

THE PERFUMED NIGHTMARE **Anthropofolies**

VARIÉTÉS 18h30



Kidlat Tahimik en présence du réalisateur

Dans *The Perfumed Nightmare*, Kidlat interprète un chauffeur de jeepney – ces jeeps reconstruites et repeintes en couleurs chatoyantes qui servent de bus et plus précisément ici, au transport de passagers entre le village et la métropole. Dans son enthousiasme pour l'alunissage étatsunien, il a monté un fan-club Werner Von Braun avec les enfants du village. Quand, à la fin, il gagne un voyage pour Paris, il découvre la modernisation de ses propres yeux, il voit les anciens marchés détruits et remplacés par d'hideux supermarchés en béton qui ressemblent à des centrales atomiques. Pour finir, il renonce à son enthousiasme pour la technologie occidentale et, rentrant chez lui, se remémore le martyr de son père, tué par des soldats américains pendant l'occupation des Philippines. Mais ce récit dote une série d'épisodes et de gags (réminiscence de la conception originale d'Eisenstein de « montage des attractions ») d'un semblant trompeur d'unité narrative.

Ici, l'image de carte postale du pont nous conduit à l'espace réel : l'espace du village, l'espace du pont ou du transport entre le village et Manille – figuré par la jeepney qui emmène ses voyageurs, aller et retour. Enfin, dans un sens élargi, ce n'est pas seulement le pont entre la Terre et la Lune (que célèbre le Club Werner Von Braun), mais aussi le pont plus tangible que le protagoniste empruntera pour voyager d'Asie en Europe, du Tiers Monde au Premier Monde, et au retour, de Manille à Paris (et de Paris au Rhin), et des Philippines d'aujourd'hui à un Paris ancien et traditionnel sur le point d'être enseveli sous son propre futur par le marché

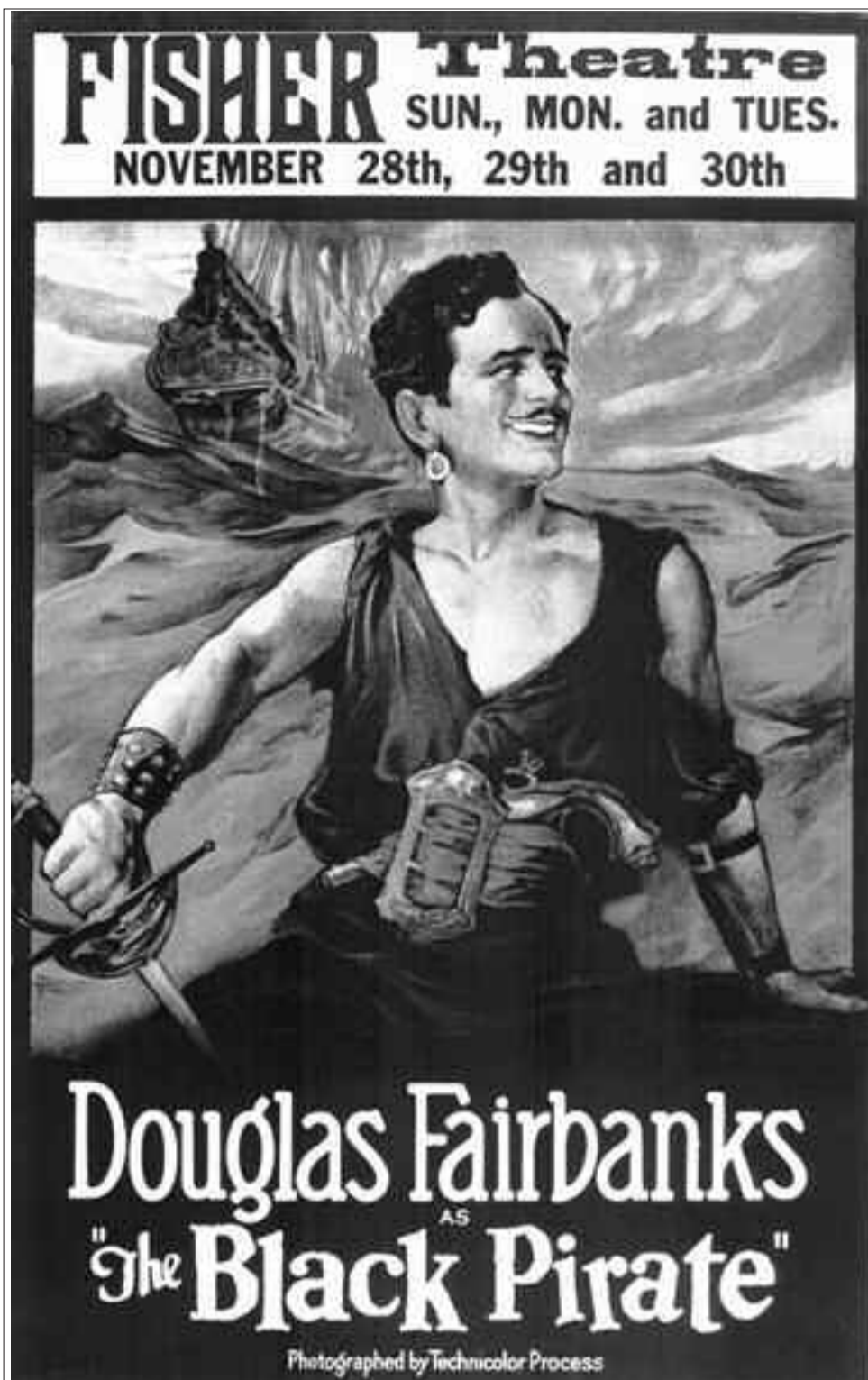
commun. Tous ces espaces sont en constante décomposition et modernisation et s'impliquent les uns les autres de façon hétérogène, de telle sorte que la progression narrative devient inconcevable sinon sous l'espèce d'un voyage

09 JOURNAL DAILY FIDMARSEILLE .07.10

en bus, et nous apprenons à lui substituer la série discontinue de pièces à conviction spatiales que pourraient offrir une collection de clichés, ou l'ancien spectacle de variété implicite dans les gags du clown.

Il semble clair que *The Perfumed Nightmare* se confronte au minimum à un dilemme générique fondamental : comment éviter que ses segments ne dégèrent en travelogue, son autre pôle générique et le contenu de sa forme. Le film est notre travelogue aux Philippines qui comprend le travelogue de Kidlat en Europe ; afin que les images ne se réduisent pas simplement à leurs propres stéréotypes, qu'elles s'affirment comme réalités, un écart doit être maintenu entre les contenus et ce qui les dispose. Ce dispositif doit en permanence être désigné comme une forme tout à fait arbitraire, se réfléchir, et le travelogue comme forme doit devenir un des sujets du film, être inclus dans son contenu.

Si la chute dans le travelogue menace l'œuvre d'un côté, elle risque, à l'autre bord, de se désintégrer dans la farce totale et le gag comique. Le personnage du clown, et la structure vaudevillesque des numéros discontinus qui l'entourent, justifie la structure délibérément et nécessairement épisodique du film, mais cette justification doit demeurer faible. Le film met en œuvre *suite page 2*



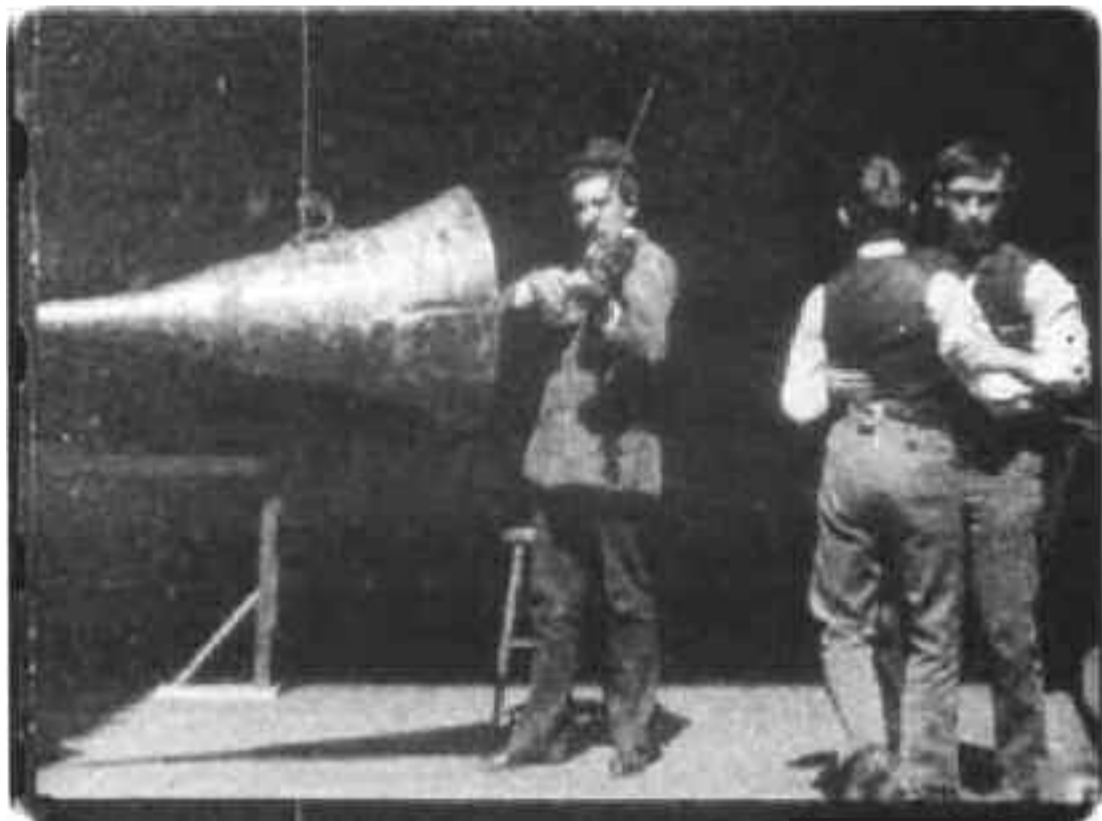
SÉANCE SPÉCIALE

PROJECTION GRATUITE EN PLEIN AIR À 22H THÉÂTRE SYLVAIN - SON LIVE PAR DAVID OPPETIT

M. Fairbanks, pour la première fois au cinéma, a obtenu le très bel effet des peintures murales. L'intrigue ? On s'en moque ! C'est une histoire de pirates, avec Douglas, manchot, qui capture un grand galion pour se prouver à lui-même qu'il est un bon pirate. Imaginez ça ! Billie Dove est la beauté en détresse, capturée par le pire pirate qui ait jamais tranché une gorge ou abordé un navire. Donald Crisp s'enfuit avec superbe, et c'est un plaisir de voir la façon dont Douglas le met en valeur et laisse le public jouir de son incarnation d'un vieux pirate écossais.

