

ENTRETIEN AVEC

Allan Sekula

à propos de THE LOTTERY OF THE SEA Première internationale

L'origine du film ?

Je travaillais sur un autre film à propos de la mer, à partir de mon livre et de mon exposition intitulés Fish Story (1995). Mon collaborateur sur ce film était mon vieil ami Noël Burch, et nous avions comme projet de réaliser un film grand public pour la télévision euro-péenne sur la folie foncière du système de transport mondial. Nous avons travaillé avec de nombreux producteurs ces cinq dernières années, nous sommes passés par de nombreuses réécritures, ce qui est toujours assez absurde pour un film de nature documentaire. T*he Lottery of the Sea* est donc devenu un film personnel, une sorte d'apprentissage de la forme "essai". Un film que je pourrais tourner et travailler comme une sorte de journal intime, sans les contraintes et exigences d'une production classique.

Sa réalisation?

J'ai filmé pendant mes voyages, toujours liés à des expositions ou des projections, de la fin du printemps 2001 jusqu'à l'été 2004. J'ai commencé à travailler avec ma monteuse. Elizabeth Hesik, en mars 2004, et nous avons achevé le film en avril 2006. Trois ans de tournage, donc, et deux ans de montage et d'écriture narrative. Ma principale dépense fut de payer Liz pour le montage

Au début du film, vous expliquez que le monde de la mer peut être vu comme un symbole du libéralisme et de la mondialisation. Pourquoi avez-vous principalement tourné en Europe ?

Pensez-vous que l'Europe soit un mauvais endroit pour observer la mondialisation ? En fait, le film commence au Japon et se poursuit à Panama pendant la première heure. Les deux dernières heures se concentrent sur l'Espagne le dégazage en Galice et le développement côtier à Barcelone, mais il y a pluinterludes à Athènes, Amsterdam et Lisbonne. C'est en Espagne que le consensus néolibéral s'articule de la manière la plus sophistiquée et la plus cynique. Ce pays est aussi, à la faveur d'une mise en cause directe par le peuple, un défaut dans le système dominé par les Américains. J'aime l'Espagne pour des raisons qui dépassent cette analyse. Le film suit la trace du concept de risque à différents

niveaux : niveau océanique dans la division du travail dans le Pacifique, après la guerre, entre Américains et Japonais ; niveau national, Panama affrontant le défi économique de l'expansion du canal ; niveau régional en inondée de Galice, pétrole ; niveau urbain ou municipal à Barcelone, pariant sur son front de mer. Le film est donc un

jamais se détourner de la mer et de . l'océan à l'horizon.

Vous avez intégré de nombreux extraits de films de fiction.

L'idée était, d'une certaine manière, de casser le récit documentaire par un sampling filmique parfois fantasque mais toujours signifiant d'un point de vue narratif. J'en suis resté au panthéon des acteurs américains, Jimmy Cagney, John Garfield, Cary Grant, Humphrey Bogart, Marlon Brando, tous dans des rôles "maritimes", capitaine de sousmarin, pêcheur de thon, docker. Contre cette bande machiste, il y a l'héroïne solitaire Melina Mercouri en prostituée des quais du Pirée dans *Never on* Sunday. Ronald Reagan apparaît aussi, à la fois comme figure historique, plus ou moins embaumé dans sa bibliothè-que présidentielle de Californie, et comme capitaine imaginaire d'un sousmarin dans Hellcats of Pacific.

Vous êtres connu comme photographe. Comment reliez-vous cette pratique au documentaire ? Et comme théoricien de la photographie, comment considérez-vous le documentaire ?

Les frontières entre les genres sont plus fascistes en photographie. La police des frontières est chargée de défendre l'exclusivité et la valeur marchande de la "photographie d'art". Le documentaire social est la tête de turc. La culture filmique est plus généreuse, mais c'est peutêtre le sentiment naïf d'un novice. Je me suis touiours intéressé au film documen-

taire, et i'ai toujours essavé de confronter les étudiants en photo à Vigo, Rouch, Vertov, Marker et les autres. Si vous me demandez qui sont les photographes documentaires majeurs, dirais ie Sander, Evans, Nadar, Marville et les autres, mais ils relèvent d'une certaine

11.07.06 FIDMARSEILLE JOURNAL / DAILY

lent zoom de l'océanique au local, sans idéologie que le suis moins enclin à stigmatiser chez les cinéastes de ma liste. En un sens, je me suis donc toujours senti davantage chez moi dans la maison du film documentaire. Sans doute parce que je suis davantage attiré par la poétique de la prose narrative.

> Votre film se situe entre essai et reportage, un reportage anti-mondialisation. Quelle relation faites-vous entre le savoir et l'esthétique ?

> On pourrait sans doute le voir comme une comédie musicale. C'est peut-être un essai philosophique amateur sur la mer. Je ne suis pas du tout certain qu'on puisse le qualifier de "reportage", car je ne prononce jamais le nom du sous-marin qui a percuté le bateau-école pour pêcheurs ou le pétrolier qui a coulé au large de la côte de la Mort. Je ne m'intéresse pas à l'information en tant que telle. Aujourd'hui, le spectateur peut toujours vérifier des choses sur le web et injecter de l'information sur tel ou tel sujet. Et à propos d'esthétique, n'est-il pas vrai que pour Kant, le jugement esthétique est le moyen de jeter un pont entre savoir abstrait et choix moral? La mer est parfois très belle. Que savonsnous d'elle ? Comment l'empêchons-nous de nous tuer, et nous de la tuer ?

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff, traduits par Cyril Neyrat

SÉANCE MARDI 11 À 10H30, CRDP

MARDI

La chronique de

Fulvia Carnevale

Plusieurs logiques peuvent présider à la traversée d'un festival de documentaires. je le ressens nettement à



ce point. Le programme et le catalogue sont comme des plans dont le marcheur ne saurait se passer, mais l'un comme l'autre entretiennent avec leurs objets de représentation un rapport délibérément schématique et simplificateur. Il y a ensuite les classements opérés par les programmateurs de chaque section, on peut traquer les analogies, les liens, les fragments d'un discours interrompu entretenu avec le public au moyen des images des autres. Mais il y a aussi - c'est à cela que je me suis le plus fiée - la possibilité de se construire une temporalité autonome de spectateur actif. On peut alors partir à la recherche d'une immanence par-delà la transcendance des grilles, par-delà aussi la nécessité incontournable d'établir des priorités et des hiérarchies. Au bout du quatrième jour de festival, je me sens contrainte de faire le bilan des effets de l'accumulation des images, des sons, des visages. Car on ne flâne pas entre les images-mouvements (de la réalité ?) comme on flâne au musée. Les films sont moins parents du tissu compact des "choses" que de la matière gazeuse qui constitue les amitiés. Ils ont une durée incompressible, un début et une fin, ils peuvent s'interrompre ou se répéter. J'accumule ainsi des regrets et je sens surgir un nouveau désir de taxinomie. Time is working around Rotterdam de Valérie Jouve et Vertical Air de Robert Fenz sont par exemple deux explorations où l'on ne flâne point mais où l'on rôde autour des villes, au-dessus d'elles et dans leurs entrailles, par le cordon intestinal des transports publics, entre les objets qui découpent sourdement les plans et les travellings. La géopolitique y est remplacée par la psychogéographie et ses besoins de dérive. Mais cette errance se pratique désormais à haute vitesse. Temporalité de la course, sentiment de la chute dont celle-ci recèle la possibilité, obligation d'épouser la logique des machines. On retrouve ces questions, et d'autres, dans Cinnamom de Kevin Jerome Everson où une communauté de noirs, hommes, femmes et enfants, mettent en scène leur amour pour le drag racing. Les affects métalliques, le parfum de cannelle de l'essence utilisée - qui donne le nom au film - encadrent ces portraits chinois très peu parlés. Le racisme fait brutalement surface dans un témoignage ; déchirure dans ce contexte inhabituel, il paraît si incongru qu'on peine même à y croire.

Les deux films-herbiers de Pierre Creton se déroulent dans une durée autre - sans doute obtenue grâce à l'éloignement géographique et mental de la ville. L'Arc d'Iris, réalisé avec Vincent Barré, nous montre une bribe d'histoire naturelle du Tibet racontée par sa végétation. Les plans les plus impressionnants sont ceux où une main soulève les corolles des fleurs tels des visages d'enfants timides qui boudent la caméra. Paysage imposé, en noir et blanc, tourné au collège agricole d'Yvetot, nous est présenté par l'auteur avant la projection comme "un film sur le paysage qui est devenu un film sur l'adolescence". Heureuse métamorphose : on y voit les étapes complexes d'une recherche d'équilibre entre humains, animaux et végétaux équilibre qui sera sans doute le problème politique du XXIe siècle. Education des enfants, élevage de la vie et rapport entre agriculture et culture, jardins intérieurs en friche et champs en plein air intensivement exploités. La micrologie convoque avec succès l'échelle macro de la globalisation. Les liens entre les problèmes se font visibles sous le regard discret de l'auteur, qui finit, on ne sait comment, par nous donner tous les outils pour transformer les paysages qu'on nous impose.

