

Rencontre
Poétik é&è Politik

en présence de JULIEN BLAINE
et TONI NEGRI

11H [mac]

Musée d'art contemporain
69 rue d'Haïfa, 13008 Marseille



Ils ont opprimé nos pays

Magume

En 2002, Joachim Gatti présentait au FID son premier film, *Magume*, coréalisé avec Jean-Baptiste Leroux. Avec une infinie délicatesse, comme si au lieu d'observer, les deux cinéastes s'étaient faits les complices respectueux, il y était question d'école, de jeunes gens, de masques : du théâtre d'une réconciliation possible après la guerre civile qui a déchiré les Hutus et les Tutsis. Traduit, *Magume* signifie crise. Il semble qu'aujourd'hui les conflits ont changé de sol, que le théâtre des uns devient la cible, très réelle, des autres. Crise ? Cri ? C'est pour faire entendre notre effroi, notre colère aussi, que nous avons souhaité publier cette lettre ouverte rédigée hier par Stéphane Gatti, le père du cinéaste.

Jean-Pierre Rehm

LETTRE OUVERTE

À Montreuil, la police vise les manifestants à la tête

Le matin du mercredi 8 Juillet, la police avait vidé une clinique occupée dans le centre-ville. La clinique, en référence aux expériences venues d'Italie, avait pris la forme d'un "centro sociale" à la française : logements, projections de films, journal, défenses des sans papiers, repas... Tous ceux qui réfléchissent au vivre ensemble regardaient cette expérience avec tendresse. L'évacuation s'est faite sans violence. Les formidables moyens policiers déployés ont réglé la question en moins d'une heure. En traversant le marché le matin, j'avais remarqué leurs airs affairés et diligents.

Ceux qui s'étaient attaché à cette expérience et les résidents ont décidé pour protester contre l'expulsion d'organiser une gigantesque bouffe dans la rue piétonne de Montreuil.

Trois immenses tables de gnocchi (au moins cinq mille) roulés dans la farine et fabriqués à la main attendaient d'être jetés dans le bouillon. Des casseroles de sauce tomate frémissaient. Ils avaient tendu des banderoles pour rebaptiser l'espace. Des images du front populaire ou des colonnes libertaires de la guerre d'Espagne se superposaient à cette fête parce que parfois les images font école. J'ai quitté cette fête à 20h en saluant Joachim.

À quelques mètres de là, c'était le dernier jour dans les locaux de la Parole errante à la Maison de l'arbre rue François Debergue, de notre exposition sur Mai 68. Depuis un an, elle accueille des pièces de théâtre, des projections de films, des réunions, *La nuit sécuritaire*, *L'appel des Appels*, des lectures, des présentations de livres... Ce jour-là, on fermait l'exposition avec une pièce d'Armand Gatti *L'homme seul* lu par Pierre Vial de la Comédie Française et compagnon de longue date. Plusieurs versions de la vie d'un militant chinois s'y confrontent : celle de la femme, des enfants, du père, du lieutenant, du général, des camarades...

C'était une lecture de trois heures. Nous étions entourés par les journaux de Mai. D'un coup, des jeunes sont arrivés dans la salle, effrayés, ils venaient se cacher... ils sont repartis. On m'a appelé. Joachim est à l'hôpital à l'hôtel Dieu. Il était effectivement là. Il n'avait pas perdu conscience. Son visage était couvert de sang qui s'écoulait lentement comme s'il était devenu poreux. Dans un coin, l'interne de service m'a dit qu'il y avait peu de chance qu'il retrouve l'usage de son œil éclaté. Je dis éclaté parce que je l'apprendrais plus tard, il avait trois fractures au visage, le globe oculaire fendu en deux, la paupière arrachée...

Entre ces deux moments; celui où je l'ai quitté à la fête aux gnocchi et l'hôtel Dieu que s'était-il passé ? Il raconte : "Il y a eu des feux d'artifice au dessus du marché. Nous nous y sommes rendus. Immédiatement, les policiers qui surveillaient depuis leur voiture se sont déployés devant. Une minute plus tard, alors que nous nous trouvions encore en face de la clinique, à la hauteur du marché couvert, les policiers qui marchaient à quelques mètres derrière nous, ont tiré sur notre groupe au moyen de leur flashball."

A ce moment-là je marchais et j'ai regardé en direction des policiers. J'ai senti un choc violent au niveau de mon œil droit. Sous la force de l'impact je suis tombé au sol. Des personnes m'ont aidé à me relever et m'ont soutenu jusqu'à ce que je m'assoie sur un trottoir dans la rue de Paris. Devant l'intensité de la douleur et des saignements des pompiers ont été appelés."

Il n'y a pas eu d'affrontement. Cinq personnes ont été touchées par ces tirs de flashball, toutes au dessus de la taille. Il ne peut être question de bavures. Ils étaient une trentaine et n'étaient une menace pour personne. Les policiers tirent sur des images comme en témoigne le communiqué de l'AFP.

Un jeune homme d'une vingtaine d'années, qui occupait, avec d'autres personnes, un squat évacué mercredi à Montreuil (Seine-Saint-Denis), a perdu un œil après un affrontement avec la police, a-t-on appris de sources concordantes vendredi. Le jeune homme, Joachim Gatti, faisait partie d'un groupe d'une quin-

zaine de squatters qui avaient été expulsés mercredi matin des locaux d'une ancienne clinique. Ils avaient tenté de réinvestir les lieux un peu plus tard dans la soirée mais s'étaient heurtés aux forces de l'ordre. Les squatters avaient alors tiré des projectiles sur les policiers, qui avaient riposté en faisant usage de flashball, selon la préfecture, qui avait ordonné l'évacuation. Trois personnes avaient été arrêtées et un jeune homme avait été blessé à l'œil puis transporté dans un hôpital à Paris, selon la mairie, qui n'avait toutefois pas donné de précision sur l'état de gravité de la blessure. "Nous avons bien eu connaissance qu'un jeune homme a perdu son œil mais pour le moment il n'y a pas de lien établi de manière certaine entre la perte de l'œil et le tir de flashball", a déclaré vendredi la préfecture à l'AFP.

La police tire sur l'image d'un jeune de 20 ans qui essaye de reprendre son squat. Et pour la police et les médias, cela vaut pour absolution, et c'est le premier scandale.

Faut-il rétablir la vérité sur l'identité de Joachim Gatti ne serait-ce que pour révéler la manipulation des identités à laquelle se livre la police pour justifier ses actes, comme s'il y avait un public ciblé sur lequel on pouvait tirer légitimement ?

Joachim n'a pas 20 ans mais 34 ans.