Go see « The Black Pirate ! »

in Photoplay, 1926



"Are the rest of you ready? Go ahead"

Paroles et musique

EDISON'S KINETOPHONE PROJECT William Dickson et Thomas Alva Edison

Walter Murch : Ce qui me fascine, chez Edison, c'est qu'il s'intéressait beaucoup plus au son qu'à l'image. Vers la fin de sa vie, quand un journaliste lui a demandé quelle était son invention préférée, il a répondu sans hésiter : « l'enregistrement sonore ».

Michael Ondaatje : Lui qui avait inventé l'ampoule électrique, le cinéma et des milliers d'autres choses...

W.M. : Sans doute est-ce parce que rien n'avait anticipé l'enregistrement du son. Pendant toute la durée du XIXe siècle, les gens avaient caressé l'idée du film sous une forme ou sous une autre, ainsi que celle de la lumière électrique. Le son, presque par définition, ne pouvait être capturé. La métaphore sonore se retrouvait dans beaucoup de poèmes pour évoquer le caractère évanescant des choses – la fleur qui, à peine éclose, sombre dans le silence... Lorsque Edison a été capable d'enregistrer le son le plus éphémère, ça a été une surprise immense.

ce que ce dernier accepte ses services et mette à l'épreuve sa volonté en le lançant pendant cinq ans sur un projet d'extraction de minerai. Dickson, qui avait alors vingt six ans, a donc joué les apprentis sorciers pendant cinq ans et finalement mis au point un système pour extraire à moindre coût du bismuth à partir de minerai brut. C'était une véritable histoire de détective autour d'un cylindre sonore brisé et perdu qu'on a finalement retrouvé dans le laboratoire d'Edison à Menlo Park. Tout a commencé lorsque Patrick Loughney, responsable du département Film et Télévision à la Library of Congress, a eu l'intuition que ce cylindre repéré pour la première fois sous une référence erronée dans un inventaire des années 1960 pouvait être la bande-son d'un kinétoscope de dix-sept secondes réalisé par Edison en 1894. Ce film montre Dickson jouant du violon devant un gigantesque pavillon d'enregistrement et l'image montre nettement qu'ils étaient en train d'enregistrer le son tout en filmant la scène. Mais la bande son correspondante avait été perdue, certains se demandaient même si elle avait

jamais existé. Et puis, il y a quelques années de cela, Patrick a retrouvé ce cylindre en mauvais état et l'a fait réparer. L'enregistrement était bien celui d'un homme jouant du violon, avec beaucoup d'interruptions et de reprises, et des fragments de conversation étouffée. Mais la Library of Congress ne disposait d'aucun moyen technique pour synchroniser l'image et le son : le film était tourné à 40 images/seconde (au lieu des habituelles 24 images/seconde) et durait dix-sept secondes, là où l'enregistrement sonore durait deux minutes quarante secondes. La question était : où sont les dix-sept secondes de son correspondant au film ? Et, une fois trouvée la réponse, comment les synchroniser avec un film tourné à une vitesse inhabituelle ?

M.O. : C'est vraiment le premier film sonore connu ?

W.M. : Oui. Avec cette découverte, la naissance du film sonore recule donc de deux décennies. Certains indices non confirmés évoquent un film sonore réalisé quelques années plus tôt, en 1891, mais on n'a encore trouvé ni le son ni les images. Pour revenir à ce fragment de 1894, je suis très impatient de pouvoir utiliser une nouvelle technologie mise au point récemment pour éliminer les bruits de surface et découvrir ce qui pourrait être une conversation spontanée *suite page 2*

Paroles et musique

UNE AUTRE VOIX

Un film produit et distribué par Aurora films - Charlotte Vincent

Compétition premier film Première mondiale Prix des médiathèques



Guillaume André

Comment est né le projet ? Sur combien de temps avez-vous filmé ces séances ? Dans Le moindre souffle, une fiction d'une trentaine de minutes, je m'étais attaché à saisir, dans une démarche proche du documentaire, les infimes rapports qu'un jeune chanteur entretenait avec sa voix alors dont il avait l'impression qu'elle se délitait. J'ai souhaité poursuivre l'exploration de ce sujet qui me tient à cœur depuis des années. Mais j'avais envie de quelque chose de plus frontal, qui s'intéresserait à des personnes qui n'étaient pas des professionnels de la voix : chanteurs, acteurs.

Une orthophoniste m'avait parlé d'une chose qu'elle constatait dans son cabinet : de plus en plus de personnes venaient la voir car leur voix était devenue un problème dans leur travail ou dans leur univers professionnel. Sans doute le symptôme d'une évolution du monde du travail et d'un désir inquiet de contrôler son image. J'ai été intrigué. Il me semblait qu'en touchant à sa voix, on pouvait déclencher des réactions inattendues et incontrôlables qui pouvaient mettre en jeu et aussi en péril toute sa personne. Un soir, j'ai parlé de ce phénomène avec des amis. Quelques jours plus tard, l'un d'entre eux m'a rappelé. Il voulait me voir. Il m'a alors raconté son histoire. Comment pendant des années sa voix lui avait posé problème et le très long cheminement, sur des années, qui lui avait permis de la modifier. Cette histoire, il l'avait jusque là gardée pour lui. C'était le point de départ du film. Pour rendre compte de ces cheminements, je voulais pouvoir entrer dans les cabinets des orthophonistes ou de phoniatres et accompagner un petit nombre de patients. On savait que ce serait difficile, que seule une longue durée de tournage permettrait de nous immiscer dans ces cabinets, de créer une vraie connivence avec les personnes filmées et de restituer leurs cheminements. Avec Charlotte Vincent, la productrice du film, on s'est donné une année. Je souhaitais me concentrer sur la captation méthodique des séances hebdomadaires. Grâce à ce travail sériel, en cinéma direct, il me semblait possible d'esquisser et de faire éprouver, sans discours, les infimes évolutions des uns et des autres, ce qui se jouait dans leur voix, ce qui se transformait, ce qui surgissait ou s'effaçait. En donnant à voir ou plutôt à sentir les aspects corporels, physiologiques, comportementaux et sensoriels mis en jeu, j'espérais pouvoir approcher les phénomènes intérieurs et invisibles qui étaient à l'œuvre.

Avez-vous effectué un travail particulier dans la prise de son et le mixage pour rendre la différenciation des voix ? Tout le dispositif du film cherche à amener le spectateur à tendre l'oreille, à guetter les variations de voix. Au moment du tournage, nous avons fait un travail d'épure dans le choix des cadres. On a misé sur des plans le plus possibles fixes et sur la durée. Au son, on a cherché à vider l'espace, à être au plus près des voix. Il fallait éviter de se laisser distraire afin de se concentrer sur l'élocution, le débit, l'articulation, les intonations, les accents, les respirations, les changements de hauteurs et d'intensité. Mais il n'était pas question pour nous d'appuyer ou de souligner, par la technique, ces variations. Bien sûr, il s'agit de variations ténues. Et les conditions d'écoute, en projection, peuvent très vite modifier la perception du film. Certaines scènes ne tiennent, ne prennent vraiment leur sens que si l'on peut percevoir les nuances dans la voix. C'est un risque que l'on a choisi de prendre. Au mixage, nous n'avons pas raté les niveaux d'une scène à l'autre, même quand la personne filmée parle excessivement bas. Nous avons plutôt voulu laisser jouer les contrastes de niveaux, profiter de ces contrastes et de leur dynamique pour mieux faire éprouver les difficultés et les évolutions des uns et des autres.

Quels choix ont dirigé le montage ? On a l'impression que, dans les conversations entre patients et médecins, vous avez isolé les propos sur

les rapports entre voix et identité. Il y avait bien une intention, avant le début du tournage. C'est cette intention qui m'a guidé dans le choix des thérapeutes que j'ai souhaité approcher et dans celui des patients, du moins dans ce que je pouvais apercevoir d'eux. Puisque je n'ai pas voulu les rencontrer plus d'une ou deux fois, avant le tournage. Le film supposait de faire un pari : s'attacher à suivre des personnes dont j'ignorais presque tout au départ, pour rendre compte d'un parcours qui ne cessait de s'inventer au fil des séances. Du coup, au moment du montage, nous avons d'abord cherché à comprendre, analyser ce qui s'était passé pour les uns et les autres au cours de cette année de tournage, sans chercher à imposer a priori une grille de lecture. Tout au long du tournage, avec Catherine Mantion, la monteuse, nous avons regardé ce qui avait été filmé, en tâchant de comprendre ce qui se jouait. Mais ce n'était vraiment possible qu'une fois le tournage terminé. Chaque nouvelle séance offrait en effet un nouvel éclairage. Elle pouvait confirmer, infirmer, nuancer ce que jusque-là, nous pensions. Grâce à ce travail d'analyse, nous avons pu petit à petit cerner ce qui se jouait pour les uns et les autres, apercevoir ce qui n'était pas forcément formulé en séance et identifier ce qui à nos yeux, constituait les grandes étapes de chacune. Tout naturellement, ce travail nous a conduits à laisser de côté des scènes parfois plus spectaculaires au profit de scènes en creux mais qui nous paraissaient plus justes ou plus à même de faire éprouver le mystère de chacune, ce qui œuvrait de manière quasi souterraine. Là encore, notre souci était de ne pas trahir les personnes en présence, ne pas trahir ce qui avait été accompli. Au montage, nous nous sommes donné un principe simple : partir de situations très concrètes pour aller progressivement vers un monde plus complexe, plus trouble, plus indécis, plus mystérieux. Évidemment, les questions d'identité faisaient partie de ce monde. Dès qu'il s'agit de voix, ces questions surgissent sans avoir besoin de les forcer. Dans chacun des parcours, elles sont survenues, parfois de manière très explicite, frontale et directe, parfois de manière détournée. Elles ont pu occuper pour certaines l'essentiel des séances. Elles se sont manifestées pour d'autres ponctuellement, souvent dans les dernières séances et même pour l'une d'entre elles lors de l'ultime séance.