Le Brahmane du Komintern de Vladimir Léon est un OVNI, un parcours stupéfiant au cœur de l'aventure communiste que notre temps laisse derrière nous. Pas une note de nostalgie, pas davantage de reconstruction historique superflue. MN Roy (que sa trajectoire révolutionnaire a balotté de l'Inde à l'Allemagne en passant par la Russie et le Mexique) a été nationaliste indien, anti-staliniste, internationaliste, féministe et humaniste. Donc seul, même au milieu des foules. Et pourtant, pas une once d'élégie dans ce longmétrage, la salle rit aux éclats à plusieurs reprises. Vladimir Léon sait faire émerger l'absurdité des événements en même temps que la vitalité des survivants. On en sort revigorés. L'histoire des révolutions ne se dessine pas ici comme un objet muséal de révérence, mais comme un champ encore ouvert à notre participation

SÉANCE SUPPLÉMENTAIRE Les Hommes de Ariane Michel à 13H3O, AUDITORIUM

écran parallèle TOUTES LES NUITS (EN SIX JOURS) **ENTRETIEN AVEC**

Stephen Dwoskin

à propos de OBLIVION



What's the origin of Oblivion? What role does Aragon's

Oblivion is about loss; loss of one's mobility, loss of one's sexuality, loss of one's youth, and about dependency, resentment and desire. As the word oblivion means: it is the condition or state of being forgotten or unknown and the film is about being in this space and an attempt to express it. This 'space' is my own personal reality and in the book « Le Con d'Irene » by Aragon I found unique similarities in both feeling and subject matter to my own. Thus the book became a primary motivator, or a 'map', in order to transcribe visually that which Aragon had expressed so well in words. It is not the literal story but the way through the interior mental space of the man trapped by his body and caught in his desire.

Can you tell us, practically, about the creating process of this film? (Writing, shooting, editing)? How and when does such a film find its form?

The film developed through a cumulative process of shooting a variety of situations based on various metaphoric events built around the main themes of the film (and the book) most of which come from a range of 'love and hate' relations with woman, and the play between imaginary and real sexual confrontations. There was no written script, as such, so all the various encounters and situations were filmed and collected quite apart from any total film structure, and often, apart from each other. From all these collected pieces parts were extracted to construct the film, on piece suggesting the next. A bit like using the pieces as a paint pallette and constructing the film as if it was a large, moving painting. Since it was very difficult (or impossible) to find any one of the performers to 'act out or be all the required parts, everything had to become pie-ced together from many different performers creating further fragmentation that had to be knitted together abstracting and transforming the whole film.

The tension comes from the confrontation between an immobile viewing subject and mobile female bodies. Bodies or images, presence or memories? Who are these haunting creatures, of which stuff are they made? A rather difficult question to answer in a short form. The 'stuff' they are made of are what women present and men desire; of love lost in hate and regret; of fears and dreams and the un-obtainability of the other.

Oblivion is a nocturnal film. How did you work on this idea of night ?

Taking your point about nocturnal - it's a timeless zone without daylight. It's a world without the outside, without windows and without hope and in the prison of the mind. It is a space oblivious to all things outside itself and thus appears always nocturnal.

The question of distance is essential. You seem to create a floating, ambiguous distance, close and far at the same time. Is video, compared to film, more appropriate to develop such a research ?

Yes, the space ambiguity is important as the film is about the seamless shifting between what might be present or past, what is seen or what is imagined, what is remembe-red, or actual or dreamt. It is shifting between the physical and the mental and the slippery connection between the two. This fluidity is necessary for the film and it is a form of expression made possible by the nature of the moving image. Of course, this is what the film is about Certainly the video camera make things easier, in some

respects, but this is mostly economic and technically it allows for more flexible working habits. The thinking is still film. However, for me the key difference is the computer, and the incredible flexibility made possible in editing a film (be it shot on video or celluloid) on the computer. The handling of such a vast amount of material and the ease of moving images and sound around is more critical for my 'research'.

What are your plans for the future ? What are you working on now ? Can you tell about your next film(s) ?

The future is questionable. Finding support is ever more difficult. I'm looking for a producer, and I'm looking for actors and performers willing to engage in the kind of work I'm developing. At the moment, one film I'm developing is around the theme of Beauty and the Beast, brea-king out of Oblivion in a modernised film fairy tale. I'm also doing various other short pieces, one set based on 'nocturnal' activities. There is no shortage of ideas, only a shortage of means to realise them.

L'origine d'Oblivion? Quel rôle joue le texte d'Aragon Le Con d'Irene ?

Oblivion parle de perte - perte de la mobilité, perte de la sexualité, perte de la jeunesse - et de dépendance, d'amertume et de désir. C'est le sens du mot "Oblivion" : être oublié ou inconnu, et le film essaie d'exprimer le fait d'être dans un tel espace. Cet espace est ma réalité personnelle, et j'ai trouvé des similitudes uniques entre les sentiments et les idées exprimées dans Le Con d'Irene et les miens. Donc, le livre est devenu un moteur premier, ou une "carte", afin de transcrire visuellement ce qu'Aragon avait si bien exprimé par les mots. Je n'ai pas repris l'histoire littérale ; c'est un cheminement à travers l'espace mental d'un homme piégé par son corps et prisonnier de son désir

Comment avez-vous conçu et réalisé ce film ? Quand et comment un tel film trouve-t-il forme ?

Le film s'est développé au fil d'un processus cumulatif : j'ai filmé de nombreuses situations, qui reposent sur une variété d'événements métaphoriques, construits autour des principaux thèmes du film (et du livre). La plupart relève d'une gamme de relations d'amour-haine avec les femmes, et d'un jeu entre des confrontations sexuelles réelles et imaginaires. Il n'y avait pas de script écrit. Ainsi, toutes les rencontres et situations ont été filmées endehors de toute structure globale et souvent séparément les unes des autres. Ces morceaux rassemblés, des fragments en on été prélevés pour construire le film, un morceau suggérant le suivant. J'ai utilisé les morceaux un peu comme une palette de peintre, et j'ai construit le film comme si c'était un grand tableau en mouvement. Comme c'était très difficile, voire impossible, de trouver le performer qui "jouerait" ou serait tous les rôles exigés, les morceaux réalisés avec des performers différents ont dû être rassemblés, pour créer une fragmentation plus grande.

Puis l'ensemble a été tissé pour transformer la totalité du film et le rendre abstrait.

Des corps ou des images, des présences ou des souvenirs ? Qui sont ces créatures, de quelle étoffe sont-elles faites?

Elles sont faites de l'étoffe de ce que les femmes présentent et les hommes désirent ; de l'amour perdu en haine et regret ; de peurs et de rêves et de l'impossibilité de gagner l'autre.

Oblivion est un film nocturne. Comment avez-vous travaillé cette idée de nuit ?

Le monde d'Oblivion est une zone sans temps, sans lumière du jour. C'est un monde sans dehors, sans fenêtre et sans espoir, et une prison de l'esprit. C'est un espace oublieux de toutes les choses du dehors, et qui apparaît de ce fait toujours nocturne.

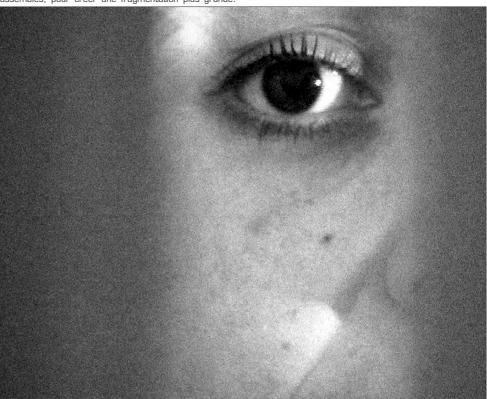
Vous créez une distante flottante, ambiguë, un mélange de proximité et d'éloignement. La vidéo permet-elle plus facilement que le film de mener une telle recherche ?

Oui, l'ambiguïté spatiale est importante, car le film parle du alissement insensible entre ce qui peut être présent ou passé, entre la vision et l'imagination, entre le souvenir, . l'actuel et le rêve. On se meut entre le physique et le mental, et dans la relation glissante entre les deux. Cette flui-dité est nécessaire au film et cette forme d'expression est rendue possible par la nature de l'image en mouvement. Bien sûr, le film parle de cela. La caméra vidéo facilite sans doute les choses, dans une certaine mesure, mais surtout d'un point de vue économique. Et techniquement, elle autorise des habitudes de tournage plus souples. Mais la pensée reste filmique. Cependant, la différence majeure est pour moi l'ordinateur, et l'incroyable flexibilité que l'on gagne en montant un film sur ordinateur, qu'il ait été filmé en vidéo ou en péllicule. La possibilité de manipuler une matière si vaste et de déplacer aisément les images et les sons est essentielle à ma "recherche".

