

**SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ** 11/45 *TNM La Criée*

## KASPAR FILM **Première mondiale** Florence Pezon *En présence de la réalisatrice*



Dans votre film, l'histoire de Kaspar Hauser est mise en parallèle avec celle d'une autre enfant séquestrée, Genie, retrouvée aux Etats-Unis dans les années 1970. Qu'est-ce qui vous a poussé à entreprendre cette réflexion sur les enfants « sauvages » ? Dans le scénario filmé, esquisse préparatoire à *Kaspar film*, je fais mienne la voix radiophonique de Fernand Deligny, qui dit : « Cette recherche que je mène c'est : qu'en est-il, qu'en serait-il d'un asile humain ? En se disant que ce mot d'humain que tout le monde emploie, peut-être qu'on sait pas du tout ce que ça veut dire. Les mots de notre langage s'avèrent tous erronés dès qu'il s'agit de parler d'enfants qui n'ont pas l'usage de ce langage... » La question de l'asile et du langage comme « maison » éventuelle, sont au cœur du diptyque global « Genie, Kaspar et les autres », dont *Kaspar Film* est le premier volet. Au départ il y a une image, celle de Genie quittant sa chambre noire, filmée par les services sociaux. J'ai mis son expérience en écho avec l'histoire de Kaspar, qui est du même ordre, mais au début du XIXème siècle en Allemagne. Kaspar, contrairement à Genie, a pu écrire le récit de sa propre expérience. Que ce récit puisse résonner aussi en son nom à elle, Genie, mais aussi au nom de tous ceux qui n'ont pas le langage, ou un langage lacunaire, c'est-à-dire en même temps au fond, au nom de tous les exilés, y compris bien sûr dans leur propre pays, a été le moteur de l'élaboration de *Kaspar film*. « Imbécile, fou, demi-sauvage ? ». « Où est son passeport ? » demandent les policiers à Kaspar à son arrivée à Nuremberg.

Comment s'est passé le travail avec Axel Bogousslavsky qui interprète le rôle de Kaspar ? Axel a travaillé comme un danseur, profondément, en amenant ce qui compose la vie sur un fil, bout de ficelle, marabout, de l'enfance. En errant de manière très précise. Saisissant le texte de Kaspar qui est extrêmement âpre, en l'incorporant par une pratique du Chi (souffle), par cet autre geste aussi qui est celui du dessin. Après le premier tournage nous avons travaillé en résidence au Studio-Théâtre de Vitry, qui est une sorte de plateau maison, et chaque jour, nous nous disions : tout est beau, il suffit de regarder à un certain moment. L'homme qui rétrécit et La Folie du Jour amenés par un complice (Thibault Van Craenenbroeck) nous ont accompagné, avec au bout une représentation publique, une performance (ou plutôt, un « casse de banque ») : Axel a dit le récit de Kaspar au plateau à la tombée du jour, accompagné des images de Genie, de son tuyau, de ses dessins, et d'une araignée. Nous avons passé du temps à observer les choses infiniment petites (chose qu'aiment faire les enfants) et infiniment grandes ; l'immense énergie d'Axel est unique. « Axel » d'ailleurs est aussi le nom d'une figure de danse qui signifie un saut d'un tour et demi en rotation dans l'espace.

Le montage entrelace plusieurs types de matériaux. Quelles correspondances se créent par le montage ? Le rapport s'est pensé au préalable, du fait que Kaspar est en quelque sorte le grand frère de Genie, à un siècle et demi d'écart. Il est contemporain de la naissance de la photographie, elle, de la vidéo et du super 8. Puis le rapport s'est pensé avec les lieux du tournage, choisis pour leur ambiance : une petite grange transformée en plateau de théâtre, sorte de chambre noire ouverte sur la campagne, nous permettait



**CONVERSATIONS SECRÈTES** **Première mondiale**

## MOSCOW DIARY Adam Kossoff *22h Variétés*

*En présence du réalisateur*



**Pourquoi Walter Benjamin aujourd'hui ?** *Moscow Diary* est le second volet d'une trilogie de films que je réalise en référence à Benjamin (*Our Darkness* a été montré au FID en 2009) et dont le but est de voir si ses idées peuvent se transférer à une pratique de la réalisation. Benjamin guide mon travail en général car mon principal intérêt va au temps, à l'espace, et à la façon dont la technologie joue un rôle de médiateur dans nos vies. Plus généralement, je suppose que l'attrait de Benjamin repose sur sa capacité à explorer nombre des problèmes qui nous concernent, la manière dont il a rassemblé le marxisme, la phénoménologie, l'esthétique et le quotidien, la relation entre art et politique, ses écrits sur les villes et comment elles affectent nos vies quotidiennes, les enjeux des technologies de communications et la manière dont elles affectent l'image et la perception du monde autour de nous. Je suis aussi saisi par son utilisation de « l'image-pensée », par sa manière de relier ensemble des pensées fragmentées et de les sculpter en un montage dans lequel le lecteur doit faire les liens. Vous filmez avec un téléphone portable.

**Pourquoi ?** Pour me permettre de filmer discrètement, parfois dans les lieux mêmes dont Benjamin parle dans son journal, pour refléter le sentiment d'une expérience personnelle de la ville qu'on rencontre dans le journal de Benjamin et pour explorer la façon dont les nouvelles technologies affectent nos relations avec le quotidien de la ville.

**Comment avez-vous choisi les lettres ?** Les passages du journal que j'ai choisis pour servir de premier plan au film mentionnent la relation personnelle de Benjamin avec Asja Lacis, les enjeux politiques de l'époque, certaines descriptions très picturales, ainsi que les extraits qui semblaient liés aux années 1920 et à l'actuelle Moscou, mettant en avant à la fois les permanences et les changements historiques.



**L'architecture ?** J'ai choisi d'interrompre le récit avec des plans d'architecture moderne constructiviste, datant de l'époque pendant laquelle Benjamin était à Moscou, en partie parce que ces immeubles reflètent une vision novatrice, utopique et optimiste, mais aussi parce que Benjamin (par la suite dans ses écrits) allait s'engager dans des enjeux concernant l'espace et l'architecture.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

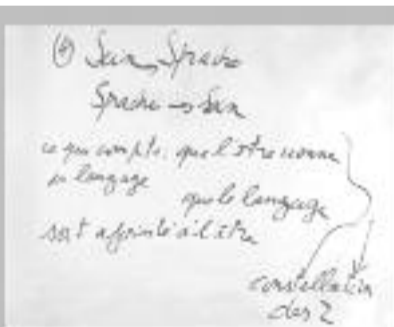
**CONVERSATIONS SECRÈTES** 13/30 *Maison de la région*



UMSHINI VAM Harmony Korine | ARMOR Jean Anouilh *En présence du réalisateur* | STANDARDS Maxime Pistorio et Julie Jaroszewski | CANCIÓN DE AMOR Karin Idelson

**PORTRAITS CROISÉS** 17/45 *Maison de la Région* **Première mondiale**

## SÉANCE SPÉCIALE Centre International de poésie de Marseille



Qu'on le trouve sous le biais de la langue, qu'on le trouve sous le biais de l'être lui-même... "Peut-être alors — ajoute Heidegger — le langage exige-t-il beaucoup moins l'expression précipitée qu'un juste silence".

## ROGER LAPORTE : LA CLAIRIÈRE ET LE REFUGE. LEÇON SUR HEIDEGGER

François Lagarde

*En présence du réalisateur et d'Emmanuel Ponsart*

de travailler en intérieur avec les acteurs (« tuteurs » de Kaspar) dans une ambiance effectivement très mise en scène, très découpée, où la place de Kaspar se trouvait toujours à la frontière de ces lignes. Puis les extérieurs, à portée de main, où Kaspar en quelque sorte s'échappait de cette boîte, qui est à la fois son ancien lieu d'enfermement, son lieu de témoignage (à ce moment précis il se trouve sur le seuil à regarder l'herbe) et lieu d'assignation par ses tuteurs. Le choix du 16mm, avec son cadre 4/3, a renforcé cette sensation de découpe dans la boîte noire. Tout en gardant le 16mm., un autre type de filmage a été choisi pour les extérieurs, avec l'emploi cette fois d'une caméra à ressort (à magasins de 2 minutes 30, l'ancêtre des Super8) dans l'espoir d'atteindre non pas un point de vue qui serait celui de Kaspar, mais un « point de voir » tel qu'a pu le définir Fernand Deligny - encore lui - dans ses écrits grâce à sa relation avec les enfants autistes : non coupés du monde, ils sont un tout du monde, individués dans la relation aux entours. Nous avons cherché cet « objectif », à l'image et au son.

**Le film nécessite une écoute minutieuse car plusieurs « voix » se font entendre dans le film. Que crée cette superposition des paroles, des récits et des sons dont Kaspar est le centre ?** De la sensation, je l'espère.

Propos recueillis par Céline Guénot



## Patricia Mazuy

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE

**HEC, une rencontre avec Varda qui change tout, le montage, la réalisation...votre parcours intrigant. Pouvez-vous nous en dire quelques mots ?** Ce sont les erreurs des cv qui se baladent. Je n'ai pas fait HEC, je l'ai juste commencé, et je suis partie en cours, après un an : ce n'était pas ce que je voulais faire. Mes parents boulangers ne voulaient pas que je prépare l'école Louis Lumière, cette année d'école de commerce m'a surtout permis de me cultiver en cinéma en m'occupant activement du ciné-club, de voir des films car je ne connaissais rien, parce que je venais de province, sans habiter dans le centre. J'avais de vraies lacunes : par exemple, je n'ai connu le rock'n'roll qu'à ce moment, à presque 20 ans. C'est parce que Los Angeles était la ville des Doors que j'y suis partie faire la nounou pour trois enfants. Là bas, j'ai rencontré Agnès Varda, qui m'a beaucoup aidée en me prêtant de nuit la salle de montage où elle montait de jour avec Sabine Mamou le film *Mur, murs*. De retour à Paris, j'ai enchaîné des petits boulots, avant que deux ans plus tard, Sabine Mamou me propose d'être stagiaire sur *Une chambre en ville*, c'était inespéré comme petit boulot. En étant stagiaire au montage j'ai compris que j'avais besoin d'apprendre. C'est comme ça que je suis devenue monteuse. Sur *Une chambre en ville*, comme j'étais une admiratrice de *Passe Montagne*, j'avais dit à Jean-François Stévenin que je lui écrirai un rôle. C'est comme ça, grâce à Sandrine Bonnaire et à lui, que j'ai pu faire *Peaux de Vaches*.

**Avant de réaliser votre premier long métrage, *Peaux de Vaches* en 1988, vous avez été monteuse. Ce passage par le montage a-t-il influencé votre pratique de réalisatrice par la suite ?** Ça ne l'a pas influencée, parce que quand j'ai commencé le tournage de *Peaux de Vaches*, je n'étais pas du tout compétente, et le début du tournage était catastrophique, je n'étais pas préparée. Mais par contre, la pratique du montage m'a sauvée, parce que comme j'ai senti que le film sombrait,

que tout le monde flippait et que le navire prenait l'eau, j'ai demandé une table de montage dans le gîte où j'habitais et le dimanche j'ai pu regarder les rushes en réfléchissant sur le sens du film, pour recentrer ou changer les scènes qui restaient à tourner. Je n'avais pas de repères sur la gestion du plateau, sur les plans, j'étais jeune et je me la pétais, il fallait que j'arrive à retrouver la confiance perdue des acteurs et de l'équipe, mais je n'y connaissais pas grand chose donc je suis repartie de là où j'avais "appris". Je n'avais pas les mots sur ce qu'il fallait faire, mais ça m'a aidé à réfléchir sur le fond. Maintenant, avec le temps qui s'est écoulé, je sais que j'ai beaucoup appris sur ce film de Raoul Coutard. Je lui dois énormément.