Qu'est-ce qui vous intéressait : la relation entre patients et médecins, ou celle des patients à leur propre voix ? Les choses étaient pour moi claires dès la conception du film. Et cette question a été tranchée très vite, très concrètement, dès la première séance que nous avons filmée. Les espaces dans lesquels nous tournions étaient contraignants. Notre présence devait se faire la plus discrète possible et il était souvent impossible de changer de place ou d'axe en cours de séance. Mais dans ces cabinets, c'était bien les patients aux prises avec leurs questionnements autour de leur propre voix qui m'intéressaient. La place des thérapeutes à l'image et dans le film a été trouvée en fonction de ce que traversait le patient, du dispositif thérapeutique mis en place et du rapport établi entre le patient et le thérapeute. Ainsi, on a très vite pris conscience du mimétisme qui intervenait entre Yu et sa thérapeute. Il nous paraissait donc nécessaire de les filmer le plus possible dans le même cadre, en miroir.

Pourquoi ce partage entre deux types de scène, les séances avec les médecins et les récits individuels d'expériences ? Les « portraits » étaient là pour introduire un autre temps, une autre dimension. C'est un changement d'échelle. Car au fil de mes rencontres pour le film, il me paraissait important de restituer l'ampleur des métamorphoses engendrées par ce travail vocal, d'introduire un recul, une compréhension qui ne pouvait pas tout à fait exister en séance. Pour certains, cette histoire de voix s'était accomplie au cours de dix, vingt ou trente ans de vie. Ces récits pouvaient par ailleurs créer un système d'échos, de résonances, d'oppositions à ce qui se passait lors des séances et donc enrichir les phénomènes qui étaient approchés directement en séance. Mais ce partage entre les « portraits » et les séances n'est pas étanche pour moi. Certaines des personnes filmées en séance, certaines de celles qui vivaient en cinéma direct passent peu à peu du côté du portrait, vers la fin du film. Et les « portraits » sont constamment sous l'influence de ce qui est travaillé en séance. Dans ces portraits, il y a bien sûr ce qui est raconté. Mais il y a surtout la voix des personnes qui parlent. Le film donne à entendre leurs moindres inflexions et souhaite favoriser chez ceux qui regardent et écoutent la prise de conscience de ces inflexions, de ces intonations et de leurs effets sur la perception que l'on a de ces personnes. Tout ce que ces éléments quasi mélodiques nous

apprennent, presque inconsciemment, intuitivement, en tout cas très directement, sur les personnes filmées. Cela supposait de parvenir à se détacher parfois du sens et surtout des expressions du visage, des postures du corps et des gestes. Nous avons donc imaginé des plans où la voix pourrait s'inscrire simplement, des plans qui opéreraient comme des masques sur les visages filmés, seraient des ouvertures et généreraient des échos diffus, des résonances au sein même des portraits mais aussi d'un portrait à l'autre, d'une personne à l'autre. Surtout des plans qui ne parasiteraient pas ce qui pour nous était l'essentiel : le souffle, la matière de la voix, son rythme, ses variations, ses fréquences...

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer



Paroles et musique

VARIÉTÉS :

Edison's kinetophone project + gest + dissonant + Südden : 12h00

Dromosphère + Coton vanished + Une autre voix : 12h30

Frank Zappa, a pioneer of the future of music : 15h45

ALCAZAR :

Passion endstation Kinshasa : 11h30

Catalogue d'oiseaux + Inventorium Sladow + Sevdah : 13h30

THÉÂTRE DU GYMNASSE :

La bohème + Visual Audio Alan Vega + Mata tigre : 19h30



VISUAL ALAN

AUDIO VEGA

Mister Blick **Paroles et musique**

19H30 THÉÂTRE DU GYMNASSE

THE PERFUMED NIGHTMARE suite de la page 1 : une autre solution via l'immobilisation du travelogue en une espèce de photo de famille, comptant sur ceci que, pour sûr, les vues du village et des villageois seront montrés aux premiers et livrés à leur analyse et opinion en fonction des normes du réalisme naïf. La photo de passeport de Kidlat, l'air déconfit, est remaniée par les enfants du village en l'espèce d'un chien qui sourit. Cependant, les clichés de l'Occident seront également selon toute vraisemblance montrés au village et la présence de Kidlat dans cet environnement exotique sera – on l'imagine – accueillie avec les mêmes huées d'appréciation. Le film, en d'autres termes, inclut en lui-même son propre spectateur (ou son narrataire). Manifestement conçu pour un public du Premier Monde (ou un public de festival), il requiert aussi de la part de son public du Premier Monde qu'il le regarde par-dessus l'épaule d'un public du Tiers Monde et en même temps ou à travers leur point de vue « impliqué », sans aucune ironie au sens occidental. Le travelogue est ainsi sauvé et transformé, non par sa métamorphose dans la grande image spatiale occidentale (comme dans le documentaire fameux d'Antonioni sur la Chine), mais plutôt par régression au niveau premier et plus primitif des premières formes de photographie, au polaroid ou au film de famille, revenant à l'émerveillement de la reproduction et de la reconnaissance pures. La dialectique Premier Monde/Tiers Monde s'inscrit ainsi dans le film, dans la forme et la structure de sa réception ; du même coup, l'esthétique de Kidlat rejoint bon nombre de projets de l'avant-garde et du cinéma expérimental occidental où le film de famille, les usages non professionnels et non institutionnels de la caméra deviennent l'utopie échappée symbolique face à la réification commerciale.

Frederic Jameson

Traduction : Jennifer Verraes.

A paraître en 2011 aux Éditions Capriccio.

Titre (provisoire) : *Le Mélange des mondes*. Traduction de la deuxième partie, Circumnavigations, du volume *The Geopolitical Aesthetic*.

EDISON'S KINETOPHONE PROJECT suite de la page 1 :

entre Edison et Dickson. Ce serait doublement fascinant ! Non seulement nous verrions en mouvement les deux pionniers du cinéma, mais ce serait aussi la première trace sonore d'une discussion naturelle entre deux hommes ignorant qu'ils étaient enregistrés ! Tous les enregistrements vocaux de cette période sont caractérisés par une certaine raideur, exactement comme ces gens qui venaient se faire tirer le portrait en costume du dimanche, fixant l'objectif d'un air absent. Pour la plupart des gens, se faire prendre en photo était une expérience qui ne se déroulait qu'une fois dans une vie. Face à l'objectif de l'appareil photo, c'est l'éternité qu'ils regardaient. Voilà comment ils seraient vus par les générations futures... Il en va de même avec le son : l'enregistrement de sa propre voix relevait de la magie pure. Alors on parlait d'une voix endimanchée, en articulant nettement, dans le pavillon. Mais à certains endroits du cylindre – le violon de 1894 –, les gens devaient parler simplement, avec naturel. J'espère que nous arriverons à déchiffrer leur conversation. Pas seulement pour leurs propos mais aussi pour leur façon de parler...

Extrait de *Conversations avec Walter Much*.
Ed Ramsay Cinéma

LOS MATERIALES

Compétition internationale | Compétition premier film
Première internationale | Prix des médiathèques



Los hijos

L'origine de ce premier long-métrage ?

Le projet a commencé lorsque nous faisons un repérage à travers l'Espagne, à la recherche de lieux partageant un passé commun lié aux mégastructures subventionnées par l'État pendant l'ère franquiste. Quand nous avons découvert Riano, nous avons été retenus par le fait qu'un village vieux de plusieurs milliers d'années avait eu besoin d'être reconstruit à la fin des années quatre-vingts. La façon dont les gens étaient contraints de réinventer leur vie quotidienne dans un environnement si différent nous a poussés à rester plus de temps pour finalement y réaliser *Los Materiales*. Faire un long s'est imposé juste après avoir fini *The Sun*, un court sur le cognassier. Des idées nées de ce court ont enrichi notre conception du film, de la même manière que le repérage.

Connaissez-vous bien cette région ? Sur les trois membres de l'équipe, un seul connaissait bien Riano. Une partie de sa famille vit non loin. Quoiqu'il en soit, c'est sans importance, ça n'a pas conditionné ni notre approche du film, ni la façon dont nous avons abordé les gens et le paysage.

Vous cherchez l'histoire de Riano, mais elle s'élargit jusqu'à devenir une histoire de la guerre civile. Était-ce à l'origine du projet ?

Nous ne cherchions pas ce lien-là, mais dès le début, plusieurs habitants de New Riano et des environs ont mis l'accent sur des traumatismes passés, liés pour la plupart à la guerre et aux années ensuite. Les racines de cette histoire violente de notre pays affleurent de manière beaucoup plus manifeste dans les zones rurales. Elles restent en surface, dans la vie quotidienne.

Comment avez-vous travaillé les dialogues ? Pourquoi en noir et blanc ?

Ils sont inspirés par nos conversations et réflexions, enregistrées par la caméra. Nous avons décidé de les inscrire en sous-titres pour mieux diriger ce que les spectateurs reçoivent, et pour construire autrement les personnages du film. Ces personnages, ce sont ces jeunes cinéastes. Un texte écrit est moins émotionnel, moins immédiat. Pour le noir et blanc, ça a été décidé au montage. Ça nous paraissait mieux correspondre à une certaine atmosphère « mortifère » qui traverse le film. C'était aussi un choix intuitif.

Pourquoi figurer vous-mêmes en tant que réalisateurs ? Votre travail en collectif ?