Il n'habitait pas au squat, mais il participait activement aux nombreuses activités de la clinique

Il est cameraman

Il fabrique des expositions et réalise des films.

Le premier film qu'il a réalisé s'appelle *Magume*. Il l'a réalisé dans un séminaire au Burundi sur la question du génocide. Aujourd'hui, il participe à la réalisation d'un projet dans deux foyers Emmaüs dans un cadre collectif.

On devrait pouvoir réécrire le faux produit par l'AFP en leur réclamant de le publier. Il serait écrit :

Joachim Gatti, un réalisateur de 34 ans a reçu une balle de flashball en plein visage alors qu'il manifestait pour soutenir des squatteurs expulsés. Il a perdu un œil du fait de la brutalité policière.

Stéphane Gatti



ÉCRAN PARALLÈLE

Superhéros, héros du Monde

MANILA IN THE FANGS OF DARKNESS

Khavn De la Cruz

11h00 Théâtre du Gymnase



ARCHAÏC TORSO

Péter Dobai

14h15 Variétés



NE CHANGE RIEN

Compétition internationale

Pedro Costa

Captation du son

Ni moi, ni les preneurs de son Philippe Morel, Olivier et Vasco Pedrosa ne sommes intervenus, les musiciens jouaient normalement comme si on n'était pas là. Il y avait en revanche un travail de captation, habituel au cinéma, avec des micros mono. Les dialogues, c'est toujours mono, soit chez Straub soit chez Spielberg. Parfois – comme c'est arrivé dans *Où gît votre sourire enfoui* ? - l'ingénieur du son utilisait un "micro-cravate", un de ceux qu'on met sur les vêtements. Pour *Où Gît* c'était le cas de Danièle, ce petit micro était à côté de sa table de montage. Dans le cas de *Ne Change Rien*, le petit micro a été mis sur le micro de studio de Jeanne. On avait donc les voix en mono et le son des musiciens, ce qui nous donnait 24 pistes. Le problème venait du fait qu'en stéréo, le son vient des deux côtés. Or, nous avons essayé de rapprocher le son de l'écran, du centre. Ce travail a été assez complexe. Les problèmes ont commencé avec le mixage. Mais c'est désormais impossible, parce qu'il n'y a plus de salles mono, le Dolby monopolise tout. Même dans les trois derniers courts de Jean-Marie Straub, qui est la personne qui va le plus loin dans cette exigence, le Dolby est utilisé.

Utopie du son mono

Cela me fait penser à Dylan et Lennon, il y a plus de 40 ans, quand ils ont écouté leurs premiers enregistrements en stéréo : « Mais qu'est-ce que c'est ce truc ! On ne fait pas de la musique 'séparés' ; "On joue tous les quatre... » "Séparés" est le mot que Lennon utilise. Une batterie, une basse, une guitare et une voix qui travaillent ensemble c'est une chose. Séparés, c'en est une autre, complètement différente. Tu commences à te séparer de toi même, à te poser de fausses questions, comme disait Danièle Huillet. Car dans la réalité, ce sont quatre types qui jouent en même temps.

Les deux disques de Jeanne

Il y a dans le film des chansons de son premier disque *Paramour*, qui venait de sortir quand je l'ai connue – ça vient de loin, on était ensemble dans un jury du FID. Et y a aussi l'enregistrement des premiers moments où Jeanne écoute, pour la première fois, les morceaux des chansons qui composent son deuxième disque Slalom Dame. Des morceaux proposés par Rodolphe. Il y a dans le film des chansons de son premier disque (*Paramour*), qui venait de sortir quand je l'ai connue – ça vient de loin, on était ensemble dans un jury du FID, en 2002. Et il y a aussi l'enregistrement des premiers moments (les essais) où Jeanne écoute, pour la première fois, les morceaux des chansons qui allaient composer son deuxième disque *Slalom Dame*. Morceaux proposés par Rodolphe.

Insatisfaction permanente...

Je savais ce que j'allais rencontrer avant de tourner : du travail, du travail dur, beaucoup de répétitions, etc. J'aimais ce que j'avais vu dans ces essais, j'aimais cet artisanat. En revanche, les moments de concerts m'affligeaient parce qu'il y avait des choses que je n'aimais pas – les lumières (les light shows) par exemple. C'est un peu ridicule à dire mais le film est en noir et blanc aussi à cause de cela. Je crois que la plupart des techniciens lumière de concerts ne savent pas s'y prendre, tout devient un peu 'prétentieux'. J'ai résolu facilement 'problème' en tournant la saturation de couleur pendant le montage – et en ayant du coup d'autres surprises : j'ai vu que je gagnais une lumière blanche qui permettait de se focaliser sur certaines choses au détriment d'autres.

Répétition du même modèle de tournage de *Où gît*, l'oubli de la caméra...

Oui, il n'y a pas d'intervention, pas de mise-en-scène. Enfin, il y en a un peu avec Jeanne parce qu'elle est actrice et si je lui demande d'aller vers la lumière elle



Pendant que je les filmais au studio pendant les essais, je m'imaginais souvent quatre types en train de s'enfuir comme dans *They Live By Night* de Nicholas Ray. Quatre types dans une cabane, comme un gang dans la forêt – je les voyais un peu comme ça. Il y a des moments musicaux différents dans le film. Dans le moment rock tu peux dissiper ça. Ils ont pu devenir un peu des personnages. Par exemple, le corps de Rodolphe dans le film est assez présent, il ressemble un peu à celui de John Wayne. Il faut dire que c'est de *La Périchole* que vient *Le Carrosse d'Or* de Renoir. Le personnage de *La Périchole* c'est Camilla (Anna Magnani). Pour moi tout cela fait un sens. J'avais écouté juste un petit peu d'Offenbach, qui a un côté très populaire en lui. Je ne le connaissais presque pas. Il était quelqu'un que je croyais très loin de mes pensées et de mes désirs. Sa découverte a été un beau hasard.

Un film sur le travail

C'est au moment où les musiciens commencent à travailler que les spectateurs quittent la salle. C'est dans le plan de 8 minutes où Jeanne dit qu'elle a besoin de temps pour se concentrer. Et le film lui donne ce temps. Exactement le temps dont elle a besoin. J'ai cherché ce plan, il est très important pour moi. Parce qu'il fait la définition du territoire du film et décide tout, décide que ce film n'est pas un film-rock, ni un film-concert, ni un film d'entretiens, ni même un documentaire sur la musique de Jeanne Balibar. Ce plan annule ce genre de confusion. Avec lui on rentre directement dans la réalité telle qu'elle est.