**Après Saint-Cyr, vous venez de réaliser un nouveau film, *Sport de Filles*. Pouvez-vous nous le présenter ?** C'est l'histoire d'une fille qui s'appelle Gracieuse (Marina Hands) et qui a très mauvais caractère, qui n'a aucune éducation, un seul talent et une seule obsession : monter à cheval. Elle est ouvrière du monde du cheval, elle n'a rien. Elle croise le destin d'un vieil entraîneur génial, qui est à la fois l'esclave et la star d'une propriétaire (Josiane Balasko) et de toutes les riches clientes cavalières qu'il entraîne. Il n'a rien non plus. Gracieuse est prête à tout et veut avoir l'entraîneur star du dressage à son service. Le sujet profond du film mélange argent, égo, et asservissement. Ce film a été écrit par Simon Reggiani, parce qu'après que nous avions coréalisé ensemble *Basse Normandie*, Gilles Sandoz avait demandé à Simon de continuer dans la fiction le travail commencé dans le documentaire avec *Basse Normandie*. C'est Patrick Le Rolland, un très grand cavalier, qui inspire le rôle de l'entraîneur homme objet des cavalières qu'il dirige, et qui est interprété par Bruno Ganz. La musique est de John Cale.

**Comment concevez-vous votre rôle de juré de la compétition internationale ?** Je ne sais pas. Je suis très impatiente de voir autant de documentaires, d'élargir la base trop étroite de ce que je connais de la vie, de découvrir des nouvelles manières de voir ou de montrer. Très égoïstement, c'est une chance pour apprendre. Le côté juge quand on est membre du jury est plus inquiétant. Pour dédramatiser, parce qu'en même temps ce n'est pas si grave, je me dis qu'il faut se dire qu'on a l'honneur d'être dans la position du critique culinaire qui va au restaurant. Le plus éprouvant, c'est pour les chefs cuisiniers, parce qu'il s'agit de leur travail.

Propos recueillis par Céline Guénot



## João Trábulo

JURY COMPÉTITION FRANÇAISE

**Pourriez-vous parler de votre parcours ?** J'ai débuté dans l'industrie aux côtés de Paulo Branco chez Gemini (Paris) et Madragoa (Lisbonne) où j'ai collaboré avec Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Robert Kramer et Pedro Costa. En 2004, j'ai fondé Periferia Filmes dans le but de produire et distribuer des films indépendants ; des films de João Canijo, Gabriel Abrantes, Maya Rosa, Jean-Luc Bouvret, Filipa César et Julião Sarmento, parmi d'autres. Nous avons récemment élargi notre répertoire aux projets internationaux et je coproduis actuellement le prochain film d'Albert Serra : *Historia de la Meva Mort*. En tant que producteur, je me suis parfois retrouvé dans des situations étranges : J'ai reçu, par exemple, une invitation officielle de l'Institut du Cinéma et de l'Audiovisuel du Portugal (ICA) à venir représenter le Portugal lors du programme Producers on the Move 2011, une réunion de producteurs organisée à Cannes par l'EEP (European Film Promotion). Il s'agit d'une sorte de marché ouvert à des producteurs de toute l'Europe qui souhaitent établir des partenariats de coproduction en tout juste trois jours alors qu'ils se connaissent à peine.

**Vous êtes à la fois producteur et réalisateur, comment conciliez-vous ces deux activités ?** Avec des idées claires. En fait, je décide du moment et de la façon dont je vais produire mes propres films sans la moindre obligation ni la moindre pression. Cela me permet de jouir de plus de liberté et d'espace lors de mes tournages. Je ne filme jamais de grandes quantités de pellicules, je suis très lent. Je réfléchis beaucoup avant de mener un nouveau projet. Je suis un artisan en matière de réalisation. J'ai passé trois années sur mon dernier film *No Company*. J'aime l'idée stoïque qu'un film doit renfermer tout un univers.

**Pourriez-vous décrire brièvement la ligne éditoriale de Periferia Filmes ?** Je répète sans cesse que les films que je produis avec Periferia Filmes sont plutôt atypiques. Ils reflètent en quelque sorte mes goûts personnels et mon point de vue sur l'essence même du cinéma. J'ai toujours été partisan de la vision de Bresson selon laquelle chaque film doit être un objet unique et inimitable. Je suis attiré par tous les genres : fiction, films expérimentaux, documentaires et bien d'autres... je ne peux pas pointer un genre en particulier. A l'heure qu'il est, je travaille sur plusieurs projets qui, de prime abord, n'ont rien à voir les uns avec les autres. Pourtant ils ont tous deux points en commun : l'un étant la perpétuelle confrontation au monde qui nous entoure et l'autre étant l'utilisation de moyens innovateurs, sans aucune barrière de la langue ni de l'esprit. J'aime beaucoup l'idée que le cinéma puisse être l'exception qui confirme la règle. C'est dans ce vaste territoire sans limites que j'aime travailler. Pour illustrer cette vision, je cite souvent mon implication dans la production de *A Spell To Ward Off the Darkness* de Ben Russell et Ben Rivers, le projet qui a gagné le prix du FIDLab en 2010. C'est un film qui fait preuve d'une esthétique et d'une approche originales et innovatrices.

**Le cinéma portugais est très présent sur la scène internationale. Comment décririez-vous l'état de santé du cinéma portugais aujourd'hui ?** Du côté de la création, il se passe des choses. Nous voyons émerger des réalisateurs prometteurs et ceux qui sont déjà établis poursuivent leur lancée. Je peux citer, par exemple, Gabriel Abrantes, Alexandre Estrela, Filipa César qui ont rejoint les talentueux Pedro Costa, Joao Pedro Rodrigues, Miguel Gomes... S'agissant de production, les choses sont loin d'être faciles. Au Portugal, là où je travaille, la production nationale est quasiment stagnante. Les financements publics ou privés pour le cinéma se font de plus en plus rares.

**Les télévisions sont en train de vivre un moment de crise et investissent de moins en moins dans la production de cinéma de qualité. Quels sont selon vous les parcours productifs alternatifs ?** Il y a un retrait évident de l'industrie télévisuelle. C'est un phénomène qui se répète un peu partout. Je pense que l'économie audiovisuelle doit être réadaptée à la nouvelle réalité européenne. Il faudrait peut-être produire des films avec de plus petits budgets, de manière plus humaniste. Nous avons besoin de projets qui puissent circuler à l'étranger et permettre aux producteurs de rentrer dans leurs frais à moyen et long termes. Les nouvelles plateformes telles que la vidéo à la demande ou les chaînes de distribution alternatives sont devenues indispensables, tout comme les musées et les galeries d'art. La production de *Onclé Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* d'Apichatpong est extrêmement intéressante en la matière. Il nous faut rompre, amener de nouveaux concepts pour que le budget d'un projet ne se retrouve pas réduit à deux ou trois options de financements. C'est un travail ardu qui demande beaucoup d'habileté de la part du réalisateur et des producteurs. Ce besoin n'est pas toujours très bien compris. Enfin, il faut savoir diversifier la plupart des propositions, attirer de nouveaux publics vers le cinéma de qualité européen, investir dans les formations et les activités éducatives.

**Dans quelle mesure les festivals peuvent-ils contribuer selon vous à aider les films à exister au-delà de la durée de l'événement ?** Les bons festivals sont rares. Les festivals font souvent office de vitrines sans aucun critère ni suivi quant aux films. Les films ne font que passer. Dans le meilleur des cas, l'histoire se répète pour ces films qui circulent d'un festival à l'autre. Je pense que le rôle d'un bon programmeur est de savoir précisément créer une énergie et de prendre tous les risques possibles. Créer des liens, des transversales entre les différentes oeuvres. C'est un art très complexe qui se rapproche de la magie. Selon moi, le FIDMarseille est l'exemple parfait de ce que je viens de décrire. C'est un festival audacieux et innovateur qui n'a pas peur de prendre des risques dans sa programmation. La plate-forme FIDLab est également très intéressante et très utile pour les futurs projets.

**Qu'attendez-vous de cette expérience de jury ?** Je suis tout à fait détendu et enchanté de voir de nouveaux films, découvrir de nouveaux cinéastes. Au final, il nous faudra prendre les bonnes décisions, mais ça c'est une autre aventure.

Propos recueillis par Rebecca de Pas

## SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ 9130 Variétés

# O CÉU SOBRE OS OMBROS

Sergio Borges **Première française**



**Votre film présente plusieurs personnages sans liens les uns avec les autres. Comment les avez-vous choisis ?** L'inspiration initiale pour ce film vient d'un livre d'Italo Calvino, *Les Villes invisibles*. J'ai fait quelques recherches avec l'acteur et producteur Isadora Fernandes et nous nous sommes mis en quête d'acteurs non professionnels dont les vies paraîtraient fictionnelles, inventées pas un écrivain. Des vies qui dans leur quotidien paraîtraient s'extérioriser, sans que leur performance n'ait besoin d'une caméra. Les trois personnages principaux ne se sont jamais rencontrés pendant le tournage. Ils étaient en apparence très différents les uns des autres, mais leurs aspirations, leurs rêves, leur peur et leur besoin d'amour, les reliaient non

seulement entre eux mais aussi à chacun d'entre nous, y compris le public qui regarde le film.

**Sont-ils censés représenter chacun une facette du Brésil d'aujourd'hui ?** Ces personnages ne se veulent pas symboliques des enjeux actuels du Brésil. Ils représentent des êtres humains vivant dans une grande ville d'Amérique Latine au XXIème siècle. C'est un film sur des gens ordinaires, anonymes, qui vivent, d'une certaine façon, dans un monde marginalisé en proie aux préjugés. Il s'agit d'un geste pour rapprocher ces gens, exposer sans jugement leur complexité, et montrer ainsi au public qu'ils sont tous humains et relativement similaires.

**Documentaire, fiction, le personnage du transsexuel en transgresse les frontières. Votre propre approche de ces distinctions ? Et comment les avez-vous traitées par le tournage ?** La relation entre la réalité et la création est le cœur de l'expérience humaine. C'est quelque chose de bien plus ancien que le cinéma, qui vient de la faculté humaine à l'introspection. Quand nous pensons, nous projetons nos aspirations et nos rêves, nous créons de nous-mêmes des fictions dont nous

aimerions qu'elles fassent partie de la réalité. C'est le scénario de cette fiction qui donne une structure et transforme la réalité en quelque chose que nous reconnaissons. Réalité et imagination sont des concepts disjoints qui tentent d'expliquer notre existence, mais au fond, ils se nourrissent l'un l'autre. Au cinéma, la fiction et le documentaire ont toujours été mélangés et c'est ce qui le rend si complexe, ce qui crée une tension entre la vie et ses représentations. Même le film de genre le plus hardcore documente le corps des acteurs, l'espace qu'ils occupent, les pensées de l'auteur. Un documentaire est un brouillon visuel et sonore de la réalité, un regard subjectif, et partant, une représentation de la vie. J'ai choisi cet angle de vue simplement parce que plus nous sommes proches de la prétendue réalité, plus la représentation de la réalité tend à se complexifier. Il est intéressant de remarquer que certaines des situations du film sont considérées par beaucoup comme intimes et gênantes. Pourtant, pour ces personnages, c'est quelque chose de naturel, de normal. Voilà ce qui importe.