Le film est l'histoire d'une recherche frustrée, d'un portrait inachevé, c'est une réflexion sur le rapport entre le film et ce qui est filmé. Donc il nous a paru impossible de ne pas apparaître dans le film. C'était une nécessité. Lors du tournage, chacun de nous prenait tout en charge, tant le son que l'image. Cela dépendait de l'inspiration du moment : on échangeait les tâches selon la

fatigue, ou l'inspiration d'un lieu ou d'une personne. Au montage, ça a été différent. Nous n'avons jamais été tous les trois ensemble, avant d'en arriver à la sixième ou septième version. Cet échange permettait à chacun de faire des pauses pour renouveler la perspective du film.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Los materiales is your first long feature film. The origin of the project? *The project started when we were searching for locations throughout Spain that shared a common past related to state-sponsored megastructures built during the Franco era. When we got to know Riano we were seduced by the fact that a village with thousands of years of history had to be rebuilt again in late eighties. The way people had to recovered its way of life in such a different environment was the key that made us be sure about spending more time there and ultimately develop Los Materiales. Moreover, added that the idea of making a long feature came immediately after finishing our first short The sun on the quince tree of the sun. Then came the idea as a result of some questions which raised in it. Idea that enriched and collided with the search for those locations that we spoke at first.*

Did you know this region well? *Of the three members of Los Hijos, only one knew Riano well as part of his family doesn't live very far away. However, we don't think this fact is particularly important as it did not condition our approach to the film and the way we interrelated with the people and the environment.*

In Los materiales, you seek the History of Riano, but it grows wider to the history of the civil war. Was it initially in the project? *We weren't looking for a link of Riano's recent history with the Civil War but, since the very first moment, some of the inhabitants of New Riano and the surroundings villages pointed on traumatic and turbulent past stories, most of them related to war and post-war years. It seemed like the roots of the violent History of Spain appears easily and quickly on rural areas. It still remains near the surface, in every-day life.*

How did you work the dialogues? Why in Black and White? *They are inspired in our continuous conversations and thoughts recorded by the camera. We decided to show them as subtitles as a way of controlling the information that the viewer receives, and to build the characters of the film: these young filmmakers. We were interested in the possibilities of written text as an expressive but not very usual way of cinematographic language. Written text is less emotional and immediate than audible dialogues. Black and white was decided during editing process. We thought it fitted with a certain "deathly" atmosphere which crosses over the film. There was also some intuition as in other aspects of the film.*

Why to insert yourselves as filmmakers? The work together? *We inserted ourselves because the film is the history of a frustrated search, an unfinished portrait, a reflection about the relationship between film about and the subject representation. So it was almost impossible not to appear in the movie. We thought we had to. Until now, we work together great. We made a previous work with locations in wich we were already discussing a lot about the project and its all possibilities. In shooting, all of us take care of everything: the three of us were shooting and sound recording. It depends on our personal motivation: we're exchanging tasks until we get tired or inspired by the places or people. Editing is different: we are never all three together until we have six or seven versions. We're passing the work so it is easier to detoxify and take perspective about the film.*

Interviewed by Nicolas Feodoroff



VENDREDI D'ANTOINE THIRION chronique



Il est 12h32 dans la rue du Théâtre Français et la fraîcheur s'est définitivement envolée. Hier soir (avant-hier pour vous), Jean-Pierre Rehm a ouvert le festival par un discours liant l'image choisie comme emblème de cette édition – un dessin de Stéphanie Nava tiré de la série *Les Implications Amoureuses* (1999) – et une citation de Proust expliquant la retenue du premier baiser d'Odette et Swann comme un désir de ce dernier de "laisser à sa pensée le temps d'accourir", pour embrasser au mieux le rêve d'une idylle. Ce n'est plus l'espérance passive, la dépendance affective d'un baiser maternel sans cesse repoussé, mais une volonté délibérée d'embrassement et d'embrasement.

Laisser à la pensée le temps d'accourir est très précisément ce que fait l'allemand Philip Scheffner, de retour au FID Marseille après les splendides *Halfmoon Files*, avec *Le Jour du Moineau*, le plus beau film de ces dernières 24 heures. Avec lui s'est ouverte la question du sujet, ce sujet vis-à-vis duquel le documentaire a voulu s'émanciper comme le cinéma moderne s'est libéré du scénario. La comparaison est abrupte. Déclarer l'émancipation d'un genre n'est pas jeter par dessus bord les questions qui l'ont animé, surtout quand ce genre est aujourd'hui le premier à penser la pratique contemporaine du cinéma.

Le Jour des Moineaux semble ainsi débiter en l'absence d'un projet précis, par l'exposition d'un document à la signification suspendue. La une d'un journal allemand réunissait deux évènements a priori étanches : la mort d'un soldat allemand en Afghanistan dans un attentat suicide et le tir d'un moineau hollandais dont le monde entier s'est bizarrement ému. Comme le baiser de Swann, c'est moins l'assurance d'une association fertile que l'écart silencieux de ces deux nouvelles dont s'empare Scheffner. Pourquoi, sinon pour remettre les choses à leur place, éviter que la mort du moineau incarne l'émotion plus légitime et pourtant banalisée de la mort du soldat. Pour travailler dans l'écart entre une confusion et un programme, entre une association frappante mais intuitive et les moyens qu'elle suggère clairement : l'observation ornithologique et l'enquête dans l'administration militaire. Une guerre invisible dans la quiétude des forêts. Un drame lointain et une exigence d'observation immobile et silencieuse. Si je vous dis que ce pays est en guerre, qu'est-ce que cela vous fait ?

Scheffner documente en toute clarté la progression de son film comme s'il s'agissait d'un processus d'écriture et de pré-production. À ceci près que c'est l'armée qui juge le projet, émet des doutes sur son inconsistance, et l'utilité de son implication. Il ne reste plus à Scheffner qu'à observer les oiseaux et le ciel à l'affût de signes de la guerre en cours. Cela donne un film léger et scrupuleux, aérien et précis : aussi intuitive soit l'idée de départ, elle ne tient debout que grâce à la conviction d'une pensée. C'était un hasard, mais le fait d'avoir projeté les sous-titres électroniques en haut de l'image a obligé chacun, lors de la projection d'hier aux Variétés, à regarder le ciel et à prêter l'oreille aux échos d'un conflit lointain. C'est, au fond, ce qu'enseigne le cinéaste américain James Benning : cinéastes et spectateurs n'ont d'autre liberté que de scruter la réalité sensible, non pour célébrer sa beauté, mais pour laisser les balles tirées au loin cribler nos paysages. Un conseil d'ami : ne quittez pas la salle avant le dernier plan.

FOND COMMUN ACTIONS COLLECTIVES
DE CRÉATION DANS LE CHAMP SOCIAL
ET POLITIQUE
www.fondcommun.free.fr

Parution du FOND COMMUN #01 /
Exposition au Cinéma Les Variétés
du 7 au 12 juillet.

Du rideau à l'écran | 12H30 VARIÉTÉS

DON GIOVANNI Carmelo Bene

“On ne peut accéder à Don Giovanni sans contourner les circuits de l'érotisme. Du moins, si Don Giovanni est bien ce que je constate.

Interpréter Don Giovanni comme un “briseur de lois” – autre tentation bien banale. Qui ne dit rien sur le vide dans ses lits, sur la défaite de ses nuits.

Tout est suspendu en une froide répétition de gestes, en une nécessité qui n'admet pas de passions et en revient toujours là, où s'est fait le vide.

Quand on fait de soi-même sa propre femme.

Le mythe devrait être décloqué de l'infamante croix du sexe. Don Giovanni, je l'ai été. Je l'ai été dans les lits défaits, dans la douleur insensée des corps. Je l'ai été de plus en plus, dans l'urgence qui manquait de plus en plus. Dans le désir qui m'abandonnait (...) *Don Giovanni* ne tolère aucune « clé de lecture ». Il est cette clé jetée à la mer. ”

Carmelo Bene

Mais ceux qui voient ne voient pas ce qu'ils voient, 1995, in *Trafic* n°20



WAITING FOR ABU ZAYD

Compétition internationale

Première mondiale

Prix des médiathèques



Votre précédent film s'attachait à la figure de Riad Al-Türk, personnalité de la gauche syrienne. Comment est né ce projet avec Abou Zayd ?

En attendant Abou Zayd tout comme

Ibn al Am sont tous deux nés de la même quête impossible de pères "spirituels" qui pourraient m'aider dans mes questionnements politiques et culturels. La prison politique, puis la mort, m'ont privé d'un père, j'en cherchais un dans ces pères "virtuels" en rébellion contre l'injustice terrible à laquelle ils ont été soumis dans leurs sociétés. Des pères "espérés" en somme... La caméra est d'abord engagée dans une course avec la mort pour parvenir jusqu'à eux. Comme avec le film précédent consacré à Riad Al-Türk, l'idée ici vient d'une longue interview que j'ai faite avec Abou Zayd, qui a évolué en une amitié riche et complexe. C'est au cours de cette interview que j'ai ressenti, enfoui, le besoin d'une caméra. Que j'ai réalisé que l'écriture journalistique serait impuissante à reproduire l'épaisseur de cette personnalité, sa richesse, sa forte présence, la capacité de conviction qu'exprime son regard, ses mouvements, son ton de voix, sa manière de s'exprimer. Mais aussi le contenu de sa pensée, généralement peu accessible dans les médias grand public. La présence de la caméra était autant un prétexte qu'une nécessité. J'en avais besoin pour multiplier mes rencontres avec Abou Zayd, pour élargir notre relation personnelle à des horizons plus larges, ceux du dialogue, de la découverte mutuelle, de l'interaction humaine.

D'où votre présence dès la première séquence, puis à plusieurs reprises ? L'idée initiale était d'éviter de filmer les idées d'Abou Zayd au moyen d'interviews journalistiques classiques et de tenter d'appréhender sa pensée en train de se produire en interaction avec le public. Cette pensée critique consacrée aux études islamiques concerne tous les gens et influe sur leur pratique de la religion et sur leurs croyances. Au départ, je ne voulais pas apparaître devant la caméra, mais lors de la préparation de la première rencontre entre Abou Zayd et le public beyrouthin dans un théâtre, il y a eu désistement de dernière minute du religieux modéré qui devait débattre avec lui et je me suis retrouvé sur la scène à côté du penseur. Après quoi, et durant six ans, il m'a été difficile de me cantonner derrière la caméra parce que ma relation avec Abou Zayd avait évolué, et ma propre idée du film aussi. D'un portait classique d'Abou Zayd, intellectuel et professeur universitaire, j'ai voulu alors cerner tout à la fois l'homme, l'époux, le maître, l'ami, le père "spirituel", le personnage public. Pour faire court, je peux dire que ce portrait d'Abou Zayd est devenu un portrait de ma relation avec lui ! Cela ne m'a pas empêché de rester conscient de la place de chacun et du poids de son rôle dans le film. Après tout, je suis un jeune journaliste et lui un grand intellectuel et un personnage public polémique. Diriger ces deux personnages et donner à chacun leur place appropriée est une tâche que j'ai laissée à mon "moi" réalisateur qui a dû prendre des décisions difficiles lors du montage, précisément sur ces questions là. Car ma préoccupation première était de ne pas faire de l'ombre à Abou Zayd ou de me transférer son capital symbolique.