Propos recueillis par Francisco Ferreira

The sound work

Neither I, nor the sound engineers Philippe Morel, Olivier and Vasco were responsible for recording the sound. The musicians were playing just as if we weren't there. We did not control what the music sounded like. However, we did do the normal kind of film sound work, i.e. the soundmen the recorded the sound with mono mikes. The dialogues are all in mono, for Straub as well as Spielberg. Sometimes – as in the case of *Où gît votre sourire enfoui* - The chief sound-engineer used a "tie-mike", one of those microphones that you pin on to your clothes. For *Où Gît*, Danièle used one; there was a small mike near the editing table. For *Ne change rien*, the little mike was put on top of Jeanne's normal microphone. So in the movie we had the voices in mono as well as the additional layer of the sound the musicians, so all in all we had 24 tracks. In the sound work, the sound we had was in stereo. The stereo split the sound - everything went toward the two sides, but we tried to get it closer to the screen, to centre it. This work was very complicated. According to the sound engineers in the studio, who specialized in rock music, we screwed up the sound, but that was not true from a cinematic point of view. The problems begun when we started mixing. The sound mixer and me wanted to do all in mono. But it's impossible, I tell you why: because of something called Dolby. If you do a movie in mono nowadays, you can't show it anywhere, because Dolby has monopolized everything. Even Jean-Marie Straub's last three short films of are in Dolby, and he is the one who goes the furthest, so if he can't even avoid it...

The mono sound utopia

It reminds me of something Dylan and Lennon said over forty years ago. When they listened to their first stereo recordings they were scared: "But what is that, we don't play separated music, all four of us play together". The word Lennon used 'separated' was

written down. Drums, a bass, a guitar and a voice that work together is one thing, separated, is something quite different. You begin to step outside of yourself, to ask yourself pointless questions, as Danièle put it, because in reality, they are just four guys playing at the same time.

Jeanne's two records

In the film, we hear two songs from Jeanne's first album *Paramour*. When we met, it had just been released. It was a long time ago, when we were both working as members of the FID jury. There are also recordings of the initial sound tests, where Jeanne is listening to the songs from her second album for the first time. (*Slalom Dame*), songs that were written for her by Rodolphe.

Permanent dissatisfaction

I knew what I was in for before beginning the shoot: work, hard graft, lots of rehearsals, etc. I liked what I saw in the tests. I liked the craftsmanship of it all, but the concerts bothered me because there were things I disliked about the look of them – the lights, for example. It sounds rather ridiculous to say so, but that's one of the reasons the movie is in black and white. I think that most of the concert lighting engineers didn't know how to handle it, and everything become a little bit pretentious. On My opinion. I resolved the "problem" easily, changing the color saturation in the edit – there were other surprises in store though. I saw that I had to cope with the white light that focused in on certain things to the detriment of others

Filming *Où gît* in the same way - forgetting the video camera...

It's the same deal - no intervention, no mise-en-scène. Well, there is little bit with Jeanne because she is an actress, and if I ask her to move towards the light she knows exactly what I mean... And yet, it's different because *Où gît* was a commission (ARTE) *Ne change rien* isn't – it's a movie that never claimed to be such. We never thought it would become a film, there was no contract, nothing. I never said to myself "I'm making a feature-length movie". Simply a relationship of admiration, mutual trust and desire that united us. The situation only changed when we were invited to Cannes for the *Quinzaine des Réalisateurs*. From then onwards, "the film actually became a film". So, *Ne change rien* is a kind of prototype.

I see the tests as a secret meeting amongst friends, a sort of strange calm space...

While I was filming them doing the tests in the studio, I often pictured four guys running off like in *They Live By Night* of Nicholas Ray. Four guys in a hut, like a gang in the forest – that's the way I saw them. There are moments in the film, some of which are musical, which are different - obviously, Offenbach has nothing to do with pop. During the rock passages I saw a group that was totally true to itself. It wasn't a different story during the classical music passages and the performance of *La Périchole*, which demanded a certain technique and a different way of working as well as a greater degree of concentration. With rock you can avoid those considerations. The band members became characters in their own right. For example, Rodolphe has great physical presence; his body is rather like John Wayne's. You can see four passages from *La Périchole* in the film. The first one is a long shot that last 9 minutes of Jeanne and her music teacher. The other three, show the pianist on the stage. These were tricky for me and posed real problems. I must admit that Jean Renoir's *Le Carrosse d'Or* is the inspiration for *La Périchole*, the model for Camilla being Anna Magnani. For me all this takes on meaning. I hadn't listened to a lot of Offenbach's music before, and he has a popular side to him. I barely knew his music and thought he was a long way away from my thoughts and desires. I came across him by happy accident.

Work, a film about work

As I noticed at the screening in Cannes, the musicians start playing just as the audience is leaving the cinema. Nonetheless, the film was well received. I mean the 8-minute shot of Jeanne where she talks about needing time to concentrate. Here the movie gives her the time - exactly as long as she needs. This shot is very important for me, I worked very hard on it, because it defines the core of the film, and differentiates it as something that is not rock film, or a live concert film, a filmed interview, or even a documentary about Jeanne Balibar's music. This shot eradicated any possible confusion of this kind. And through it we enter into the naked truth of what is actually happening.

Interviewed by Francisco Ferreira

FACS OF LIFE

Compétition internationale

Compétition Prix des Médiathèques

Première mondiale

Silvia Maglioni et Graeme Thomson



[Version française publiée dans le quotidien du 10 juillet]

Facs of life is your first film. What is the origin of the project ? What about working as a couple ? The idea for the film came while I was watching the videos of Deleuze's courses at Vincennes, made by Marielle Burkhalter. It was already a pretty dark time in Italy, a disastrous education reform had been bulldozed through parliament by the second Berlusconi government, so simply witnessing the leisurely autonomy enjoyed by Deleuze at Vincennes in unfolding his thoughts and building concepts and by his students who were in picking up what they needed or were most interested in their own projects, was already a blast of fresh air. But more than that what was fascinating were the images, both the grainy, often blurred texture of the video with its crackle and buzz and momentary blackouts, and the figures of the people whose faces, clothes, postures, and gestures you could see echoes of Eustache, late Bresson, or the Rivette of *Out 1*. What we were seeing felt like cinema waiting to happen. So we said to ourselves, let's try to find some of these characters and make a film with them. And in saying that we were already placing ourselves inside a scenario. In fact, at first it was like a police investigation

(the 'thought' police) that we took to Paris 8-Saint-Denis. Have you seen this woman? Do you recognize anyone in the picture?

