats et des déclarations comme si les protagonistes documentaient eux-mêmes leur révolte et s'adressaient directement à des spectateurs. En même temps, le film crée une opposition entre cette tendance et une exploration de la psychologie des individus. Les interviews viennent révéler l'être des personnages, non leur paraître. On privilégie les gestes, les silences et pas seulement la parole. Ce sont les moments du film où les personnages révèlent quelque chose de personnel qui se cachait derrière le discours. Dans ces interviews, on entend aussi nos voix. C'est qu'à ces moments on rentre en tant que réalisateurs dans le dispositif. En somme, les éléments du film (la voix-off, les débats, les interviews) créent plusieurs niveaux qui se superposent et se confrontent. La voix off réduit l'événement à l'histoire écrite alors que les autres éléments du film poussent vers l'histoire orale, subjective, vécue. Moyen de questionner notre rapport même avec l'histoire. Le film progresse aussi vers la crise psychologique de chacun, sa prise de conscience par rapports aux événements et aux autres.

Loin de figer les événements de 1974 dans l'histoire, votre film atténue la frontière entre passé et présent. Une réponse aux événements qui ont marqué les pays arabes depuis un an ? Le film invite le spectateur à penser à l'idée du changement, de la révolution avec en vue bien sûr les événements actuels qui secouent le monde arabe. Entre les mouvements de revendications des années 70 et les événements d'aujourd'hui, il y a eu une longue période de léthargie. Le film aborde cette idée de réémergence de la révolution et se pose des questions autour de la continuité entre la gauche d'hier et celle d'aujourd'hui. Le film explore aussi l'idée du devenir révolutionnaire dont a parlé Deleuze. On annonce dès le début du

film que la révolte des étudiants est vouée à l'échec. À partir de cet échec inévitable, on explore la prise de conscience que fait chacun. Jusqu'à la fin, on voulait créer cette impression de lutte contre un fatalisme de l'effondrement de la révolution. Aujourd'hui dans le monde arabe on parle déjà de désillusion, d'obstacles insurmontables, de faillite inévitable. Mais est-ce vraiment le résultat d'une révolution qui compte ? Le film essaie de percer ce qui se passe entre le début d'une révolution où tout paraît harmonieux et la suite, quand les dissensions apparaissent, que les visions individuelles s'entrechoquent, et que les événements extérieurs déstabilisent. Tout au long de ces moments, l'individu se transforme, il prend conscience. C'est ce qu'on cherchait dans le fond.

Propos recueillis par Céline Guénot



EP (PS) PORTRAIT(S)

Les invisibles

SÉBASTIEN LIFSHITZ

en présence de
Monique Isselle et
Christian Deleusse
(personnages du film)

SÉANCE SPÉCIALE

11H VARIÉTÉS

Des hommes et des femmes, nés dans l'entre-deux-guerres. Ils n'ont aucun point commun sinon d'être homosexuels et d'avoir choisi de le vivre au grand jour, à une époque où la société les rejetait. Ils ont aimé, lutté, désiré, fait l'amour. Aujourd'hui, ils racontent ce que fut cette vie insoumise, partagée entre la volonté de rester des gens comme les autres et l'obligation de s'inventer une liberté pour s'épanouir. Ils n'ont eu peur de rien.

TEUS
& GO

En partenariat avec la 3^{ème} marche pour l'égalité.
Organisé avec l'association Tous & go,

Attique

JEAN-CLAUDE ROUSSEAU

11H00 / LES VARIÉTÉS

en présence du réalisateur

Dans les deux films que vous présentez cette année au FID, les miroirs tiennent une place centrale. Des autoportraits d'un genre spécifique ? Dans le miroir "je" est un autre, ne serait-ce que parce que son image est inversée, et le reflet de soi ne fait donc pas autoportrait. Se voir dans la glace c'est plutôt l'expérience d'une disparition, c'est reconnaître celui qu'on n'est pas. Dans *Attique*, on ne fait que deviner un miroir, en arrière plan, au-dessus d'un lavabo devant lequel je me tiens un court moment. Je trouve cependant intéressant que vous ayez vu dans ce film, autant que dans *Saudade*, la place centrale du miroir. Ce n'est pas ce qui se voit réellement, mais c'est bien la vérité du film. Et je me plais à penser que vous avez reconnu dans la figure du cerf, qui occupe tout l'écran, le reflet de celui qui vient lui faire face.

Pourquoi ces titres ? Le mot "attique" désigne le dernier étage d'une maison où les pièces ont un plafond plus bas qu'aux étages inférieurs. C'est là que le film s'est fait. Ce n'était pas en Grèce. Je sais la confusion géographique que le titre *Attique* peut provoquer, mais il me paraît bien qu'un titre soit trompeur et préserve le secret du film. Le titre est énigmatique d'une autre manière, tant ce mot exprime un sentiment profondément enraciné dans la culture et la langue portugaises, qu'aucune autre langue ne saurait traduire. Ce n'est pas le spleen, ce n'est pas la mélancolie, et ça ne suffit pas de dire que c'est l'expression d'un chagrin... Cependant ce film, fait à Lisbonne, me semble habité par ce sentiment.