**Lire, écrire, penser, semblent au cœur d'un film d'ailleurs très sensuel. Pouvez-vous commenter ?** L'écriture est un des moyens par lesquels nous rêvons le personnage que nous voulons incarner dans le monde. En gardant cela à l'esprit, j'ai profité de ce que le monde « acteurs » avait à apporter pour remplir l'espace de parties « auto-écrites ». Même si ces personnages habitent le bas de la pyramide économique brésilienne, ce sont tous des gens très sensibles, intelligents et pour eux parler de Foucault, Freud, Fernando Pessoa ou de

Bagavitha Gita est quelque chose de normal. Pour mettre l'accent sur leur espace intime et sensuel, dans lequel leurs désirs sont plus explicites, le film est sculpté au plus près des corps des personnages – ce que leur cadre de vie, étroit, renforce. Les rythmes des corps dans les basses classes est en général beaucoup moins réprimé, même si essentiel pour chacun de nous. Le film, de ce point de vue, est provocateur.

**Votre appréciation de la scène du cinéma contemporain au Brésil ?** Depuis les quinze dernières années, l'accès à la production s'est énormément démocratisé, grâce à l'apparition des technologies numériques. Beaucoup plus de gens ont les moyens de faire leurs propres films. Il y a toute une nouvelle génération qui est en train d'émerger au Brésil, des douzaines de jeunes réalisateurs talentueux travaillent sur des petits films, peu coûteux, mais plein d'ambition et avec un énorme potentiel. La distribution et l'exposition de ces films constituent un défi à relever pour s'assurer que le langage culturel de notre pays aille au-delà de l'esthétique télévisuelle. Notre cinéma national est très proche de la télévision et des films hollywoodiens, souvent formatés pour elle. Or le cinéma n'est pas fait pour vendre des produits. Pour l'heure, une grande partie de la production brésilienne se soumet à des formules qui ont fait leurs preuves, se privant d'une voix critique et d'une profondeur propre au cinéma. Mais à travers tout le pays, commence pourtant à apparaître un cinéma, encore peu connu du public, qui propose des points de vue très différents.

Propos recueillis par Céline Guénot

# LES TROIS DISPARITIONS DE SOAD HOSNI

Rania Stephan

Compétition internationale

Première mondiale

20h45 TFM La Criée  
En présence de la réalisatrice



**Pourquoi le choix de cette actrice en particulier ?**

C'est une longue histoire. Je suis née et

j'ai grandi au Liban. A l'époque à Beyrouth, on pouvait voir des films très variés, de Bruce Lee à Bergman. Le cinéma populaire égyptien était

cinéma arabe. Depuis ce temps, je lui porte une affection particulière en plus de mon admiration pour son talent.

**Pouvez-vous nous éclairer sur le titre du film : Disparitions ? Trois disparitions ?** Lorsque Soad Hosni se suicide à Londres en 2001, comme beaucoup dans le monde arabe, j'étais bouleversée par sa disparition soudaine et tragique. Après 30 ans de carrière et 82 films de fiction, elle était non seulement une actrice mais une star, surnommée « la cendrillon du

rière, et tracer les figures importantes qu'elle a représentées, ses multiples identités, afin de tenter d'élucider sa fin tragique. Mais il y a aussi un côté ludique dans le montage que je revendique. J'ai eu un plaisir fou à monter ce film, à travailler avec ces images et ces sons. J'ai joué avec tous ces éléments.

**Comment créer un récit continu à partir de matériaux nécessairement hétérogènes ?** Il fallait raconter l'histoire sans perdre le fil du récit, vu que l'actrice passe sans ordre chrono-

loire à travers cette fabrication. Qu'est-ce qui est réel et qu'est-ce qui est imaginaire ? La frontière est brouillée... J'avais tout le temps en tête cette phrase de Godard : «La représentation console de ce que la vie est difficile, mais la vie console de ce que la représentation n'est qu'une ombre ». C'est l'oscillation entre les deux qui fait que c'est possible de continuer à faire des films dans la vie. Le dernier plan du film semble mettre en abyme l'histoire de Soad Hosni, si bien qu'on ne sort jamais de l'image de fiction. Exactement.



présent mais n'était pas apprécié dans les milieux intellectuels arabes qui lui reprochaient son manque d'engagement social, sa fonction d'opium du peuple etc. Donc je ne voyais pas beaucoup de films arabes. Après le bac, j'ai fait mes études supérieures en cinéma à Melbourne en Australie. A la fac, nous avons étudié le cinéma du monde entier, de Hollywood à la nouvelle vague, du cinéma expérimental new-yorkais au cinéma japonais, tout...sauf le cinéma arabe ! Un jour je suis tombée par hasard sur un film de Soad Hosni chez une cousine de mon père, Tante Sonia, qui habitait la banlieue de Melbourne. Délaissée par son mari, elle passait ses journées à faire la cuisine et à voir des films arabes en VHS qu'elle louait chez les épiciers libanais du coin. J'ai été époustoufflée par Soad Hosni. Le film m'avait ravi autant qu'un film hollywoodien, français ou autre et en plus, il parlait ma langue. J'ai commencé à voir tous ses films et j'ai décidé d'écrire mon mémoire de fin d'études sur elle en tant que « héroïne du cinéma populaire égyptien ». Je dis toujours que c'est Soad Hosni qui m'a ramenée au

cinéma arabe ». J'ai senti qu'avec elle disparaissait une actrice hors norme avec toute une panoplie de la représentation de la femme arabe au cinéma ; cela correspondait aussi à la fin du VHS, support qui a véhiculé cette image. Voici trois disparitions. Peut-être y en a-t-il d'autres ?

**Comment avez-vous choisi les extraits parmi les 82 films dans lesquels elle a joué, puis comment avez-vous procédé au montage ?**

Une actrice disparaît. Elle n'est plus là pour raconter son histoire. La meilleure façon de parler d'elle devient son travail. Très vite l'idée m'est venue de raconter son histoire uniquement à travers des extraits de ses films. Mon film est construit comme une tragédie en 3 actes divisés en scènes, avec un prologue et un épilogue. Plusieurs niveaux de lecture se tissent et différentes formes narratives sont utilisées. Dans le troisième acte par exemple j'ai travaillé sur l'aspect onirique de la narration que j'ai construite comme un rêve dans un rêve dans un rêve. Au niveau de la construction, il fallait dérouler les étapes principales de sa vie et sa car-

rière de l'âge de 17 ans à 48 ans, de 1959 à 1991. Je voulais aussi qu'on suive l'histoire sans nécessairement connaître le cinéma égyptien ni le travail de Soad Hosni. Ce n'est pas un film pour aficionados uniquement. Donc, la construction du récit était primordiale, la bande-son et la musique aussi. Au niveau de l'image, cela commence par une actrice morte qui raconte son histoire. Son récit est construit à partir d'éléments de ses films de fiction. Elle essaie de se souvenir. Sa mémoire est fragmentée. La trame du VHS avec ses scratches est utilisée en tant que trame de cette mémoire, avec les images qui surgissent et disparaissent comme les souvenirs. Il fallait que tout participe à ce voyage dans le cinéma et la mémoire : images, sons, musiques, dialogues, matières filmiques.

**Une phrase revient plusieurs fois dans le film « l'imagination est plus belle que la réalité ». Un programme ? Le sien ? Le vôtre ? Celui du cinéma égyptien ?** Le rôle d'une actrice est de jouer des personnages. Et moi j'ai fabriqué une his-

toire. Au final, le film est un hommage à une actrice, à son travail, à son corps au travail ; c'est aussi l'histoire de ses images, un documentaire sur la fiction. In fine, c'est un film sur la vie et la mort d'une actrice et sur le pouvoir de l'imagination.

**Avez-vous été tentée d'inclure dans le film des images qui ne seraient pas tirées de ses films ?** Au tout début de l'écriture du projet, j'avais pensé inclure trois images du réel : celle de la maison où elle est née au Caire, celle de l'immeuble d'où elle s'est jetée dans le vide à Londres et celle de sa tombe, sa demeure finale. Mais j'ai vite senti qu'il fallait rester fidèle à ma première intuition : celle de raconter une histoire, une fiction, uniquement à partir d'éléments d'autres fictions.

**Pouvez-vous nous parler de vos projets en cours ?** Je suis en train d'écrire une histoire (Une fiction ? Un documentaire ? Les deux ?) qui tourne autour d'une enquête : une quête de la mémoire.

Propos recueillis par Céline Guénot

## EXPOSITION Faces and Walls

Galerie de L'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Marseille  
JUSQU'AU 11 JUILLET 2011 - 15H / 20H

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

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ 12h Variétés

Première mondiale

## <...-HISTOIRES DU PRÉSENT-...>

(documentation d'une expérience)  
Alejandra Riera  
avec UEINZZ



## 200% Compétition premier film Compétition française

Nicolas Boone et Olivier Bosson

14h30 TFM La Criée  
En présence des réalisateurs



L'origine de votre projet ? Les conditions de production ?

**Olivier Bosson :** Nicolas et moi on se connaît depuis longtemps. On s'est retrouvés à plusieurs reprises dans les mêmes aventures : résidence, édition, diffusion, tournage etc.. Là, disons qu'on

avait envie de faire à deux un film sur la banlieue. Un film dont les acteurs ne seraient pas filtrés par les effets sociologiques connus de la culture.

**Nicolas Boone :** Nous voulions travailler en « BAN-LIEUE », convaincus du terrain fertile, humain et politiquement grave.

**OB :** Une chose a agi pour moi comme déclencheur de ce projet de film : une visite un jour au palais de Tokyo. Le palais de Tokyo étant un lieu

d'art contemporain, le visiteur y est attentif à beaucoup de choses, plus que dans un musée plus classique. Là, on sait que tout peut faire sens. Non seulement les oeuvres, mais aussi le contexte, même les visiteurs de l'expo peuvent être de faux visiteurs, etc.. donc quand on visite, on est à l'affût, sur le qui-vive, quoi ! Or ce jour-là, l'organisation humaine au palais de Tokyo était la suivante : à l'accueil, les gars de la sécurité et les pompiers ressemblaient à des arabes, les visiteurs et les guides ressemblaient à des blancs, et les 4/5ème des cuisiniers à des noirs. Je crois avoir bien compris le message. Pour ce qui est de la production, on a présenté le projet à Anne Giffon du CAP de Saint-Fons, (banlieue sud de Lyon) qui a dit Banco ! sur les chapeaux de roue. Le film a donc été produit dans le cadre d'une résidence d'artistes.

**NB :** Un film « en résidence », ce qui sous-entend des moyens minimes, surtout beaucoup de bénévolat, une équipe technique réduite, (7 personnes), une dizaine de jours de tournage, le projet a duré en tout un peu plus d'un an.

**OB :** Oui, on a eu des conditions de production plutôt arts plastiques que cinéma. Mais com-

pensées par plein d'aspects humains et notamment un soutien incomparable de l'équipe du Centre d'Art ! Incomparable !

**C'est un film avec un grand "casting". Le recrutement ? Vos choix ?** : Du coup oui, le casting, on s'est lancé dans un grand casting, on voulait avoir un maximum d'acteurs et d'actrices ! Faire une grande fresque de la banlieue ! C'est extraordinaire les castings, d'une densité humaine, très

chouette ! En plus, nous, on avait décidé de prendre tout le monde.

