



ÉCRAN PARALLÈLE

Les spectres de l'Histoire

BERNADETTE Ducan Campbell

14H15 / VARIÉTÉS

12
JOURNAL
DAILY
 FIDMARSEILLE
 .07.09

ÉCRAN PARALLÈLE

DV/GDV

(de Dziga Vertov au Groupe Dziga Vertov)

ENTHOUSIASME, LA SYMPHONIE DU DONBASS

Dziga Vertov

Bien sûr, ce que Vertov montrait, c'était l'homme présent dans la Nature, ses actions, ses passions, sa vie. Mais s'il opérait par documentaires et actualités, s'il refusait violemment la mise en scène de la Nature et le scénario de l'action, c'était pour une raison profonde. Machines, paysages, édifices ou hommes, peu importait : chacun, même la plus charmante pay-sanne ou l'enfant le plus émouvant, se présentait comme des systèmes matériels en perpétuelle interaction. C'étaient des catalyseurs, des convertisseurs, des transformateurs, qui recevaient et redonnaient des mouvements, dont ils changeaient la vitesse, la direction, l'ordre, faisant évoluer la matière vers des états moins « probables », réalisant des changements sans commune mesure avec leurs propres dimensions. Ce n'est pas que Vertov considérait les êtres comme des machines, c'est plutôt les machines qui avaient un « c?ur », et qui « roulaient, tremblaient, tressautaient et jetaient des éclairs », comme l'homme aussi pouvait le faire, avec d'autres mouvements et sous d'autres conditions, mais toujours en interaction les uns avec les autres. Ce que Vertov découvrait dans l'actualité, c'était l'enfant moléculaire, la femme moléculaire, la femme et l'enfant matériels, autant que les systèmes nommés mécanismes ou machines. L'important, c'était tous les passages (communistes) d'un ordre qui se défait à un ordre qui se construit. Mais entre deux → *suite page 2*

ÉCRAN PARALLÈLE

Les spectres de l'Histoire

BARBE BLEUE

Jeanne Gailhoustet

Votre film montre une dizaine de personnes, toutes nées en 1973, empruntant la porte latérale du palais présidentiel du Chili. Comment avez-vous choisi ces personnes ? Nous avons rencontré les figurants par l'envoi d'annonces sur internet, de France, et par des distributions diverses à Santiago : affichettes, cartes de visite. Et ce qui a le mieux fonctionné : l'affiche à l'entrée du concert en hommage à Allende le 8 novembre, "Cent ans, Mille rêves", au stade national.

La porte tient un grand rôle dans la tradition cinématographique. Vous inscrivez-vous au sein de celle-ci, ou prenez-vous cet



objet dans une visée purement politique ? Non et oui. Dans une visée purement politique, dans la capacité qu'a cet objet à devenir un substitut politique.

Le film change subitement de ton : après un premier plan évoquant la sédimentation historique autour du palais, la suite enchaîne sur un hommage à Allende, puis sur une citation de Kissinger utilisée contre lui-même. Pourquoi ce chan-

gement de régime ? La première partie est avant tout un regard "photographique" sur cet objet, voire sur cette "histoire". Elle se veut faire partie des images qui ont besoin du savoir, du culturel, du contexte, pour être lisibles et également alors inutiles, ou presque : elle devient peut-être un fantôme. La deuxième partie est politique, elle est le point de vue politique qui a rendu ce film indispensable.

Le générique de fin est un long plan tourné depuis l'intérieur d'un tourniquet : une image de l'Histoire ? Ah oui sans doute ! Une pincée d'ironie (ironie de l'Histoire), un pince-sans-rire illustré par l'orgue de barbarie jouant l'internationale : ce film qui évoque fortement 1973 est réalisé en 2008.



Rencontre avec Jean-Pierre Gorin 21h30 Variétés

Réalisateur, enseignant, producteur, fondateur avec Jean-Luc Godard du Groupe Dziga Vertov, il est une figure incontournable du cinéma.

ÉCRAN PARALLÈLE

Étrange familiarité, familière étrangeté / Les Sentiers

LE PETIT FUGITIF

Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin

L'originalité du *Petit Fugitif* est multiple, mais son audace la plus évidente réside d'abord dans la minceur dramatique de son scénario. Non que l'idée de départ n'aurait pu donner lieu à des développements mélodramatiques, mais justement parce que les auteurs les ont délibérément refusés pour ne conserver qu'un très lâche canevas permettant de tisser une action d'une tout autre nature. Un gamin de 7 ans, Joey, est abandonné à la garde de son frère aîné Lennie par leur mère contrainte de s'absenter pendant un jour ou deux. Le gosse ennueie son frère et ses copains en se mêlant à leurs jeux et ils s'avisent assez sottement de s'en débarrasser en lui faisant croire qu'il a tué Lennie d'un coup de carabine à plombs. Epouvanté, Joey prend en effet la fuite, mais au lieu de se réfugier à la maison, il s'empare de 5 dollars laissés par la maman et disparaît dans le paradis forain de Coney Island.

Dès lors, la caméra va suivre pas à pas Joey dans sa fugue et notre intérêt pour le film se ramènera essentiellement à la curiosité et à la surprise perpétuellement renouvelée devant le comportement de l'enfant. Sans doute a-t-on su aussi faire avancer ingénieusement « l'histoire ». Les recherches inquiètes de Lennie à travers la foule des dimanches jusqu'à ce qu'enfin un orage ayant chassé le monde le grand frère aperçoive le petit, seul sur la plage, ramassant les bouteilles de Coca-Cola pour en tirer quelques cents, ne manquent pas d'inventions cocasses, mais elles relèvent d'une veine plus traditionnelle. La vraie nouveauté du film réside dans la direction de l'enfant et le parti tiré de son observation.

(...)

Cet extraordinaire gamin découvert par les auteurs sur un manège de Coney Island se comporte devant la caméra exactement comme si elle n'existait pas. Nous avons l'illusion de l'observer perpétuellement à son insu au téléobjectif comme on fait d'un animal dans la forêt. Jamais il ne semble se soumettre au cadre préétabli du scénario mais absolument le créer au fur et à mesure. Aussi bien le crée-t-il effectivement à l'échelle du détail qu'il invente et interprète librement. Mais c'est justement ces détails qui constituent le film bien plus que la catégorie dramatique dans laquelle ils s'inscrivent. Que Joey décide de glaner les bouteilles de Coca-Cola pour se faire quelques cents : voilà une articulation ingénieuse du scénario, mais dont le seul intérêt est en définitive de nous permettre d'observer l'enfant dans ce travail-jeu. Et ici le scénario cède totalement la place à la mise en scène ou plutôt à une absence de mise en scène qui laisse Richie Andrusco inventer, pour son plaisir avant le nôtre, chaque instant de ses rapports avec les bouteilles de Coca-Cola.

(...)

Le *Petit Fugitif* renouvelle, sans doute de manière décisive, le genre historiquement nombreux et bien défini du film d'enfant. (...) J'entends par là qu'il est sorti d'une mythologie morale manichéiste pour une psychologie réaliste.

André Bazin, *L'Observateur d'aujourd'hui*, n° 190, 1953



L'IMPOSSIBLE - PAGES ARRACHÉES

Compétition française - Première mondiale

Sylvain Georges



Le projet ? Le film essaie d'attester et de témoigner des politiques iniques qui façonnent notre temps, du caractère "infernale" de certaines vies politiques (celles des migrants/des immigrés, des travailleurs, des chômeurs, des étudiants...). Il essaie d'opérer, sur un mode forcément minoritaire (de par son positionnement politique, son mode de production, ses visées cinématographiques...), une stase critique des réalités mythiques et majoritaires qui créent des états d'exception, furtifs ou non, et dépouillent les individus de leurs droits les plus fondamentaux jusqu'à vouloir les réduire à un état que Walter Benjamin nommait "vie nue"; ou bien encore qu'on pourrait nommer via Rimbaud "les corps-nègres", voulant aussi exprimer et désigner par là la marchandisation des corps, l'esclavage moderne, la caractéristique raciste de certaines politiques etc.

Dans le même temps, le film travaille au corps la question de la révolte et de l'insurrection, ou comment des individus peuvent refuser les "assignations à résidence", représentations, places réelles ou symboliques dans lesquelles on voudrait les identifier, les maintenir, les assujettir. Il essaie de montrer des processus de débordement, de désidentification, de déterritorialisation, de reconfiguration indécidable, qui donnent à voir des "hors-lieux" inassimilables, ce que j'appelle des "corps-impossibles".

L'impossible, c'est ce mouvement, la capacité propre à chacun de se mouvoir aux lisières des réalités construites et de lui-même, de migrer. "L'origine est le but" écrivait Karl Kraus, un process, et non une matrice première de laquelle tout découlerait.

Il y a quatre parties assez distinctes. Comment fonctionnent-elles les unes par rapport aux autres ? Les deux premières concernent Calais et la dernière est le pamphlet visuel réalisé à partir du livre d'Hocquenghem et de films de Lionel Soukaz dans lesquels apparaît Hocquenghem, ou bien co-réalisé avec lui.

Entre les parties Calais et Hocquenghem, s'est greffée une autre partie liée au travail et au mouvement étudiants. A l'issue de la manifestation du 19 mars, une révolte à éclaté entre les étudiants, chômeurs, précaires et les forces de l'ordre. Une révolte placée sous les auspices de La Commune, ténue, fragile et très forte dans le même temps, emblématique des tensions qui traversent notre société, et dans laquelle se donne à lire une autre vision du monde, une autre vision de la société et des rapports entre les individus et la nature. Une révolte qui donne à voir dans son énergie, sa vigueur, sa puissance, sa naïveté parfois, un mouvement, une certaine idée de la "jeunesse" (celle-ci n'ayant rien à voir avec l'âge), contre le monde "sarkozyste" des "fonds de pension".

Si les quatre parties sont autonomes les unes par rapport aux autres et peuvent se voir isolément, elles forment pourtant un ensemble et se renvoient les unes aux autres.

D'un point de vue politique, les trois premières, sur un mode parfois mélancolique, montrent les vies de damnés que peuvent mener les migrants, étudiants, chômeurs, précaires. La dernière sur un mode plus léger, voire joyeux, opère un renversement dialectique

suite de la page 1 systèmes ou deux ordres, entre deux mouvements, il y a nécessairement l'intervalle variable. Chez Vertov, l'intervalle de mouvement, c'est la perception, le coup d'œil, l'œil. Seulement, l'œil n'est pas celui trop immobile de l'homme, c'est l'œil de la caméra, c'est-à-dire un œil dans la matière, une perception telle qu'elle est dans la matière, telle qu'elle s'étend d'un point où commence une action jusqu'au point où va la réaction, telle qu'elle remplit l'intervalle entre les deux, parcourant l'univers et battant à la mesure de ses intervalles. La corrélation d'une matière non-humaine et d'un œil surhumain, c'est la dialectique elle-même, parce qu'elle est aussi bien l'identité d'une communauté de la matière et d'un communisme de l'homme. Et le montage lui-même ne cessera d'adapter les transformations de mouvements dans l'univers matériel et l'intervalle de mouvement dans l'œil de la caméra : le rythme. Il faut dire que le montage était déjà partout, dans les deux moments précédents. Il est avant le tournage, dans le choix du matériel, c'est-à-dire des portions de matière qui vont entrer en interaction, parfois très distantes ou lointaines (la vie telle qu'elle est). Il est dans le tournage, dans les intervalles occupés par l'œil-caméra (...). Il est après le tournage, dans la salle de montage où se mesurent l'un à l'autre matériel et prise de vue (la vie du film), et chez les spectateurs qui confrontent la vie dans le film et la vie telle qu'elle est.

Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*

que et révolutionnaire des trois premières. D'un point de vue plastique et cinématographique : on assiste à des circulations de formes, de motifs visuels, des citations de Rimbaud dans les titres de chaque parties comme dans leur corps etc. Chaque partie avance des arguments esthétiques qui se voient récapitulés dans la dernière partie.

Par exemple la première partie *Niggers wood (Je brûle comme il faut !)* est en super huit noir et blanc et couleur. Le film joue sur des oppositions, des contrastes, des ruptures et des discontinuités : neige, froid-pellicule noir et blanc sous la neige / feu, paysages en feu (soupe populaire) – pellicule couleur mais utilisation du rouge uniquement... En montrant et m'arrêtant sur des éléments "premiers" (feu, eau neige, glace, vent etc.), j'essaie de témoigner des conditions de vie, et de déconstruire une idéologie dominante. Les migrants sont présentés à l'opinion public comme des barbares, des bêtes qui vinent dans la "jungle". On les réduit systématiquement à un état de nature (On pense aussi aux "sauvageons" de Chevènement), supposé premier. Voici les nouveaux animaux.

Le travail du son, l'introduction de la musique ? L'idée est essayer d'utiliser et d'exploiter au maximum et de façon dialectique les ressources de chaque médium – ici le super 8 non sonore, puis le numérique. Les images ont en elles-mêmes une force plastique, extrêmement évocatrice, qui peut être mise en avant par le silence. La même chose est valable pour le silence qui est peut être extrêmement éloquent, évocateur, chargé d'images. La musique est utilisée comme des citations qui permettent de créer des ruptures temporelles, de jouer avec différents niveaux de temporalités. Ce sont des blocs de sons et d'affects, chargés d'Histoire qui viennent à la rencontre d'autres sons – silencieux ou non - et d'images physiques ou non. Le free-jazz par exemple est utilisé à dessein pour construire et établir des correspondances entre les époques dites de la ségrégation et discriminations sociale et raciale aux Etats-Unis et les mouvements d'émancipations afférents, et ce à quoi on peut assister en France, en Europe et partout dans le monde. Images, son, musique entrent en interaction, jusqu'au silence. Un instant de silence "plein", "chargé", ou tout semble possible, est possible, à portée de mains, où le monde s'ouvre en une constellation d'images impossibles.

Comment s'est passé le tournage à Calais et pendant les manifestations du 19 mars et du 1er mai 2009 ? A Calais la difficulté a été de retrouver un jeune Érythréen que je connais depuis deux ans, et que je n'avais pas vu au moment du tournage depuis trois semaines. Je souhaitais absolument le filmer car c'est quelqu'un auquel je suis très attaché, qui avait attrapé la tuberculose et parvenait à se soigner très difficilement, qui a beaucoup de chose à dire... Je l'ai cherché et attendu des jours et des jours jusqu'à ce que je le retrouve dans ce camp à une heure de Calais. La deuxième difficulté a été de réaliser des images. J'ai trouvé très déstabilisant de faire un deuxième film sur Calais, certes en argentique et non en numérique, alors même que le premier n'est pas encore terminé. Peur d'épuiser des idées...

Pour les manifestations les problématiques sont toujours liées à l'acte de filmer, et aux conditions de production d'une image : je ne filme jamais une personne à son insu, à la dérobée, en cachette. Je suis toujours visible, apparent, repérable. Il s'agit d'une prise de position par rapport à des pratiques que j'ai pu observer. Combien de journalistes, combien de cinéastes sont prêts à user de stratagèmes (fausse camaraderie, don de photographie, planques etc.), pour arriver à leur fin ? Il s'agit plus fondamentalement d'une position politique, philosophique, cinématographique. Essayer de créer des espaces-temps où une fois, un bref instant, justice soit enfin rendue à des personnes, soi-même comme les autres, qui en ont été privé, dont les droits ont été ou sont bafoués.

Ce à quoi on assiste lors des manifestations en témoigne. Il est en effet de plus en plus difficile de filmer sans être agressé, insulté, taxé d'être à la solde du pouvoir. De plus en plus fleurissent des banderoles des panneaux avec comme inscriptions "Médias collabos". Si bien sûr il est regrettable que l'on tombe dans des généralités, que l'on soit systématiquement associé à un corps de métier auquel on n'appartient pas, que certains soient pris à parti physiquement, il n'en reste pas moins que les médias dominants ont une responsabilité monstrueuses dans cet état de fait. Ainsi, lors de l'évacuation de la Mairie de Paris le 1er mai, j'étais avec les étudiants, contrôlé par la police avec les étudiants, expulsé avec les étudiants. Élément très éloquent. Les différents types d'occupation de l'espace renseignent sur les positions adoptées. Dans la pratique du cinéma tel que je l'envisage, il s'agit de prendre position, de choisir très clairement son camp, de ne pas avoir une position neutre.

Des cartons avec des citations rythment le film. Comment les avez-vous choisies ? L'usage des citations correspond à plusieurs raisons et permet d'agir sur plusieurs niveaux. Les citations créent des césures qui rompent le flux du temps, bloquent l'action, créent des moments de suspension, et permettent donc de considérer, reconsidérer l'événement. Elle agissent aussi comme des invitations, des propositions de sens. Il n'y a pas d'imposition de sens. Au contraire, souvent la citation est à prendre au second degré ou troisième degré.



Extraire des citations d'un texte, c'est aussi faire mieux faire résonner ledit texte, ou une image, ou une portion d'image puisqu'il m'arrive de citer une image en la dupliquant, en l'agrandissant, en la faisant revenir.

Concernant le texte de Rimbaud, celui-ci à un sens extraordinaire de la formule et certaines de ses citations sont ici utilisées comme de véritables slogans poético-politiques. Elles renvoient dans le même temps à des slogans que j'ai lire sur des banderoles de chômeurs et précaires dont je me sens très solidaires : *Paix au chaumières, Guerre aux châteaux !* par exemple me semble un slogan politique très beau et très rimbaudien.

Propos recueillis par Olivier Pierre

ÉCRAN PARALLÈLE

DV/GDV (de Dziga Vertov au Groupe Dziga Vertov)

QUE RIEN DE TOUT CECI

Loukianos Moshonas

16h45 CRDP



ÉCRAN PARALLÈLE

Les spectres de l'Histoire

LA RABBIA

Pier Paolo Pasolini et Giuseppe Bertolucci
17h30 Théâtre du Gymnase

« C'est quoi, la culture d'une nation ? », se demande Pasolini, l'air de rien, en juin 1974. « D'habitude, on croit, même chez les personnes intelligentes, que la culture d'une nation est la culture des scientifiques, des hommes politiques, des professeurs, des fins lettrés, des cinéastes, etc. Et donc qu'elle est la culture de l'intelligentsia. En fait, ce n'est pas du tout ça. Ce n'est pas non plus la culture de la classe dominante, qui, justement, à travers la lutte des classes, cherche à l'imposer au moins formellement. Ce n'est pas plus la culture de la classe dominée, c'est-à-dire la culture populaire des ouvriers et des paysans. La culture d'une nation est l'ensemble de toutes ces cultures de classes : c'est la moyenne de toutes. Elle serait complètement abstraite si elle n'était pas directement reconnaissable - ou pour le dire mieux, visible - dans le vécu et dans l'existence, et si elle n'avait pas, en conséquence, une dimension pratique. Pendant longtemps, en Italie, ces cultures ont pu être distinguées, même si elles ont été unies par l'Histoire. Aujourd'hui, distinction sociale et unification historique ont laissé la place à une homologation entre toutes les classes. »

Le FID Marseille en direct tous les jours sur radio grenouille 88.8 FM



Plateau "Art et philosophie"
Invités : Judith REVEL, Philipp WARNELL, Silvia MAGLIONI, Graeme THOMSON, Franck VIALLE.

Animé par Marc Voiry à 10h30 aux Variétés, puis diffusé le jour même à 17 heures sur Radio Grenouille (88.8).

Le FID Marseille remercie l'Ambassade des Pays-Bas d'avoir permis la présence de Parisa Yousef Doust pour accompagner son film *Nahied=Venus*.



Koninkrijk der Nederlanden

LITTLE RED RIDING HOOD / LE PETIT CHAPERON ROUGE

Zoran Tairovic

Compétition internationale - Première internationale



Comment le projet a-t-il vu le jour ? Il s'inscrit à la suite de mon travail de peintre.

Mon désir était de donner vie à des images et le film m'a offert une nouvelle approche, joyeuse. Normal. Je dois dire que j'ai toujours été heurté par la méchanceté à l'endroit des Roms. Le film est en quelque sorte une réaction créative primaire à cette méchanceté. En Occident, la production artistique Rom est toujours restée invisible. *Le Petit Chaperon Rouge* est un énorme conte de fée qui dévore les humains, lacère les estomacs, jette les héros dans un puits et torture les animaux. Tout ça malmène l'idéologie de la différence située à la limite de la schizophrénie. Il s'agit de démystifier la différence entre le système de valeur Rom et l'occidental. La vie des Roms n'est ni un cri sanguinaire, ni l'effusion d'une masse de muscles sans foi ni loi ou encore du sentimentalisme primaire. Au contraire, ce sont justement les autres, les héros non Rom qui s'affichent forts, doués de pouvoirs surhumains.

Vous mêlez différentes approches esthétiques. Le dixième document de Kastal a définitivement tranché sur les questions de composition et de dé-composition, tout comme sur les problématiques esthétiques concernant le style : moderne, post moderne, « moderne-moderne ». La troisième révolution industrielle a mené le 21^{ème} siècle dans le monde des multimédia et poussé de ce fait l'art dans les rues. La réalité artistique est devenue nomade, chaotique, semblable à la vie.

En ce qui concerne la vie Rom, on n'est pas dans Mac Beth – "La vie est un récit plein de bruit, de fureur, qu'un idiot raconte et qui n'a pas de sens."

Le théâtre n'est pas bien loin, jusqu'au cabaret. Le théâtre, c'est le point de départ de *Le Petit Chaperon Rouge*. En effet, le film emprunte également au cabaret. Sur la scène européenne, les Roms sont toujours désignés comme les gens de passage obligatoires. Ils sont ostracisés, cantonnés à la caricature qui leur impose un rôle à l'emporte-pièce. La discrimination envers les Roms est basée sur les préjugés et sur la haine, sans aucun fondement en rapport avec des personnes ou leurs comportements. Chaque membre de la communauté Rom souffre de discrimination et se trouve dans la position de stigmatisé, de marginal. Un genre de cabaret, non ? De nombreux auteurs européens font des Roms des êtres burlesques. Ils reçoivent même des prix dans des festivals prestigieux pour cela. Mais croyez-moi, ça ne compte pas : les gitans ne ressemblent à rien de tout ça. D'autres les montrent en parenthèse de la pauvreté. Ça ne fait que brouiller l'image authentique de la culture Rom. En les plaçant dans un cabaret, je déplace tout sur le terrain de l'absurde.