Ces films se structurent autour de surgissements. Comment avez-vous pensé leur organisation ? L'image est toujours un surgissement, ou ce n'est pas, ce n'est plus une image, lorsqu'elle s'est perdue par l'effet des raccords qui la bloquent et qui justement empêchent son surgissement. Sans être saisies, libres de tenir en place où ça leur chante, les images trouvent à s'accorder les unes aux autres et à établir un ensemble de relations sur un champ qui n'est pas borné par des intentions signifiantes. Le film trouve alors sa structure dans le jeu des correspondances et par une sorte de cristallisation. L'image n'est pas détruite, usée par le sens dont on croit pouvoir la charger, comme un signe d'écriture, pour traduire une pensée, pour dire. L'image ne tolère pas cet asservissement.



Les plans semblent former des séries ou des boucles, revenant avec une régularité rigoureuse. Pourquoi cette forme circulaire ? L'accord entre les plans se confirme par ces retours, en renouvelant leur interpellation, en osant plus avant les rapprochements et en nuancant les relations qu'ils établissent. Il ne s'agit donc pas de boucle, mais la forme est inévitablement circulaire. Au final, les sorties de champ se généralisent. À nouveau personne dans la grande salle du miroir. Près de là, le garçon venu s'asseoir à une table devant la fenêtre, se lève et s'en va. Le chanteur au bord du Tage termine sa psalmodie par un Alleluia sonore et sort du champ en prenant sa béquille. Les différents espaces, occupés pour un temps, se sont vidés. Le cercle s'est refermé. Que s'est-il passé ? Rien, un film.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

2^{ème} chance de voir

Tabu

de Miguel Gomes

film d'ouverture du FID Marseille

13H45 / VARIÉTÉS



ENTRETIEN AVEC GILLES GRAND



Pourquoi cet écran parallèle "Les fils du son" ?

Le film d'un concert ou la captation d'une session d'enregistrement débute souvent avec le déroulé des fils, des câbles, des multipaires (de nombreux fils en un seul). Il faut montrer les liens entre différents lieux, la scène, les coulisses, la régie. Pourtant, cela n'explique rien. Qui est connecté à qui ? Quel instrument correspond à quel fil ? Que transporte ce câble, de l'audio, un code, une synchro ? "Les fils du son" regarde cela, comment le son [pré]occupe l'écran. Ainsi dénoués, les fils nous proposent des possibilités, rien ne se révèle, l'information reste à compléter.

Parmi les films projetés, beaucoup n'ont jamais été montrés, notamment en France. Y en a-t-il que vous voudriez particulièrement mettre en lumière ici ? Tous, puisqu'ils ont été réunis parmi une centaine de films possibles, sans compter les films immédiatement sélectionnés pour une compétition ou dans un autre écran parallèle. Je retrouve les images de bâtiments désaffectés, de studio d'enregistrement abandonné de Christine Meisner, *Disquieting Nature*. Cette vision d'un peuple, d'une présence, d'une musique [pré]occupant le paysage du Sud des Etats-Unis vient nourrir le dialogue entre la plasticienne et le compositeur, William Tatge. Le statisme de la caméra, le regard très photographique renforcé par l'usage du noir et blanc est complètement déstabilisé par le ry-

thme des coupes, ou plutôt, par l'arythmie du montage, à voir et à entendre, telle une inquiétante instabilité.

Pouvez-vous nous présenter la journée spéciale 9 evenings ? Durant une journée, cette projection suivie d'une table ronde marque l'aboutissement du travail de Barbro Schultz Lundestam à partir des entretiens récents et des archives d'époque de ces 9 Evenings, neuf soirées du 13 au 23 octobre 1966. Ces sessions de performances à New York viennent marquer l'acmé d'une période amorcée dès la fin de la seconde guerre mondiale avec la mise en dialogue de la science et de l'art à l'initiative des ingénieurs et des artistes. Aujourd'hui, ces interrogations sont réactivées et renouvelées par le dialogue entre les théoriciens et les intellectuels en science et en art. De nombreux débats actuels sur l'enseignement des arts recourent les expérimentations explorées concrètement à la fin des années soixante. La réalité contemporaine d'une organisation comme Experiments in Art and Technology (E.A.T.) est à considérer. Dans un débat n'ayant aucune limitation aux seules nouvelles technologies, ce sont les artistes, jeunes ou moins jeunes, de toutes les pratiques actuelles, associés à de jeunes chercheurs et ingénieurs sans restriction qui peuvent penser à nouveau leur présent à l'aune de ce passé débridé.

Popos recueillis par Nicolas Wozniak

16H00 / TNM LA CRIÉE

EP (PS) LES FILS DU SON

Voyage en la terre autrement dite

LAURA HUERTAS MILLÁN

22H00 / TNM LA CRIÉE

EP (PS) LES FILS DU SON

In conversation with Walter Murch
FRANK SCHEFFER

Sonny Rollins beyond the notes

DICK FONTAINE

Les Fidmags

Écoles et festival de la Méditerranée

Hichem Ben Ammar Directeur Les Caravanes documentaires, Tunisie)

Hicham Falah Coordinateur général FIDADOC, Maroc

Nourddine Bendriss Responsable Festival International de Cinéma Méditerranéen de Tétouan, Maroc

Solange Poulet Chargée de projet à MP 2013



GRENOUILLE
MARSEILLE
88.8fm
grenouille888.org

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

LE GROUPE LA POSTE



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

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

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

Photos in situ : Mezli Vega et Anatole Bardé. Impression : Imprimerie Soulié