Comment cette complicité s'est-elle jouée au tournage ? C'est vrai, il y a une complicité et même collusion. Mais tension aussi, fruit des réserves du jeune journaliste que j'étais devant la facilité avec laquelle Abou Zayd acceptait de participer à des débats télévisés. Et puis, parallèlement, il y a la nécessité pour l'intellectuel Abou Zayd diabolisé, transformé en apostat, d'apparaître pour se défendre des accusations et défendre ses idées devant l'opinion publique. L'idée du film existe depuis 2002, mais j'ai dû attendre jusqu'à 2004 l'opportunité d'une visite privée de Abou Zayd à Beyrouth pour organiser cette rencontre ouverte avec le public et entamer le tournage qui a traîné et s'est poursuivi par à-coups pendant six ans, entre ma ville, Beyrouth, et Leiden en Hollande.



Au moment d'imprimer cet entretien, nous apprenons le décès d'Abou Zayd, survenu le 5 juillet 2010.

Durant toutes ces années, aucun financement, ça ne viendra qu'en phase de post-production début 2010. Tous ceux qui ont travaillé avec moi durant toutes ces années l'ont fait gracieusement, sans aucune rétribution, soit par amitié soit parce qu'ils étaient convaincus de l'importance de réaliser ce travail. A chacune de mes visites en Europe, j'essayais de passer à Leiden pour tourner. Pareillement, chaque passage d'Abou Zayd à Beyrouth était une opportunité de tourner avec lui ou de le filmer dans les studios des télévisions arabes. Ces dernières sont pour moi un pouvoir qu'il faut critiquer et dénoncer avec l'arme de la caméra avec laquelle elles fondent leur propre pouvoir. J'ai tenté de le faire en me confrontant à leurs journalistes devant la caméra, en mettant en lumière leur ignorance, et en tentant de rompre l'esthétisme béat et trompeur de leurs cadrages, en en proposant d'autres à l'intérieur des studios que les téléspectateurs n'ont en général pas l'occasion de voir.

Néanmoins, aucune chronologie dans votre film. On est loin de la chronique. Effectivement. Le temps y est suspendu, en attente d'un Sauveur dont nous souhaitons le retour, chargé des valeurs des Lumières ou de la modernité. Ici, l'évolution du temps part de la déception d'attendre un Sauveur pour aboutir à la conscience que nul ne possède une solution magique, que le problème n'est pas une question d'individus et que malheureusement l'attente va encore durer. Dit autrement, ici la chronique est une chronologie transitoire qui va de l'insistance et du souhait de voir Abou Zayd proposer des solutions efficaces contre l'extrémisme et l'intégrisme jusqu'à ce que je réalise que la question dépasse la capacité d'un individu pour exiger une longue et complexe lutte.

Sa femme tient une grande place dans le film. Pourquoi ? Un choix préalable ? J'avais conscience depuis le début que la docteure Ibtihal Younés devait tenir un rôle central. Non seulement pour l'injustice qui lui a été faite : la séparation de son mari, sans l'entendre, par décision d'un tribunal cairote qui a décrété "l'apostasie" de Abou Zayd et lui a dénié le droit d'être l'époux d'une musulmane. Mais surtout pour son opposition à ce jugement et son rôle aux cotés de Abou Zayd dans les batailles juridiques et intellectuelles qu'il a menées. Par son intelligence, par sa présence forte devant la caméra, par sa résistance à toutes les campagnes honteuses auxquelles elle a été soumise, Ibtihal Younés est la preuve vivante que l'intégrisme est incapable de confisquer l'amour, et donc de tuer l'espoir.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Your previous film explored the figure of Riad Al-Türk, a left-wing Syrian activist. How did the film on Abou Zayd start out? En attendant Abou Zayd like Ibn al Am was inspired by the same impossible quest for 'spiritual' father figures who could help me answer my political and cultural questions. Political imprisonment followed by death, deprived me of a father and I found another through these 'virtual' fathers who rebelled against the terrible injustices that they were subjected to in their respective countries. In short they were the fathers 'I wished I had had'... The camera is at first involved in a race against time against death in order to get to them in time. Like the previous film on Riad Al-Türk, this idea came from a long interview I did with Abou Zayd, which developed into a rich and complex friendship. It was during this interview that I felt, and suppressed, the need for a camera. It was then that I realised that journalistic writing would prove impotent in order to transmit the depth of his character, his complexity, his strong presence, the unswerving conviction you can see in his eyes, his gestures, the tone of his voice, the way he expresses himself, but also his way of thinking, which is virtually inaccessible to mainstream media. The presence of the camera was also as much a pretext as a necessity. I had to have it in order to increase the number of meetings I had with Abou Zayd, to develop our personal relationship and take it onto a higher plane - from dialogue to the joint discovery of human interaction.

Does that explain your being in the first sequence and at other points in the film? The initial idea was to avoid filming Abou Zayd's ideas using classic, journalistic interviewing techniques and to attempt to apprehend his emerging thoughts as he interacted with the public. This critical thinking devoted to Islamic studies concerns everyone and has an influence on their religious practice and beliefs. In the beginning, I didn't want to appear in front of the camera, but while I was preparing the first meeting between Abou Zayd and the Beirut public in a theatre, a religious moderate who was supposed to debate with him cancelled at the last minute and I found myself on the stage sitting next to the thinker. After that, for six years, it was hard for me to limit myself to staying behind the camera, because my relationship with Abou Zayd had developed, as had my own idea of the film. A classic portrait of Abou Zayd, intellectual and university professor, I now wanted to get to the heart of the man, husband, master, friend and 'spiritual' father, and public figure. In a nutshell, I can say that this portrait of Abou Zayd became a portrait of my relationship with him! That didn't stop me from being aware of everybody's place and the weight of his role in the film. After all, I am a young journalist and he is a great intellectual and a controversial public figure. Directing these two characters and giving each of them an appropriate space is a task that I left to my 'self', as director, and I had to take some tough decisions during the edit, paying particular attention to these issues. My main concern was not to overshadow Abou Zayd, or to steal his thunder by transferring his symbolic force onto myself.

How did this complicity impact the shoot? It's true, there is complicity and even collusion, but tension as well, the result of the reservations of a young journalist, who was confronted with the facility Abou Zayd demonstrated when he took part in TV debates. And then, in parallel, there was the need for this demonized intellectual, to turn in to a renegade and to appear on TV in order to defend himself against accusations and defend his ideas in the face of public opinion. I had had an idea of the film since 2002, but I had to wait until 2004 for the opportunity for a private visit with Abou Zayd in Beirut in order to organise this open public meeting and begin the shoot which was dragging and was followed by toing and froing for six months between my city - Beirut - and Leiden in Holland. Over the years, there was no funding, it only came together during the post-production phase at the start of 2010. Everyone that worked with me at that time did it selflessly, not begrudgingly, either out of friendship or because they were convinced of how important it was to make the film. Every time I visited Europe, I tried to go to shoot in Leiden. At the same time, every time that Abou Zayd was in Beirut, it gave me a chance to shoot with him, or to film inside the Arabic TV studios. The studios are, in my opinion, represent a force that should be criticized and denounced using the weapon of a camera the very arm with which they established their own power. I attempted to do this by confronting journalists on camera and shedding light on their ignorance and trying to shatter the smug, misleading aesthetics of their framing, and to propose an alternative to the viewers that they didn't usually get a chance to see.

Nonetheless, there is no chronology in your film. It's a far cry from a chronicle. True, time is suspended in the wait for a Saviour who we hoped would return, armed with the values of the Enlightenment or modernity. Here, the passing of time depends on the disappointment of waiting for a Saviour to achieve an awareness that no one possesses, a magic solution, that the problem is not a question of individuals, but unfortunately the wait goes on. In other words, here is a transitory chronicle that stems from insistence and the desire to see Abou Zayd offer efficient solutions to extremism and fundamentalism until the point that I realised that the question surpassed the capacity of an individual to demand a long, complex struggle.

His wife has an important role in the film. Why? Was this a deliberate choice? From the outset, I was aware that the Doctor Ibtihal Younés should have a central role. Not only in terms of the injustices she has suffered : separation from her husband, not appearing as a witness when in a court in Cairo Abou Zayd was condemned and denied the right to be the husband of a Muslim woman. However, above all, for her opposition to this judgment and her role at Abou Zayd's side in the legal and intellectual battles he has fought. By dint of her intelligence, her strong presence on camera, her resistance to all the hate campaigns that she has been subjected to, Ibtihal Younés is living proof that fundamentalism is incapable of confiscating love, and hence of killing hope.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

FACE AU VENT

Compétition française Première mondiale

Anne-Marie Faux



Quelle est la genèse de Face au vent, partition buissonnière ? Toute une histoire... Celle d'un effondrement, d'une convalescence et d'une tentative de renaissance. L'envie aussi d'un film de gratitude à la vie, aux ami(e)s.

Quel était le projet d'ensemble, un essai autobiographique ? Un essai d'autobiographie à la condition impérieuse qu'il parte, qu'il parle d'un « nous », de ce temps présent et terrible qui nous échoit. Comment tenir, comment écouter cette phrase de Cézanne : « C'est effrayant, la vie ».

Le choix d'apparaître à l'écran et les photos de famille peuvent-ils s'interpréter ainsi ? Apparaître pour retrouver quelque chose de l'enfance, pour le plaisir de jouer. Quant aux photos, il s'agissait de les sortir de leur cachette, de partir à la recherche d'un jardin perdu.

Comment avez-vous déterminé les différents lecteurs ou figures silencieuses du film ? Tous les lecteurs et les figures silencieuses sont des ami(e)s. Au départ j'avais décidé que les hommes parleraient et que les femmes écouterait ; certaines femmes se sont révoltées et ont demandé à lire aussi. Cette révolte fut bienheureuse... Il me semblait qu'à chacun des personnages correspondait un texte précis, guidé par le grain de la voix de chacun.

Et le choix des textes lus et leur montage ? Je pense que c'est le film qui a choisi les textes ; certains ont disparu parce que le film n'en « voulait » pas. Quant au montage, il s'est fait à partir des regards, des voix.

La structure de cette « partition buissonnière » s'apparente-t-elle à une composition musicale ? Si, au sortir du film, la sensation est d'avoir entendu et regardé un morceau de musique, alors c'est bien...