- La ville de Saint-Fons est composée de 3 quartiers, nous avons fait un casting dans chacun des quartiers pour toucher des types de population différents. A chaque casting, nous avons accueilli environ 100 personnes et nous avons pris systématiquement tout le monde ! Pour les plus habiles, les rôles principaux, les autres, figurants. En plus nous avons donné des

suite page 4 >>>







# THE END OF THE WORLD BEGINS WITH ONE LIE

Lech Kowalski

Compétition internationale  
Première mondiale

**Comment est né votre projet *The End of the World Begins With One Lie* ?** J'ai pensé à la situation à La Nouvelle Orléans depuis l'ouragan Katrina, et à tout ce qui s'était passé là-bas, résultat de l'ouragan et de l'intervention complètement incompétente du gouvernement américain sous la présidence de Bush. J'ai vécu à la Nouvelle Orléans dans les années 1990 et j'ai filmé avec Willy DeVille des scènes assez incroyables que ne j'ai encore jamais utilisées pour un film. Maintenant évidemment, la ville a beaucoup changé et ce que j'ai filmé là-bas dans les rues a désormais une valeur historique. Mon intérêt pour la Nouvelle Orléans est donc personnel et c'est le critère principal pour chaque film que je fais. C'était une de mes villes préférées, la moins patriotique et la moins puritaine

des Etats-Unis, mais aussi une ville très raciste, d'une manière intéressante. Tous les gens là-bas savent qu'ils vivent dans une réalité raciste et ils n'essaient pas de prétendre le contraire. Ils en plaisantent, ils comprennent tous que cela fait partie de l'histoire américaine et c'est une histoire qui ne changera pas tant que cela. Chacun essaie de faire le mieux possible dans ces conditions. Regardez le stade de football où des milliers d'Afro-Américains ont échoué pendant l'ouragan Katrina : c'est un testament à l'histoire raciste des Etats-Unis et aux pratiques politiques et socio-économiques actuelles. Ils

**Le film est composé d'extraits de *Louisiana Story* de Robert Flaherty et des informations télévisées, ainsi que d'images tournées par des amateurs. Pourquoi avez-vous décidé de travailler à partir de cette combinaison d'images ?** Je ne voulais pas aller en Louisiane pour filmer les



des Etats-Unis, mais aussi une ville très raciste, d'une manière intéressante. Tous les gens là-bas savent qu'ils vivent dans une réalité raciste et ils n'essaient pas de prétendre le contraire. Ils en plaisantent, ils comprennent tous que cela fait partie de l'histoire américaine et c'est une histoire qui ne changera pas tant que cela. Chacun essaie de faire le mieux possible dans ces conditions. Regardez le stade de football où des milliers d'Afro-Américains ont échoué pendant l'ouragan Katrina : c'est un testament à l'histoire raciste des Etats-Unis et aux pratiques politiques et socio-économiques actuelles. Ils

dégâts de la marée noire, il y a assez d'images sur internet, faites par des gens qui vivent ou sont allés là-bas. Rien de cela n'a de réelle qualité esthétique, c'est simplement un document visuel, une source d'information sur le désastre. La plupart des images ont été tournées parce que les gens étaient furieux et frustrés : ils ont tout simplement pris leur téléphone portable et leur appareil photo et ont commencé à filmer. Il y a une sorte de laideur spectaculaire dans ces images de la marée noire. Ce qu'elles sous-entendent c'est la culpabilité et des sociétés géantes, responsables de la marée noire.

**200% / suite de la page 3 >>>** ateliers « cinéma » dans les écoles du quartier des Clochettes ce qui nous a permis d'entrer en relation avec beaucoup d'enfants et de pénétrer vraiment le cœur d'un quartier. Pendant toute l'aventure (repérage, écriture et tournage), une réelle communauté s'est créée autour du projet. - Et puis on a eu des super actrices et acteurs. C'est un avantage merveilleux des films par rapport à d'autres disciplines, on peut travailler avec presque tout le monde. Et ça marche ! C'est plus ouvert que le lancer de javelot, ou la haute couture !

**Pourquoi cette structure "marabout de ficelle" ?** - Cette structure narrative apportait la solution à 2 ou 300 de nos problèmes en même temps, dont voici trois exemples. Pour notre projet de grande fresque, il fallait qu'on puisse voir du pays, beaucoup de gens et de situations. Qui plus est, lorsqu'on réalise un film participatif avec des acteurs bénévoles, c'est mieux de changer souvent de personnages, de multiplier des scènes courtes, la participation au tournage est plus répartie, donc plus brève pour chacun, plus mesurée. Cette structure en culbuto permet de souligner le caractère très relatif de l'identité des personnages et des lieux. Les gens sont toujours partagés entre une vie familiale et une vie avec des amis, ou leur sœur, ou au travail, etc.. dans chaque cas, ils n'apparaissent pas de la même manière, ils n'agissent pas selon la même logique. D'autant qu'en banlieue habitent pas mal de gens à double ou triple culture. La banlieue elle-même est un espace ambigu : d'un côté, on dirait la quintessence de l'urbain, c'est souvent de la construction récente, de la ville à l'américaine. Et en même temps, c'est déjà la campagne ! Tout le monde connaît tout le monde, il y a de la verdure, des arbres, des oiseaux, des armes.. Et enfin ce principe permet de faire de la fiction sans se taper le côté lourd qui consiste à suivre un seul récit (ce qui

pour ma part aurait vite fait de me décourager), il y a tellement et tellement de manières autres de construire des récits ! Le marabout de ficelle, c'est à la fois souple et costaud, comme de la chaîne de vélo. - Pour écrire le scénario, nous avons arpenté le territoire de Saint-Fons avec un appareil photo entre la vallée de la chimie et différents cités, et rencontré beaucoup d'habitants, ou d'acteurs « sociaux » ou culturels. Chaque fois, des scènes nous apparaissaient, et le scénario « marabout » est un moyen de tout ficeler. Ici il nous fallait un scénario où l'on puisse mettre un maximum d'idées. Chacun dans notre expérience de faire des films, nous avons renoncé à raconter des histoires de manière classique, nous avons chacun expérimenté des formes différentes de déstructuration. Le marabout était donc un aboutissement logique à notre désir de faire un « long métrage » ensemble.

**Y-a-t-il une part d'improvisation ?** - Oui, bien sûr, mais elle n'a pas été déterminante. - Après les castings, nous avons organisé une série d'ateliers, où nous avons fait répéter le texte aux acteurs, testé différentes mises en scène, costumes, les accessoires..., pour gagner un maximum de temps pendant le tournage.

**Comment s'est faite l'écriture des dialogues ?** - C'est un grand plaisir la langue de banlieue, vocabulaire très riche, très varié, langue très orale, très tonique ! Avec une grosse quantité de vanes, un régal à faire tourner ! Pour que ça accélère un peu, on a rajouté des œufs de pâques : on a mixé dans cette langue des idées et des propos de divers horizons et donc des niveaux de langage très variés aussi - sociologie, interviews de rappers, de commerçants dans le business, philosophie, forum de religion, films – en fait, on s'était un peu documenté aussi.

**Une critique sociale qui mène à des situations de plus en plus débridées, et une caméra assez posée ? Un choix**

très conscient du fait qu'il était financé par une compagnie pétrolière. Ce n'est pas vraiment un film, plus une œuvre de propagande, il n'y a pas grand chose dans ce film que je peux respecter si ce n'est quelques belles images et une bande-son très forte. Du point de vue de la qualité esthétique, je mets ce film au même niveau que les images de la catastrophe mises en ligne sur internet. Je pense que les images sur internet sont bien plus honnêtes et sincères. Enlevez la musique du film de Flaherty et il ne reste plus de film, au mieux un mélodrame de piètre facture. De même, si vous regardez attentivement, il n'y a que quelques scènes fugaces dans lesquelles apparaissent des noirs. Flaherty a utilisé la Louisiane comme un décor hollywoodien. J'ai donc donné aux images et aux scènes de Flaherty la même considération esthétique qu'aux images trouvées sur internet. Je considère ce film plus comme un graffiti cinématographique que comme un vrai film.

**Vous avez utilisé plusieurs scènes de longueurs différentes, mais *Louisiana Story* reste présente tout au long de *The End of the World Begins With One Lie*. Comment avez-vous fait ces choix ?** J'ai déconstruit le film de Flaherty. J'ai réorganisé les séquences, changé le contexte de ses scènes et utilisé la musique de plusieurs façons différentes, la réarrangeant même. Son film donne sa structure narrative à mon film. Sans lui je n'aurais pas pu faire *The end of the world begins with a lie*. C'est un film sur l'histoire, sur les mensonges qui nous ont été racontés et qui continuent de l'être pour nous vendre une idéologie et des biens de consommations que nous voulons et dont nous avons tous besoin. Ce que je suis en train de critiquer dans le fonds, c'est le grand mensonge dans lequel nous vivons tous. Et si nous étions tous honnête au sujet du fait que nous sommes en train de pousser, sans interruption, vers une fin désastreuse ? A quel point l'humanité serait-elle différente si tout le monde commençait sa journée en disant « Qu'est-ce que je vais faire aujourd'hui pour aider à nous rapprocher encore un petit peu plus de l'anéantissement ? ». Voilà de quoi parle *The End Of The World Begins With A Lie* : la fin des temps, non pas comme de la science-fiction mais comme une réalité. Et pour ce que j'en ai vu dans ma vie, plus nous nous rapprochons d'une pollution massive et de la destruction de

**préalable ?** - Oui, bien résumé. Il y a effectivement une progression dans le film vers des situations plus hirsutes, plus fabuleuses, certaines scènes de la fin ressemblent à des extraits de contes. Ça permet de proposer des points de vue surprenants sur le monde. D'autant que – à titre personnel - ce qui m'intéresse aussi c'est la couche sous-jacente, par exemple toute la bienveillance à l'œuvre en banlieue, institutionnalisées ou pas d'ailleurs, les conseils, les bonnes intentions, le souci constant que tout se passe bien, qui peut donner envie de faire du mauvais esprit quand on en a marre de jamais pouvoir être seul. Et ce genre de couche se manifeste quand on fait fonctionner la fiction à plein régime, selon ses propres lois. Mais critique sociale, je ne sais pas, c'est pas évident le sens du mot. Aujourd'hui la critique sociale (au sens de critiquer le groupe social, quasiment de ne pas pouvoir le supporter), la critique sociale la plus forte et virulente vient des entreprises, du pouvoir politique et des médias de masse. Quel acharnement, quel niveau de délire ! Nous, en comparaison, je crois qu'on n'est pas loin du minimum, ça n'est pas un film militant, ni peut-être si imaginaire que ça, comparé à n'importe quel journal télévisé. - Explorer les clichés banlieue que les médias ressassent, en parler différemment, déplacer les éléments, faire la morale en étant dans une logique complètement fantastique, casser des voitures lors d'une fête de la voiture ou d'une évocation illustrative d'un schéma du code de la route. - Ensuite, pour la caméra, oui, elle est assez frontale, faisant des cadres, posément. Ça correspondait bien aussi avec notre souci d'efficacité au tournage. On devait faire le film en 11 jours.

**Le titre ?** - Est international.

la planète, moins cela nous dérange et plus nous nous voilons la face en espérant que les choses s'arrangent comme par magie. Je demande donc tout simplement que nous reconsidérions notre approche de la vie en affirmant que, oui, ce que je vais faire aujourd'hui, est en train de nous précipiter vers la fin.

**Comment avez-vous choisi les images de la catastrophe de 2010 dans le Golfe du Mexique ?** J'ai suivi la catastrophe sur internet dès que j'ai su, comme j'ai suivi l'attaque du 11 septembre à New York. Ce que j'ai trouvé le plus intéressant sur internet, c'était une sorte de journalisme citoyen : peu d'analyse, ce qui est très rafraîchissant, la captation directe et franche d'évènements que des gens normaux ont filmé, poussés par la frustration, la colère et le désespoir. Puis je suis parti en tournage en Pologne. La nuit je revoyais mes notes sur les rushes que j'avais rassemblés ainsi que celles sur le film de Flaherty et je les ai combinés selon un plan schématique. Je suis rentré et j'ai fait un premier montage, puis j'ai laissé reposer un peu et j'ai fait une projection-test à la Cinémathèque, pendant une rétrospective de mes films. Le dernier soir, j'ai montré *The end of the world begins with a lie* et je l'ai regardé sur grand écran. Ce n'était toujours pas fini mais le film avait beaucoup de puissance. A ce stade très précoce il devait être un mélange d'évènements en direct, mais lorsque je commençais à jouer avec des idées créatives, je me suis rendu compte très vite que quelque chose de beaucoup plus substantiel devait être fait.