The question of how to work as a couple came into the film later, partly in relation to the nature of the encounters we had with some of the élèves, and partly out of our passion for the work of other filmmaking 'couples' (Straub/Huillet, Godard/Mierville, Joreige/Hadjithomas...). But in our case this question began to fold back into the film itself. It was equally connected to the problem of the 'couple' in cinema, particularly in Hitchcock, whose Rear Window for many reasons became an important cog in our machine, the idea of a split couple joined along the axes of watching/doing, the real and the imaginary. We realised it was gradually becoming one of the principles of our working method, and so we decided to assume it consciously: channelling desire, anxiety and otherness along a dynamic continuum stretching from camera to figure, from outer framing to a kind of inner mise en espace, dehors to dedans (so there was also a bit of Blow-up in the mix) and therefore positioning not only Silvia as a figure, but equally the camera's presence, on a borderline between fiction and reality, real and virtual, which would then constantly feed into each other.

Facs of life is a mixture of a multiplicity of materials : archives, interviews, fiction, readings. Was this a choice from the beginning ? Actually, the mix of material was part of the whole process of preparing, making and editing the film, what we picked up, accumulated or decided along the way, and that included not only rushes but photos, maps, books, pieces of music, other things that came out of projects we were doing in parallel (performances, installations, radio...). Considering the way we had begun, from watching video-archives that had to be rescued from the trash because they were deemed to be unusable, it was clear that this was going to be a film with a very strong material dimension, a film in which the raw material components both from shooting and preparatory research, although they were elaborated and transformed, would remain a tangible, unfinished presence.

We looked at a lot of documentaries about Vincennes before starting shooting. But we weren't interested in making another film 'about' Vincennes, any more than we were in making one about Deleuze, nor even 'about' his élèves. The word 'about' was the problem. For each person we met the encounter with Deleuze's thought had been from a different angle, in relation to a specific life trajectory, as was (as were) our own. So for the film the thing that interested us most was the singularity of each encounter and what developed from it, which is to say the space of relation, the space between.

How to film these relationships as they evolved. Our idea was to get to know each student and to isolate some particular idea or concept that seemed to express their relation

to Deleuze, to us, to life, from which we could begin to build a "dispositif". Things such as the refilming of the Deleuze archives, or the walk in the woods, were the result of experiments or improvisations, what felt right at that moment, playing off local variations in speed, light and shade, all the micro-events of a particular situation.

The figure of Deleuze is the most important one in the film.

Was this a key idea from the start ? It's good you use the word 'figure', because for us the question was 'figuring' as opposed to representing Deleuze. Like Deleuze we're not that interested in representation, except as a problem in itself, and we were keen to avoid the kind of 'portrait of a philosopher' film that's in vogue at the moment. We're amused when people say, where is Deleuze in your film? That's a sign that something is working. But Deleuze is obviously present in the film, in another sense, everywhere and nowhere, like a gas or a mist. The film is saturated with his presence. Maybe this is one of the film's underlying themes: transmission of presence. In some sense it defines the link, the bridge between the élèves and us, and it's crucial to any intelligent debate on education, the way experience, thought and passion are passed on almost like a contagion, or clandestinely, in out of the way places, like stolen goods, as opposed to the pasturized, standardized and quantifiable products of the education system we have now.

What bothers us in commercial documentary cinema and where we see a chance to experiment is the whole matter of faciality, the circuit of recognition between faces, names, roles and stories. In this regard our first instinct was to separate voices from bodies and not give any names, but we gradually began to vary and play with levels of synchro- or de-synchronization in a manner similar to the technique of de-phasing rhythmic patterns in minimalist music. What we were aiming for was the 'impersonal': not only the Bois de Vincennes but at the same time 'a' wood, not composer Pascale Criton, but 'a' composer, or even 'a' woman reading on a pré, 'a' man and 'a' girl in 'a' wood. And in the same way not Gilles Deleuze but 'a' philosopher, a man in a classroom. To get back to these elemental forms and think about what they can do. As components in a larger machine.

Some references are buried at times. Again, it's a question of variation. How much information and when and in what form. The thing that interests us is the feeling of hallucination or déjà-vu that comes from having a slight intimation or flash of some presence, a fleeting visitation, a form of revenance that is often much more powerful than an openly declared citation. Like little packets of signs that are redistributed over a quite different surface area. The film is populated with these dimly felt presences not out of any conscious strategy but because they were somehow in attendance when we were making it, they are part of who we are (or were at that time) and of the images we were making. At the same time the Bois de Vincennes became for

us this charged empty space, a labyrinthine receptacle for a multiplicity of phantom visitations, some more pronounced than others, all these inclinations to which the sous-bois was well disposed. The important thing was to create a virtual field, suggesting different possible avenues, but never fully embarking on any one of them, leaving the viewer's own imaginary and desire to do the work. Other things are a bit more upfront. We modelled the scene around the fire quite blatantly on Godard's *Un film comme les autres*, which is rarely shown, but which by a happy coincidence is in the Dziga-Vertov retrospective at this year's FID. We wanted to look at how the situation of the university had changed : many of the old forms, gestures and postures, the old desires, even just the look were still there, only they had other lives to live. As far as other references go, there are fleeting things that may require more than one viewing to catch, but that was our intention anyway. If we think about the films that have most strongly marked us, it's usually those that the first time were something of a shock, where you had only the dimmest idea of what was going on, but that would stay in your head for days or weeks until you had to see them again. So there was that too, the idea that the film would start to work (would detonate) in the mind of the viewer long after having seen it.

The construction of different chapters ? Let's call them plateaus. Chapters suggest the idea of linear development, whereas here we were trying to construct intensive zones, planes of life, that play off each other in all kinds of ways. Each one is linked to a specific character or characters and to the problematic field they suggest to us or that maps our encounter with them. There are eight in all : inarchive, faciality, inclination, scales/intervals, borders, épuissance (the power of the exhausted), promenade, cliff.

The construction is in part a response to Deleuze's work on cinema, the way he uses cinema to do philosophy at the same time showing how cinema invents its own 'thought': here we've tried to reverse the process, to use elements of his philosophy, particularly the concepts elaborated in *Mille Plateaux*, to do cinema, to make a film whose structure and modality of perception is rhizomatic, and whose characters, events and relations take the form of impersonal singularities. 'Any part of a rhizome can be connected to any other part and must be.' That was the challenge for us, to make a film that could be viewed in a distributed, non-linear way, despite the einbahnstrasse temporality of the medium, where you could pick up something from one plateau (an image, sound, phrase, object, situation or action) and plug it into another, play with it, modulate it, test its harmonics. In a way that's how the film was made. The shooting was like a non-linear road movie. We are actually in the process of preparing a number of exhibitions/events to explode the film, give the montage a lived spatial dimension, a different distribution.