Comment avez-vous choisi les chansons ou le morceau de piano ? Les chansons de Colette Magny m'accompagnent depuis longtemps et les trois chansons choisies ont été en quelque sorte le point de départ du film. Quant au morceau de piano c'est une proposition d'amie, et puis cela s'appelle Les Adieux...

Quelle valeur accordez-vous aux plans de nature qui composent le film ? J'ai un peu de difficulté à les voir comme des plans de nature « séparés » des autres plans ; l'envie était de redonner à voir des paysages, des arbres, des feuilles, des plans d'eau, des êtres humains, tous à égalité dans le dire et l'écouter

Pourquoi avoir choisi de tourner en 16mm ? Parce qu'il me semblait que c'était le format juste et que le 16 mm est en train de disparaître ; je voulais offrir à ce format une chance encore d'exister.

Travailler à nouveau avec Sylvie Pialat comme productrice, c'est poursuivre une histoire de confiance ? Oui, j'espère...

Propos recueillis par Olivier Pierre



histoire de l'œil
librairie / café / expos

LIVRES EN VENTE
À LA LIBRAIRIE
HISTOIRE DE L'ŒIL
TOUS LES JOURS
AUX VARIÉTÉS

F.J Ossang

JURY INTERNATIONAL

jamais vraiment choisi, poursuivant les trois fantômes à la fois – mots, bruits, lumière...

Réalisateur, producteur, acteur, écrivain, musicien, comment conciliez-vous ces pratiques dans le cinéma ? Beaucoup de titres pour rien. Qui survivra, verra...

Le rock a-t-il inspiré vos films, ou inversement ? Essence de l'action – rumeur de tribus errantes sur le sol des complots... Tout commence, et finit par un poème ou un dead song...

Dans vos films se croisent la série B, l'expressionnisme, l'avant-garde. Quel est votre sentiment sur le cinéma aujourd'hui et ses interactions entre les genres ? Les films sont toujours à venir – leur naissance est souvent un accident, tout comme un rapport sur la vision des forces en présence, avant ou après le choc fondateur... Le cinéma a connu des périodes souveraines, et d'autres moins... Il semble que nous entrions dans un moment de suspension et d'attente, où rien n'est écrit et tout peut survenir – le nouveau siècle se révèle – déclin et festin nu ! Quelqu'un trie les armes dans la nuit... Mutation, encore de la mutation...

Votre présence au jury ? D'abord la curiosité – Regarder – ... et voir ! Découvrir un film qui dise : « Le Jour se lève – ça vous apprendra » (Jacques Rigaut).



Propos recueillis par Olivier Pierre

Your background? I started as a writer at Cée magazine in 1977. Then came rock'n roll with our band, MKB Fraction Provisoire. And then flicks: La Dernière Enigme in 1982 and L'Affaire des Divisions Morituri in 1984... Since it was difficult for me to shoot films, I never really chose, but rather kept chasing three ghosts at a time: words, sounds and lights...

Director, producer, actor, musician, how do you combine these practices with cinema? Many titles for just one guy. He who lives on will see...

Was rock music an inspiration for your films, or was it the other way around? The very essence of action - rumblings of tribes wandering on the soil of plots... Everything starts and ends with a poem or a dead song...

In your films, B-movies mingle with expressionism and avant-garde. What are your views on today's cinema and its interactions between genres? Films are always to come – their birth is often an accident, or a report on opposing forces before or after the founding shock... Cinema has known golden ages, and others... It seems like we are entering a time of suspension and wait, in which nothing is bound to happen and anything can happen – the new century comes to light – decline and naked lunch! Somebody is sorting out weapons at night... Mutation, mutation again...

Your role in the jury? First, being curious - look out... and see! Discover a film that says: "The sun is rising, that'll teach you!" (Jacques Rigaut). Interviewed by Olivier Pierre

PANDORE Compétition française Première mondiale



Virgil Vernier

Comment avez-vous approché Mathieu le physionomiste, votre personnage principal ? Avec Ilan Klipper, qui a travaillé au tournage avec moi, nous avons d'abord dû convaincre le propriétaire de la boîte de nuit d'accepter la présence d'une caméra pendant une semaine. Puis nous avons expliqué le principe du film à Matthieu : filmer le face-à-face entre lui et les clients à l'entrée de la boîte. Matthieu a accepté sans hésiter : « je vais passer pour un vrai connard, mais c'est d'accord... ».

Une unité de lieu rigoureuse, un point de vue qui ne change guère au long du film. Pouvez-vous nous parler de la construction du récit ? Il s'agissait de trouver la manière la plus simple de filmer cette confrontation à l'entrée de la boîte. Un axe unique de caméra s'est imposé : nous nous sommes installés sur le trottoir en face de la porte. Cette porte, c'est un lieu symbolique, qui fait figure d'épreuve. C'est un lieu de rapports de pouvoir, où se jouent des stratégies de séduction, de domination et de distinction de classe, de revanche sociale.

Vous nous donnez à voir un petit univers, avec ses lois et son monarque. Est-ce l'étude anthropologique d'une tribu urbaine ? Pour qui ne fait pas partie de la tribu, pour ceux qui ne sont pas initiés aux codes de la coolitude parisienne, ce qui se passe devant cette porte peut paraître obscur. J'ai voulu me placer de ce point de vue-là : comme un étranger qui chercherait à comprendre ce langage, interpréter ces comportements, cette violence contenue. Le film voudrait décliner toutes les situations possibles, jusqu'à l'épuisement, comme pour chercher à percer les codes de cette « société de cour » actuelle. Mais à la fin du film, les critères d'entrée dans la boîte demeurent toujours aussi mystérieux, arbitraires, absurdes.

Pandore, c'est le nom du lieu du désir de vos personnages, mais c'est aussi cette boîte qui, une fois ouverte, déchaîne des calamités. Ce nom a-t-il joué ? « Pandore », c'est le mot de passe qu'il faut donner pour accéder au « carré VIP » au premier étage de la boîte. L'ambiguïté de la part de la direction, c'est de choisir un nom qui renvoie à l'idée que ce lieu contient tous les maux de l'humanité. Ce qui est amusant dans ce film, c'est de voir l'envers sombre et grotesque de ce monde de la nuit, soi-disant « sexy », « glamour », « libre ». Alors qu'il est en fait codifié, contraignant, impitoyable.

Propos recueillis par Rebecca De Pas



Caroline Duchatelet

JURY NATIONAL

On vous connaît comme plasticienne. Pouvez-vous nous retracer votre parcours ?

Je suis venue assez tard à une pratique artistique, après des études de linguistique et de traduction. J'en ai gardé le goût des mots et le plaisir de la lecture. J'ai commencé à faire des sculptures, un travail lié au paysage. La question du paysage a toujours été centrale dans mon parcours, le mot paysage au sens large du terme,

comme moment et rencontre plutôt que comme image. Mes premières sculptures étaient de fines feuilles (de métal, de bois, de résine, selon) recouvertes de poussières que je fabriquais moi-même, issues d'un paysage traversé. Le travail même était très physique, comme aveugle : brumes de poussières tamisées, puis projetées sur le support, fines couches après fines couches, pour donner une surface proche d'un velours, poreuse, fragile au toucher. A l'époque, il s'agissait pour moi de quelque chose de l'ordre d'une "photographie tactile" d'un lieu, comme une fine feuille de matière extraite, comme une peau, sans image. Puis, suite à une résidence au Maroc (pays de terres, de poussières, de sables, longues marches dans les étendues de l'Atlas) j'ai eu le sentiment d'avoir traversé les poussières. Je suis partie au Japon. J'y ai acheté une caméra vidéo et j'y ai fait un premier film qui a été la matière d'une installation.

Comment envisagez-vous votre travail d'installation vidéo ? D'une certaine façon, j'ai travaillé les images de ce premier film dans leur matière volatile, poussiéreuse et lumineuse, et non comme le support d'une narration, dans le sens classique du terme. Dans ma première installation, le rôle de la lumière du jour était fondamental, comme il l'était déjà dans les propositions sculptures. Il n'y a pas de scénario ou de projet, les enregistrements sont imprévisibles, tournés souvent lors de voyages, ou pendant ces moments de présence particulièrement intense au dehors, dans une solitude élémentaire, à l'écoute et dans une grande disponibilité, ou vulnérabilité - ce que j'appelle "être paysage".

Votre travail est très attaché à la lumière, à la perception. Quelle place tient l'image dans votre travail ? Plutôt que des images, j'ai l'impression de filmer d'abord un moment. Un mouvement de lumière, un mouvement qui résonne dans le corps, qui n'est pas seulement visuel. Souvent, je découvre l'image au moment du dérushage et du montage. Je suis dans un paysage, sous l'emprise d'une sensation, d'une émotion, et l'enregistrement est souvent intuitif. Il se passe quelque chose, et j'ai la chance d'être là, ou d'être présente pour la recevoir. J'emploie le mot enregistrement, moins volontaire et moins maîtrisé que celui de prise de vue. Peut-être pourrais-je dire que mon travail vient d'une forme d'abstraction, non pas formelle mais sensible, et mon rapport à l'image est paradoxal. Il s'agit d'abord plus du toucher que du voir. Penser l'image non pas comme représentation mais comme instant. Aussi la question du temps est essentielle. C'est d'abord le mouvement dans l'image qui me touche, avant sa portée narrative. Dans les films les plus récents, les aubes, une grande part du travail de montage est sur le temps. Lors du montage, j'ai l'impression d'avoir gardé le geste des poussières, un geste "sablier" : il s'agit de donner une épaisseur à un instant en condensant le temps, de trouver un degré de perceptibilité visuelle qui soit aussi kinesthésique. Ce qui me touche profondément dans l'image-mouvement, c'est sa qualité d'instant, son échappée infinie.

Qu'attendez-vous du cinéma ? J'ai une fascination pour le cinéma. Non pour son industrie, ni les grosses machines commerciales associées, mais le cinéma qui cherche et risque, le cinéma qui expérimente, qui naît en dehors du système des grosses productions commerciales. Peut-être aussi une prédilection pour le cinéma qui soit récit d'expérience. J'éprouve le besoin et j'ai un plaisir immense à écouter et à regarder les récits uniques et inépuisables qui peuvent se dérouler au cinéma, comme autant de partages d'expériences et de manifestations toujours autres d'une présence au monde.