Vos projets ? A quoi travaillez-vous en ce moment ?

L'avenir est plein d'interrogations. Il est de plus en plus difficile de trouver du soutien. Je cherche un producteur, je cherche aussi des acteurs et des performers désireux de s'engager dans le type de travail que je mène. En ce moment, je développe un film autour du thème de La Belle et la Bête, qui se seraient échappés d' Oblivion dans un conte de fées modernisé. Je réalise aussi plusieurs pièces plus courtes, dont l'une repose sur des activités "nocturnes". Il n'y a aucune pénurie d'idées, juste une pénurie de moyens pour les réaliser.

Propos recueillis et traduits par Cyril Neyrat



La goutte d'eau de Caroline Sionnet The white building de Jean-Luc Vilmouth LES SENTIERS à 16h30 salle 2 Matières premières de Paul Costes (en présence du réalisateur)



L'équipe du FIDMarseille 2006

Gaël Lépingle

on LA PRISONNIÈRE DU PONT AUX DIONS World premiere

How did this project come about?

I come from the Loiret and when I was at secondary school in 1986 I had some friends who were living right by Vitry-aux-Loges when the members of Action Directe were arrested. There was a lot of talk about it at the time, but I didn't understand very much - particularly since, at home, my parents' hopes and the course of their lives had been kind of united by the socialo-communist alliance in 1981. There was no question of explaining anything. I was lost somewhere between the "news in brief" columns (Nathalie Ménigon's famous hamster food!), a romantic fascination for the crime and a strange feeling of repression - as far as society and my parents were concerned. It was only much later, when I came across the text written by Alain Badiou quoted in the film, that the whole thing was revived for me. It coincided with a lot of questions I'd been asking myself since that time - the demonization of 20th century ideologies, the way the combatants were reduced to mere dreamers. Is armed combat really a dream, the last resort for dreamers? The stigmatisation of dreamers has become the great rhetoric of neo-liberal pragmatism, which sees itself as the only "realism". It's a global reproach: you're very nice, but with or without guns, you're just dreaming.

In this film, which evokes a kind of absence, did you plan on using a voice-over from the outset?

The voice-over was there from the outset, because everything was based on Alain Badiou's text, taken from his book Le Siècle (published by Seuil, 2005). The other texts came gradually after that. But I knew that I needed words, to hear lots of words, the kind of continuous, directive and continuous stream of sound that people weren't afraid to make use of in the 1970's. It's also a kind of reaction against the silence of present-day cinema, which borders on affectation with its dread of meaning and language as potential closure, which seems a little outdated to me. I needed to hear things like the texts of the tracts Action Directe left at the scenes of their attacks in another way, to say them with an inflection, in a tone that made them relevant to today. The words are all that are left to us. The places have no memory; the scars of these battles have been eradicated from both the political and the geographical landscape. But I didn't want the voice-over there to denote absence and nothing more. The didactic aspect of Badiou's text is dealt with; the text about the village apes the brochures produced by tourist information offices, etc. The main character is actually the scenery, what it tells us, what it hides. What we hear, are the kinds of things that can be said about it, whether they contribute to burying a story, remembering it or reviving it. It's through this association of views that something that's been obscured from view can come back, reappear - such as the concept of political prisoners.

In the film, apart from the extract from Badiou and the Action Directe tracts, you also use a text by Nathalie Menigon. Where does it come from? (bearing in mind that she is still in prison with three other members of Action Directe and that Joëlle Aubron, released in 2004 for medical reasons, died of cancer in the spring of 2005). This is a fairly old text written at the beginning of the hunger strike she was on from December 1987 to April 1988. It's part of the texts she wrote in prison, which can be found along with those by her comrades on the Action Directe site and the site of the action group "Ne Laissons pas faire", which is fighting for their release. Some writings, particularly those by Jean-Marc Rouillan, have also been published - the latest one, "La Part des Loups" (2004), by Agone.

What made you want to appear on screen within this particular setting in the third part? To what extent are you making this memory your own?

To start with, I wanted to have someone giving a first hand account in situ who had known or been linked with Nathalie Ménigon, mainly to create a breathing space in the film and also to finally synchronise a body on-screen with the words being spoken. But it seemed contradictory to me. I realised that I was less interested in the traces left by Action Directe than the obliteration of these traces and the meaning of this obliteration. Under these conditions, the only person who could appear on screen was me, with my microphone and my little notebook. So that's it. There's no one else who can testify because, fundamentally, it's a story that was never passed on to us. Action Directe existelly, its a story that was level passed on to its Account bill ette exis-ted particularly under Mitterrand, when lots of ex-revolutionaries from 1968 did a U-turn and dissolved into the PS-PC alliance. Even if there was an immediate betrayal, it's still something that has remained: they had to give up the opposition and take part in a government, with all that entails in the way of concessions and alleged "realism". As if between '68 and '81 there was a continuous thread excluding, de facto, any lineage between the armed struggle (at least in France) and the revolutionary movements of 1968. The embarrassment and silence that surrounds this episode in French politics says a great deal about what was gambled - and lost - which was more than just an ideal. The existence of Action Directe was the reverse angle, the marker, an extraordinarily premonitory reference point of this: the "realism" of the Socialist Party was to become the great justification of a lack of political courage. This notion of courage seems fundamental to me: the parliamentary Left became frightened (of itself?) and Action Directe a too-powerful indicator of this, to be repressed, embarrassing, unthinkable. Today, no one wants to be seen paying tribute to, supporting or being linked in any way at all with this struggle. It's too painful a reminder of how badly everyone was led astray. I can understand it, of course, but I'm from the generation after. I don't share this embarrass-ment, this disappointment and I need to place myself within a historical perspective that is neither truncated nor misleading.

> Interviewed by Nicolas Feodoroff French version published in 8.07's issue



écran parallèle BE WITHE ME, LA FICTION AVEC LE DOCUMENTAIRE

2 questions à Dominique Perrier

à propos de LE NOMBRE i

1 Votre parcours ?

■ Jusqu'à présent, chaque film réalisé est venu comme une pulsion, je ne sais pas, disons que je n'ai pas calculé: je vais faire un film pour obtenir un statut social gratifiant et de la reconnaissance, pour exister. Je suis persuadée qu'il faut exister d'abord. Je suis assez immature, donc je me permets de faire un film seulement à chaque fois que j'ai grandi un peu. Pour chacun des trois films que j'ai faits — Léonce, Le Nombre i, Avaler des couleuvres — j'ai eu besoin de le faire parce qu'à un moment j'avais l'impression d'avoir compris un truc sur la vie, ou d'avoir vœu une expérience bouleversante et d'en être revenue, d'avoir pris du recul et je me suis dit à chaque fois : il faut absolument que je le dise aux autres, j'ai perçu quelque chose, il faut absolument que je leur dise. Et ça, ça n'est pas tous les jours heureusement, ça s'accumule et un jour ça sature et j'expulse. Je suis venue au cinéma par les films que j'ai vus et les films auxquels j'ai travaillé. A la place de spectatrice d'un côté, et à la place de technicienne de l'autre. Je n'ai pas étudié le cinéma à l'école, ni à l'université ; l'été du bac, à 17 ans, c'était parti, je tournais. J'avais écrit une lettre à Jean-Pierre Limosin qui préparait son premier film et que je connaissais à peine, pour lui demander un stage, si possible près de la caméra, ou des projecteurs. Par chance le chef-opérateur n'avait pas encore choisi de second assistant. J'ai été prise, c'est là que j'ai été prise, par le cinéma, les mains dans le "charging-bag", dans mon coin, à manipuler cette pellicule les yeux fermés, vierge puis impressionnée...