Interviewed by Nicolas Feodoroff



MANIQUERVILLE

Compétition internationale - Première mondiale

Pierre Creton [Version française publiée dans le quotidien du 9 juillet]

What was the starting point for Maniquerville? The Yvon Lamour Gerontology Centre in the village of Maniquerville has always been part of my life. My parents used to live in the neighbouring village, opposite the castle where a community of retired nuns lived at the hospital at Fécamp. Two residents from Maniquerville, Henri and Lucien, worked as their gardeners. I remember their comings and goings and my walking with them from time to time. Maniquerville became a place filled with questions for me on the class system, age, community. Up in the trees, I imagined myself as an old man in this place where we grow older and die together. In 2006, I met Doctor Brière, the chief medical supervisor of the Centre, in order to ask him two things: for a job as a care assistant (having already worked for two years with mentally handicapped adults) and permission to make a film there. I didn't get the job, but he did allow me to make the film. When Françoise Lebrun came at that point to record a reading of my film *Paysage imposé*, I talked to her about the project. She wanted to see the place and, once in situ, offered to read to the residents. It was following her offer that I first came up with the story and started writing it.

How did the project first take shape? Maniquerville is the third part in a trilogy of documentaries devoted to rural life in the Caux region in Normandy. My first feature-length film was *Secteur 545*, which I made in 2004, about farmers who I was working with as a dairy weigher. In 2005, I made my next film, *Paysage imposé*, whilst working as artist in residence at an agricultural college, where I followed the lives of the children of the farmers in their college at Yvetot. Now it was their parents that I filmed in the Gerontology Centre at Maniquerville.

Maniquerville takes place in the Gerontology Centre where you filmed everyday life with affection, avoiding clichés, but when two actresses take centre stage, the film changes tack. Although I didn't get the care assistant job at the Centre, I took part on a voluntary basis, organising a weekly, daytime cinema club (followed by afternoon tea). I showed films that I liked or that I discovered through conversations with the residents. I had to help them get to the film and back to their rooms after the show. Through the club I built up close relationships with some people and I only started filming after spending a year with them. I wasn't satisfied with merely the bare facts, but had to get closer to what was really going on. How could I ensure that the beauty and dignity of these people shone through such a raw atmosphere? Only the cries of those with dementia, the blaring televisions, and the racket of the building work revealed the violence of the context. Maniquerville is not a film about the aging process, but about life and it aims to transmit this idea through all the elements that brought it into being: the place, Proust, the residents, Françoise and Clara.

You worked again with Françoise Lebrun who has collaborated with you since *Voyage à Vézelay* in 2005. We wouldn't have been able to make Maniquerville if we hadn't made the other films first. Françoise had to know me at least a little, in order that I might ask her to come and read at the Centre. The readings were not motivated purely for the needs of the film, but also represent an « activity » in their own right – a demanding and very personal commitment.

Why did you choose Clara Le Picard? I met Clara in Marseille at the FID in 2004 after the screening of *Secteur 545*. She introduced herself as Françoise Lebrun's daughter very briefly, as shy as she was confident. Intuitively, this brief encounter and her background governed my choice. In the film, she plays a care assistant – a character somewhere between Catherine Serdet, an actual care assistant at the Centre, and myself.

What is the importance of her role in Maniquerville? It is all about her recording. She goes from using a super-8 (a fictional element) to digital, whilst interviewing one of the residents, Madame Deparis, on her relationship with objects, which is Clara's own line of research. She has two roles (which complement each other) that of social worker and artist.

The two characters act in different registers, how did you work with them? Clara's character is more fictional than that of Françoise. All the scenes where they are both present are scripted and clearly acted out, right up to the rehearsal of the Blanchot text at the end of the film. Clara is not just an actress, but also Françoise's daughter in real life. I hoped that the exclusive character of their close relationship would intensify their acting – that of a rapport between two women, a mother and daughter, linked by friendship or love. Their work started out from real day-to-day activities: tidying up, washing up, taking a stroll, just living in the house, visiting people from the Centre outside of the shooting, taking the train. I attach great importance to these moments which give rise to improvisation. In the Centre, I did not direct Clara very much and she also had a very straightforward approach to the residents.

How did you establish the structure of the film as a whole? At first, there was a very detailed script, written with the help of

Marie Vermillard and Cyril Neyrat, but initially on the shoot and then during the edit with Ariane Doublet, things took a different turn. I did a lot of further filming during the edit right up to the last. I have always enjoyed the moment where the shoot and the edit alternate, filming (in particular) in response to the edit. The order of events was nonetheless dictated by the stages of the demolition of the château and the building work. However, we did play with the seasons, which are very clearly defined here. It is a meteorological film.

The story of the château also gives a social and political dimension to Maniquerville.

In 2040, there will be 1,200,000 people in care as opposed to the current 800,000. People who are struck by old age, neuro-degenerative illness, who no longer resemble their former selves, nor anyone else for that matter – ghosts wandering about in a place where nothing happens. This sad state of affairs can affect an individual, but is a concern for the majority.

When I first conceived of the film, I had no idea that the Centre was going to move. Loss and disappearance were not what motivated the project. When I found out about it, it became crucial and urgent that I make the film before the move. It was not so much a statement regarding an increasingly cynical society that I sought to make, but an affirmation of this vision of utopia where a community would have the right to 'grow old gracefully' in a familiar environment where it had always lived.

The site was sold to developers who were planning to build a leisure centre, a 'hotel complex' with a golf course and a swimming pool. The foundations of a new Gerontology Centre in Fécamp (in the middle of nowhere – neither in the countryside nor in a town, but on a roadside beside a roundabout) had not yet been laid when building work was already well under way at Maniquerville: demolition, digging, felling tall trees. The park with its magnificent trees, which was the natural continuation of the Centre, had descended into chaos. The residents not only had to struggle with the evaporation of their own autonomy and the preservation of their individuality, but witness the orchestration of the destruction of the world to which they belonged (the château, the trees, the paths and fields) and attempt to imagine an illusory environment devoted to leisure and tourism from which they were excluded.

Interview by Olivier Pierre

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



Autour du déménagement

Invités :

Jean-Pierre Gorin et Louis Skorecki

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

LUNDI D'EMMANUEL BURDEAU

chronique



Deux hommes.

Le premier est un maître. Abbas Kiarostami. L'histoire est connue : découverte de *Close-Up* au début des années 90, Palme d'Or pour *Le Goût de la cerise*, choc de *Ten*. K. va servir à tout : à montrer que le cinéma, loin d'être mort, peut renaître comme au premier jour ; à vernir des propos éculés sur le hasard et le contrôle, le cinéaste d'autant plus démiurge qu'il disparaît derrière ses lunettes fumées ; à prédire le cinéma de demain, fait de surveillance et de mort de l'auteur (il avait donc ressuscité ?). Yeah.