**Comme pour les extraits du journal télévisé, ceux de *Louisiana Story* venaient aussi d'internet. Pourquoi avoir choisi cette mauvaise qualité d'image ?** Les mauvaises rushes n'existent pas sur internet. C'est aussi comme ça qu'internet est en train d'affecter notre sens esthétique collectif. Tout comme MTV nous a fait accepter l'idée d'un montage rapide. Importe-t-il d'avoir des belles images ? Oui, si elles aident à raconter l'histoire. Mais je déteste les images hollywoodiennes joliment composées. Elles sont tellement faciles à faire, elles ne racontent rien. Le film de Flaherty est d'assez bonne qualité mais je voulais que tout le film ait quelque chose de rugueux, direct et pas trop étudié, une sensation d'urgence. Les rushes en noir et blanc du film de Flaherty marchaient par contraste avec l'image vidéo tirée d'internet, avec ses couleurs laides et grossières. En fait, j'ai filmé les images d'internet et je les ai recadrées au lieu de simplement les télécharger. Ainsi l'effort supplémentaire pour les filmer m'a permis d'une certaine manière de me réapproprier les scènes, bien plus que si je m'étais contenté de les télécharger. J'ai passé des heures avec la caméra tournée vers le moniteur, à surfer sur internet et à filmer, c'était fastidieux, mais le processus du travail lui-même vous lie à votre matériau. Je suis un cinéaste tactile.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

## SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

L'AN 2008  
Martin Le Chevallier 10/30  
En présence du réalisateur Variétés



CONTRE HISTOIRE DE LA SÉPARATION  
Etienne Chambaud

Première mondiale

15/4 Alcazar

Propos recueillis Nicolas Feodoroff



# LA VIE EST AILLEURS

18h00 TNM  
La Criée

Elsa Quinette En présence de la réalisatrice

Compétition française | Compétition premier film | Première mondiale



**Quelle est l'origine de *La Vie est ailleurs* ?** À l'origine de ce film, il y a mon imagination d'enfant, avec mes angoisses, mes cauchemars, mes fantasmagories autour de la mort. Une imagination qui ne m'a

jamais lâchée et qui a longtemps envahi mon réel. En 2002, j'ai découvert la réalisation documentaire grâce aux Ateliers Varan. C'est là que j'ai commencé à filmer ma grand-mère et son rapport énigmatique à la mort : ludique, théâtral, obsessionnel, ambivalent puisqu'elle voulait mourir et vivre à la fois. Dans la foulée de cette formation, je suis partie avec ma caméra plusieurs mois en Inde pour apprendre à filmer, sans but. La ville de Bénarès m'a complètement happée. Surtout le *Burning Ghat*, l'aire où se déroulent les crémations vers laquelle convergent les familles avec leurs morts, de l'Inde entière, parce que dans la croyance hindoue, mourir et être incinéré à Bénarès est l'ultime libération du cycle des réincarnations. Du coup c'est une ville où les vivants et les morts se côtoient le plus naturellement du monde. Vous êtes sur le territoire des morts et en même temps de plain-pied dans la vie, poussée à son paroxysme. Quand je suis revenue à Paris, j'ai continué à filmer ma grand-mère, mais j'avais aussi très envie de retourner à

Bénarès pour y fabriquer quelque chose, je ne savais pas exactement quoi. Trois ans plus tard, j'y étais à nouveau, avec mon frère photographe, et l'idée de faire un film qui entrecroiserait photos et vidéo. Nous venions d'arriver quand nous avons appris que la grand-mère Baboussia était en train de lâcher prise. La nouvelle a complètement bouleversé le sens de ma présence à Bénarès et ma façon de la filmer. Filmer est devenu une sorte de prière. De retour en France, le désir d'un film mêlant Baboussia et Bénarès a commencé à grandir.

**Portrait de votre grand-mère, séquences tournées en Inde, un ensemble apparemment hétérogène. Comment avez-vous imaginé le projet d'ensemble ?** Au cours des tournages successifs, j'ai avancé de façon instinctive, sans "note d'intention" dans la tête, avec la nécessité de filmer, sans savoir où j'allais. C'est seulement dans l'après-coup qu'un projet d'ensemble s'est dégagé, petit à petit, il a fallu du temps, des rencontres. Mais le point de départ a été de me rendre compte que, de Baboussia à Bénarès, mes images étaient travaillées par une même quête : l'exploration de la frontière entre les vivants et les morts. Frontière imaginaire et poreuse du côté familial, frontière réelle et infranchissable en Inde. Et le long de cette frontière, les images indiennes et celles de ma famille se répondaient.

**Vous filmez votre grand-mère dans des moments très intimes, avec beaucoup de tendresse, comme en témoignent les gros plans ou les tremblés de la caméra. Comment avez-vous envisagé ce tournage avec elle ?** Étrangement, plus on est proche de quelqu'un, plus l'intimité est compliquée à filmer. On sait trop bien où l'on met les pieds, on manque d'innocence, on a tendance à se mettre des barrières. C'est pour cette raison que la caméra tremblait parfois, j'étais très intimidée. En même temps, il m'arrivait aussi d'être sans retenue, à l'image de ces gros plans où je cherche à être au plus près du regard de ma grand-mère, comme si je voulais traverser la limite entre le dedans et le dehors, aller au-delà du visible, à l'intérieur, pour atteindre le secret. Le secret que je lui prêtais avec la mort. Le tournage s'est fait en deux temps. D'abord dans le cadre des Ateliers Varan, où il a été intense, puis, ponctuellement, pendant les trois années qui ont suivi. Peu après Varan, sur le ton de la plaisanterie, j'ai dit à Baboussia que j'allais l'accompagner avec ma caméra jusque dans la tombe. Elle a répondu très sérieusement : « Pourquoi pas ? » et le tournage est reparti, mais de manière informelle. La filmer était d'abord une façon d'être près d'elle, avec elle, dans ce cheminement vers la mort, et de me préparer à sa disparition.

**Des films super8 en noir et blanc enrichissent aussi ce portrait pour aborder l'histoire de votre famille. Dans les lettres que vous lisez, l'évocation de Drancy prend une résonance particulière.** Les films super8 et les lettres envoyées du camp de Drancy datent de la même époque, 1943. La famille réfugiée au Chambon-sur-Lignon reçoit des nouvelles de deux proches parentes enfermées dans le camp de Drancy. Durant cette période, Baboussia et les siens filment leur exil à la campagne et ce qui frappe, c'est qu'ils ne filment que des instants de bonheur et de fête. Comme si d'emblée il avait fallu recouvrir l'horreur de la guerre par des images heureuses. En même temps, elles ont quelque chose de fantomatique. La disparition s'inscrit dans la façon dont le blanc efface en partie les visages et les corps. Ces archives résonnent en effet avec tout le reste du film. Elles sont le hors champ de la farce familiale où l'on joue à annuler la mort mais elles correspondent aussi à l'envers des photos de mon frère, qui montrent la destruction à l'œuvre, et à celui de mes premières images indiennes, proches du cauchemar éveillé. Enfin, elles ont à voir avec la séquence autour des crémations.

**La dernière séquence du rituel funéraire en Inde est relativement longue et semble faire écho aux funérailles de votre grand-mère que vous ne filmez pas.** Le jour des funérailles de ma grand-mère, j'étais à Bénarès, sur le ghat des crémations. À l'endroit qui pour moi matérialise et symbolise puissamment la séparation entre les vivants et les morts. Et toute cette dernière séquence tourne autour de la séparation. Jusqu'à l'ultime rituel où l'endeuillé se place dos au défunt, jette de l'eau du Gange par-dessus son épaule pour éteindre les dernières flammes du bûcher, et s'en va sans se retourner, quitte le territoire des morts. De fait, ces images de séparation font écho aux obsèques de Baboussia, elles racontent un adieu, mais pas seulement... Cette séquence sur le *Burning Ghat* donne aussi à voir une représentation "vitale" de la mort : une représentation où la mort fait partie de la vie.

**Pourquoi avoir choisi de terminer le film avec le Kaddish ?** C'est un choix qui s'est fait tard. Au départ je n'imaginai pas de musique dans le film. Mais arrivée à un certain stade du montage, la question s'est posée avec insistance. J'avais envie de violoncelle. Dans le son du violoncelle, j'entends à la fois la puissance de la vie et la présence de la mort. J'ai d'abord pensé à un air de Monteverdi, interprété par Sonia Wieder-Atherton et deux autres violoncellistes, mais le morceau ne résonnait pas avec mes images. Puis au moment où on construisait la fin du film, où l'on cherchait à rassembler tous les éléments du puzzle, l'idée du Kaddish a surgi. Mais c'était une musique à laquelle j'avais peur de toucher. En même temps je voulais éprouver la rencontre entre mes images de l'Inde et un air imprégné de la culture juive d'Europe de l'Est. Quand j'ai découvert la séquence finale accompagnée du Kaddish, j'ai eu la sensation que la musique du violoncelle épousait chaque mouvement de l'image et, plus largement, le mouvement entier du film. Est-ce que le Kaddish a trouvé sa place dans le film parce qu'il s'agit de la prière des morts ?

Propos recueillis par Olivier Pierre

## SÉANCE SPÉCIALE SCAM

18h30 Variétés

### NA VESPERA

Lotte Knaepen



« Nadine a 14 ans et vit avec sa mère et son grand-père au Portugal, sur une colline. Ses rêves d'ado se reflètent dans le paysage vide et rude. Nadine est très proche de Vera, sa mère, qui l'a eue à 14 ans. Cet été-là, le passé de Vera et le futur de Nadine s'entremêlent. On ne sait pas toujours bien qui est la femme et qui est la fille. *Na Vespera* est le résultat de huit années d'amitié entre les personnages et la réalisatrice dont la caméra observe patiemment la vie quotidienne. »

D'après Lotte Knaepen.

## MUERTE EN EL JARDIN

Luis Buñuel 11h45 TNM La Criée

UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN



CHANGEMENT DE PROGRAMME

### LA NOCHE AVANZA

Roberto Gavaldon

20h aux Variétés



# ENTREE DU PERSONNEL

## Manuela Fresil

En présence de la réalisatrice

Compétition française Première mondiale 16h30 *TNM La Criée*



**L'origine de ce projet ?** Les films sont souvent comme des lits gigognes ou des poupées russes, l'un vient de l'autre. J'avais réalisé pour Arte il y a quelques années un film

ouvrière avait disparu. Même si elle n'est plus là où on l'attend, il faut avoir à l'esprit qu'un tiers des emplois des pays industrialisés relèvent du travail ouvrier. Ainsi, les usines agroalimentaires se trouvent à la campagne, où c'est généralement le seul employeur, et la France est le second exportateur mondial de produits agroalimentaires.

**Selon quels critères avez-vous choisi les usines ?** Je n'ai pas choisi les lieux, je suis allée là où j'ai pu entrer, et cela a été extrêmement difficile. Je ne suis pas très à l'aise avec le cinéma direct, qui peut être "prédateur" de personnages, de lieux, de situations. Aussi, dès le début du projet je ne voulais pas parler d'une usine en particulier mais de l'usine en général. Je savais que par le montage, je pouvais passer de l'une à l'autre. Et de fait, toutes ces usines fonctionnent de la même manière car leurs procédures sont issues de directives européennes, qui sont appliquées partout identiquement.