Comment concevez-vous votre rôle au sein du jury de la Compétition Française du FID ? Je ne suis pas spécialiste en matière de cinéma ou de documentaire mais je peux apporter un avis issu à la fois d'une expérience et d'une pratique en art visuel et d'un amour pour un certain cinéma. Avant tout, je souhaite qu'à l'issue de la rencontre entre nous, les différents membres du jury, d'horizons différents, à l'issue de la confrontation de nos regards et de nos subjectivités croisées, de nos convictions, nos émotions, nos échanges, des films nécessaires soient reconnus et aidés dans la diffusion.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

FRAC

PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

Les artistes

**FRÉDÉRIC MOSER et
PHILIPPE SCHWINGER**

exposés au FRAC

jusqu' au 21 août

1 PLACE FRANCIS CHIRAT 13002 MARSEILLE

www.fracpaca.org

Du rideau à l'écran Variétés 20H30

HILARIOUS

Roe Rosen

LES LARMES

Laurent Larivière

SATELLITE, AS LONG AS IT IS AIMING AT THE SKY

Nasrin Tabatabai et Babak Afrassiabi



POSER ME VA SI BIEN

Compétition française Première mondiale
Prix des médiathèques

Sara Pozzoli



Comment est né le projet ? J'ai connu Aïcha Liviana Messina lors d'un stage dans les Pouilles, dans le sud de l'Italie. Ce stage explorait les rapports entre la danse (contact-improvisation) et la vidéo. C'est à cette occasion qu'Aïcha m'a parlé du livre qu'elle était en train d'écrire. J'ai tout de suite été touchée. Avant même de lire le livre, j'ai senti que quelque chose pourrait en naître. Les années ont passé, le livre *Poser me va si bien* est paru aux éditions P.O.L. Je l'ai lu. Il m'a vraiment beaucoup plu et j'ai proposé à Aïcha d'en faire un film.

Le corps nu est rarement filmé en entier, ou alors, de loin. Pourquoi ce morcellement ? J'aime chercher et explorer le détail des choses, et le corps se prête tout à fait à cela. Filmer les parties d'un tout, c'est réinventer tout ce que l'on regarde et chercher de nouveaux points de vue. Je n'aime pas beaucoup les plans américains. Je préfère les plans d'ensemble où le rapport avec l'espace est évident et où le point de vue du regard compénètre l'ensemble.

Quel rapport entre le visage et le corps ? Pour moi, le visage est en lui-même un microcosme, alors que le corps est composé d'une série de mondes qui cohabitent.

Pourquoi l'utilisation de cartons ? Je voulais que la parole ne soit pas seulement entendue à même la voix d'Aïcha mais qu'elle ait aussi une présence écrite. Aussi bien afin de faire référence au livre dont le film est tiré et duquel il s'inspire, que parce que j'aime la présence des lettres dans les films. De lettres ou de langages différents qui se croisent et se contaminent. Le blancs des cartons, c'est aussi un temps en suspens.

Et les nombreuses photos ? J'ai commencé à travailler avec les images en tant que photographe. Je considère ma façon de faire du cinéma comme l'acte de photographier le mouvement. Et puis dans ce film, la photographie scande un autre temps, celui du quotidien. Le quotidien est photographié ; la pose est filmée. J'aimais l'idée d'explorer les limites entre la pose et le mouvement, et celle de chercher à dépasser les apparences. De fait, comme on le voit dans les poses, ce qui semble à l'arrêt n'est jamais complètement immobile.

Entre le modèle et ses reproductions, où se place le film ? Le fait de filmer Aïcha qui posait et les personnes qui la regardaient comportait la création d'un niveau de représentation supplémentaire. Mais l'observé est aussi l'observateur – ce qui vaut aussi pour moi qui filme. Parvenir à mêler ces deux états de l'être conduit à effleurer une autre dimension.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

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



“beau travail” animé par Xavier

Invités

BAI BUDAN (*Miners*),

GILLES LEPORE ET MACIEJ MADRACKI (*Le travail des Machines*)

JEREMY GRAVAYAT (*Les hommes debout*)

- *France tour détour* serait de la musique de chambre ?

- Oui... ou de la peinture. Lorsque la série avait été commandée par Marcel Jullian, il avait été entendu qu'on essaierait de faire à la fois du roman et de la peinture, ce que je crois peuvent faire aujourd'hui les enchaînements d'images... Cézanne avec les moyens de Malraux...

... Ou bien de la philosophie sous forme de musique de chambre... Je suis philosophe et je souffre parfois du mépris que peuvent avoir pour moi les philosophes ou les scientifiques. Je pense que j'ai fait deux ou trois découvertes scientifiques, mais qui n'ont pas été traduites sous forme littéraire. Dans *Tour détour*, par exemple, j'ai découvert d'où vient la lettre A...

... Si vous voulez, moi, je suis à un moment où j'ai envie de faire ça, des recherches, et de montrer ce que j'ai trouvé, comme un explorateur, et après, de m'en servir pour faire mes ballets, mes opéras, mes romans...

... La télévision serait idéale pour faire des scénarios, mais, si je puis dire, in vivo, pour vivre le scénario se faisant. Et ensuite, de ça, on fait une œuvre en trois cents pages, ou en une heure et demie, ou en quatre heures, sous une certaine forme.

Jean-Luc Godard, propos recueillis par Claude Jean Philippe, Les Nouvelles Littéraires, 1980

FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS



JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE

Episodes 3 et 4 à 17h30 - Alcazar

Episodes 5 et 6 à 12h45 - Théâtre du Gymnase

Anthropofolies

The Coney Island Amateur
PSYCHOANALYTIC SOCIETY
and its films



DREAM FILMS, THE
AMATEUR CONEY
ISLAND
PSYCHOANALYTIC
SOCIETY
Zoe Beloff

10h30 CRDP

Anthropofolies

« En 1926, peu de temps après la création de la Société, son président et fondateur Albert Grass proposa que ses membres essayent de recréer leurs rêves sous forme cinématographique pour les analyser. Il avait travaillé comme caméraman à Signal Corp pendant la première guerre mondiale et était revenu à Brooklyn fort de cette expérience. Quand Kodak a mis sur le marché des caméras 16mm ainsi que le nouveau « film de sécurité » en 1923, le médium est entré à la portée des amateurs. Grass était prêt à initier les membres de la Société aux mystères du cinéma et à la théorie freudienne. Il croyait fermement que les films permettraient de démontrer l'idée freudienne selon laquelle les rêves ne sont jamais que la réalisation déguisée de désirs réprimés.

Son discours lors de la première cérémonie de remise de prix a mis ce point au clair : « Sigmund Freud a écrit que la route royale vers l'inconscient résidait dans nos rêves. Chaque nuit nous sommes plongés dans un monde fantastique aussi incroyable que ce que nous voyions dans les films du samedi soir. Mais comment capturer les plus effervescentes des expériences de manière à ce qu'elles soient proprement analysées et enregistrées pour les générations futures ? La réponse, mes amis, se trouve dans nos nouveaux outils, la caméra Kodak et le projecteur Kodascope, qui nous permettent de rejouer nos rêves sur pellicule en créant une parfaite reproduction de nos errances nocturnes, des étranges aventures de nos âmes. Puisque la couleur et le son sont vouées à bientôt apparaître pour perfectionner l'illusion, nous sommes sur le point d'éclairer nos rêves les plus noirs à la lumière de la raison. »

Ceci est une sélection de neuf films de rêves primés. »

LES MAÎTRES FOUS

Jean Rouch

10H30 CRDP

« Très vite se posa le problème du son. Que disaient les acteurs au jeu inquiétant, et que signifiait ce rituel ? Nous avons déjà posé cette question à Accra, avec Damouré Zika, en vérifiant nos bandes enregistrées. Si quelques dialogues étaient en songhayzarma ou en haoussa, on les traduisait facilement. Mais nous ne comprenions pas la langue rituelle des Haouka... On travailla plusieurs jours, au marché du sel, avec Moukayla, « l'homme tranquille ». Après avoir écouté plusieurs fois les bandes, on commença à les traduire. Comme je l'avais déjà fait pour ma thèse, j'essayais d'abord de transcrire ces textes en écriture phonétique, pour les traduire mot à mot dans un premier temps. Moukayla se prêtait avec gentillesse à ces étranges manipulations, à ces « manières de Blancs », en riant beaucoup quand Damouré Zika et moi tentions de répéter, après lui, les phrases enregistrées (j'ai essayé même d'en faire un glossaire). Après quelques heures de ces tentatives infructueuses, Moukayla proposa non pas de traduire mais d'interpréter tous ces dialogues, non pas mot à mot, mais phrase par phrase. Ces interprétations de Moukayla, nous les avons enregistrées : n'ayant qu'un magnétophone, après chaque phrase, nous changions de bobines, enregistrions Moukayla et revenions au son original. Je traduisis avec Damouré Zika ce nouvel enregistrement en zarma et je le transcrivis. On y ajoutait après chaque séquence l'explication de Moukayla sur l'identité des acteurs et de leur Haouka. On disposait ainsi d'un



script a posteriori qui, lui aussi dans l'ordre, devint le fil conducteur de notre montage, et d'une fiche d'identité de nos acteurs avec leur nom réel et le nom de leur Haouka : Gerba-le-conducteur-de-locomotive qui devint simplement Gerba-la-locomotive, ou mieux encore Adama-le-général-simple-soldat. »

Jean Rouch,
in *L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique*, 1992

Anthropofolies

Les sentiers 13H45 VARIÉTÉS

BRATS

James Parrott (Laurel & Hardy)



NONO NÉNESSE

Jacques Rozier

Le 1er avril 1929, le Major Peter Bannockburn et le Colonel Edward Sington, deux officiers de l'Armée des Indes, eurent à faire face dans les plus brefs délais au même problème délicat. Venant de recevoir un ordre de mission pour le service de Sa Gracieuse Majesté à destination de Jullundhur dans la province septentrionale du Pendjab, il n'était pas raisonnable d'emmener avec eux aux avant-postes les bambins que venaient de leur donner presque en même temps Mrs. Dorothy Bannockburn et Mrs. Eleonor Sington. Un système offrant toutes les garanties tant pour leur sécurité que pour leur éducation était préférable. C'est ainsi que par un beau matin de mai 1929, John Bannockburn dit Nono, et Ernest-William Sington dit Nénesse, furent confiés par leurs mamans venues tout exprès de Calcutta, aux soins vigilants de la terrible Miss Phyllis Plunket, en sa nurserie de Nightingale Greenfields, à mi-chemin entre Sandwich et Ramsgate, Comté de Kent... Et installés côte à côte dans le même berceau...