La plupart de vos protagonistes sont Roms et non acteurs. Tout d'abord, il s'agit des multiples émotions que des acteurs amateurs, qui portent leur drame au quotidien, ont partagé avec nous. Donc il faut d'abord parler d'eux. Le Loup est un Rom dont le rôle est d'être nazi alors que dans la réalité, il travaillait comme imprimeur dans un atelier



d'impression clandestin des faubourgs viennois. Là, il a participé à la réédition de *Mein Kampf*. Autant vous dire qu'il en savait long sur le livre... Paradoxal, n'est-ce pas ? La grand-mère est dans la réalité une survivante de l'holocauste. Elle joue de l'accordéon depuis toujours et la musique a eu un rôle central dans son combat pour la vie. Le petit chaperon rouge, prostituée sur l'autoroute dans le film, est en fait une comédienne diplômée qui a remporté son concours d'entrée en interprétant le monologue de Nina dans *La Mouette* de Tchekov. Elle travaille au Ministère des droits de l'homme et des ethnies en Serbie. Le chasseur, un vagabond, est incarné à l'écran par Božidar, un musicien du village qui, après la chute de la Yougoslavie dans les années 90, a arpenté la région et a survécu grâce à son violon et à ses chansons. Donc le Rom dans son essence devient victime et motif pour les perpétreurs. Le loup rappelle l'holocauste et parmi les victimes de cette industrie diabolique, la grand-mère est le principe féminin qui domine la culture rom. Ce principe a ses secrets propres que les non-roms regardent de travers... C'est l'une des qualités principales du système de valeurs rom. *Le Petit Chaperon Rouge* porte les stigmates de la jeunesse rom qui se trouve au bord de l'autoroute du monde, lequel se soucie peu de son avenir.

On entend plusieurs langues dans le film : le rom, l'anglais, l'allemand... Quel est leur statut ? Comment circule-t-on de l'une à l'autre ? En reliant le conte de fée à la vie réelle des acteurs, j'ai ouvert un espace d'analyse de ce nouveau dialogue et de ses échanges interculturels. Les langues du film, variées, présentent un espace linguistique qui incarne l'incompréhension entre Roms et Européens. La parole d'origine, le sous-titrage aléatoire et les faux témoignages simultanés... tout cela est au service d'une vérité emphatique, de ses interprétations et réinterprétations. Véhiculer l'information par le biais d'une imagerie symbolique sert à stimuler l'intelligence émotionnelle du spectateur, l'aide à cerner les héros du film. Qu'est-ce que je veux exprimer avec cette galerie de héros ? Que veux-je dire avec ce système de signes sinon parler de la désintégration de la plus grande minorité ethnique d'Europe. Une minorité stigmatisée qui tente désespérément de bâtir un système de valeurs pour affranchir son ethos. Qu'est-ce que je cherche avec ce film à la lisière de la mondialisation et de l'antimondialisation ? Avec cette nouvelle forme, expérimentale, qui décrit le monde des Roms, un monde nomade, mais pas par désir ? Les Roms n'ont pas pris part à la construction d'Etats-Nations, mais ils ont été les victimes de leurs institutions. J'ai voulu faire un film qui montre la pensée rom et je crains qu'il soit inaccessible aux spectateurs non Roms. Le récit est disloqué, tout comme le sont les Roms, hors du réel, aussi échevelés que des épouvantails diaboliques aux yeux des non Roms. À leur manière, les Roms fabriquent un refuge idéal aux valeurs humaines de base. Le chaos narratif du film représente l'essence de la vie Rom dans le monde d'aujourd'hui.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

How did this project get started? This project is the logical continuation of my quest as a painter. The feeling was always close to the film theme, making pictures alive and with the help of this medium there was a new happy side of my creative work. Logical. I have to say that I was always frustrated with the malice of certain individuals in relation with the Roma people. This was one of the basic creative provocations. For the European art, the Roma art has always been invisible. CRVENKAPA is a gigantic fairy tale which eats humans, rips stomachs up, throws heroes in the well and maltreats animals – it provokes the symbolic value of differences that is at the verge of schizophrenia and it is finally de-mystifying the differences between the Roma and the European system of cultural value. The life of the Roma is neither a scream of blood and flesh, nor an effusion of strong unruly muscles or the primitive heroic hearts. On the contrary, the other, non-Roma heroes are physically strong, they are physically super-humans.

You mixed many different esthetics. The tenth document from Kastal has definitely solved the question of composition and de-composition as well as the aesthetic question of style, modern, post-modern, "modern-modern". The third industrial revolution brought the 21st century in the world of multimedia and thus pulled art into the streets. The artistic reality becomes nomadic, disordered, life-like. The Roma life is not what it had been for Shakespeare in his *Macbeth* – "Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, Signifying nothing". (Act V, sec. V).

The theatre is not very far, even the cabaret. Why? The theatre is the basic starting point of the film « CRVENKAPA ». Also, it has a sense of cabaret. The Roma are marked in the European mind as the necessary passers-by in the European scene. Because of the production concept, they stay aside having a role with eye-catching masks on the scene which are quickly defined as Roma. The discrimination of the Roma is based on prejudices and hatred and it is not connected with individual capacity or with actual behaviour of individuals at all. Every member of the Roma population is discriminated and so is a stigmatized and marginalized member of the society that is not such a picture like a cabaret for the commonsense? Many European authors presented the Roma as burlesque. And something else – they got prestigious movie awards for that. Trust me; it was in vain since the Roma are not like that. Some European authors use the Roma as the paradigm of poverty. This only blurs the genuine picture of the Roma culture. Placing them in a cabaret, I put everything in the line of absurd.

Most of your protagonists are Roms, and no actors. First of all, it is about different emotions shared with us by the amateur actors who in their own lives carry dramas. Thus, I have to talk about them first. The Wolf is a Roma whose role is to be a Nazi, while in real life, he had worked as a printer in an illegal printing workshop in the outskirts of Vienna. There he took part in the publication work of Hitler's *Mein Kampf* so he really knew all about the book. Paradoxical, isn't it? The Grandmother in real life survived the holocaust, in very strange circumstances she stayed alive, thanks to music and an accordion that she plays even today. In the film appears Little Red Riding Hood, a hooker by the highway, who, in real life, is a graduate actress, and who passed her entrance exam telling a monologue from Chekhov's *Nina*. She works at the Ministry of Human and Ethnic Rights in Serbia. The Hunter – vagabond is played by Božidar, a village musician who, after the fall of Yugoslavia in the 1990s, wanders in the region and thanks to his violin and singing he gets money from people to survive. So, the transcendent Roma become victims and a motive for executioners... The Wolf reminds us on the holocaust and on the victims of that industry of evil, the Grandmother is the female principium which is dominating the Roma culture. This principium has its own secrets that non-Roma regard as a fault... This is the basic quality of the Roma value system. Little Red Riding Hood carries the stigma of the young Roma who are at the highway of the world which does not take care much of their future.

We can hear many languages: Roma language, English, German... Their status, the circulation from one to the other? Connecting the fairy tale and real life actors I opened up a space for analyzing the new dialogues of intercultural values. The various languages in the film present the linguistic space representing the basic non-understanding between Europe and the Roma people. The original speech, the optional title and the simultaneous fake testifying... all is in the service of emphasizing the phenomenon of truth, its interpretations and re-interpretations. The transmission of information with symbolic pictures is to activate the viewers' emotional intelligence which helps them to perceive the heroes in the film. And what do I want to show with this selection of heroes? Actually, what do I want to say with this system of signs which tells us about the disintegration of the greatest ethnic minority in Europe, a stigmatized minority that desperately wants to build a system of values in order to destigmatize ethos? What do I want with this film which is on the border of globalization and anti-globalization, and as a new form, a form of an experimental genre, describes the world of the Roma, which became nomadic but not because of their wish? The Roma has not taken part in national states as constructors, but they were the victims of those institutions. I wanted to make a film that shows the Roma thought of composition, and I am afraid that it will not be understandable for non-Roma viewers. The story is dislocated just as the Roma people are, out of the context of reality, being evil scarecrows for the non-Roma world. In their own style, the Roma are a transcendental resort with basic human values. The disharmony of the film's storyline is the essence of the Roma existence of the world today.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

DIMANCHE D'EMMANUEL BURDEAU

chronique



Déjà l'avant-dernière chronique. Ça passe trop vite. Je voudrais quand même, avant la relance du dernier jour, essayer de récapituler. Résumer, de manière trop brève, ce qui a été une des ambitions du FID depuis que Jean-Pierre Rènes en tient les rênes. Arracher d'abord les étiquettes trop bien collées, reconduisant une entreprise à un slogan. « Le FID, c'est la radicalité documentaire » ; « Le FID, c'est le cinéma d'artiste, le documentaire pour la galerie » ; « Au FID, tout est politique »... Aucune de ces formules n'est fautive. Mais aucune n'est vraie, un tant soit peu. J'en proposerais une autre, forcément approximative. L'ambition du FID, c'est de dire et de défendre ceci : Le documentaire est une forme vague. Sans canon. Sa cible ? Zéro.

Prenons *Adieu mon général*, le film de Muriel Montini présenté en Compétition française. Il a, dit-on, suscité des réactions contrastées. Encore heureux. Mais il faut bien le dire : « contrastées » est précisément l'adjectif qui ne convient pas à un film où tout s'estompé, disparaît, s'effiloche. Il faut aimer la DV, ses gris, sa torpeur de milieu d'après-midi (retour de plage), sa lumière voilée de sieste crapuleuse mais aussi sa sensibilité spéciale – technologiquement avérée – à la nuit et à ses lampions pour goûter ce journal d'un amour étalé sur un an, où la visibilité, l'audibilité (cela se dit ?), l'intelligibilité passent souvent en-dessous des radars. M.M. peut donc être rassurée : il n'est pas grave que le son de la projection de vendredi ait été désynchronisé. Car ici tout s'en va pour retourner au rien des affections passagères : au général, nous disons adieu. Du Jean-Claude Rousseau (*Série noire*) en version femme ?