Pour mon premier film, Léonce, après six ans de pratique (aux postes d'assistante-caméra, d'assistante-réalisation ou d'actrice), j'avais observé attentivement la manière singulière de chaque réalisateur, j'avais vu qu'il n'y en a pas deux qui font pareil, et je me demandais quelle distance il y a entre le plan rêvé dans sa tête et le plan projeté sur l'écran. Guel trajet fait ce plan. La vie personnelle m'a donné un truc à dire, un deuil à faire, je ne sais pas, en fait c'était une scène un peu obsessionnelle, qui venait à la fois du rêve, de la réalité, du souvenir et du passé – une scène qui me gênait pour grandir. Je lui ai donné la forme d'une reconstitution. Et effectivement, l'important c'est que, quand j'ai vu sur l'écran les plans projetés, je me suis dit : mais comme c'est loin des plans dont j'ai rêvé, même si j'avais tout fait pour qu'ils s'en approchent... Et là je me suis dit qu'il y avait de l'avenir, que ça n'était pas si facile de faire ça. Mon estime pour les réalisateurs et les chef-opérateurs en sortait grandie. Je m'étais demandé, et je me demande toujours, avant la première projection de chaque film, et même avant les projections qui suivent : est-ce que c'est un film que j'ai fait, ou est-ce une imposture ? Ça peut sembler très naif mais la question que je me pose c'est : est-ce que ça passe ? Est-ce que ça passe aussi de l'écran à la tête du spectateur ? Peut-être, sûrement, c'est autre chose qui passe... autre chose que ce que j'ai réussi à faire un film, et je sais que ça n'est pas demain la veille. Saraband c'est un film, Keane c'est un film. Mais peut-être que je ne verrai jamais ce que je fais comme des films, c'est bien possible, ce n'est pas à moi de les voir quand ils sont finis.

Que vous inspire de figurer dans une programmation qui allie documentaire et fiction ?

Je suis extrêmement honorée que le Nombre i vienne à Marseille. Dans ce film je voulais parler de la relation maître / élève, mais le maître est un homme et les élèves des jeunes femmes. Je voulais dire qu'elles ont besoin de se libérer du joug de leur maître, mais aussi que c'est lui qui leur permet de le faire, grâce au savoir qu'il détient et qu'il transmet. Je voulais aussi dire à ce professeur de mathématiques exceptionnel, qui a compté dans l'existence de toute une génération de jeunes gens qui sont passés dans sa classe (Monsieur Faivre est un mythe), que maintenant je fais ce que j'aime, du cinéma, en partie parce que je l'ai croisé dans ma vie. Un jour il m'avait dit : "Quand tu comprendras que science et poésie ne sont pas contradictoires...". Plus secrètement, je voulais lui dire que je l'aime, exprimer en le regardant, en enregistrant sa voix, tout le désir qu'il m'inspire et qu'il m'inspirait aussi pendant les heures de cours. Je trouve qu'il ressemble à Ben Gazzara. Je voulais partager aussi l'expérience de cette manière qu'il a d'enseigner les mathématiques, qui nous parlait de l'histoire de la pensée humaine, de philosophie et de politique entre les lignes. C'est la première fois que ce film est projeté dans un festival de documentaires. En me remettant le prix au festival de Pantin, le comédien Yann Colette m'avait dit, citant Eluard : "Il n'y a pas de honte à faire de la poésie, surtout avec ce qui, a priori, n'en a pas l'air". Un documentaire, ca peut être un poème. Je viens de là, aussi, j'ai été l'assistante de Nicolas Philibert, j'ai fait l'image de Reprise, le très beau film de Hervé Le Roux (la collaboration dont je suis la plus fière). Faire un film à trois ou quatre, ou six. J'ai adoré cadrer, c'est une place où je me sens super bien, surtout en documentaire, parce que je peux faire du sens (et de la beauté éventuellement) avec les plans, dans le sens du réalisateur, et amener de la fiction par là. Découper. Grâce à ces expériences, au cadre, sur les documentaires, la relation entre l'

Propos recueillis par Emmanuel Burdeau



Jean-Daniel Lafond

on

LE FUGITIF OU LES VÉRITÉS D'HASSAN International premiere

How did the film come about?

The film fits in coherently with the rest of my work as a documentary filmmaker. Many of my films are inter-rogations about major schisms in societies, and their consequences over time. Attempts at revolution, both successful and failed, fascinate me. My film La Manière ou Aimé Césaire Chemin Faisant (1991) ponders the question of independence, and La Liberté en Colère (1994) examines the consequences of the violent terrorist acts carried out by the Liberation Front of Quebec between 1963 and 1970. Then I looked at the Haitian tragedy in Haïti Dans Tous Rêves (1996), and a stolen revolution, in L'Heure de Cuba (1999). Finally, in Salam Iran, A Persian Letter (2002) I revisit the Islamic revolution, 20 years later. preparing that film in Teheran I met Hassan, who would become the subject of American Fugitive. In fact, he appears briefly in Salam Iran as well. From our very first encounter, though I knew nothing of his story, Hassan fascinated me. He knew everything about post-revolutionary Iran, he was a fountain of information, very politically astute, and an expert on Black American history as well. I soon realized there was a strong bond between Hassan and Iran. He was a privileged witness to events in that part of the Middle East and an informed observer of the role played by the West, and the United States in particular. He was there in late 1980 for the end of the hostage crisis at the American Embassy. He knows the inside story of Irangate from both sides, he's fought in Afghanistan, witnessed the rise of the Talibans and the birth of Al Qaeda...

I continued getting to know Hassan over successive trips between Canada and Iran, and a certain trust developed between us. He told me his story. He was born David T. Belfield. As a young Black American he had converted to Islam. In Washington D.C. in 1980, following a fatwa allegedly signed by Imam Khomeini, he assassinated Ali Akbar Tabatabai, the Shah of Iran's representative in the U.S.A. I learned that he was on the FBI's most wanted list, and that he's been in exile in Iran for over 20 years. I shot a scene with him for Salam Iran, in which he asserts that he committed the assassination first as an attack against Americans, and second for the Islamic revolution. Then he painted an uncompromising picture of the situation in Iran and its regime, concluding that "the revolution did not take place". I came to realize he was as much "a problem" for the Iranians as for the Americans. Shortly after my shoot, Mohsen Makhmalbaf asked Hassan to play the role of the Black doctor in his film Kandahar. When the film came out in the United States there was controversy over Hassan's presence in it. Mohsen maintained that he knew nothing of his past.

I saw Hassan a number of times in Teheran over the next few years. In 2004, I was there working on a book which included a chapter about him. The film project came together during our interview on that particular day. It became clear to me that the experiences and words of this hunted man - who would go to prison if he returned to America and whose life in Iran was a dead end - told another story. A story about all the stakes involved in the current Middle Eastern wars, and about American politics, which are dragging the whole western world into the conflict without discussion. I didn't make American Fugitive to expose a scoop (we already know what happened) nor to tell the story of a political assassin, considered today a "terrorist" in the eyes of the American justice system. My aim was to understand, not to judge. The project lends itself naturally to an interrogation on the ambiguous nature of relations between Iran and the United States. But I didn't want to create a soulless dissertation either. Hassan, and his story, are the heart and the embodiment of this interrogation.

So you met him before Mohsen Makhmalbaf, who cast him in Kandahar?

While I was preparing Salam Iran, he was contacted by Mohsen Makhmalbaf, whom he didn't know personally. I had met Mohsen several years earlier in Montréal.

What was it like filming in Iran?

Very difficult. We shot in February and March of 2005, as the reformers were losing ground and the conservatives were taking power. And relations between Canada and Iran were very tense. Our ambassador had left the country after the death of Ms. Khazemi, the Iranian-Canadian photo-journalist who fell victim to the Mollahs' violent regime. As a Canadian, I was not at all welcome. To make matters worse, the few contacts I had belonged to President Khatami's reformer camp, and he was fast losing

what little influence he had left. I managed to get into Iran after much negotiating, however my crew never received their visas to join me. So, after waiting in vain, I began to shoot on a daily basis for six days, twenty hours in total. I holed up with Hassan in his lit-tle basement apartment. We'd gone underground, unintentionally. We were alone, face to face, engaged in a desultory conversation, with the camera between us. I filmed the interview with a sense of urgency, which he seemed to share. The one-on-one setting encouraged him to talk, and the length of the conver sation really allowed him to open up. So this difficult situation turned into a productive one. There was tension, but at the same time a great serenity between Hassan felt free, he didn't censor himself. The us. Hassan returner, no didn't soller.

ircumstances played in our favour in the end, and in favour of the film. Both of us were saying to ourselves, "this is the last time I'll ever see him". Which has turned out to be true: he can't leave Iran unless he turns himself in to the FBI, and I'm now banned from entering Iran. But I did manage to send him a copy of the film, and with the help of internet he has followed it's Canadian release and the international press coverage it received at the Hot Docs Festival in Toronto. I'm sure he's already spent some time on the FIDMarseille website.

And the rest of the shoot Iran?

I was able to shoot the exteriors, in particular the desert scenes, thanks to the clever ruses of Nazam Quiae, sound engineer and production manager on many of Makhmalbaf's films. He put together a small crew so I could finish the film. Thanks to the crew, I was able to get the scene, shown at the beginning of the film, with Hassan in an old cinema in the heart of old Teheran. It's a place where they show pirated American movies, filmed with camcorders right off the screens of Los Angeles. In addition to my fascination for the decor, the place was so noisy no one could hear us. As an added precaution, I claimed I was conducting an interview with one of the main actors from Makhmalbaf's film Kandahar. I also got a few furtive shots in the streets of Teheran; we had to be quick to avoid trouble with the authorities. My cunning Iranian collaborators made it possible for us to get a magnificent panorama of the former United States Embassy (a forbidden image), now a mausoleum to a revolution that did not take place.