«Nénesse» était le surnom donné à Menez par les filles du tournage de «Du côté d'Orouët» et «Nono Nénesse» le titre d'un film que je voulais tourner mais qui ne s'est pas fait. Grâce au «Chaud Lapin» de Pascal Thomas, Menez était en phase ascendante, on parlait d'un nouveau Bourvil.

Jacques Rozier.

OUT 1 17H45 CRDP

Jacques Rivette

« Un personnage peut-être plus proche de *l'Essai sur les origines des langues* de Rousseau que de *l'Histoire des treize de Balzac*. *Out 1* garde la trace du dernier projet commun de Rivette et Jean Gruault, interrompu par mai 68 : il s'agissait, en 1967, sur une idée de Georges de Beauregard, d'« adapter » *Les Confessions* de Rousseau, sous la forme de flash-backs repartant de ses dernières œuvres (Rousseau juge de Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*). Jean-Pierre Léaud aurait interprété le Jean-Jacques des années de jeunesse, et Charles Denner celui des derniers textes. Avant d'être une adaptation balzacienne, *Out 1* est une expérience rousseauiste : Rivette sélectionne un groupe d'acteurs, les plonge dans une liberté telle que même le premier homme l'ignora, et nous rend attentifs à la communauté qui pourrait en surgir. D'un côté une troupe, et même deux, tentent de braver « la première maxime de la politique moderne » - « il faut tenir les sujets épars » - en créant une communauté provisoire. Ensemble, ils réinventent « l'art des pantomimes » qui fut, d'après Rousseau, notre premier lien social. »



Du rideau à l'écran

CHANTAL AKERMAN, DE CÁ

Compétition internationale Première européenne

Gustavo Beck et Leonardo Luiz Ferreira



Votre rencontre avec Chantal Akerman ?

Leonardo Luiz Ferreira : Je suis un admirateur de son travail de très longue date. Quand j'ai appris qu'était prévue une rétrospective à Rio de Janeiro, en sa présence, j'ai pensé que c'était le moment idéal pour l'interviewer et garder trace de son passage en Amérique du Sud. J'ai demandé à Gustavo Beck de filmer la rencontre afin de fabriquer ensemble un documentaire à partir de ces matériaux.

Dans quelle optique avez-vous choisi les questions ? LLF : Les lignes directrices étaient très claires : aborder son œuvre, ses méthodes de travail et le cinéma en général. L'amener à faire part de ses réflexions sur la profession en tant que cinéaste et à expliquer sa relation personnelle au cinéma. Nous avons aussi prévu de réagir sur le moment et de modifier les questions en fonction de ses réactions. Nous avons cherché à ne pas interrompre son flux de parole, et nous avons gardé les silences pour mettre en valeur ses expressions et ses gestes typiques quand elle s'exprime.

Deux caméras enregistraient en différents endroits. Pourquoi n'en avoir conservé qu'une ?

Gustavo Beck : Ce film est le fruit de plusieurs activités autonomes réunies pour l'occasion. La caméra à l'intérieur de la pièce, en face de Chantal, donnait un aspect froidement journalistique à l'interview, simple outil d'enregistrement d'une situation. En revanche, avec la caméra extérieure à la pièce, on avait une idée du film que nous voulions faire, même si nous ne nous rendions pas bien compte de ce que ça allait donner. Nous n'avons jamais eu l'intention de monter les deux sources. Nous avons toujours pensé que ce projet était le film de cette rencontre.

Ce plan ressemble à ceux qu'on trouve dans les films d'Akerman, loin de ceux auxquels nous ont habitués les interviews habituelles.

GB : Les films de Chantal Akerman n'ont jamais connu de distribution en salles au Brésil. Nous avons vu certains de ses films lors de festivals, mais nous savions que nous faisons face à un vrai défi. On avait prévu un entretien d'une heure, mais nous sommes arrivés sur les lieux seulement une demi-heure avant Chantal, sans pouvoir réellement se préparer. On a dû faire des choix rapides, plus orientés par notre intuition que par notre raison. Mais on a pensé qu'il y avait moyen de créer un dialogue avec l'œuvre de Chantal grâce à ce cadre : en plaçant la caméra à l'extérieur. Ça nous permettait de construire et d'élargir une sorte de géographie visuelle du caché et du montré. Je tiens à souligner que le film correspond entièrement à la manière dont il a été conçu : le but était de se concentrer sur sa relation à la caméra, dont elle ne prend conscience qu'à partir d'un certain moment, mais qu'elle n'oublie plus ensuite.

Au début et à la fin du film, il y a un bruit de fond très sensible, qui disparaît ensuite totalement. **GB** : Nous souhaitons fabriquer une atmosphère privilégiée pour le spectateur. Rencontrer Chantal Akerman, en temps réel, au sein d'un cadre pensé de manière cinématographique, devait servir à lui offrir, à elle, une place de choix. Du coup, nous avons pensé que le son aiderait à explorer un espace-temps autonome, celui créé par cette rencontre. Le montage son et le mixage nous ont permis de créer non seulement l'atmosphère, mais aussi un tout autre espace physique, même si il ne se montre pas à l'image.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmyer

In which circumstances did you choose to interview Chantal Akerman? **Leonardo Luiz Ferreira**: The admiration for the work of Chantal Akerman already existed for a long time. When I discover that will be a retrospective of her work in Rio de Janeiro, Brazil, and which will counter with her presence, I thought it will be the ideal moment to interview her and register her passage for South America. I invited the filmmaker Gustavo Beck to shoot the encounter and together build a documentary by the material that was captured.

What has directed the choice of the questions she is asked? **LLF**: The guidelines for the questions were very clear: approach her work, the methodology and cinema in general. Look for Chantal Akerman to exposure her reflections about the profession as a filmmaker and her personal relation with cinema. The objective was always feel the moment and change a little the questions by her reactions. We try not to interrupt her stream of consciousness and deals with the silence to reveal, for the viewer, Akerman's speech and particular expressions and gestures.

It seems that two cameras were posted in different places. Why did you keep only one single, static shot? **Gustavo Beck** : This film arises from parallel activities that came together simultaneously. The camera placed inside the room, with Chantal, would compel and shape the interview as a critical and journalistic necessity of recording a moment. On the other hand, when the camera is placed outside that same room we could see the film we wanted to do – despite the fact we weren't completely aware what we could specifically achieve. We never intended to edit the material. We always thought of this project being a film of this encounter.

This shot looks close to the ones Akerman uses in her films, and very far from the ones interviews have used us to. Can you comment? **GB**: Chantal Akerman's work was never shown commercially in Brazilian's theaters. We came across few of her films attending festivals, but we knew we were facing a great challenge. We expected an hour interview, but we only arrived, and took full awareness of the space that was given to us, half-hour before Chantal herself arrived. We had to make quick choices, much more influenced by our gut feeling than reason, but placing the camera outside the room, building and magnifying a certain geography that would reveal and hide itself, we felt that a straightforward dialogue with Chantal's work was being created by this cinematographic frame. Personally speaking, highlighting, the film exists as it was conceived, in many ways focusing on her relationship with this camera, which she only took notice within the filming process, but never took to oblivion, as we observed.

At the beginning and at the end, there's an important background noise, which completely disappears during the interview: is there a deliberate aesthetic choice? **GB**: We believe this film happens at a privilege atmosphere for the spectator. Meeting Chantal Akerman in real time within a cinematographic frame would be for her a place of coziness and recognition. Therefore, we always thought of the sound design as a resource to explore an induced draft between space and time of its own, which was set by this encounter. Of course, when working the sound editing and mixing to the fullest bounding to create not only the atmosphere, but also a whole new physical space that can be felt during the film, even if it's not shown with images.

Interviewed by Gabriel Bortzmyer



Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Lucien Bertolina, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carezzo, 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 Bortzmyer, Fabienne Moris, Rebecca de Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Gabriel Bortzmyer, Philip Clark, Claire Havart, Eve Judelson, Aurélie Marcillac, Jean-Pierre Rehm, Sally Shafto. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié

FIDLab

8-9 JUILLET

2^{ème} édition à partir de 10h

Auditorium de la Maison de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur 61, La Canebière

PROJETS :

ACTANT Filipa César / Portugal, France / Periferia Filmes

LE CHALLAT DE TUNIS Kaouther Ben Hania / Tunisie, France / Cinetel Films

COMME DES LIONS DE PIERRE A L'ENTREE DE LA NUIT

Olivier Zuchuat / France, Suisse, Grèce / Amip

DANS LE JARDIN DU TEMPS, portrait d'Ely et Nina Bielutin en collectionneurs

Clément Cogitore / France / Seppia

FUTURE Redmond Entwistle / Royaume-Uni, Etats-Unis

L'HYPOTHESE DU MOKELE MBEMBE Marie Voignier / France / Capricci Films

KHAREJ AL ITAR Yaqubi Mohanad / Territoires palestiniens / Aanat Films

A SPELL TO WARD OFF THE DARKNESS Ben Russell, Ben Rivers / Royaume-Uni, Etats-Unis, Norvège / Vitakuben

VERANO DE GOLIAT Nicolás Pereda / Mexique / En Chinga Films

VIAGGI IN RUSSIA Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi / Italie

YAMO Rami Nihawi / Liban / Umam Productions

PRIX

Un prix sera remis au lauréat, doté par Air France et Panavision Alga Techno.

Un prix, doté par la société de post-production La Planète Rouge, sera attribué à un projet produit ou coproduit par une société de production française.

Rétrospective Ritwik Ghatak

MI BÉMOL Komal Gandhar 22H15 CRDP

“ Le thème central de *Komal Gandhar* était l'unification des deux Bengales : cela explique l'usage persistant de vieilles chansons de mariage ; même pour des scènes de douleur et de séparation, la musique chante le mariage. ”



TRASH HUMBERS Harmony Korine

22H30 VARIÉTÉS

DIRECTORS
STATEMENT

i remember when i was a child there was a small group of elderly people who would hang out in the back alleys and underbridges by myhouse. they always seemed to be bgetting drunk and

dancing. one night i looked out my bedroom window and asaw a group of them humping trash cans and laughing. it sounded like they were speaking a strange invented language.

This is a movie about them.

Anthropofolies