Prenons *Maniquerville*, Pierre Creton, Compétition Internationale. Il y a le beau noir et blanc, la baie vitrée donnant sur la falaise, les grands arbres du parc de la maison de retraite. Il y a le cinéma, indubitable. Mais il y a aussi Françoise Lebrun et Clara Le Picard assises sur un lit (ici, le cri de quelques spectatrices : c'est une citation de *La Maman et la putain* !) et qui, volume en main, se repassent les mots de *L'Entretien infini* de Blanchot : La fatigue est généreuse. La fatigue est le thème, le plus lancinant des refrains festivaliers. Elle est ici l'indication d'une lassitude dans un film qu'on pourrait croire ailleurs tiré au cordeau. Fatigue de l'âge, fatigue de la mémoire, fatigue du vent dans le parc, fatigue proustienne (même si l'écrivain a davantage écrit sur le sommeil, le réveil...). Est-ce que parce que le réel lui-même est fatigué qu'il faut aussi une fatigue d'art ? Je ne sais pas. Toujours est-il que la fiction qu'apportent les deux femmes pourrait être cela : non pas un contre-point tonique à la vieillesse des pensionnaires de *Maniquerville*, mais une générosité de fatigue. Un abandon de plus. Donc de moins.

Prenons encore *A son for hunting*, de Soudhamini, Compétition internationale : cela pourrait ressembler à du world-documentaire, avec percussions et fards exotiques. Prenons *Little Red Riding Hood*, de Zoran Tairovic, incroyable patch-work d'images et de contes, de bidouillages et de sous-titres en trois langues. Prenons *Barbe Bleue*, Jeanne Gailhoustet, écran parallèle « Les Spectres de l'histoire » : c'est encore un film – superbe, au passage – d'un autre genre, tombeau pour une porte fermée, ouverte, condamnée, déplacée, par où passa l'Histoire du Chili, et particulièrement la fin de Salvador Allende.

Toutes les formes, toutes les durées, tous les supports. Aucun mode d'emploi. Veut-on un art qui ressemble à la réalité ? Il faut alors consentir à ce que lui-même ne se ressemble pas.

Cette démonstration ne peut donc que tourner court. Faute de place. Parce qu'elle ne saurait se clore : le vague appartient à chaque film, il appartient aux rapports des films entre eux, il faudrait en dresser la liste exhaustive pour être moins incomplet. Parce que ce n'est pas une démonstration : le vague ne prouve rien, il est seulement une puissance d'irrésolution, c'est-à-dire la seule manière de comprendre pourquoi le FID a souhaité s'ouvrir à la fiction. Pour le dire trop vaguement, ou pas assez : il fallait passer la frontière pour attester qu'il n'y en a pas.

histoire de l'œil
librairie / café / expos

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

LE PLEIN PAYS

Compétition française - Première mondiale

Antoine Boutet

L'origine du projet ? En 2005, dans le sud-ouest, je préparais le portrait filmé d'un taxidermiste télépathe pour une exposition liée au monde rural, à la chasse. On m'a parlé, comme d'un secret de village, d'un homme des bois, un sculpteur et bâtisseur de grottes qui vivait dans la région. C'était comme un conte, un mélange de réalité et de fantasmes, véhiculés par les gens du coin et les rumeurs.



Les conditions de tournage, vos liens avec lui, sa part ? J'ai attendu longtemps avant de commencer. Le personnage m'impressionnait, il ne voulait pas être dérangé. Il fallait qu'il m'accepte dans son monde, que la confiance s'installe entre nous. Pendant deux ans, j'y suis allé très régulièrement de saison en saison, à chaque fois avec une caméra, mais sans équipe. Il m'attendait et avait toujours quelque chose à me faire entendre, à enregistrer, parfois même à mettre en scène. Il a sa propre conception de ce que doit être un film, même s'il n'en a pas vu depuis son enfance. Un message, une action, une musique.

La question de la distance est centrale. Comment l'avez-vous abordée ? Il y a une certaine distance entre nous et en même temps beaucoup d'intimité. Dans le film, on rentre progressivement dans son univers, sans bien comprendre, exactement comme j'ai pu le faire. Et petit à petit, notre relation évolue et je me rapproche. Nous avons toujours été seuls et le tournage ne dépasse pas le périmètre de sa forêt. Je l'ai beaucoup écouté, suivi. J'ai appris à le connaître, à situer son environnement. Il s'agissait pour moi de partager son quotidien, simplement. Il comprenait mon intérêt, mais pour lui c'était du troc. Si je voulais le filmer, je devais d'abord l'aider à diffuser ses messages et ses plaintes, par tous les moyens possibles. Je suis devenu son messager.

Le paysage, autant que le personnage, son corps, ses gestes, tient une grande place dans votre film. Était-ce présent dès l'écriture ? Il n'y avait rien d'établi au départ, en dehors de vouloir faire un film à la hauteur de cette rencontre. C'est dans la durée que les situations se sont précisées. J'ai réalisé l'importance de la nature, le rôle de la forêt qui le protège des hommes, lui livre ses pierres et en même temps le force à l'isolement. Je voulais que l'on comprenne qu'il ne peut pas être ailleurs, que c'est un choix forcé. Il en souffre, mais en même temps il s'y sent bien. Ce qui l'intéresse, c'est de creuser, de chercher les roches. Il a un instinct et une force animale, lié à son environnement et au fait qu'il ne sait ni lire ni écrire. Son corps l'exprime bien. Ce qu'il a développé pour se débrouiller et construire son "œuvre" est d'une grande richesse.

La parole, et surtout la radio, la musique et ses propres enregistrements tiennent une grande place dans votre film. À partir du moment où je m'isolais avec lui, tout devait provenir de ce qu'il voudrait bien me donner. Toute la matière sonore était là, il n'était pas question d'ajouter quoi que ce soit. La radio est son lien au monde, elle a un rôle très important. En ma présence, il parle tout le temps, il s'égaré dans ses histoires et ses chants. Sa diction se perd, ça devient un rythme, une litanie. La nuit, il couche ces sons sur ses magnétophones, avec un sens très particulier du montage, où l'importance des séquences est signifiée par la répétition, la boucle. Je mets en avant cette richesse sonore et je laisse ses propos plus ou moins compréhensibles. C'est brut, ça lui appartient.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



THE CAT, THE REVEREND AND THE SLAVE

Kaori Kinoshita et Alain Della Negra

Compétition française - Première mondiale

Vous avez présenté en 2008 *The Den*, dont on retrouve ici certains protagonistes. Leur liens ? Pouvez-vous revenir sur l'origine de ce projet ? En effet, il y a même deux minutes communes aux deux films. Ils se croisent mais *The Den* (La Tanière) reste sur place pour s'enfoncer dans une situation, une fête chez les furies, alors que *The Cat, the Reverend and the Slave* repart assez vite pour ne pas dévier de son sujet, le virtuel. *The Den* est en quelque sorte une extension d'un moment du film, il prolonge un moment où le film quitte ses rails. Avec la matière que nous avons récoltée, il pourrait y avoir de nombreuses autres extensions de ce type. À l'origine, nous voulions faire un film sur le rapport qu'entretiennent l'homme et son avatar. Nous avions l'idée d'un film d'anticipation. Nos vies futures se joueront peut-être sur des mondes du type de *Second Life*, sur des plateformes de jeux vidéo ? Déjà, aujourd'hui, nous avons tous des identités online, un avatar, un pseudo, un compte sur un réseau social... Si *Second Life* nous intéresse particulièrement c'est qu'il redonne de l'incarnation à ces identités virtuelles. Il faut réellement faire vivre une vie à son avatar, mais, contrairement au jeu vidéo, il n'y a pas d'objectif à atteindre, on se retrouve assez vite face la question « à quoi sert de vivre ? » qui mène naturellement à la fiction. Aujourd'hui les héros se multiplient, notamment par le biais du virtuel. Ce sont ceux que nous voulions rencontrer.

Votre approche des personnages. Rencontrés par Internet ? Absolument. Rencontrés sur *Second Life*, qui est devenu au final autant un outil que le sujet de notre film. C'est un moyen extraordinaire pour construire un film. Il nous a permis de rencontrer nos personnages, puis d'apprendre à les connaître, jusqu'à créer une complicité. Le vécu dans *Second Life* continue à imprégner la relation réelle. Au tournage également, le récit que chacun fait de sa vie d'avatar est un filtre permettant une certaine pudeur. Il semble plus facile de parler de sa vie virtuelle, sur laquelle on a tout de même plus de contrôle.

Les conditions de tournages ? Nous étions trois, l'un au son, l'autre à la caméra, le dernier au volant. Nous avons sillonné les Etats-Unis pendant trois mois. Nous filmions 2h par jour, - la taille du disque dur de notre caméra-. Nous avons rencontré une trentaine de joueurs, sans jamais retourner au même endroit. Une sorte de road-movie par l'internet. Auparavant, nous avons passé une année et demie dans *Second Life*, et nous avions une liste de contacts assez longue. Le dispositif que nous avons mis en place était tellement excitant, que nous avons vite été gagnés par la frénésie de toujours repartir rencontrer le personnage suivant. Il n'y en avait pas un pour arrêter l'autre. L'idée du film s'estompait pour laisser place à la collecte, à l'expérience de la rencontre. Passé le

petit choc de la rencontre réelle, nous étions vite à l'aise. Tout avait été déjà pas mal préparé sur *Second Life*, où Capricci films, notre producteur, avait loué une salle de cinéma pour présenter des rushes ou des courts métrages. Nos personnages voyaient bien où se situait notre intérêt, et le jeu de la mise en scène prenait naturellement place dans leur quotidien.

Du domicile au lieu de travail, de la vie à l'écran, vous mêlez les lieux, les situations. Le montage a été un vrai casse-tête. Trop de personnages, trop de conversations incompréhensibles pour un non-initié. Au départ, nous voulions un film reproduisant notre parcours sur *Second Life*, passant très vite de l'un à l'autre... or, le film devenait vite épuisant et difficilement compréhensible. Aussi, nous avons opté pour une version plus simple et plus pédagogique, présentant les personnages à tour de rôle, du matin au soir, chacun dans son quotidien. C'est plutôt dans la vie du joueur que se mêlent les situations, à cause de l'extension que représente sa seconde vie, dont il doit aussi assurer le quotidien.

Lors de ces discussions, on ne sait plus parfois de qui ils parlent. D'eux-mêmes ou de leur avatar ? Comment avez-vous procédé pour les entretiens ? Le choix des lieux ? La mise en scène de la parole ? Les joueurs de *Second Life* parlent sans distinction de leur vie et de celle de leur avatar. Pour eux, "seconde vie" ne signifie pas « vie simulée », mais « vie prolongée », déployée comme un moyen

nous sommes là pour ça.

Du réel au virtuel, on est parfois perdu. Notre intention de départ était de faire le portrait réel d'une ville pourtant virtuelle. C'était la question du documentaire qui nous intéressait avant tout, nous voulions qu'en sortant du film, le spectateur ait une image concrète, par l'architecture, la vie des habitants... d'une ville qu'il sait pourtant virtuelle. Nous voulions jouer de la possibilité de manipulation qu'offre l'image filmée. Nous voulions situer cette ville virtuelle quelque part en Amérique du Nord car en Europe, l'architecture et les langues auraient donné une position géographique trop concrète à chacun des personnages pour jouer du trouble de façon efficace. L'environnement urbain, composé de villas, de lotissements et résidences individuelles, l'organisation de l'espace et le rythme de vie de nos joueurs, se ressemblent assez pour que le décor semble appartenir à la même ville, quand bien même l'un habite la banlieue de Denver et l'autre, Palm Springs. Mais ce qui rassemble vraiment les habitants de cette ville, c'est le désir d'avoir un rôle, d'être citoyen. C'est généralement ce qui pousse les joueurs à appartenir à une communauté virtuelle.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



A SON FOR HUNTING

Compétition internationale
Première internationale

Soudhamini

Quelle est l'origine du projet ? Comment avez-vous créé cette chorégraphie ? Est-elle inspirée des danses traditionnelles ?