What about the part of the film shot in the United States? How did you manage to gain access to the various experts in international affairs who speak so openly for your camera?

I knew them already, having met them the year before while I was doing my research. My main concern (the film was shot during May and June of 2005) was whether I would be able to coax out clear, unfiltered positions from them with the camera rolling. In the current atmosphere, it has become increasingly difficult for intellectuals to take a stand or express their ideas freely in the United States. But they all did, without compromise.

Why the emphasis on Hassan's family members?

It was important to include his brothers and cousin. Hassan's act caused great pain not only to the victim's family, but also to his own. No one close to him could have anticipated it. Terrorists' families experience similar distress. Hassan is very human to me. I can by no means excuse the killing of a man, but I can try to understand what prompted it, and the impact it has had on his loved ones. Hassan is not merely a pretext to analyze Iran-U.S. relations. We can delve into the political gray areas that are revealed by such a story, and at the same time examine the remorse and scars of the criminal.

Has he seen the film?

Yes. He was deeply affected by it. Deeply affected, and interested to see how others perceive him. He was confronted with certain truths that he had never wanted to hear, for example, the fact that he may have been manipulated, making him a "useful idiot", in the words of Joe Trento, investigative journalist and CIA expert. He was also very shaken, and undoubtedly very moved, by the victim's twin brother. As is anyone who sees the film. This is not a film about certitudes, but it is about truths, though the sum of those truths can never equal the Truth. There will always be shadows of doubt. The film is not an investigation, it's an interrogation. The story of the American fugitive interested me because it's the story of a man who is not trying to avoid his past, or escape it. On the contrary, he assumes full responsibility, accepts the consequences and is even willing to expose himself to public scrutiny.

Interviewed by Nicolas Feodoroff French version published in 10.07's issue

ENTRETIEN AVEC

Robert Morin

Au cours d'une présentation antérieure de vos films, tu avais utilisé l'expression "broche à foin" pour qualifier la manière dont tes bandes sont réalisées. Qu'entends-tu par là ?

C'était de la broche de mauvaise qualité, utilisée par les fermiers autrefois pour lier le foin. Au sens figuré, ça voulait dire des bandes faites à la hâte, sans trop de soin, avec les moyens du bord.

Je suis frappé de voir comment ton travail a été reçu dans le milieu de l'art contemporain, à une certaine période. Aujourd'hui, l'intérêt provient notamment des réseaux liés au cinéma documentaire. Ces lieux te semblent-ils en phase avec les objets que tu réalises ?

Je ne fais pas de la publicité et donc mes bandes n'ont pas de lieu ou de public cible. Idéalement, j'aimerais les voir à la télé plus que nulle part ailleurs. C'est là que leur ambiguîté risquerait de déstabiliser le plus... mais la télé a horreur d'insécuriser "son" auditoire comme elle le dit souvent. Ou si elle le fait, ce n'est que pour mieux profiter de sa fragilité momentanée et lui vendre un nouvel agenda politique ou mieux, un nouveau produit plus indispensable encore que le précédent.

Tu insistes souvent sur la spécificité du contexte dans lequel tes films s'inscrivent : une communauté nord américaine dont les membres parlent français... Les drames qui s'y jouent me semblent faire écho à des situations qui se produisent ailleurs. Tes films n'ont-ils pas une dimension plus universelle que tu ne le dis ?

J'suis pas un martien, même si les Français ne me comprennent pas.

Propos recueillis par Edouard Monnet



AUJOURD'HUI MARDI 11

ROBERT MORIN, FAIS-LE TOI-MÊME!

Petit Pow! Pow! Noel, 16h15 Salle 1

Entretien avec les membres du **Jury du GNCR**

Comment envisagez-vous votre présence au FID ? En tant que réseau de salles, qu'en attendez-vous ?

Venir au FID, pour nous, c'est d'abord nourrir un questionnement et notre rapport au cinéma en nous confrontant à des films exigeants. C'est être dans une sorte de laboratoire du cinéma en train de se penser. D'autre part, la vocation du GNCR, qui soutient le cinéma documentaire depuis très longtemps, est de favoriser la diffusion de films en servant de relais entre les distributeurs et le public. Ainsi, le prix que nous attribuons doit être une incitation. Incitation d'abord auprès des distributeurs mais aussi des diffuseurs auxquels nous montrons le film, qu'ils appartiennent ou non à nos réseaux d'adhérents. Ainsi, si le film est diffusé, il bénéficie alors de notre soutien par l'édition d'un document d'accompagnement. Enfin, cela permet également de créer des ponts supplémentaires entre les festivals, qui par définition n'ont lieu qu'une fois, et les salles ou les associations avec lesquelles nous sommes en relation toute l'année.

Les membres du Jury du GNCR :

Catherine Bailhache, coordinatrice de l'Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche – St Sulpice sur Loire Eva Brucato, coordinatrice Adjointe de l'association Cinémas du Sud – Marseille

Jean-Michel Cretin, programmateur cinéma du Théâtre de l'Espace – Besancon

Felipe Guerrero

on PARAÌSO

World Premiere - First Film - Sound Prize

Where did the idea for the film come from? How was it produced?

I think that Paraiso comes from the desire to talk about a country in the distance. The need to write a project about Colombia finds its inspiration and strength in the Nadaista movement (Nothing/Nothingism). So I imagined a country in its incendiary years when a group of poets from the towns and villages tamed barbarity with words. It's an evocation of identity traced with violence – identity in the lyrical nature of that rebellion – the history of a country in that very identity. The project won a prize from the Fondo para el desarrollo cinematografico de Colombia, which enabled me to establish co-funding with a view to self-producing. In that way, I was able to keep control of the whole production process, so I could take the camera wherever I wanted in the country.

Can you tell us about Nadaismo? Why did you choose that as your inspiration? How much does it influence the film? The Nadaista movement emerged in the late 1950s led by a group of young Colombian artists and poets. They wrote a manifesto in which they set down the poetics of rebellion and combat. Ten years earlier, with the Bogotazo, a shared

history of violence began in Colombia.

With that as a starting point, I developed the project of a film that looks down the different paths of historical memory. A film that is turned towards Nadaismo, in terms of the presence of poetry in virulence, and shot to bear witness of Colombia in terms of the scenario of poetic, political and intimate discourse.

You chose to eschew reasoned arguments about the Colombian situation. How does the film's meaning emerge and take shape?

What you call the "situation" in Colombia is merely a crest of the malaise that millions of people feel. Everybody sees it with the scorn they feel or the pain that touches them. Every Colombian and their stories of escape: Paraiso is the malaise of every person. The direction and plotting of the film borrowed their form from the fluidity of the lines of poetical prose or an essay. A cinematic form of non-fiction, which in the case of Colombia specifically translates the extremely disturbing aspect of reality.

How did you organize the various stages - writing, shooting, editing? And why shoot on Super 8? The project was written, shot and post-produced both in

The project was written, shot and post-produced both in Colombia and overseas. During the production of the film, I left Europe to settle in Latin America. I think that this movement is also part of the process of the film's production. For six months, I filmed and traveled round Colombia. I also did research in the film archives of various foundations and private TV stations to define the film's historical line.

The editing, sound design and music were all done in Buenos Aires, where I am currently living. The editor is Colombian and lives in London. The musicians were Argentinean.

I decided to shoot on Super 8 because I appreciate its combination of flexibility and extreme beauty.

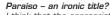
I had already used Super 8 to shoot a short film that I believe was fundamental in the formal construction of Paraiso.

I also think that the films were suitably treated in the labs and in editing, so it was both interesting and satisfactory.

The sound is the result of a complex process. How did you envisage it? What was your esthetic approach? Firstly, I decided not to record any sound at all while I was

Firstly, I decided not to record any sound at all while I was shooting. So, I chose to film with a camera with no sound

post-synchronize. l met a Nadaist Jaime Jaramillo Then. poet. Escobar and I was able to involve his voice and poetry as important elements of the film. When we had a rough-cut, I brought together a music and sound working-group, who were aware of the journey we planned for the images and the other main themes of my project. Each musician came up with a sound, then we put it all together according to how each person saw it. There was invention, abstraction and interpretation. We also used an existing piece of music to get a particular tone. It's a piece by ZU, a weirdo hardcore Italian



I think that the appropriate adjective would be "iracundo" - irascible, in Spanish.

What is the documentary scene like in Colombia today? And what about your own approach?