Avec *Ten*, puis *Ten on Ten*, puis *Five – Seven* aussi ? – on alla plus loin. On fit de K. la figure du cinéaste-artiste passé du long-métrage à la vidéo. On délira sur la dérive d'un bout de bois, sur une flaque d'eau où viendrait s'abîmer le cosmos. N'importe quoi, mais on s'en foutait pas mal. Pensez donc : les vieux cinéphiles tenaient leur visa pour franchir la frontière séparant la salle de la galerie. Ils n'étaient pas perdus, les affaires pouvaient continuer. K. aurait pu filmer *Two*, duo pour mouche et toile cirée, ils auraient applaudi. K. metteur en scène de théâtre et d'opéra (on racontait, béat, qu'il n'avait même pas lu le livret ; quel dieu !), photographe, poète, et pourquoi pas créateur d'une ligne de sportswear. Que du génie. Du pain béni pour cette vieille cinéphilie chez qui sommeille toujours un réflexe colonial. Lorsque vous tenez un auteur exotique, bel homme originaire d'un pays lointain, ne le lâchez pas. Il vous fera écrire de belles phrases enamourées et vous emmènera en tournée dans le monde entier. Merci Abbas.

C'est donc à reculons que j'allais ce matin voir *Shirin*, dans l'écran parallèle « Les Super-héros ». Pour s'exercer, la critique doit réunir des conditions favorables, il faut que tout ne soit pas obscurci. Recréons celles pour voir K., et nous verrons. Si j'écrivais dans une revue, me disais-je, je demanderais que chacun enlève ses lunettes fumées et renonce à faire fonction de lubrifiant (pour citer Bernard Lamarche-Lavel cité par Hervé Aubron). On se calme, on oublie les voyages à Téhéran, on se remet au travail.

Mais voilà : le film est beau. Cent actrices iraniennes – plus Juliette Binoche, atterrie là après avoir fui Gitaï ou Assayas : on la comprend – regardent un mélo iranien avec musique, prince, sentiments contrariés et musique encore. Le récit passe de la salle à l'écran, il descend lentement sur les visages. Film-installation ? Oui. Non : cinéma populaire. Lyrisme. Mille-et-une nuits entières dans les salles.

Notre deuxième homme, c'est tout le contraire : les vieux cinéphiles trop fragiles pour le soleil de la Canebière le détestent. Trop franc-tireur, trop punk, trop érudit. Louis Skorecki. S'il n'est pas le plus grand critique en activité, c'est pour une raison simple : il n'écrit plus sur le cinéma. Sinon de manière exceptionnelle, par exemple pour saluer Luc Moullet il y a quelques semaines.

D'abord aux *Cahiers du cinéma* jusqu'au début des années 80, ensuite à *Libération* jusqu'à il y a peu. S. s'est battu pour faire avancer la critique. Ses armes : la férocité, un style de fer, une connaissance des films à faire rougir les vieux cinéphiles, l'idée qu'il y va d'un désastre, dans le cinéma, et que ce désastre doit être épousé jusqu'au bout – jusqu'à la mutation du cinéma en télévision, en Ally McBeal, en Power Rangers. Pourquoi ? Parce que le mouvement de l'Histoire importe davantage que nos petits privilèges culturels. Relisez *Contre la Nouvelle Cinéphilie* ou *Les Violons ont toujours raison* : ce n'est pas exactement du travail de burette (Lamarche-Vadel toujours).

S. a adapté *Eugénie de Franval* de Sade. Il a également signé une trilogie intitulée *Les Cinéphiles*. L'histoire, étalée sur vingt ans, de spectateurs, tous jeunes, tous hagards, qui se demandent de quelle manière le cinéma appartient à leur vie quotidienne : comment il s'y dissout. Le plus jeune s'appelle Louis, il doit avoir douze ans. Dans le troisième volet de la trilogie, on le voit répéter – avec Frédéric Beigbeder : l'erreur est humaine – un des articles culte de S. sur *Rio Bravo* et le début du post-cinéma, la fin de la grande déception monochrome, John Wayne fardé, etc.

Louis est présent, aussi, dans *Skorecki déménage*, on raconte qu'il conseille Louis sur son avenir. Le film repasse ce lundi, 15h15, au Théâtre du Gymnase. Skorecki sera là. Moi aussi, soyez-en sûrs.

histoire de l'œil
librairie / café / expos

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

SUR PLACE

4 REVENANTS DES GUERRES LIBANAISES

Compétition internationale - Compétition Prix des Médiathèques

Première mondiale

Monika Borgmann et Lockman Slim



How did you chose these witnesses ? They all come from different backgrounds, and two of them played an important role in the war. The images come from the archives that our association, the UMAM, makes additions to regularly. It's an ongoing, collective project that has culminated in an archive of a huge number of documents. In the beginning, these archives weren't amassed in order to make the movie, they weren't collected with this purpose in mind. It's only afterwards that we thought we could make a film with them, with the idea that we could create a meaning by editing them together. This movie could have been longer, we had the possibility of extending it, but, in actual fact, in order to facilitate its legibility, we chose a medium length which allowed us to insert four interviews. The

movie had to be easily digestible, as our main aim was to present a testimony. This is perhaps something that sets our film apart in comparison with most of the films made in recent years about wars in Lebanon. We like these works, but the way they are made raises a few problems. These directors start with conceptual research, but unfortunately without really understanding the war, without knowing what it was like in concrete terms. These works are not based upon facts. We felt it necessary to present a first-hand story, hence the use of the testimonies : these men took part in the conflict, they lived through it. They offer us direct access to this experience, without the detour or meditation on this conceptual research. For our film, the documents are far more important than this kind of research, even if it is also present; but research should come afterwards, instead of replacing the facts. For us, another problem was raised by the idea of representing the conflict. This too is often considered in a very binary way: Muslims against Christians, Palestine against Lebanon, etc. Obviously, this way of thinking ignores the reality of the facts. We wanted to complicate the picture, to show the multiplicity of factions, the diversity of the stakes, and above all we didn't want to focus on only a few important moments, to restrict the field of investigation. This is another problem linked to the representation of the war - a few episodes of the war are over-represented in the media, while others are forgotten. Everybody talks about the slaughter of Sabra and Chatila, which lasted for two days, but nobody speaks of the camps - except those who lived there and suffered from their experiences for many years. We wanted to let those people talk too. There are still far too many taboos surrounding this war, the memory we have of it is very selective. That's why the reality is often distorted, and the real issues are ignored. To solve this problem, we need a diagnosis based upon an exhaustive picture of the facts. It seems that this project is impossible. We wanted to approach this issue - but knowing we could never attain this goal - we presented different symptomatic examples that could offer us a sketch of the picture. Hence the choice of the four witnesses. Two of them, who are very well-known in Lebanon, were in a way unavoidable. They both played an important role in the war. The first one in order of appearance, Assaad Shafiq, is famous since he made a declaration in a newspaper, publishing his mea culpa, asking for forgiveness for his war crimes. During the conflict, he was a man in the shadows, the brain behind a whole organization : people only know him since he made his declaration. The other man, Elias Atallah, the third man in the movie, was the chief of the Lebanese Communist Party militia. He was in charge of a resistance network during the Israeli occupation, and, once the war "finished", at least officially, he was thrown out of the party, and he founded a left-wing democratic movement which led to his election as a member of parliament. The first man was with the Christians during the war, the second even though he is an atheist, was involved in the conflict with his party. The two other witnesses are less well-known, but come from different backgrounds and fought on the side of the Palestinians, the other fought against them during war in the camps. We didn't want to chose archetypes, emblems on each side, but only specimens that, when put together, show the complexity of the conflict. We present them without making any value judgments.