Oui, Koodiyattam est le plus vieux théâtre traditionnel existant encore aujourd'hui. Il a d'ailleurs été récemment classé au patrimoine mondial de l'Unesco. Cet art me fascinait, me rappelait le cinéma muet. Margi Madhu, le chorégraphe, et la plupart des acteurs viennent d'une famille de danseurs traditionnels du Koodiyattam, mais il est très ouvert et il est capable de réaliser une chorégraphie basée sur mon idée de scénario. Elle n'existe pas dans le répertoire traditionnel. Je considère que la façon dont elle a été filmée, en utilisant le zoom, est aussi en soi une chorégraphie. J'ai adoré la filmer.

Pourquoi avez-vous choisi ce passage du Mahabharata ? Dans le *Mahabharata*, Ekalavya est un personnage merveilleux, mais comme tout tourne autour des princes Kuru, il reste une figure secondaire. J'ai voulu en faire le personnage central, tout en reconsidérant celui du héros Arjuna d'une manière différente de celle de l'épopée, en le rendant plus annexe et moins héroïque. Je me suis aussi dit que Ekalavya, parce qu'il est une figure tribale, pourrait représenter une attitude plus écologique à l'égard de ce monde, ce que ne peut faire un prince guerrier. Ekalavya est un meilleur modèle. Cette version n'existe pas dans le *Mahabharata*, dans lequel Arjuna ne retourne jamais visiter Ekalavya. J'ai décidé d'improviser à partir du nœud initial de l'intrigue.

Avez-vous répété la chorégraphie ? Avez-vous pris filmé plusieurs prises ? En fait, quand j'ai parlé de l'idée à Madhu, il a créé la chorégraphie de manière totalement spontanée, et bien qu'on y ait travaillé ensemble ensuite quatre ou cinq fois, ce n'était que pour changer quelques détails. L'essentiel était là dès le début. Quant au tournage, nous n'avons jamais répété avec la caméra, je voulais conserver mes propres réflexes de caméraman pour être aussi vive que les danseurs. Mais j'avais observé le tout très attentivement, et je savais déjà où est-ce que je couperai, etc. Le fait de filmer avec la musique des percussions en fond sonore m'a aidé à développer un rythme propre au mouvement de la caméra. J'ai vraiment eu le sentiment que Madhu et moi étions entièrement dirigés, dans notre performance, par le rythme du mizhavu. Pour chacun des personnages de Arjuna et Ekalavya, Madhu a créé une chorégraphie de vingt minutes. Je les ai toutes deux divisé en trois segments, mais sans toujours couper la caméra alors que je changeais d'angle. Ils tenaient la pose le temps que je trouve une autre position, puis reprenaient. Nous avons tourné deux prises entières de chacune des danses, c'est tout. J'ai aussi essayé de les filmer sur une scène, avec un éclairage artificiel, mais le résultat m'a moins plu que celui des prises en extérieur. Il faut savoir que, en tant que rituel théâtral, cette danse n'a lieu que dans les temples, ou du moins sur une scène. Pour la première depuis environ deux mille ans, elle est dans ce film montrée en extérieur. Nous nous sommes aussi passés du maquillage très élaboré qui accompagne la performance traditionnelle. Je voulais plus utiliser le langage du Koodiyattam que sa forme en soi.

Pourquoi avez-vous utilisé des effets spéciaux comme le split-screen ou la disparition du danseur à la fin ? Arjuna et Ekalavya sont des créatures mythiques, et je voulais qu'ils disparaissent à la fin, l'un rejoignant la terre et l'autre le ciel. Quant aux écrans partagés, eh bien, j'avais au départ conçu le film entier comme une installation, exposée sur deux écrans à la fois, mais la technologie me donne mal à la tête. Donc c'est tout ce qu'il reste de cette idée. Vous n'aimez pas ?

Le premier plan sur le danseur dans la forêt est très long en comparaison avec le reste du film, fait de plans courts ou moyens : pourquoi avez-vous donné une attention particulière à cette partie ? En fait, comme je le disais, la performance est très longue, surtout la première fois. J'ai pensé qu'il fallait la voir sans que notre attention soit détournée, pour s'habituer à la stylisation et commencer à « lire », d'une certaine façon, la danse. Il y a aussi le fait que j'aime les plans longs, et la vidéo convient particulièrement bien à cette mise en scène sans fin. Mais vous savez, dans le Koodiyattam traditionnel, une scène peut continuer pendant quinze nuits! ? C'est incroyablement nuancé et élaboré.



Comment définiriez-vous votre travail au sein de la production cinématographique indienne ?

Je ne me conçois pas en opposition avec la majorité. Moi aussi je travaille beaucoup avec le chant, la danse, l'émotion. En fait, mon audience en Inde se constitue de plus en plus des couches populaires, non-spécialistes, plutôt que les « intellectuels ». La plupart des intellectuels indiens ont perdu leurs racines culturelles, donc ils ne sont pas touchés par mon travail, si ancré dans les canons esthétiques locaux. Seulement, je n'ai pas encore atteint les grands circuits de distribution, j'espère que j'y arriverai un jour.

Le film est dédié à « tous les dépossédés du monde » : quel est le lien entre le combat contre l'exploitation et cette chorégraphie ?

Ekalavya est un personnage dépossédé. On l'oblige à se couper le pouce pour que ses pouvoirs ne dépassent pas ceux du prince. C'est la version du *Mahabharata*. Mais je le montre en vainqueur, parce qu'il transforme ce geste d'exploitation et d'expropriation en un autre d'abdication et de transcendance. En fait, la pratique des potiers, qui fabriquent des chevaux en terre cuite avec une telle attention, qui doivent servir d'offrande aux dieux et qui finalement sont laissés défigurés dans les champs – et cette pratique continue toujours – nous montre que la notion de sacrifice a toujours eu une emprise importante sur la psyché indienne. C'est comme ça qu'on peut comprendre Gandhi et sa non-violence. Comme un abandon volontaire du pouvoir. Donc je souhaite à tous ces dépossédés du monde entier de trouver une grande force spirituelle. Et ensuite de réclamer ce qui leur a été pris, ou de se diriger vers d'autres choses d'une importance plus fondamentale. Personnellement, j'aime beaucoup l'idée « self-possession », elle provient avant tout de privations. L'esprit ne naît que dans de telles conditions. Par exemple, ayant longtemps été seule avec des enfants à charge, je n'ai pas pu faire de films pendant cette période, et cela revient en quelque sorte à perdre un pouce. Mais maintenant je sens que je suis reposée, et plus déterminée ! C'est un changement d'équipe, purement interne.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

What is the origin of the project ? How did you work to create this choreography ? Is it inspired by ancient dances ? Yes Koodiyattam is the oldest living theatre tradition in India and has recently been classified as the Intangible Heritage of the World by the Unesco. I was fascinated by it because it reminded me of silent cinema, Margi Madhu the choreographer and main performer comes from a traditional family of Koodiyattam performers but he is very open and was able to choreograph this performance based on my script idea. It does not exist in the traditional repertoire.

I also see the way it has been shot, using just the zoom lens, as a choreography. I loved shooting it.

Why did you choose this specific part of the Mahabharata ? Ekalavya is a wonderful character in the mahabharata but as it is about the Kuru princes mainly, he is quite a minor character. I wanted to make him the central character and look at the hero Arjuna differently from the epic. More peripheral and also not so heroic after all. I also thought as a tribal Ekalavya could represent a more eco friendly attitude to this world, rather than the warrior prince. A better role model. This version of the story does not exist in the Mahabharata. There Arjuna never revisits Ekalavya. I just decided to improvise on the core idea.

Did you rehearse the choreography ? Did you take several shots ? Actually when I told Madhu the idea he choreographed the performance quite spontaneously and though we worked on it 4 or 5 times after that, we only changed details. The core appeared right in that

first time. As for the shooting, I never rehearsed with the camera, I wanted my own reflexes as a camera person to be as sharp as a live performer. But I watched very carefully and already knew where I was going to cut etc. Also shooting with percussion helped me develop a rhythm for the camera movement too. I really felt both Madhu and I were performing to the rhythm of the mizhavu. Basically for each of the characters - of Ekalavya and Arjuna - he devised them as long unbroken takes of about 20 min each! I cut that into 3 segments each and sometimes I didn't even cut the camera as I shifted axis. He just held the pose till I assumed the new position and continued. We took two entire takes of each character, that is all. I also did one take each on stage, with stage lighting, but didn't like it as much as the outdoor.

Incidentally as a ritual theatre this is only ever performed in temples, and now on stage. For the first time in almost 2000 years, its being performed outdoors in this film. Also in the traditional performance there is very elaborate make up which we have done away with. So this is more about using the Koodiyattam language rather than the form itself.

Why did you use special effects such as the split screens or the disappearance of the dancer at the end ? I like the disappearance in the end because they are mythical creatures, arjuna and ekalavya and I wanted them to disappear, one into the earth and the other into the sky in the end.

The split screens - well, I meant originally to do the whole film as an installation, on two screens simultaneously, but its such a headache with the technology. So this is all that remains of that idea. Don't you like it?

The first shot of the dancer in the forest is very long in comparison with the rest of the film, made of short or medium shots : why did you give this specific attention to this part ? Actually the whole performance as I said is lengthy and especially the first time I felt it had to be seen undisturbed for us to get used to the stylisation and start to 'read' it in a way. Also I love long duration shots and video is particularly suited to the endless mise en scene.

Do you know that in the traditional Koodiyattam one scene can continue for 15 nights, every night, ?! Its unbelievably nuanced and elaborate.

How would you define your work in comparison within the indian movie production ? I actually don't see myself in opposition to the mainstream. I also work a lot with song and dance and emotion. In fact my audience in India is more and more among lay people than with 'intellectuals'. Most intellectuals in India are culturally rootless, so they have no empathy for my work which is very deeply grounded in local aesthetics. But I don't yet have the 'reach' of mainstream distribution. It will come I hope.

The movie is dedicated to "all the dispossessed of this world" : what is the link between fight against exploitation and this choreography ? Ekalavya is actually a dispossessed character, He is made to give up his thumb so his skill does not surpass that of the prince. Thats how it is in the mahabharata. But I show him as a victor because he transforms this gesture - of exploitation and dispossession - into one of abdication and transcendence. In fact from the potters who make the terracotta horses with such care and offer them to the gods - and then leave them defaced in the open fields - and this continues till today - from this practise you realise the notion of sacrifice has always had a strong hold on the Indian psyche. You can even understand Gandhi and his nonviolence through this. As a voluntary surrendering of power.