I think that a country where people survive with such intensity encourages a particular cinematic way of thinking, which is almost always documentary in type. I think that there are a lot of films made in this style. People film what is really happening. That can be a good thing. Directors who have made films about Colombia often wander about the suitable distance from the subject. Others wander how they can transpose that to the screen. I think that we can honestly talk about Colombian documentary cinema today. Personally, I lean toward the poetics of the real. I studied at a school where I was taught that a poetic and tragic image can be born out of the presence of war.

Interview recorded by Cyril Neyrat French version published in 10.07's issue



ENTRETIEN AVEC Chantal AKERMAN

à propos de LÀ-BAS Première française

Bref séjour dans un appartement à quelques pas de la mer à Tel-Aviv. Y-a-t-il un quotidien possible? Y-a-t-il des images possibles?

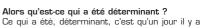
Pour commencer, j'aimerais bien que tu expliques pour quelle raison tu as eu envie, ou tu as ressenti la nécessité de faire ce film (ce ne doit pas être la même chose).

tu as ressenti la nécessité de faire ce film (ce ne doit pas être la même chose). En fait, je ne voulais pas, ni ne ressentais la volonté de faire un film sur ou en Israel. C'est Xavier Carniaux, l'homme qui produit la plupart de mes documentaires, qui un jour me l'a proposé. J'ai tout de suite eu l'impression que c'était une mauvaise idée. Une idée impossible même. Presque paralysante. Presque écœurante. On n'y comprend rien, il m'a dit. C'est de toi qu'on attend quelque chose. Moi non, je ne veux pas. Il n'y a rien à attendre de moi. Je ne voulais pas. Je n'y croyais pas. Je comprenais bien pourquoi, il me proposait cela, mais c'était tellement évident Israel et moi Chantal Akerman que cela en devenait

presque trop évident. Je disais à Xavier ma résistance et seulement ma résistance. Mes scrupules. J'avais peur de me brûler les doigts et la raison, peur des écueils de ma subjectivité et la neutralité, ça n'existe pas. Ce ne pouvait être que factice. Et puis ce qui m'intéresse au-delà de tout quand je fais "des documentaires" c'est de faire des films qui ne soient pas collés directement à mon histoire, ni à celle des juifs. Et quand je le fais comme dans Histoires d'Amérique, je théâtralise tellement que la distance s'installe et par la distance tout devient possible. Mais quand par exemple je fais un film comme Sudoù, j'èvoque le silence, la peur, le lynchage des noirs, j'évoque aussi un autre silence qui est pour moi le silence des camps, ou sur les camps, le silence bruyant dans la cuisine, ce qui n'est pas dit. Donc en général quand je veux parler de choses qui me sont proches, trop personneles, je prends un détour qui me bouleverse aussi, mais un détour quand même. Et là ce sujet que Xavier me proposait, c'était trop directement lié ... Et donc je ne voulais pas. En même temps, je me disais peut-être que je dois quand même essayer, mais je me disais cela avec répugnance, et puis après avoir tourné autour, avoir cherché comment m'en éloigner pour mieux m'en approcher, j'ai commencé à prendre des notes, le vers était dans le fruit. Je prenais des notes et je pensais à un futur film. Mais je me disais pour mieux regarder Israél, il faut aller en Afghanistan, ou ailleurs, à New York, par exemple, mais certainement pas en Israél. Et comme par hasard ces notes, je les ai perdues. Je ne voulais vraiment pas.

Puis, j'ai été donner des cours de cinéma à l'université de Tel-Aviv et j'ai dit à Xavier, écoute, je prends ma caméra avec moi et on verra. Il m'a donné un peu d'argent et l'argent, c'est

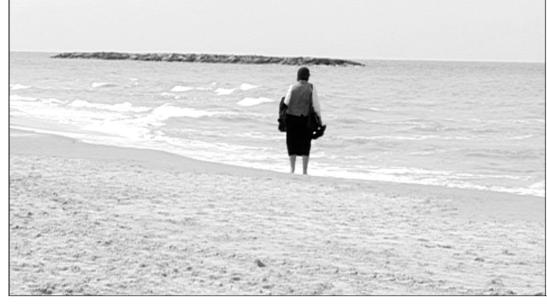
un contrat, donc un contrat, c'est un travail etc... Là-bas, à Tel Aviv, j'ai recommencé à line, à prendre des notes et il est arrivé ce qui est arrivé, non loin d'où j'habitais, à quelques mètres à peine. Alors qu'on était dans une période de trêve déclarée. C'était en mars ou février de l'année dernière, je ne sais plus. Mais ce n'est pas du tout ce qui a été déterminant, l'attentat à quelques mètres de l'endroit où j'habitais n'a pas été déterminant. Au contraire, presque. J'aurais pu tomber dans la banalité.(...) Israël, c'est une patate brûlante et c'est très difficile de ne pas dire une banalité de plus.



Ce qui a été, déterminant, c'est qu'un jour il y a eu un cadre et donc un plan. Un jour, j'ai pris la caméra en main et que je me suis placée quelque part et là tout d'un coup, il y a eu un cadre, un plan. Et je me suis dit ce cadre est formidable. Il n'y a plus qu'à attendre et à laisser les choses arriver.

Propos recueillis par Franck Nouchi (extraits)

SÉANCE MARDI 11 À 18H15, SALLE 1





Bram Van Paesschen

on WORLD OF BLUE, LAND OF O.

French premiere - Soundtrack prize



How did your project come up ?

TV-producer Paul Peyskens had the idea to make a documentary series for Belgian national television (Canvas). The main axis of the idea was that young filmmakers were given the chance to make a documentary; each document should explicitly have the autograph of the author, as he felt/feels that it's a form of documentary that is neglected by TV these

days. While most of my colleagues preferred to shoot abroad, I proposed to do a film about my city, Brussels. An obvious choice for me because Brussels has always fascinated me. It is one big jumble of different stories. A no man's land. No man's land in the good sense of the word. I soon ended up doing voluntary work in the Saint-Pierre hospital in the centre of Brussels. A hospital famous for its social policies. While carrying around dishes in the infectious diseases ward I met O. An African woman about my age who is HIV-positive. After a few days of conversation with her, I knew I wanted to make this film about her, the situa-

Frames and lights are obviously very specific. How did you work ?

I wanted the conversations between the patients and nurses to look uniform : A large frame where both of them would fit in. In the same frame I wanted to show the grim and claustrophobic environment of those hospital rooms. A hospital is a very formal, cold environment, architecturally speaking. I wanted to show human warmth in a cold place. The patients desired to remain irecognisable, which in the beginning I saw as a handicap. Together with Emmanuel Gras, the director of photography (and a great person to work with), we experimented the first day. We looked at the rushes at night and I told him what I liked and in which way we should continue. We eventually made the handicap into one of the strong points of the movie. We didn't use any extra lighting. We did however a quite extreme color-correction. Having filmed on DV-cam a correction was indispensable. But I wasn't interested in making the image seem more natural. In some way I wanted to focus on the human VS hospital aspect; focusing on textures and color: the skin, the wallpaper, the metal instruments. I also raised the contrast and disaturated the images. I like that because it makes the form and composition of the image come out more. The image becomes abstract in a way. Figurative but still recognizable.

Why did you choose to appear on the screen?
First of all, because it's a movie about humans made by a human. Humans often do or say silly things. I am, unfortunately, no different then that. I thought it was important for me to communicate that. Secondly, because of the relationship I build up with these people. Before shooting I soon found out that a hand-shake, a pat on the shoulder, proximity in general was very impor-tant to them. I wasn't going to change that relationship while filming. Then there was O. who didn't want to be filmed. I asked her if she would film me, just to have some footage about how our relationship was. In general it all came natural, as the right thing to do. I demanded them to expose themselves. It was only fair to them I'd do the same thing.

After meeting O., how did the other characters come up ?

The African man I met in the hospital during the preparation time. He left the hospital for a while, it wasn't planned that he would be part of the film. On the second day of shooting he returned to the hospital in a very precarious state. He agreed to participate if he could remain anonymous. The Belgian guy, during the first day of shooting I knocked on his door and asked if he wanted to participate. He reluctantly agreed and we went on from there. There were other patients that agreed to participate, but I soon noticed that in conversation it was difficult for me to find a way to connect with them. I abandoned the tracks that didn't feel right. Same goes for the nurses. I shot some scenes with a male nurse from Moroccan descent. Although he did a perfect job, he didn't have the kind of relation with the patients the two other nurses in

So there is a two ways relation with your characters. How did the shooting proceed ?