In Massaker, you filmed the witnesses without showing their whole body: on the contrary, you used a lot of close-ups, you filmed very close to the body. In this new film, you take more distance from the camera, and the witnesses are shown in a very sober set. Why the differences ? This issue is more complicated than it seems. Firstly, Massaker wasn't based upon existing archives, with Sur place - 4 revenants des guerres libanaises. We filmed the interviews with a clear idea of what the movie should become, the material didn't precede this intention. We had a decent budget, which allowed us to shoot for six months. With Massaker, we wanted to film body language, Sur place - 4 revenants des guerres libanaises started with a different motivation. And above all, we had the desire not to do the same thing again. But we don't think our last film is softer, more sober than the one before, just because it lacks this experiment with the body. The last one seems more raw to us, more crude. Take for example the fourth witness, with his hood. There is another reason : we continue to have close links with the people we interviewed and we would like to maintain them, to continue to work with them. Therefore we couldn't allow ourselves to use them as instruments or tools for the movie, that we could have thrown away once it was over. We needed to maintain this level of intimacy in the movie which binds us together in everyday life. That's why we used these kinds of shots.

As for the set during the interviews, we thought it would have been too easy to film these people "in motion", to ask them to move in a so-called 'natural' environment, shooting outdoors, faking the fact that we are filming them without intervening. The intimacy we sought to reflect had to be conveyed by the dialogue, not by faking our relationship with the interviewees.

What choices did you make whilst editing ? The film is made up of two parallel stories. Two time-frames two witnesses. Coincidentally, we asked approximately the same questions to the witnesses, it was unconscious. The question of the amnesty law is posed to the first and the third. For the two others, instead of asking general questions, we brought the conversation round to a very precise description, of the way people were being tortured, of the battles, etc. The testimonies echo each other.

What sort of resonances do you think this film could have in light of the current situation in Lebanon? Even if the war ended officially, it didn't really ever stop. The hate that nourished the conflict is still alive. This is what the fourth witness demonstrates - he is probably the most authentic representative of the ongoing fighting mentality in Lebanon - he would be ready to go to war again if he weren't disabled. This movie talks about a



war in the past, but shows the possibility of a future conflict. That's why the film ends with the declaration of a witness full of hate against the Palestinians. It's not only for effect - we wanted to be honest, we can't keep our eyes shut to the risk of the resurgence of the conflict.

Interviewed by
Gabriel
Bortzmeyer



LUNCHBREAK

Compétition internationale - Première française

Sharon Lockhart



La genèse de votre projet ? Il a commencé il y a de nombreuses années avec une série de photographies que j'ai faites pour l'installation d'une sculpture de Duane Hanson. Au cours de ces recherches, je suis tombée sur plusieurs photos de travailleurs prenant leur pause déjeuner et je me suis dit que ce serait intéressant d'en faire un film : la nature sociale du repas, la façon dont il s'inscrit dans la journée de travail, dans la vie laborieuse en général. Je me suis dit que c'était un bon angle pour aborder le lieu de travail et les activités qui s'y déroulent. Après beaucoup de recherches, j'ai réalisé que je devais restreindre le champ de mon projet, et j'ai décidé d'en rester à ma ville natale dans le Maine. L'Etat y a une économie assez peu développée, mais offre une sorte de symptôme de l'état de l'économie mondiale. Les productions industrielles et agricoles deviennent de moins en moins viables et sont remplacées par le tourisme et le marché de l'information. Les pêcheries autrefois florissantes sont en train de se vider, comme l'industrie textile ou les chantiers navals, qui ont eu aussi leur heure de gloire et ne sont plus compétitives face à leurs homologues asiatiques. De plus en plus de boulots sont en free-lance, ce qui fracture la main-d'œuvre, et les emplois du temps flexibles détruisent le sens de la communauté. J'ai passé des mois à interviewer des gens et à observer leur vie quotidienne, le travail et la pause déjeuner au milieu, puis j'ai filmé une douzaine de lieux. L'entrée de BIW m'a paru singulière, et le travelling au ralenti m'a permis de produire une forme de conscience du temps.

Lunch Break est filmé dans un corridor étroit. Pourtant, les ouvriers n'accordent aucune attention à la caméra. Comment avez-vous travaillé avec eux ? J'ai d'abord fait en sorte qu'ils s'habituent à moi, en même temps que j'essayais de comprendre leurs relations avec l'espace et entre eux, ça m'a pris un mois. Je ne m'étais pas attendue au fait que ces travailleurs se sont réellement approprié cet espace dans leur façon de l'occuper. Par exemple, ils ont changé l'architecture ou l'ont adaptée à leurs propres besoins. J'ai trouvé ces associations contradictoires très intéressantes. D'un côté, ça génère un vrai sentiment de claustrophobie, de l'autre, ça ressemble à une grotte totalement aménagée. Plus vous la fréquentez, et plus vous connaissez les gens qui y vivent et plus ce second aspect ressort. Il y a beaucoup d'autres endroits dans l'usine où prendre la pause déjeuner, mais les travailleurs que j'ai filmés ont choisi celui-ci. Ils ont compris l'intérêt que je portais à leur vie et ils ont senti qu'ils avaient quelque chose à partager. C'est une relation qui ne peut se créer que sur le long terme.