So I wish a lot of spiritual power for all dispossessed peoples everywhere in the world. Then to fight to reclaim what is lost or move to other things is their choice. I personally like this idea of 'self possession' a lot and I think it comes primarily from deprivation. The 'spirit' is born only under such conditions.

For instance I couldn't make films for a long while as a single parent, and that was exactly like losing a thumb. But now I feel I am more rested - and more determined ! Its like a league shift - internally.

Interviewed by
Gabriel Bortzmeyer



SUR PLACE

4 REVENANTS DES GUERRES LIBANAISES

Compétition internationale - Compétition Prix des Médiathèques
Première mondiale

Monika Borgmann et Lockman Slim

Comment avez-vous choisi ces témoins, venus d'horizons différents et, pour certains, ayant eu un rôle important dans cette guerre ?

Les images proviennent d'un fond d'archives que nous collectons régulièrement avec notre association l'UMAM. C'est un travail continu et collectif qui a abouti à l'accumulation d'un large stock. Au départ, ces archives n'étaient pas vouées à la réalisation d'un film, nous ne les avons pas réunies pour ça. Nous avons pensé à en faire un film seulement après. Nous voulions créer du sens en les montant ensemble. Ce film aurait pu être plus long : il est extensible en droit. Mais de fait, pour le rendre lisible, nous avons choisi un format moyen permettant d'intégrer quatre entretiens. Il fallait que le film soit digeste, le but étant avant tout de faire passer un témoignage. Notre film, de ce point de vue, est assez particulier par rapport à la plupart des œuvres qui ont été réalisées sur la guerre du Liban depuis quelques années. Cela ne nous empêche pas pour autant d'apprécier ces travaux. Ces réalisateurs partent d'une recherche conceptuelle, malheureusement sans vraiment avoir connu la guerre, sans savoir ce qu'elle était concrètement. Ces œuvres sont dans une certaine ignorance des faits. Nous sentions la nécessité d'avoir un récit de première main, d'où l'utilisation des témoignages : ces hommes ont réellement participé à la guerre, ils l'ont vécue. Ils nous offrent un accès direct à cette expérience, sans passer par la médiation de la recherche conceptuelle. Dans notre film, les documents sont premiers, la recherche conceptuelle ne vient qu'ensuite : elle est bien présente, mais ne soumet pas à sa loi la matière même du film. Un autre problème se posait, selon nous, pour la représentation du conflit. On le considère trop souvent de manière binaire : musulmans contre chrétiens, Palestine contre Liban, etc. Evidemment, ce genre de raisonnement manque complètement la réalité des faits. Nous avons voulu compliquer le tableau, montrer la multiplicité des factions, la diversité des enjeux. Et surtout : ne pas s'arrêter à quelques temps forts, ne pas limiter le champ d'investigation. C'est un autre problème pour la représentation de la guerre au Liban : l'écueil ici revient à privilégier certains chapitres de la guerre, fortement médiatisés, au détriment des autres. On n'arrête pas de revenir sur le massacre de Sabra et Chatila, qui a duré deux jours alors, alors que la guerre des camps, qui s'est étendue sur plusieurs années, est presque tombée dans l'oubli. Sauf pour ceux qui en ont vécu et souffert. Nous voulions aussi laisser parler ces gens-là. Il y a encore beaucoup de tabous entourant cette guerre. La mémoire que nous avons d'elle est sélective. Et par-là, on en falsifie la réalité, on manque le vrai problème. Pour le résoudre, il faudrait un diagnostic basé sur un tableau exhaustif des faits; évidemment, ce projet est impossible en soi. Nous avons voulu nous approcher le plus possible de cette exhaustivité en présentant des spécimens symptomatiques qui pouvaient en donner une esquisse. D'où le choix de ces quatre témoins. Deux d'entre eux sont des figures très médiatiques au Liban. Ils étaient donc en quelque sorte inévitables. Ils ont tous les deux eu un rôle important dans cette guerre. Le premier dans l'ordre du film, Assaad Shaftari, est très connu depuis qu'il a fait son mea culpa dans un grand quotidien, demandant pardon pour ses crimes de guerre. C'était une éminence grise très puissante pendant la guerre, restée dans l'ombre jusqu'à cette déclaration, mais son rôle dans les conflits a été déterminant. L'autre, Elias Atallah, le troisième dans le film, était le responsable de la milice du parti communiste libanais. Il a géré un réseau de résistance pendant l'occupation israélienne, puis, une fois la guerre « finie », du moins officiellement, exclu du parti, il a fondé un mouvement de gauche démocratique qui lui a permis d'être élu député. Le premier était, pendant la guerre, avec les chrétiens, le second, athée, s'est tout de même engagé dans le conflit avec son parti. Les deux autres témoins sont moins connus, mais viennent d'autres horizons. L'un a fait la guerre aux côtés des Palestiniens, l'autre les a combattus pendant la guerre des camps. Nous n'avons pas voulu choisir des archétypes, des emblèmes de chaque camp, mais seulement des spécimens qui, mis ensemble, montrent la complexité du conflit. Cela en suspendant toute forme de jugement de valeur.

Dans Massaker, vous décidez de filmer les témoins, et vous utilisez beaucoup de gros plans, vous restez très près des corps. Ici, les témoins sont filmés de loin, dans un décor sobre. Pourquoi ? Le problème est plus compliqué. Déjà, Massaker ne s'est pas basé sur des archives préconstituées comme *Sur place - 4 revenants des guerres libanaises*. Nous avons filmé les entretiens avec une claire idée de ce que devait être le film, la matière n'a pas précédé l'intention. De plus, nous avions un vrai budget, donc la possibilité de filmer pendant six mois. Avec *Massaker*, nous voulions filmer le langage du corps, *Sur place* partait d'une ambition différente. Et puis il y avait surtout le désir de ne pas se répéter. Mais nous ne pensons pas notre dernier film est plus doux, plus sobre que celui d'avant, simplement parce qu'il n'y a pas tout cette expérience sur le corps. Il nous paraît au contraire plus brut. Prenez par exemple le quatrième témoin, avec sa cagoule. Il y a un autre raison : nous entretenons avec les personnes que nous avons filmé des relations durables, et nous voulons continuer à travailler avec eux. Donc nous nous pouvions pas nous permettre de les instrumentaliser, pour ensuite les jeter à la fin du tournage. Il fallait en quelque sorte conserver au sein du film l'intimité qui nous unit au quotidien. D'où ce type de plan.

Autrement, pour le cadre dans lequel ces entretiens prennent place : c'était trop facile de les mettre en mouvement, les faire se déplacer dans un environnement soi-disant naturel, en tournant en extérieurs, en faisant semblant de les prendre sur le vif. L'intimité que nous recherchons doit avant passer avant tout par la parole, pas par la mise en scène d'une relation.

Quels ont été vos choix au montage ? Le film est constitué de deux histoires parallèles. Deux fois deux témoins. Le hasard des choses a voulu que nous ayons inconsciemment posé les mêmes questions ou presque aux témoins. Le problème de l'amnistie est posé au premier et au troisième. Quant aux deux autres, au lieu de leur poser des questions concernant des considérations générales, nous leur avons demandé des précisions dans le détail, sur les modes de torture, sur les combats, etc. Les témoignages se répondent.



Quelle résonance pensez-vous que ce film puisse avoir dans la situation libanaise actuelle ? La guerre a beau avoir pris fin officiellement, elle ne s'est jamais vraiment arrêtée. Les haines qui ont nourri le conflit sont toujours vivaces. C'est bien ce que montre le quatrième témoin - peut-être le plus représentatif de tous de la mentalité belligérante encore présente au Liban, prêt à reprendre le conflit s'il n'était pas infirme. Si ce film parle d'une guerre passée, il fait aussi voir la possibilité d'une autre à venir. C'est pour ça que le film se termine sur la déclaration de haine d'un témoin à l'égard des Palestiniens. Ce n'est pas un effet de chute, mais un désir d'honnêteté : nous ne pouvons pas fermer les yeux devant le risque d'une résurgence du conflit.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer



LES ARCHERS

Compétition française - Compétition Prix des Médiathèques
Première mondiale



Martin Verdet

La genèse des Archers ? Le film est une carte blanche qui m'a été donnée par Christine Krabbe, que je connais depuis mon enfance. Elle a organisé pendant vingt-cinq années des programmations musicales dans son manoir et elle savait qu'il ne lui restait plus que deux saisons dans cette demeure. Le projet n'était pas de faire un film sur Frederiksdal, mais avec l'énergie spécifique de ce lieu. Faire le portrait de cette maison qui se transforme en une ruche sonore, ici, derrière chaque porte, dedans, et simultanément dehors, sans rajouter d'informations.

Comment avez-vous conçu la structure du film et créé cette tension, dans le montage en particulier ? Le tournage s'est fait en huit fois une semaine, sur un an. Le montage a lui aussi duré un an. Je me suis mis au dérushage seul pendant cinq mois. Catherine Rascon est ensuite venue voir le premier corps du film. Elle travaillait par intermittence et me donnait des directions. La grande difficulté fut de ne pas dire deux fois la même chose. Après la première séquence de musique du film, beaucoup de points de vue sont montrés. Comment reprendre le fil d'une autre leçon sans avoir l'impression de déjà-vu ? Comment sortir d'une séquence de musique et y revenir sans que le va-et-vient soit une rupture de tension ? Ensemble, nous lui avons donné un squelette où les entrées et les sorties commençaient à dialoguer. L'alternance devenait peu à peu une possibilité d'associer, de faire résonner ensemble les différentes énergies. J'ai énormément appris de ce travail sur la force de la simplicité assumée. Tout au long du film, on se demande où et quand et pour combien de temps on est là. Une réplique du film à mi-chemin le dit très bien : « Il faut s'en tenir au programme, sinon ça risque de ne jamais finir ». Là-bas, le temps peut paraître véritablement suspendu et j'ai tout fait pour le travailler de la sorte.

Les Archers est un document sur les gestes du travail. Le geste, quand il découle d'une action répétée mille fois, est comme un lien direct avec l'âme. La personne n'est plus du tout attentive à la caméra mais à son geste. Sa concentration est comme une fenêtre qui s'ouvre pour moi. Cette observation du geste, surtout dans la seconde partie, est ici tout à fait singulière du fait que je ne comprends pas un mot de danois. L'engagement du corps est alors primordial, en deçà ou au-delà des mots. Les gestes sont entre les oreilles, à la surface des choses ou dans la profondeur de la matière. J'ai commencé à monter des scènes sans comprendre une seule réplique. Je n'ai donc découvert le contenu de certaines séquences que tardivement, mais l'intensité était déjà inscrite dans le cadre. Finalement, je n'ai pas eu de mauvaises surprises. Si la tension est bonne, si le cadre est juste et que la dynamique fonctionne en muet, la signification de la parole ne peut pas démolir la séquence. Une scène peut naturellement devenir primordiale grâce au sens des paroles. J'avais commencé à monter grossièrement le passage où Per Nørgård parle du poème sur la pierre parce que tout indiquait l'intensité du propos. Ensuite, de découvrir la traduction fut une très belle surprise. Christine fit travailler une



ÉTRANGE FAMILIARITÉ, FAMILIÈRE ÉTRANGETÉ / 2 EXPOSITIONS DU 1 AU 13 JUILLET ÉCRAN PARALLÈLE

La Compagnie 19, rue Francis de Pressensé - 13001 Marseille - 11h00/21h00

Absalon / Yang Chen / Virginia García del Pino / Karl Kels / Johann Lurf / Lupe Pérez García / Florian Zeyfang

Galerie Montgrand - École supérieure des Beaux-arts de Marseille 41, Rue Montgrand - 13006 Marseille - 14h00/19h00

Neil Beloufa / Richard Billingham / Julien Blaine / Claire Fontaine / Peter Friedl / Ariane Michel / Anri Sala / Shimabuku / Phillip Warnell

de ses amies qui travaille aux renseignements danois : elle est spécialisée pour déchiffrer des bandes audio inaudibles !