**Comment s'est mis en place le parallèle entre l'exploitation du corps des ouvriers et le bétail ?** Au cours des premières discussions avec les salariés. Mais je ne suis pas sûre qu'il faille parler d'un parallèle. Les bêtes sont tuées pour être mangées, les salariés sont usés jusqu'aux os, certes, mais sortent vivants de l'abattoir.

**Comment avez-vous construit votre point de vue à l'intérieur de l'usine ? Le tournage, le travail de montage ?** A l'intérieur des usines nous avions peu de latitude, car chaque plan était vérifié par un cadre. Nous étions donc par nécessité dans "le



point de vue" du contremaître. Mais ce qui ne pouvait pas être contrôlé était la durée des plans. Et puis parfois heureusement le contremaître nous oublie et s'ennuie, et cela donne un peu plus de marge. Sur les lieux, il était de toute façon très important de ne pas donner l'impression de rendre les ouvriers complices de notre démarche. Ils auraient risqué de perdre leur emploi. Nous avons donc tenu cette place assignée. Comme je suis très liée à mon opérateur, je lui faisais confiance pour les plans, les durées, et de mon côté je donnais le change aux contrôleurs. Cette position de "pirate" était très inconfortable, car quand vous passez toute la journée à discuter avec quelqu'un, il y a évidemment un échange. Or ici il était impossible, sauf deux fois où j'ai pu interroger des gens en direct et qui apparaissent dans le film. En plus je savais très bien que le directeur qui acceptait que l'on entre dans son usine prenait un risque vis-à-vis de ses supérieurs. C'est aussi pour cela que l'usine du film est anonyme. Les deux seules enseignes que l'on voit sont des lieux où nous ne sommes pas entrés. Je savais que le point de vue

du film se construirait au montage, en articulant les deux récits, celui du son, qui dit une parole intime et personnelle, et celui de l'image, qui raconte le fonctionnement froid de l'usine. Toute la difficulté fut de parvenir à le faire.

**On les voit faire leurs gestes loin de la chaîne de production. Une nécessité dès l'écriture ? Qui sont-ils ? Comment avez-vous travaillé avec eux ?** Ce sont des syndicalistes qui ont accepté de refaire les gestes de l'usine, devant les grilles de l'usine. Depuis le début j'étais

convaincue qu'il fallait raconter l'histoire de ces gens autrement que comme des victimes. La question du travail est une question douloureuse pour tout le monde, et je tenais à rendre compte de leur intelligence, et de leur liberté de penser, alors même qu'ils sont des robots dans l'usine. Les gestes devant l'usine transforment la brutalité en poésie, de même lorsqu'ils racontent leur vie.

**D'où proviennent les récits entendus off ?** Ils sont issus d'un long travail d'entretiens puis d'écriture. J'ai rencontré une soixantaine de salariés, et comme je voulais raconter une sorte de destin commun des salariés, et non pas l'histoire de quelqu'un, j'ai retravaillé ces paroles, d'abord retranscrites puis remontées. Je n'ai rien inventé, chacune des phrases que l'on entend a été dite par quelqu'un, mais pas nécessairement par la même personne. Ainsi, en montant les textes, j'ai construit les personnages qui traversent le film.

Propos recueillis par Rebecca de Pas

**Le monde ouvrier, invisible, est plutôt lié dans notre imaginaire à des pays comme l'Inde ou la Chine. D'où votre intérêt pour cet univers ?** Justement parce qu'il y a encore des ouvriers en France, et que tout est fait comme si la classe



# VICKING LAND

15h15 Variétés  
En présence du réalisateur



**Xurxo Chirro**  
Compétition internationale  
Compétition premier film  
Première mondiale

**Comment est né ce film ? Et notamment, dans quelles circonstances êtes-vous entré en contact avec les rushes tournés sur le cargo ?** En 2007, chez mes parents, j'ai transféré plusieurs cassettes VHS sur DVD. C'est ainsi que j'ai trouvé quatre cassettes intitulées Vikingland. A côté de mon activité de critique et d'historien, j'ai aussi travaillé comme documentaliste pour TVE

Galicia, c'est pourquoi je ne pouvais pas me débarrasser de ce matériel sans y jeter un coup d'oeil. La surprise a été plutôt bonne.

**De combien d'heures de rushes disposiez-vous pour monter le film ?** Il y avait quatre cassettes VHS, ce qui représentait environ 16 heures de rushes.

**Qu'y avez-vous vu qui vous a donné envie de vous réapproprier les images de cet homme pour en faire un film ?** Dans les premières séquences, un camarade membre d'équipage montre à Luis, le personnage principal, comment utiliser la caméra : « La garder aussi stable que possible ». Les images sont enregistrées avec beaucoup de soin. Mais elles se distinguent aussi par l'innocence de son regard, vierge de toute contamination, par sa relation avec la caméra, le témoignage, la focalisation, les séquences contemplatives, et aussi pourquoi pas, par le matériel en lui-même et les caractéristiques esthétiques de la bande vidéo magnétique. Au départ, j'ai pensé alterner ces images avec

d'autres, actuelles, comme des entretiens filmés. Mais finalement, je me suis rendu compte qu'elles fonctionnaient assez bien par elles-mêmes.

**Quelles ont été votre méthode et vos critères pour retenir telle ou telle séquence ?** Le matériel de départ était très étudié, avec un minutage inscrit sur l'image. Je me suis débarrassé des parties les plus détériorées, j'ai essayé de reconstruire les sons... Au fur et à mesure des versions de travail, j'ai supprimé des images, pour ne garder que les passages les plus fondamentaux.

**Parmi les plans que vous avez montés, beaucoup font entrer le spectateur dans une expérience de la durée. Pourquoi cela était-il important pour vous ? Y a-t-il des plans que vous avez coupés, et si oui pourquoi ?** D'un côté, mon intention était de respecter au maximum le matériel de départ, et les coupes m'étaient souvent données par le matériel original lui-même : par les jump-cuts, par le tourné-monté fait avec la caméra, ou bien là où il y avait des problèmes de détérioration de l'image. Dans le matériel brut il y avait des plans très longs et c'est là que j'ai dû intervenir, avec des coupes au noir, là où les mouvements suggéraient une coupe « naturelle », on en introduisant

des effets de coupe comme ceux que l'on trouvait dans les bandes originales. D'un autre côté, j'aimais le fait que les spectateurs soient conscients du passage du temps, et que le film devienne pour eux une expérience. Quand j'avais vingt ans, avant d'aller à l'université et de faire des films, j'ai travaillé comme pêcheur à l'espadon en haute mer, dans l'Atlantique Sud. Je passais des mois sans voir la terre, réalisant des tâches répétitives. Dans ce genre de situation, on est très conscient de sa propre existence, et le moindre petit événement – aussi infime soit-il – prend beaucoup d'importance, car il vous libère de la monotonie. Je voulais aussi que Vikingland transmette précisément cette sensation-là.

**Le film montre un personnage hors du temps, sur un bateau dont on ne sait ni d'où il vient ni où il va, presque comme en exil. Vous sentez-vous proche de sa condition de marin perdu au milieu des glaces ?** Les principaux personnages sont des émigrants, mais ils ne font pas de tourisme : ils étaient là pour travailler. Au début, tout a l'air amusant, mais avec le temps tout devient plus sérieux et plus fatigant. Etre loin de son foyer pendant longtemps est très difficile. L'arrivée du blanc, la perte des points de référence, rend tout abstrait et pur, amplifiant les sentiments d'abattement et de « saudade » (mélancolie). C'est alors que vous vous sentez happé par l'envie de retrouver votre pays.

**Pourquoi Vikingland ?** Dans les premières versions ce titre était très explicite. Mais au final, j'ai éliminé les références visuelles. Je préfère maintenant laisser la question en suspens, pour que les spectateurs s'interrogent. Pour moi, le titre embrasse plusieurs sens : les émigrants sont les nouveaux vikings, sans le romantisme historique. Il peut aussi faire référence à l'hostilité du système capitaliste au sein duquel les travailleurs doivent lutter pour survivre, à l'échec du rêve de l'Union européenne, mais c'est aussi une référence à ma terre d'origine, la Galice, une région frappée depuis des siècles par une émigration chronique.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot et Carla Avenia.

**OÙ**  
lieu d'exposition pour l'art actuel  
58 rue Jean de Bernardy 13001 Marseille

**Nadim Asfar** 20.022011.mp4  
photographies et vidéos  
jusqu'au 13 juillet

**Galerie agnès b.**  
31-33 cours d'Estienne-D'Orves 13001 Marseille

**Cathedral Cars**

**THOMAS MAILAENDER**  
jusqu'au 27 août

**VERNISSAGE**  
AUJOURD'HUI 12H00

# THE UNSTABLE OBJET

## Daniel Eisenberg

17h30 TNM La Criée

Compétition internationale

Première mondiale

En présence du réalisateur



### Quel a été le point de départ de votre projet ?

Ayant lu pendant des années des articles sur la délocalisation des industries occidentales, au début des années 2000 j'ai commencé personnellement à vivre comme une forme d'aliénation la réalité quotidienne d'une économie relative aux services, à la finance, à l'information... Les expériences

virtuelles et les interfaces d'ordinateur ont remplacé les petits échanges de tous les jours. Il y avait moins de

contact physique avec les horloges qu'ils construisent avec dextérité par le biais du toucher. Après avoir acheté une horloge, on ne la touche jamais ; on utilise uniquement la vue... sa seule utilisation relève de la vision. Ce n'est pas ironique... c'est intentionnel. Ainsi ces deux séquences sont reliées l'une à l'autre mais également à l'intérieur des séquences. Ces liens et ces transformations sensoriels sont primordiaux dans la structure du film. Je m'efforce toujours d'ouvrir la forme, et cette structure en triptyque, comme vous dites, permet une ouverture radicale, avec son absence de titre, de narration ou d'indication narrative. La détermination excessive de l'expérience ne m'intéresse absolument pas. Le spectateur doit se confronter aux images, aux sons, au montage, afin de relier les trois parties.

**Pouvez-vous nous raconter comment s'est fait votre choix des pays, des villes et des lieux de travail ?** J'ai voulu établir des liens à l'échelle du monde. En réalité, il y a un



"choses" dans ma vie, et les "choses" qui restaient étaient produites à l'étranger. J'ai commencé à me demander comment étaient évalués les objets qui faisaient encore partie de ma vie, quelles significations ils avaient... J'ai pris davantage conscience de leur sensualité, de leur substance et de leur matérialité. Au même moment, j'ai commencé à ressentir une aliénation comparable par rapport au cinéma qui était devenu plus abstrait et cérébral. Donc j'ai eu envie de réaliser un film qui soit à la fois sensuel et conceptuel, afin de retrouver ma propre perception du cinéma. J'ai commencé à considérer ces "choses" comme une sorte de médium... reliant les gens dans le monde de façon très particulière. Ces objets manufacturés étaient le lieu et le dépositaire de toute sorte de significations et d'échanges, et je me suis mis à réfléchir à la façon dont cela pouvait se manifester dans un film sur le travail, la matérialité et les sens...