For the cameraman and I it was pretty intense. For him more intense than for me, I think. After three months of research I already was allowed into the intimacy of certain patients. So I kind of knew what to expect. To Emmanuel Gras, the director of photography, it was harder and more comfronting. There weren't really any conflict situations during the shoot. Although I felt by the end that O. and the African man had had enough. The most difficult contact was with the Belgian guy, he was quite suspicious towards being filmed. When the shoot was finished, I kept in contact with him by phone to explain him how the process was evolving, to wish him a happy new year etc. On the day I went back to the hospital to shoot the musicians I hadn't filmed yet, he was back in. It surprised me because when he left the hospital, he told me he would come back here to die. That day however he reassured me that he was back in for something minor. Because he had visitors I asked him if I could stop by later that week to talk face to face about the shoot and how he had felt about it. I wanted to reassure him, I think. He told me he would love it if I'd stop by, which was a nice thing to hear. When I called the hospital the next day to make an appointment with him the nurses told me he had passed away during the night.

Had O. a chance to see some film material?

No. I showed her what she had filmed. But even when she watched that she soon lost interest. I did show the finished film to her and the other man. Altough the film was very confronting to them they liked it and gave me the green light to go public with it. Before it was aired on TV, I also showed it to the mother of the guy that died. She also gave me the ok. It's a shame I didn't have the opportunity to show him the movie in person.

Interviewed by Nicolas Féodoroff.

La naissance du projet ?

Le producteur télé Paul Peyskens a eu l'idée de lancer une série de documentaire appelée "Canvas" pour la chaîne nationale belge. L'axe principal de cette série tenait à confier la réalisation à de jeunes réalisateurs, en invitant chacun à laisser son empreinte d'auteur sur les films, dans la mesure où cette forme personnelle de documentaire était selon lui négligée ces derniers temps par la télévision. Alors que presque tous mes collègues ont choisi de tourner à l'étranger, j'ai suggéré de faire quelque chose sur Bruxelles, la ville où je vis. Ce choix partait d'une évidence, j'ai toujours été fasciné par cette ville. Bruxelles est un immense creuset pour une foule d'histoires. Un *no man's land*, mais dans le bon sens du terme, un lieu qui n'appartient à personne. J'ai très vite atterri à l'hôpital St-Pierre, en centre ville, à faire du travail bénévole. Cet hôpital est célèbre pour sa politique sociale. C'est en distribuant les repas dans la partie réservée aux maladies infectieuses, que j'ai croisé O, une femme africaine de mon âge, séropositive. Après quelques jours d'échanges avec elle, j'ai su que ce film lui serait consacré, elle et la situation dans laquelle elle se trouvait.

Les cadrages et la lumière sont très travaillés et manifestent un parti pris évident. Comment s'est élaboré ce travail ?

J'ai souhaité que les échanges entre les patients et les infirmières apparaissent uniformes, dans un cadre assez large pour que les deux s'y rentrent. Dans chaque cadre, j'ai voulu montrer l'ambiance sinistre et propice à la claustrophobie de ces chambres d'hôpital. Du point de vue architectural, un hôpital est un environnement très impersonnel, très froid. Mon projet était d'inscrire de la chaleur humaine dans un espace glacé. Les patients ont émis le souhait de ne pas être reconnaissables à l'écran, ce qu'au départ j'ai vu comme un handicap. Ensemble, avec le chef opérateur Emmanuel Gras (un collaborateur précieux), nous avons tenté la chose le premier jour. En regardant les rushes le soir, je lui ai dit ce qui me paraissait convenir et la direction dans laquelle poursuivre. Et pour finir, nous avons transformé ce handicap en l'un des points forts du film. Nous n'avons pas utilisé d'éclairage supplémentaire. Nous avons quand même fait de la correction de couleurs assez marquée. Comme nous avons tourné avec une DVcam, cette correction était indispensable. Mais ça ne m'intéressait pas de rendre l'image plus nature. D'une certaine manière, j'ai voulu me concentrer sur l'opposition entre l'hôpital d'un côté, et le caractère humain, de l'autre. J'ai voulu me concentrer sur les textures et les couleurs. Celles de la peau, des papiers peints, des instruments métalliques. J'ai aussi accru le contraste et désaturé les images. Je tiens à ça parce que ça fait ressortir la forme et la composition de l'image. L'image devient abstraite en un sens. Figurative, mais pas identifiable.

Pourquoi avoir choisi de paraître à l'écran ?

D'abord, parce qu'il s'agit d'un film à propos d'êtres humains fait par un autre humain. Il arrive souvent que les hommes font ou disent des bêtises. Je n'échappe pas à la règle. J'ai pensé que c'était important de le souligner. Ensuite, à cause de la relation que j'ai bâtie avec ces personnes. Avant le tournage, j'ai vite découvert qu'un geste de proximité, une main ser-rée, une épaule étreinte, avait beaucoup d'importance à leurs yeux. Il n'était pas question que je change cette relation pendant le tournage. Puis il y a eu Ó., qui ne voulait pas être filmée. Je lui ai demandé si elle accepterait de me filmer, elle, pour garder des images de notre relation. En règle générale, tout s'est déroulé naturellement, comme la chose juste à faire. Je leur demandai de s'exposer. C'était justice pour eux que je fasse la même chose.

Après que vous avez rencontré O., comment sont venus les autres personnages ? Se sont-ils tout de suite imposés à vous ?

J'ai rencontré cet Africain à l'hôpital pendant la préparation du tournage. Il a quitté l'hôpital pendant un moment, et il n'était pas prévu qu'il fasse partie du film. Le deuxième jour du tournage, il est revenu dans un état très précaire. Il a donné son accord sous condition de rester anonyme. Le Belge, j'ai frappé à sa porte pour lui demander s'il acceptait l'aventure. Il a accepté à reculons, et ça s'est enchaîné ensuite. Il y a eu aussi d'autres patients qui étaient d'accord, mais j'ai vite remarqué dans nos échanges que j'avais du mal à trouver un moyen d'entrer en contact avec eux. J'ai laissé de côté les pistes qui ne semblaient pas aller. Pareil pour les infirmières. J'ai fait quelques prises avec un infirmier d'origine marocaine. Mais même s'il faisait son travail à la perfection, il n'avait pas le même genre de rapport avec les malades que celui des deux infirmières qu'on voit dans le film

Vous établissez donc une relation de réciprocité avec vos personnages. Comment s'est déroulé le tournage ?

Pour le chef opérateur comme pour moi, ca a été très intense. Pour lui encore dayantage, je pense. Après trois mois de recherche, j'avais déjà acquis une forme d'intimité avec certains malades. Donc je savais à peu près à quoi m'attendre. Pour Emmanuel Gras, le chef opérateur, ca a été plus difficile, et la confrontation plus grande. Il n'y a jamais réellement de situations de conflit pendant le tournage. Même si j'ai senti vers la fin qu'O. et l'Africain en avaient assez. Le contact le plus âpre a été avec le Belge, qui était plutôt méfiant à l'idée d'être filmé. Le tournage fini, je suis resté en contact téléphonique avec lui, pour lui raconter comment le projet avançait, pour lui souhaiter "la bonne année", etc. Le jour où je suis retourné à l'hôpital faire des images de musiciens que je n'avais pas encore filmés, il était là. Ça m'a surpris parce qu'il m'avait dit en quittant l'hôpital, qu'il n'y reviendrait que pour mourir. Il m'a assuré qu'il n'était de retour que pour un problème mineur. Comme il avait de la visite à ce moment-là, je lui ai demandé si je pouvais repasser plus tard dans la semaine pour parler en tête-à-tête du tournage et de ses impressions. J'avais envie de le rassurer, je crois. Il m'a répondu qu'il serait ravi si je pouvais passer, ce qui m'a fait plaisir. Quand le lendemain, j'ai appelé l'hôpital pour prendre rendez-vous avec lui, les infirmières m'ont répondu qu'il s'était éteint dans la nuit.

Est-ce que O. a vu les rushes ?

Non, je lui ai montré ce qu'elle avait filmé. Mais même à ce moment-là, elle y perdait vite intérêt. Je lui ai montré, ainsi qu'à l'autre homme, le film terminé. Même si le film était très éprouvant pour eux, ils l'ont aimé et m'ont donné le feu vert pour le montrer en public. Et avant sa diffusion télé, je l'ai montré à la mère de l'homme décédé, qui m'a aussi donné son accord. C'est très triste qu'il n'ait pas eu l'occasion de le voir lui-même.