Le travail, décisif, du son ? J'ai fait comme j'ai pu avec très peu de moyens. Le plus souvent j'étais seul et je n'ai fait que limiter les dégâts. Chaque fois que j'ai pu avoir un ingénieur du son, j'en ai tiré grand profit : par exemple pour le pamplemousse ou pour certaines prises du quatuor de très bonne qualité. Le son dans l'ensemble est juste assez bon pour ne pas handicaper la lecture du film. Il y a eu un gros travail de mixage. La musique m'a traversé. Cette traversée a résonné en moi et dans mon micro. J'ai cherché à ce que celui qui regarde le film soit en mesure d'entendre au plus près.

Vos partis pris d'image, dont l'aspect pictural ressort, avec des cadres très précis dans leur composition ? Le sujet de la musique a été souvent traité et nous avons très précisément en mémoire l'image d'un violoncelliste au travail. Il fallait bien que je force un peu le passage. J'ai voulu tailler ou mordre dans cette matière physique et sonore. J'ai agi d'une façon très instinctive. Parfois trop, ce qui devenait difficile au montage parce beaucoup de choses finissaient par se ressembler. Un reproche d'esthétisme m'a été fait. Ici, l'esthétique est dans la forme que prend le regard pour désigner une chose. La narration n'est pas interrompue par la beauté de la forme, mais la forme est au service de la narration, aussi contemplative qu'elle puisse être. Mais au sein de cette demeure, avec cette lumière et cette musique, c'est difficile de ne pas prendre la vague. Mon parti pris était toujours le même : organiser un espace formel à moi dans lequel le trajet du son va pouvoir être sinon visible, du moins sensible. Le film montre peu le volume des pièces dans lequel travaillent les musiciens, mais plutôt des bouts de visages qui écoutent et s'observent. Il me semble que quand le travail musical atteint une certaine densité, l'espace se transforme complètement. La concentration agit sur l'espace, le force au retrait, à l'abstraction. Je souhaitais que le fil directeur soit la tension du moment présent. La caméra fait le chemin que lui assigne mon regard qui creuse à la surface de ce qui le touche. Je montre vraiment de la peau, des nuques, de la terre, des machines, des mains. Je suis allé les chercher de très près avec préméditation. Ensuite, c'est la possible qualité du signe dans le champ du cadrage tenu. Je cherche le temps utile où le motif dans la composition que je cadre va possiblement commencer une danse à la surface de l'écran.

Quel est le statut du personnage féminin récurrent qui clôt le film ? Il fallait d'entrée « un capitaine » pour ce grand navire. Savoir que l'on était chez elle et non pas chez des musiciens. Elle est tour à tour « la bonne » et « la maîtresse de maison. » Christine Krabbe dit que cette ambiguïté lui va parfaitement bien parce qu'elle est dans la vie tout à tour l'une et l'autre. Cette « figure de dos » me permet de montrer l'espace, de lui faire porter des vêtements qui font sens par rapport au lieu. Elle fait le lien entre toutes ces temporalités : la maison, les machines, les jeunes musiciens, les professeurs, les saisons, l'histoire de la peinture danoise. Le dernier plan est très important parce que pour la première fois cette femme, de face, s'arrête. Elle devient alors celle dont tout découle. Notre complétude fut totale. Les plans avec Christine sont les seuls à avoir été mis en scène. Aujourd'hui, elle n'habite plus la maison. Dans le film c'est comme un secret chuchoté, un élément dont je ne voulais pas me servir comme « ressource scénaristique », mais subtilement, comment le sentiment d'une fin. Il fallait que cette maison échappe totalement au temps et au monde.



Le titre Les Archers, pourquoi jouer de cette homonymie ?

Le premier titre était la traduction d'une composition de Per Nørgård : *Une moisson sans saisons*. Une amie, qui a suivi mon film depuis le début, m'en propose un autre : *Ces archers qui tirent dans le noir*. Elle retrouve ensuite cette phrase de Gustav Mahler « Le créateur est un archer qui tire dans le noir ». La monteuse me dit « Machinalement, ton film, je l'appelle : *Les Archers*. Elle me parle d'un grand professeur de violon qui, pendant ses masterclass, faisait tirer à l'arc ses élèves éprouvant ainsi le réel parallèle entre l'archet et l'arc. J'ai beaucoup pratiqué « le tir à l'arc instinctif » qui est une technique de tir sans viseur. Toutes ces associations autour du jeu de mot avec l'archet se sont concrétisées autour de l'idée de la tension et de la simplicité.

Propos recueillis par Olivier Pierre



PHANTOMS OF NABUA

Compétition internationale - Première européenne

Apichatpong Weerasethakul

Phantoms of Nabua fait partie d'un projet à long terme. L'origine de ce film ? J'ai grandi dans le nord-est de la

Thaïlande, mais je n'ai jamais vraiment exploré cette région. Ainsi je m'y suis installé avec mon équipe afin de faire un relevé des paysages et des souvenirs inscrits, et l'aride terre et l'histoire âpre du village de Nabua m'ont marqué. En effet, la Thaïlande se trouve actuellement dans une situation politique cahotique, et le Nabua sous le joug de la dictature passée n'est pas si différent du Nabua contemporain sous l'emprise de la propagande. Le gouvernement y avait employé la violence pour éradiquer le communisme. C'était alors une terre de la peur. Meurtres et viols étaient le lot commun, même si le gouvernement n'en était pas directement responsable. J'ai décidé de rester à Nabua et de faire des films courts avec les jeunes de la région, dont la plupart sont des descendants des fermiers communistes.

Nombre de vos films ont une dimension autobiographique. Qu'en est-il pour celui-ci ? Il s'agit plus de la manière dont je regarde ce pays, comment je crée de nouveaux souvenirs à partir de ce que j'y ai vécu.

Pourquoi cette mise en abyme du film ? *Phantoms of Nabua* traite de la façon de regarder la lumière [staring at the light]. Lorsque vous regardez un film, vous êtes devant un rayon de lumière. J'ai voulu créer une situation où il y a deux côtés en vis à vis, comme au football. Le faisceau vous illumine pendant que vous le regardez, comme le soleil. Dans un autre film faisant partie de ce même projet, je raconte l'histoire d'un adolescent qui est propulsé dans le futur par une machine à explorer le temps. Une fois là bas, il est interrogé avec un rayon lumineux, puis disparaît. Tout le projet ne parle que de ça : la lumière, les fantômes, le temps, la disparition, en fait tout ce qui nous permet de décrire le cinéma.

ÉCRAN PARALLÈLE

Superhéros, héros du Monde



SUPERMEN OF MALEGAON

Faiza Amhad Khan

18h45 CRDP

Les liens entre le feu et la lumière électrique ? J'aime l'idée d'une narration qui implique la lumière. Lorsque nous étions dans des grottes, nous utilisons le feu pour voir les peintures sur les parois. Puisque que désormais nous sommes dans la grotte moderne qu'est le cinéma, nous utilisons la lumière électrique.

Ces jeunes gens jouant au foot ? C'est seulement ce dont j'aime conserver le souvenir. Les adolescents jouant au foot, faisant du vélo, traçant des sillons dans les rizières, y faisant du brûlis, etc... Tous les films de cette série sont d'une certaine façon des documentaires.

Les fantômes ? Il y a beaucoup de fantômes, à chacun de choisir. Il peut s'agir aussi des fantômes des souvenirs. Cette terre en est tellement chargée.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Phantoms of Nabua makes part of a more global project. How did the project of this film begin? I grew up in the northeast of Thailand, but I haven't really explored the region. So I set out with my crew to trace the region's landscape and memories. Nabua was the village that struck me with its arid land and harsh history. Thailand's present political situation is in quite a chaos, and Nabua's past was not so dissimilar to the dictatorship and the propaganda that is going on now. It was a place where the government employed violence to curb communism. It used to be a land of fear. Murder and rape was common - which the government takes no responsibility. I decided to stay in Nabua and make mini films with the local teens, most of them are the offspring of the farmer communists.

Many of your films have an autobiographical part. Is there any concerning this one? It is more of how I look at this land, how I create a new memory out of what I experienced.

What could you say about the film in the film? *Phantoms of Nabua* is about looking, staring at the light. When you are watching a movie, a beam is behind you. But I want to create a situation where there are two sides like in a football game. The beam is shining at you while you are watching it, like the sun. In another film in of the same project, it is a story of a teen who is transported to the future in his time machine. Over there, he was interrogated with a beam of light. Then he disappears. The whole project is about these elements: light, ghost, time, disappearance, which is basically what we use to describe cinema.

The links between the fire and the electric lights ? I like the idea of storytelling that always involve light. When we were in caves, we used fire to see the paintings. Whereas now we are in a modern cave which is a cinema, we use electric light.

And about the young people playing football? It is again simply what I like to remember. The teens playing soccer, riding bike, plowing the ricefield and burning it, etc. The series of films I made was documentary in a way.

The Phantoms of the title? There are many phantoms in there for you to choose from! It can also be the phantoms of memory. This land is so burden with many of them.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

MATERIAL

Compétition internationale
Compétition Prix des Médiathèques
Première française

Thomas Heise



Tout le matériel que vous avez utilisé couvre une longue période – plus de vingt ans. Sa provenance ? Je n'ai pas rassemblé de façon délibérée du matériel en vue d'un film. J'ai toujours eu l'habitude de collectionner tout et n'importe

quoi – des drôles d'articles du journal Neues Deutschland, des diapos et de la musique de propagande, des affiches, des petites annonces, des banderoles. Certains fragments du film viennent de chutes de films qui n'ont jamais vu le jour, qui ont été 'victimes de la censure', et d'autres prises sont là grâce à la camera VHS qu'on m'avait offerte. Lorsqu'il y a eu ce mouvement de rue, qu'il prenait de l'ampleur, j'ai pu filmer sans être employé du DEFA, la seule société de film autorisée en dehors de la télévision d'Etat en RDA. Au départ, je n'avais pas de but précis, je savais juste que j'étais en train de filmer du matériel qui ne serait jamais montré sur le moment, mais qu'il le serait un jour : cela m'a procuré le sentiment qu'il fallait le préserver, pour montrer ce témoignage plus tard.