**Qu'entendez-vous par "objet instable" ?** Ce sont ces significations qui sont instables. Comme on peut le voir dans le film, ces objets : la voiture de luxe, l'horloge et la cymbale ont des significations bien plus complexes que leur simple valeur économique ou d'usage. Par exemple, l'usine où sont fabriquées les voitures de luxe est un lieu où un objet spécifique est produit... tout comme sa valeur. Lorsque l'acheteur vient voir sa voiture en cours de fabrication, comme dans un musée pour le moins ultramoderne, c'est pendant l'acte d'observation, sensuel et spectaculaire, que la valeur est fixée, pendant que le travail manuel des ouvriers à la pointe de la technologie est consommé ou appréhendé par le regard. C'est à un moment précis de nos vies que ces objets et ces significations sont les plus instables. Alors qu'ils sont en cours de changement, notre perception de ce qu'est une "chose", comment on fixe sa valeur, ce qu'elle signifie pour ceux qui la produisent et pour ceux qui la consomment est fortement déstabilisée.

**Pourquoi avez-vous choisi cette structure en triptyque ?** Au début, le concept du film était bien plus large, mais j'ai réduit le film à des séquences qui isolaient trois sens essentiels ; la vue, le toucher et l'ouïe. Il est évident que ces sens sont présents sur tous les lieux de travail, mais sur chacun d'entre eux un seul sens domine de façon très singulière, ce qui entraîne des situations intéressantes. Ces séquences créent un réseau de liens et je tenais à maintenir leur équivalence... afin de garder un certain équilibre et de susciter la réflexion. Comme je le disais, l'usine de voitures de luxe est un site où on privilégie la vue. Ça ne sent pas l'essence et il n'y a pas de bruits assourdissants. Or il est impossible de produire des voitures sans ces odeurs et ces bruits, donc ils sont forcément cachés ici, et doivent apparaître ailleurs dans la chaîne de production. Par opposition à l'image d'une production extrêmement esthétique, la deuxième séquence se déroule dans une usine d'ouvriers aveugles et malvoyants de Chicago, où en l'occurrence la dimension visuelle de la production est totalement inexistante. Chicago Lighthouse Industries produit des horloges pour toutes les administrations fédérales, c'est-à-dire un objet que la plupart des ouvriers qui les produisent ne peuvent ni voir ni utiliser. Ils sont constamment en

deuxième (et, je l'espère, un troisième) film prévu pour accompagner celui-ci, également en trois séquences, et qui seront tournées dans l'hémisphère Sud. Je veux établir une carte des relations économiques en fonction des lieux. La séquence sur Istanbul est née du besoin d'avoir une séquence sur un objet qui produisait du sens à travers l'ouïe, et la fabrique de cymbales du Bosphore, dans une maison de pierre d'un village à environ une heure à l'ouest d'Istanbul, produit des objets faits main de grande valeur, de façon diamétralement opposée à l'usine de voitures... grâce à une technique perfectionnée sur place il y a quatre cents ans pour produire des objets personnalisés. Comme vous pouvez le constater, il n'y pas deux cymbales qui produisent le même son. Ces lieux commencent à décrire un paysage de production mondial, aussi modeste soit-il, par rapport à des sites de production anciens, récents et très contemporains.

**On a l'impression de voyager dans le temps, du site futuriste high-tech de Volkswagen, jusqu'à la fabrication des cymbales dont l'origine reste visible. Toutefois, on dirait que le film tourne discrètement en rond, forme très présente : roues, horloges, cymbales, etc. Une allégorie du temps ?** C'est une interprétation possible. Je ne peux pas dire que j'avais à l'esprit ce thème "circulaire" en cherchant les objets qui rappelaient cette forme, mais j'en étais parfaitement conscient... et ça m'amusait. Personnellement, je n'utiliserais pas la forme pour en arriver à cette conclusion. Comme vous le sous-entendez, les lieux, les techniques et les procédés de fabrication entretiennent intrinsèquement un lien étroit avec l'histoire, et le processus de production est répétitif et cyclique de par sa nature.

**Le rôle des hommes change à chaque chapitre. Quel point de vue avez-vous adopté pour filmer les ouvriers ?** Vous savez, il y a aussi des femmes, sauf dans la fabrique de cymbales... mais vous avez raison de supposer que la distinction de genre s'applique dans ces endroits. Mais je me suis plus attaché à l'espace social de l'usine - ce que le lieu de travail produit pour et entre les ouvriers. Il était impossible de déterminer avant le tournage à quoi ressemblerait l'espace social de ces usines, mais une fois sur place j'ai dû rapidement comprendre comment le lieu de travail engendrait des rapports personnels. Notamment, dans la fabrique d'horlogerie où le lieu de travail est un espace social fondamental, et les rapports et conversations que l'on entend en passant sont cruciaux pour l'amour-propre et le bien-être de ces gens. Dans l'usine de voitures, une sorte d'isolement clinique opère, et chaque ouvrier occupe son propre espace intérieur... c'est particulièrement antisocial. Peut-être que ça découle du fait d'être sans cesse observé. Les ouvriers de la fabrique de cymbales ont souvent des liens de parenté. Ils sont frères ou cousins et évoluent dans un même espace avec une sorte de précision chorégraphique, de familiarité et de dépendance troublante... et leur vie en dépend, vu le danger qui les entoure.

**Pouvez-vous nous parler du rapport entre la caméra et la façon dont le temps de la production est organisé**

**dans ces trois lieux ?** L'architecture de Die Gläserne Manufaktur, essentielle à la compréhension des moyens de production ainsi que de l'importance culturelle de l'usine, est déterminante en terme de structure pour la construction des plans de la séquence de Dresde. De fait, il y a beaucoup de plans larges pour que rentrent dans le cadre l'espace et l'architecture, en tant qu'élément fort. La fabrique d'horlogerie de Chicago a été filmée en plans serrés, qui s'élargissent uniquement à la fin de la séquence, pour lui donner une qualité plus sensible et rythmique... Dans ce cas, le montage est primordial pour rendre cet effet. Pour la dernière séquence dans la fabrique de cymbales de Habiblar, la caméra est en perpétuel mouvement dans l'espace, bien qu'il soit relativement réduit, et les plans entretiennent un rapport fluide à l'action... également à l'image d'une chorégraphie. Pour chaque séquence, tous les aspects de la production ont été enregistrés et reconstitués au montage afin de rendre compte des spécificités marquantes des sites... Par conséquent la façon dont ces séquences ont été tournées et montées correspond aux sites de production.

**Le son joue un rôle déterminant dans le film : l'avez-vous capté ? Quel rôle joue la musique ?** Il s'agit toujours de son synchrone, quatre pistes, deux sur la caméra et deux sur un enregistreur séparé, légèrement mixées. Comme je le disais, l'ouïe est le sens principal de la troisième partie. Dans l'ambiance assourdissante de la pièce où les cymbales sont façonnées au marteau dans la fabrique du Bosphore, chaque cymbale est martelée à la main jusqu'à ce que l'on obtienne un son unique et parfait. Toute sa vie, la cymbale renverra ce son au musicien et à l'auditeur. Dans la deuxième séquence, le son définit l'espace social... que ce soit les rires, les conversations ou les cris. Dans la première partie, il est réduit et atténué et c'est un produit de l'espace même, des intentions de l'usine. Votre question au sujet de la musique est fort intéressante. J'ai tenté par deux fois de monter la première séquence sans musique, et à chaque fois il s'est avéré difficile de maintenir une "neutralité" objective. La durée de la séquence impliquait un jugement de ma part sur l'usine. Grâce à la musique, très peu audible dans cette séquence, il était possible d'évoquer un autre point de vue, qui se détache plus de l'action... peut-être s'agit-il d'un problème insoluble concernant l'observation qui ne peut être que subjective. Curieusement, dans le grand hall de l'usine de voitures, des péras sont représentés. Cet espace ressemble à un lieu culturel. En fait, l'usine est située dans le quartier culturel de Dresde, et non pas dans une zone industrielle. C'est donc délibérément et par bien des aspects qu'elle ne détonne au milieu des beaux-arts. Il n'y a pas de musique dans les autres usines, sauf le thème d'introduction, que l'on peut en fait interpréter inconsciemment comme les coups que sonne l'horloge, le début et la fin de la production...

Propos recueillis par Rebecca de Pas

**What was the starting point of your project?** After so many years of reading that the manufacturing base of the West had migrated overseas, some time in the early 2000's I began to personally experience the daily reality of a service/finance/information economy as a kind of alienation... small daily interchanges were being replaced by computer interfaces and experiences. There were fewer "things" in my life, and the "things" that remained were produced elsewhere. I began to question how the objects that still remained in my life were valued, what meanings were generated by them... I thought more consciously about their sensuality, substance, and materiality. At the same time I began to feel a parallel alienation in my experience of film; it too had become more abstract and cerebral. So I had the desire to make a film that was at once sensual and conceptual, to restore my own sense of film as well. I began to consider these "things" as a kind of medium... linking people around the globe in highly specific ways. These manufactured objects were the locus and repository of all kinds of meanings and exchanges, and I began to consider how that could be manifested in a film about labor, materiality, and the senses...

**What are you referring to when pointing out an Unstable object?** What's unstable are these meanings. As you can see from the film, these objects: the luxury automobile, the wall clock, and the cymbal, are far more complex in their meanings than simply their use value or economic value. For instance, the luxury car factory is a place where a particular object is produced... but also it's value. As the buyer comes to watch their car being built, in a highly designed museum-like atmosphere no less, it is in the sensual, spectacular act of observation that value is established, as the hand-labor of the high-tech workers is consumed or experienced through the eyes. We are living at a particular moment in time when these objects and their meanings are at their most unstable, and as they shift, our understanding of what a "thing" is, how it's valued, what it means to those who produce it as well as those who consume it becomes radically destabilized.

**Why have you chosen this triptych structure?** At first the concept for the film was much more expansive, but I reduced the film to sequences that isolated three essential senses: sight, touch, and sound. Of course every working environment has all three, but each of these three sites concentrates a single sense in a very particular way, and interesting things happen because of it. These sequences produce a network of relationships, and I wanted their equivalence to be maintained... as a way to keep things in balance and in intellectual motion. As I mentioned before, the luxury automobile factory is a site where the visual is privileged. There is no oily smell, no deafening noises. Of course no car can be produced without these smells and noises, so they must be repressed here, and located elsewhere in the production process. In contrast to this highly esthetic image of production, the second sequence is produced in a factory of blind and sight-impaired workers in Chicago, where for them, the visual dimension of production is virtually non-existent. Chicago Lighthouse Industries

produces wall clocks for all federal government offices, an object that can neither be seen nor used by many of the workers who are producing them. They touch the clock in every way, and skillfully construct the object through the tactile sense. After we buy that clock, we never touch it; we only use the sense of sight... its only use is to be seen. That's hardly ironic... it's intentional. So you see these two sequences produce both internal relationships, and relationships to each other. These sensual connections and transformations are essential to the structure of the film. I am still committed to open forms, and this triptych structure, as you call it, maintains a radical openness, with its absence of titles, narration, or other forms of narrative direction. I'm not at all interested in over-determining the experience. The viewer must contend with the images, sounds, the editing, to produce relationships between the three sections.

**Can you tell us more about the casting - of countries, cities, working places?** I wanted to establish global relationships. In fact, there is a second (and hopefully a third) film planned to complement this one, also of three sequences, and they will be filmed in the southern hemisphere. I want to map economic relations through site. The Istanbul sequence was researched out of a need to have a sequence about an object that produced meaning through the sense of sound, and the Bosphorus Cymbal factory, located in a stone barn in a village about an hour west of Istanbul, produces hand-made objects of great value precisely in the opposite mode as the automobile factory... by using technology perfected in this very place four-hundred years ago to produce individualized objects. As you can see, no two cymbals sound alike. These locations begin to describe a global landscape of production, however modest, with references to sites of production that are ancient, from the recent past, and absolutely contemporary.