> Propos recueillis par Nicolas Feodoroff Traduits par JP Rehm

SÉANCE: MARDI 11 À 12H15. AUDITORIUM



LE FIDMARSEILLE EN DIRECT TOUS LES JOURS SUR RADIO GRENOUILLE 88.8 FM

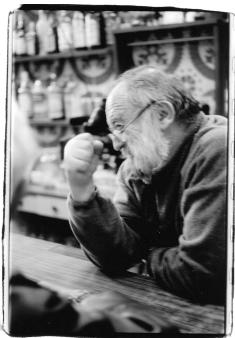
AUJOURD'HUI 10H :

PLATEAU THEMATIQUE EN PUBLIC (AGORA) "L'ESTHÉTIQUE DU DOCUMENTAIRE" par Caroline Galmot

PIERRE MARIE GOULET, FELIPE GUERRERO, MARIE HUGONNIER

Fiesta du soir sur la terrasse du Pharo de 19h à 2h00 :

Danton Eeprom live + DJ Sarah Goldfarb



JOAQUIN JORDA

FILMOGRAPHIE

commentée par Carles Guerra

El día de los muertos

(1960, co-réalisé avec Julián Marcos, 12')

Filmé un 1er novembre dans le cimetière de la Almudena à Madrid, où est enterrée une grande partie de l'hétérodoxie espagnole depuis le XIX eme. En sortant du cimetière, la police arrête les réalisateurs et Joaquín Jordà cache le materiel pour qu'il ne puisse être utilisé contre les personnes filmées à l'intérieur. La censure avait taxé ce court-métrage de "film nauséabond".

Dante no es únicamente severo

(1967, co- réalisé avec Jacinto Esteva, 78')

Le film le plus emblématique de l'école de Barcelone. Devaient aussi participer à son histoire hasandeuse Père Portabella et Ricardo Bofill. Finalement, Jordà et Jacinto Esteva realiseront un film onirique fortement marqué par la recherche formelle.

Maria Aurèlia Capmany parla d' "Un lloc entre els morts". (1968, 55')

Maria Aurèlia... prend la forme d'un entretien avec l'écrivain catalan Maria Aurèlia Capmany. Son livre *Un lloc entre els morts* devait être le point de départ d'une fiction qui ne sera jamais produite. Le résultat, que l'on peut qualifier de faux documentaire, montre un échange entre l'écrivain et son complice Joaquín Jordà autour d'une fabulation historique racontée dans le roman. Celle-ci ne sera dévoilée qu'une fois le film bien avancé.

Portogallo paese tranquillo (1969, 32')

Lenin Vivo (1970, co-réalisé avec Gianni Totti, 31')
Ces deux films sont les seuls titres "rescapés" de la période de militance orthodoxe de Joaquín Jordà. Le premier évoque la perte des colonies portugaises en Angola. Il se nourit d'entretiens réalisés dans la rue et de rencontres avec des militants de l'opposition et des déserteurs de l'armée. Lenin Vivo, film officiel qui commémore le centième anniversaire de sa naissance, fut le début et la fin d'une collaboration entre le PCI (Parti Communiste Italien) et Joaquín Jordà. Autres titres de cette même période : El perché del dissenso et

Numax presenta... (1980, 105')

Numax commence comme un film militant et se termine sur un étalage visionnaire. Les travailleurs d'une usine de Barcelone demandent à Joaquin Jordà de documen-

Spezziamo le catene, dont toute trace est perdue.

ter leur processus d'autogestion. Le film montre une suite d'assemblées. A la fin, la grève de *Numax* se résout par une fête qui décrète la fermeture de l'usine. Cependant cette décision annonce une nouvelle époque dans laquelle le travail dans l'usine a perdu son rôle déterminant ou son sens.

El encargo del cazador

(1990, 90')

Daria Esteva, la fille de Jacinto Esteva, commande ce film à Joaquin Jordà. Le père de Daria avait exigé dans son testament que quelque chose soit fait avec ses films. La commande du chasseur est la commande d'un mort. C'est peut-être à cause de cela que Manuel Delgado a défini ce film comme un "documentaire de terreur". Construit comme un chœur grec, le film compose le portrait d'un cercle familial et d'un groupe de cinéastes liés d'une façon ou d'une autre par leur appartenance à l'Ecole de Barcelone.

Un cos al bosc (1995, 841)

C'est la seule fiction achevée par Jordà pendant les 25 dernières années de sa carrière. Mones com la Becky fut aussi conçu comme une fiction mais ne fut jamais produit comme tel. L'histoire de Un cos al bosc se situe au cœur de la Catalogne profonde. Tout commence lorsque des chasseurs découvrent le cadavre d'une jeune femme assassinée. Rossy de Palma tient ici le remarquable rôle du lieutenant de la nolice

Mones com la Becky

(1999, co-dirigé avec Núria Villazán, 97')

Mones com la Becky démarre à partir d'une note en bas de page. Joaquin Jordà traduisait à l'époque La biologie des passions de Jean-Didier Vincent. Il y a découvert le nom d' Egas Moniz, prix Nobel pour la découverte de l'angiographie cérébrale. Entre temps Joaquin Jordà est vicitme d'une attaque cérébrale qui le rapproche de l'histoire de ce médecin portugais. Le résultat est une critique personnelle et complexe de la psychiatrie moderne.

Do none

(2003, écrit avec Laia Manresa, 186')

De nens conjugue une histoire de régénération morale et une histoire de régénération urbaine en plein cœur de Barcelone au début du XXI*** siècle. Le jugement de "l'afaire du Raval", un cas de pédérastie hautement médiatisé, donne à Jordà l'occasion de filmer ce que Foucault appelle l'exercice de la bio-politique.

Vint anys no és res

(2004, écrit avec Laia Manresa, 117 ')

Exactement 25 ans après, Joaquín Jordà retrouve les travailleurs de l'usine du film *Numax presenta...* Sur un ton plus proche d'Eric Rohmer que du cinéma militant, chacun des anciens travailleurs offre un témoignage personnel, une histoire de vie. Leurs réflexions tournent constamment autour de la transition démocratique et de l'évolution de la notion de travail. Est-ce le triomphe ou la défaite d'une classe ouvrière qui n'existe plus ? A chacun de juger.

Al otro lado del espejo

(2006, écrit avec Laia Manresa, 120')

La dernière production de Joaquín Jordà tourne autour du cas d'une jeune femme souffrant d'agnosie visuelle, une maladie qui l'empêche d'interpréter ce qu'elle voit. Ce film suit la ligne de l'intérêt porté par Jordà aux maladies de la mémoire. Parmi d'autres cas, il choisit celui de la jeune Esther Chumillas, dont il apprit l'existence dans un article du journal El País.

Lire l'essai de Carles Guerra, publié dans le catalogue du FID 2006, page 129-138

RÉTROSPECTIVE JOAQUÌN JORDÀ

Veinte anos no es nada 15h00, Auditorium

El encargo del cazador 15h30. CRDP

EN VENTE SUR PLACE : CATALOGUES ET T.SHIRT

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Michel Trégan Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat. Rédaction : Emmanuel Burdeau, Fulvia Carnevale, Nicolas Feodoroff, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Sionann O'Neil, Simon John.

Coordination et maquette : Caroline Brusset, assistée de Sabrina Valy. Graphisme : Jean-Pierre Léon. Impression : Imprimerie Soulié

Entretien avec les membres du

Jury du PRIX DES MÉDIATHÈQUES

Cette année, le FID a le plaisir d'inaugurer le Prix des médiathèques. D'ou vient ce désir de primer un film documentaire ?

Il s'agit pour nous de rapprocher le monde des bibliothèques de celui du cinéma. Rappelons d'abord que les médiathèques jouent un rôle important et parfois méconnu dans l'économie du cinéma documentaire. Mais au-delà de cet aspect, c'est aussi pour nous l'occasion de rencontrer des acteurs du cinéma, d'enrichir notre approche pour mieux la transmettre. Cela s'inscrit naturellement dans la continuité de notre travail de médiation et de valorisation. En outre cela permet de nouer des contacts avec les réalisateurs, que nous serions susceptibles d'inviter pour accompagner la présentation de leur film.

Il y a un autre facteur qu'il ne faut pas négliger. Le prix que nous attribuons pourra constituer une sorte de label auquel nos collègues pourront se référer. Ainsi lorsque nous voyons un film, nous ne perdons jamais de vue deux pôles. Le premier est le public, curieux mais pas toujours familier des formes parfois déroutantes que peut revêtir un film; le second est l'exigence.

Enfin, notre travail s'inscrit dans un temps long, en tout cas plus long que celui de la distribution en salle. De même nous atteignons un public qui, pour des raisons géographiques, est souvent loin du cinéma. Un film, s'il est disponible dans nos fonds, a ainsi une occasion supplémentaire de trouver son public.

Les membres du Jury du Prix des Médiathèques Karine Billy, Médiathèque municipale de Rennes

Françoise Sudre, Médiathèque départementale des Bouches-du-Rhône

Béatrice Barget, Médiathèque municipale de Chartres Benoît Garnier, Médiathèque municipale de Chaumont David Sandoz, Médiathèque municipale de Chevilly-Larue

SÉANCE SPÉCIALE CONSEIL RÉGIONAL

à 17h30 - Auditorium

La Traversée de Elisabeth Leuvrey