Le film n'est pas chronologique. Etait-ce voulu dès le début du projet ? C'est une décision que j'ai prise après avoir visionné ce que j'avais. Au départ, je souhaitais rassembler tout ce que j'avais filmé en un seul film. Plus tard, j'ai décidé de ne pas monter ce qui avait déjà été montré, mais d'utiliser les chutes qui n'avaient jamais été exploitées auparavant. Le fait de travailler sans schéma chronologique m'a ouvert plus de possibilités au montage, cela a ouvert la porte aux découvertes. Il était question d'associations, de ruptures. Ce n'aurait pas forcément été visible, si j'avais respecté une chronologie stricte.

Et le montage ? La meilleure partie du montage est la discussion autour des images, qui peuvent être perçues différemment par votre monteur. Ce qui est beau dans tout cela est le travail méticuleux qui donne au film son fil conducteur. Il faut aussi prendre en compte le changement de signification des images au fil du temps. L'intention initiale lors de la prise de vue s'évapore avec le temps pour révéler alors une image qui n'est plus contrôlée par une motivation quelconque. C'est un phénomène qui m'a beaucoup intéressé lorsque je redécouvrais des images déjà utilisées.

La figure de Fritz Marquart occupe un rôle central dans ce film. F.M., qui était d'origine paysanne, a eu un parcours remarquable dans le monde du théâtre : il est devenu l'un des plus grands metteurs en scène des années 70 et 80 en RDA. Il a réussi à imposer Heiner Müller au théâtre en RDA à travers ses mises en scène, et il était aussi mon professeur. Il était comme un père pour moi. Mais on n'a pas vraiment besoin de savoir cela. Dans le film, c'est déjà un vieux monsieur, un metteur en scène qu'on observe sous une pression énorme, contemplant un modèle qui reflète le rapport entre le public et la scène, mais aussi un homme prêt à abandonner une tâche existentielle aussi sérieuse que douloureuse, qui le place à un cheveu de l'échec possible...Ce qui arrive à Marquart est un reflet de ce qui se passe à l'extérieur, hors du théâtre. Cette réalité 'extérieure' reflète les détournements du processus de la mise en scène.

La pièce musicale de Charles Ives est le seul moment musical du film.

Ives travaillait avec des fragments de mélodie, du bruitage. Il cite et transforme ce qu'il écoute en autre chose. J'ai une approche similaire à mon propre matériel. D'un côté, il y a plusieurs interprétations possibles, mais de l'autre une structure très claire. J'ai découvert Ives quand j'étais jeune, en faisant du stop dans les pays de la Baltique. J'étais chez un disquaire à Neustrelitz où j'ai trouvé le disque par hasard. La musique comme vecteur d'émotion ne m'intéresse pas. Tout le morceau sur le naufrage est incorporé dans le film. Pour moi, la musique fait partie du matériel – c'est un fil conducteur en parallèle, qui introduit une certaine tension à travers les images, pour ensuite révéler de nouvelles idées.

Comme le titre le suggère, pourrait-on dire que Material n'est pas tant une Histoire de l'Allemagne de ces 20 dernières années, qu'un moyen de questionner le rapport entre l'Histoire et l'image ? Material n'est pas le récit d'une histoire connue, mais un espace plein d'associations, qui embrasse les deux dernières décades comme une unité temporelle. La transformation d'un axe temporel dans l'espace, pleine de correspondances, lequel axe inclus

simultanément ce qui pourrait être présent dans la période. La réflexion à travers des images. Ce qui est ici contemplé, c'est la relation entre les images et les idées, entre l'Histoire et la beauté.

Le premier plan est-il un hommage à l'enfance? Une sorte de promesse perdue ? Quand je filme, j'essaie toujours d'établir une distance historique entre le matériau et moi-même, en m'efforçant d'oublier le présent dans ce processus. Je me demande ce que les gens verront dans 600 ans, si un archéologue dévoilait une image que j'étais sur le point d'enregistrer. Les enfants peuvent être une chance anarchique...La première séquence, comme souvent dans mon travail, s'annonce comme un titre – *Enfants dans les ruines*. L'image provient des chutes de mon film: STAU – jetzt gehts los (EMBOUEILLAGE – Allons-y). À l'époque, je filmais dans cette région parce que l'écroulement des bâtiments de la ville était perceptible à tous, tout comme les ressemblances entre les images du présent, et celles de la guerre. Ça a toujours été mon intention. Aujourd'hui, cette image me dit bien autre chose, quelque chose de beaucoup plus menaçant – comme un interlude paisible dans une guerre de cent ans. Elle contient des indications sur l'avenir que j'ignorais à l'époque. Comme la voix-off l'indique: «ça commence avec des rires d'enfants et ça finira de la même façon» et ensuite il y a l'attaque au cinéma.

Interview de Nicolas Feodoroff

All the material you used covers a long period – more than 20 years, from the GDR in the late eighties till now. How did you collect it? I didn't collect film material explicitly. I have always been in the habit of collecting all sorts of things – strange pieces of news out of the newspaper Neues Deutschland, propaganda slides and music, posters, notices, banners, everything under the sun. On the one hand the film material consists of things left over from films never shown, i.e. films, which "fell prey to the censors", and on the other shots which came into being because I had been given a VHS camera and there was a movement gathering momentum out in the streets, which I was able to record without being an employee of DEFA – the only film enterprise in existence apart from GDR state television. At first I did not have any clear-cut aim. I just knew I was filming material that would never be shown at that time, but one day would: that made me feel that it had to be kept, so that I would be able to bear witness later on.

The film is not chronological. Was that a deliberate decision right from the beginning? It was a decision that followed on from viewing the material. Originally I had planned to put everything I had ever filmed together into a single work, but later I decided not to use what had already been shown, but only what had been left over and not used as film material before. Working without a chronological sequence gave me more possibilities when it came to editing: it gave scope for discoveries. It was a question of using associations and breaks. These would not necessarily have been visible, if I had stuck to a strict time sequence.

What about the editing? How did it evolve? The best thing about editing is the discussion of the images, which may be perceived differently by your editor. The beautiful thing about all that is the painstaking effort involved to lend the story an underlying idea, which will withstand. This also involves coming to terms with the changing meaning of images over time. The intention which was there when the image first came into being recedes into the distance and the image reveals itself as something which an intention can no longer control. That was something I found interesting to follow through as I rediscovered the images used.

Fritz Marquart assumes a major part in this film.

On the one hand F.M., who was of peasant stock and eventually made his way into the world of the theatre, became probably the most important theatre director of the 1970s and 1980s in the GDR: he succeeded in establishing Heiner Müller's career in the theatre in the GDR through his productions and he was also my teacher. He was a father figure for me. On the other hand, one does not really need to know this background. In the film he is an old man, a director whom we can assume is under tremendous strain, contemplating a model which reflects the relationship between audience and stage, and also a man ready to abandon his existential task so serious as to be painful as he confronts his aim as a director a hair's breadth from possible failure... What is happening to Marquart is a mirror image of what is happening outside, beyond the theatre. The reality from "Outside" is reflected in the twists and turns of the direction process.

Music occurs only once in conjunction with the Charles Ives piece. Why? Ives works with fragments of melodies, rustling sound. He quotes and transforms what he has heard into something new. I too approach my material in a similar way. On the one hand there is the open scope of opportunities for interpretation, but on the other extremely clear structure. I discovered Ives as a young man when hitch-hiking to the Baltic in a record shop in Neustrelitz. There was a record lying there and that was that. Music as a machine for emotion is not something that interests me. This whole piece depicting a ship-wreck is incorporated into the film. This music is part of the material for me – a parallel train of thought, which in combination

with the images introduces a tension to the images, which in its turn brings forth new ideas.

As the title seems to suggest, could we say that Material is not so much a history of Germany during the last two decades as a way of examining the relationship between history and images? It is not the re-telling of a familiar story. It is a space full of associations, which embraces the last twenty years as a single unit of time. It is the transformation of a time axis into a space filled with associations, which at the same time includes that which might be presented within a time axis. Reflection through images. What is naturally also contemplated here is the relationship between images and ideas, between beauty and history.

Is the opening frame a tribute to childhood? A kind of lost promise?

I have always tried when shooting to establish something like a historical distance between myself and my material, forgetting the present during that process. I ask myself what people might see 600 years from now, if an archaeologist were to unearth the image that I was on the point of recording. Children can be a piece of anarchic luck...The opening sequence, as often occurs in my work, is like a heading – Children in ruins. The picture stems from 1992: it was part of leftover material from my film: STAU – jetzt gehts los (TRAFFIC JAM – now off we go). At the time I was filming in that particular area, because the collapse of the city's buildings there was clear for all to see, as was the similarity between the images drawn from the present to images from the last war. That had been my deliberate intention. Nowadays that same picture says something very different to me and much more threatening – a peaceful interlude in something like a hundred-years war: it contains indications about the future of which I would not originally have been aware. The commentary points out: "It begins with the laughter of children and will end with it" – and then comes the attack on the cinema.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

ÉCRAN PARALLÈLE

DV/GDV

(de Dziga Vertov au Groupe Dziga Vertov)

ICI ET AILLEURS

Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin et Anne-Marie Mieville

Il y a toujours le film sur la Palestine, qui a beaucoup changé. Il en est à sa troisième ou quatrième version, et maintenant il va être fait encore d'une autre façon. On ne peut plus faire un film sur la Palestine, parce que la situation là-bas a changé si radicalement, du coup, ce sera un film sur comment filmer l'Histoire. Il intégrera tout le matériel palestinien, mêlé à un élément fictionnel, des actualités, des matériaux sur la Résistance française dans la Deuxième Guerre mondiale.

JP Gorin 1972, in Take One n° 6, oct 72
AU CRDP À 10H00

VENT D'EST

Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin

Nous avons fait un effort d'écriture. Si tu prends les anciens films de Jean-Luc, on se rend compte qu'il avait trouvé la solution qui était alors formidablement révolutionnaire et efficace. Elle consistait à ne pas écrire de texte. Le texte du film n'étant plus qu'un texte de montage. D'où cette impression si forte, dans la plupart de ses films, que « ça parle » derrière le personnage, derrière l'acteur. Mais le principe de ce montage reste purement subjectif. Les textes que j'ai écrits pour *Vent d'est* ou *Luttes en Italie* sont des textes de commentaires où on substitue au montage psychologique une autre manière de psychologie où l'élément déterminant est la pratique d'une certaine philosophie et son organisation en image et en son.

JP Gorin, in Politique Hebdo, n° 26, 27 avril 1972
AU CRDP À 14H30

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

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

Journal FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Nicolas Feodoroff. Rédaction : Gabriel Bortzmeyer, Emmanuel Burdeau, Rebecca De Pas, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Gabriel Bortzmeyer, Philip Clark, Nicolas Feodoroff. Claire Havart, Eve Judelson, Valérie Osouf, Jean-Pierre Rehm. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Corrections : Valérie Osouf, Impression : Imprimerie Soulié