**We have the impression to enter a time journey, from the futuristic high-tech Volkswagen site, till the cymbal industry where the origin of manufacturing is still visible. Yet, it seems the film is secretly revolving around the circle, very present shape: wheels, clocks, cymbals, etc. An allegory of time?** That's one way of looking at it. I can't say that I searched for this "circular" theme by looking for objects that echoed this shape, but I was certainly aware of it... and amused by it. I personally wouldn't use the shape to arrive at that conclusion. As you suggest, the locations, technologies, and production methods themselves have a strong relationship to historical time, and the process of production is repetitive, cyclical in its very nature.

**Men's role changes in every chapter. What point of view have you adopted in filming the workers?** You know, there are women here as well, except for the cymbal factory... but you're right, in making that assumption, that these spaces are gendered. But I was more concerned with the social space of the factory - what the work place produces for the worker and between the workers. There was no way to determine what the social space of these factories would be like in advance of filming, but once there I had to quickly assess how the work place produced personal relationships. For instance, in the clock factory, the workplace is an essential social space, and these relationships and conversations that we overhear are crucial to the self-esteem and well being of these people. In the auto factory, a kind of clinical isolation occurs, and each worker has his or her own internal space that they inhabit... it is peculiarly anti-social. Perhaps that comes from the sense of always being watched. The cymbal factory workers are often related to each other. These brothers and cousins move around each other with a kind of choreographed precision, familiarity, and dependence that is uncanny... and their lives depend on it, since the environment is so dangerous.

**Can you tell us about the relation that the camera has with the way in which the production time is organized in the three sites?** The architecture of Die Gläserne Manufaktur, so essential to understanding both the means of production, and the cultural significance of the factory as well, is compositionally essential to the construction of shots in the Dresden sequence. So there are many shots that are composed with a wide frame to include the space, the architecture, as a strong element. The clock factory in Chicago was shot in very tight shots, that only open up wider at the end of the sequence, so it has a more tactile and rhythmic quality... the montage here is essential to produce that effect. The last sequence in the cymbal factory in Habiblar, was shot with the camera constantly moving around the space, even though the barn is quite small, and the shots have a fluid relation to the action... a kind of choreography as well. In all cases, each aspect of production was recorded, and in the editing reconstituted to produce specific aspects of the sites that were strong... so the ways these sequences were both recorded and edited, are responses to the sites of production.

**Sounds play a lead role in the film. How have you worked on the sound recording, and which role play the music?** The sound is all synchronous sound, four-tracks, two from the camera, and two from a separate sound recorder, and mixed minimally. As I mentioned earlier, sound is the essential sense in the third section. In the deafening hammering room at Bosphorus cymbals, each cymbal is pounded by hand until it is uniquely and properly voiced; the cymbal returns that sound to the musician and to the listener over and over again throughout its lifetime. In the second sequence, sound defines the social space... in the laughter, conversation, and shouting. In the first section, it is reduced and minimized, and this is a product of the space itself, of the intentions of the factory. Your question about the music is indeed interesting. I tried to cut the first sequence without music twice, and both times it became extremely difficult to sustain an objective "neutrality." The length of the sequence kept suggesting that I was making a comment on the factory. With the music, minimally audible as it is, there was a way to suggest a different point of view, further away from the action... perhaps this is an irresolvable problem with observation, since it is never anything other than subjective. Strangely, the car factory was the site of concert opera performances in its grand lobby area - the zone that looks like a cultural space. In fact, the factory is located in the cultural district of Dresden, not in some industrial zone. So it is intentionally aligned with the fine arts in so many ways. The other factories have no music at all, except for the introductory theme, which, if you think about it, can be subconsciously read as the striking of the clock, the starting and stopping of production...

Interviewed by Rebecca de Pas





PORTRAITS CROISÉS

22h30 TNM La Criée

## DAVID HOLZMAN'S DIARY

Jim McBride

recherche d'une sorte de vérité poétique (Brakhage, Mekas, Noren). On parlait aussi beaucoup du cinéma comme d'une forme d'expression personnelle, si bien que l'idée de « documentaire personnel » semblait intéressante à explorer.

**Le personnage de David Holzman est interprété par Kit Carson, également scénariste du film. Comment s'est passée, concrètement, votre collaboration ? A l'écriture et au tournage ?** Tout d'abord, Kit Carson n'a pas écrit le scénario, et n'était pas impliqué dans le montage. Il n'y avait pas de scénario, juste quelques pages de notes que j'avais écrites. Je ne veux pas minimiser sa contribution cependant, car elle a été énorme, tout comme celle du chef opérateur, Michael Wadley. Ils ont tous deux été plus que des collaborateurs, mais un tout petit peu moins que des coauteurs.

**David Holzman's Diary est votre tout premier film. Outre la controverse explicite et comique avec la formule godardienne, comment est né ce projet ?** L'idée de « vérité » était très la mode à l'époque, dans le documentaire (Leacock, Pennebaker, Maysles et quelques uns des films du National Film Board au Canada) et dans les films de la Nouvelle Vague, qui semblaient bien plus réels que les films de Doris Day sortant des studios hollywoodiens. Même les films underground américains étaient à la

**Le film compte-t-il une part d'improvisation ? Dans les scènes ? Les dialogues ?** Kit et moi nous sommes assis ensemble devant un enregistreur, quelques jours avant de tourner les scènes dans l'appartement de David, quand il s'adresse à la caméra. Je lui disais ce que je voulais qu'il dise dans une scène donnée, ce qu'il réenregistrait avec ses propres mots, puis nous écoutions la bande et discutions de ce que l'on aimait ou pas, puis nous recommençons. Il fallait que nous soyons au clair sur ce qu'allait être chaque scène, car nous n'avions que très peu de pellicule et nous ne pouvions pas nous permettre de faire beaucoup de prises. Néanmoins, quand la caméra tournait, Kit lançait souvent quelque chose que nous n'avions pas répété. La plupart du temps, ça marchait.

**Le journal filmé de David Holzman relate l'expérience d'un jeune réalisateur qui explore le rapport entre cinéma et vérité et finit par s'en trouver plutôt déprimé. Pensez-vous que votre film réussit là où David Holzman échoue ?** Et bien je l'espère. En théorie, même si David ne parvient jamais à cette compréhension de sa vie qu'il recherche, avec un peu de chance, les spectateurs y parviennent.

**David Holzman's Diary est un des premiers faux-documentaires. Quelles étaient vos propres références au moment de tourner ce film ?** Oui, évidemment, Jean-Luc Godard et les autres cinéastes que j'ai cités. Un autre film qui a eu un énorme effet sur moi était *Peeping Tom*, de Michael Powell.

**Bourré de références, reposant sur une sorte « d'arnaque » au spectateur, illustration géniale du « paradoxe du menteur », le film peut se lire comme une satire, mais de quoi ?** Satire est peut-être un mot un peu fort. J'appellerais ça une tentative pour refléter le sentiment d'un moment et d'un lieu particulier, une sorte de film *Zeitgeist*. Avec de l'humour. Qu'est-ce que le paradoxe du menteur ? (qu'il dit souvent la vérité sans le vouloir ?)

**Au cours de votre carrière, vous avez travaillé sur des films très différents et votre parcours offre une diversité rare. Quel regard portez-vous aujourd'hui sur David Holzman's Diary ?** Je dois avouer que je l'aime beaucoup. C'est peut-être la seule bonne idée que j'ai jamais eue. Ce n'est pas pour dire que je ne suis pas fier de mes autres films, simplement, ils ne sont pas si originaux. Apparemment je n'ai pas appris plus que David avec cette expérience, puisque qu'ensuite j'ai réalisé trois petits films sur ma propre vie, *My Girlfriend's wedding*, *Pictures from life's other side*, et *My son's wedding to my sister-in-law*. Ils ne sont pas très connus, et peut-être que c'est mieux comme ça. En ce qui concerne mes films plus « commerciaux » (dont peu ont rapporté de l'argent), ils sont tous très différents mais je dirais qu'ils ont en commun mon authentique enthousiasme pour les films, tous les genres de films. Même si cela ne m'est certainement pas apparu à l'époque, il est possible de voir chacun de mes films comme une tentative d'explorer un genre différent : science-fiction, remake, film noir, comédie musicale, et d'approcher chacune selon un angle légèrement différent.

Propos recueillis par Céline Guénot

## SÉANCE SPÉCIALE VIDÉOCHRONIQUE ET ALPHABETVILLE

9 EVENINGS :

OPEN SCORE - KISSES SWEETERS THAN WINE

Barbro Schultz-Lundestam *en présence de la réalisatrice*

11h30 Variétés

RAUSCHENBERG'S NOTE. MY THEATER PIECE (TODAY UNNAMED) BEGINS WITH AN AUTHENTIC TENNIS GAME WITH RACKETS WIRED FOR TRANSMISSION OF SOUND. THE SOUND OF THE GAME WILL CONTROL THE LIGHTS. THE GAME'S END IS THE MOMENT THE HALL IS TOTALLY DARK. THE DARKNESS IS ILLUSIONARY. THE HALL IS FLOODED WITH INFRARED (SO FAR INVISIBLE TO THE HUMAN EYE). A MODESTLY CHOREOGRAPHED CAST OF FROM 300 TO 500 PEOPLE WILL ENTER AND BE OBSERVED AND PROJECTED BY INFRARED TELEVISION ON LARGE SCREENS FOR THE AUDIENCE. THIS IS THE LIMIT OF THE REALIZATION OF THE PIECE TODAY.

TENNIS IS MOVEMENT, PUT IN THE CONTEXT OF THEATER IT IS A FORMAL DANCE IMPROVISATION. THE UNLIKELY USE OF THE GAME TO CONTROL THE LIGHTS AND TO PERFORM AS AN ORCHESTRA INTERESTS ME. THE CONFLICT OF NOT BEING ABLE TO SEE AN EVENT THAT IS TAKING PLACE RIGHT IN FRONT OF ONE EXCEPT THROUGH REPRODUCTION IS THE SORT OF DOUBLE EXPOSURE OF ACTION. ASKED OF LIGHT AND A SCREEN OF DARKNESS. RR.

9 evenings : Open Score



CONVERSATIONS SECRÈTES

13h30 Maison de la Région

## ARMOR

Jean Anouilh

*En présence du réalisateur*

## TABLE RONDE

autour de l'écran parallèle  
Conversation Secrète

16h Maison de la région

Modérée par Gilles Grand  
en collaboration avec la SACEM

Avec : **Barbro Schultz Lundestam,**  
**Elise Florenty,**  
**Raphaël Grisey,**  
**Shingo Yoshida et**  
**Samir Ramdani.**

FIDMARSEILLE  
LE CATALOGUE 10È  
UROSEN  
VENTE-  
DANS DIFFÉRENTS-  
LIEUX DU  
FESTIVAL

annonce 9 evenings

Le programme du FIDMARSEILLE 2011 est accessible à tous les smartphones depuis votre navigateur mobile [mobile.fidmarseille.org](http://mobile.fidmarseille.org) et sur les affiches et les programmes en flashcode

Tables rondes

Recherchez-moi!



Le FidMag tous les jours de 18 à 19h sur Radio Grenouille 888fm et [radiogrenouille.com](http://radiogrenouille.com) en direct et en public de la Criée, interviews et chroniques.

**Dimanche 10 juillet**

Invités (sous réserve)

**Xurxo Chirro** pour *Vikingland*, **Stéphane Thibault** pour *La nuit elles dansent* et **Claudia Nuñez** pour *Just Shoot me*.

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

LE GROUPE LA POSTE



### Le Conseil d'administration du FIDMarseille

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

### Journal FIDMarseille

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