Lunch Break est votre second film dans une usine. Pourquoi cet intérêt pour le monde industriel ? Je suis très intéressée par le monde de la vie quotidienne, par tous les aspects de la vie qui ne sont jamais représentés. Le rythme de la vie dans cette usine n'est ni trépidant ni répétitif. Les bateaux y sont construits suivant les règles traditionnelles. Il faut des années pour finir un navire, et chacun d'eux a ses propres nuances, malgré leur apparente similarité. C'est une des choses qui m'a conduit chez BIW. Les travailleurs qui s'y trouvent sont de vrais artisans qualifiés. Sous bien des aspects, cette usine fonctionne sur un modèle industriel ancien, même si elle utilise quelques outils high-tech. Avec le ralenti, j'ai voulu créer une conscience de ce temps, donner aux spectateurs le sentiment de cette durée. C'est une manière de se moquer du temps cadencé à outrance qui organise le travail dans les usines, et j'ai trouvé ça plutôt intéressant. Dans la vie actuelle, de nombreux régimes temporels connaissent ce même enfermement dans un rythme trop régulier et accéléré. Beaucoup de gens trouvent mes films trop lents, mais je veux ouvrir la possibilité de regarder les choses réellement. Je trouve que c'est un luxe que nous ne nous permettons plus assez.

Lunch Break comme image en miroir des Temps modernes de Chaplin ? Le ralenti crée une sorte de tension, un suspense plus proche de la fiction que du documentaire. Vos influences ? Je regarde beaucoup de films et je trouve des inspirations dans toutes sortes de sources. Pour Lunch Break, j'ai regardé des films aussi divers que la première vue Lumière, l'œuvre de Silkwood, See you later de Michal Snow et Belfast Maine de Frederik Wiseman. Je suis bien sûr très intéressé par les films expérimentaux et structuralistes des années soixante et soixante-dix. Snow, Morgan Fisher, Hollis Frampton et James Benning ont été de très grandes influences pour moi.

Le film est aussi une galerie de portraits. La place de la photographie dans Lunch Break ? Il y a plusieurs projets photographiques associés au film. C'est intéressant que vous décriviez ça comme une galerie de portraits. Pour mon film précédent, Pine Flat, j'ai fait plusieurs portraits et l'installation ressemblait vraiment à une galerie. Peut-être que ça m'a servi de référence inconsciente ici.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

Could you tell us about what sparked your project? This project started years ago with a series of photographs I did of the installation of a Duane Hanson sculpture. In the process of researching I came across a number of photographs of workers on their lunchbreak and thought it was interesting subject matter for a film. I loved the social nature of the meal and its relationship to the working day and working life. I thought it was a great way to look at work and

the workplace. After a lot of research I realized that I had to limit the scope of the project and so I decided to locate it in my home-state of Maine. Maine has a fairly small economy but one that is representative of many of the issues raised by the global economy. Industrial production and farming are becoming less viable and are being replaced by tourism and the information economy. Once plentiful fisheries are drying up and the previously strong textile and shipbuilding industries are unable to compete with their Asian counterparts. The labor force is being fractured as more jobs are freelance and flexible work schedules erode the sense of community. I spent months interviewing people and looking at their work-life and lunches before filming in a dozen locations. The hallway at BIW stood out as something special and the slowed-down tracking shot allowed me to create an awareness of time.

Lunch Break is shot in narrow corridor. Nevertheless, the people filmed don't take in any consideration the camera. How have you worked with them? I worked with them for over a month to get them used to me and to educate myself on their relationships with the space and each other. What I didn't expect was how the workers had really occupied this space and made it their own. In some instances they altered the architecture. In others they adapted it to their own purposes. I found it interesting that it presented contradictory associations. On one hand it is extremely claustrophobic. On the other, it is like a very lived in cave. The more you know it and the people who inhabit it, the more you see this second aspect of it. There are plenty of other places to spend one's lunchtime in the factory but the workers in the film chose to be there. They understood my interest in their lives and they felt there was something they wanted to share. This was a relationship that could only be cultivated over time and so it was important to spend the time there sharing with them.

Lunch Break is the second of your film set in a factory. Can you comment upon your interest for the industrial world? I am very interested in the everyday world – the parts of life that go unrepresented. Most of us spend a good part of our life working and the relationships we form in the workplace are some of the strongest we have. Maybe it is a bit old-fashioned but I think the lives of working people are under-represented in their mundane aspects. In the United States, at least, industrial production is disappearing and so is a way of life. **Time is a central matter in Lunch Break. The slow-motion is in contrast with the repetitive and fast rhythm of the work. Could you tell us about this choice?** I'm not sure what you are referring to. The rhythm of work in this factory is neither fast nor repetitive. These are basically custom made ships. One boat takes several years to complete and each of them, while being very similar, has its own nuances. This was one of the things that drew me to BIW. Its workers really are skilled craftsmen. In many respects this factory is working on a very early industrial model, albeit with some very hi-tech tools. In the slow-motion I did want to create an awareness of time and extend the viewers sense of time. This does jibe with the regimented time of factory life and I found that interesting. I feel that there are so many aspects of time in contemporary life that are equally regimented and speeded up. Many find my films too slow but I want to open up the possibility of really looking at something. I feel it is a luxury we no longer afford ourselves.

Lunch Break could be the image at the mirror of Modern Times: the slow-motion creates a sort of tension, a suspense closer to fiction than to documentaries. What have been your influences? I look at a lot of films and find inspirations from all kinds of sources. For Lunch Break I watched films as diverse as the Lumieres' first film, Silkwood, Michael Snow's See You Later, and Frederick Weisman's Belfast Maine. I am, of course, very interested in structuralist and experimental film of the 60s and 70s. Snow, Morgan Fisher, Hollis Frampton, and James Benning all have been huge influences on me.

The film is also a gallery of portraits. What's the place of photography Lunch Break? There are several photographic projects associated with the film. It is interesting you describe it as a gallery of portraits. For my previous film, Pine Flat, I did a number of portraits and the installation had the feeling of a portrait gallery. Perhaps that was a subconscious reference as I proceeded with Lunch Break.

Interviewed by Rebecca De Pas

RUINAS

Compétition internationale
Compétition Prix des Médiathèques
Première internationale

Manuel Mozos

L'origine du projet ? Mon intention initiale était de faire un portrait poétique du pays à travers des espaces et des lieux abandonnés, oubliés ou en train de disparaître, et de les associer à des textes, des poèmes. Ce n'était pas complètement défini, mais l'idée s'est précisée pendant le tournage et le montage du film. C'est devenu quelque chose comme un travail d'archéologie, une investigation de type police criminelle, un peu comme la construction d'un puzzle.

Vous utilisez des sources très diverses, textes ou extraits de films, radio. Comment avez-vous fait vos recherches ? Depuis longtemps, je prends des notes sur les histoires concernant des lieux, je repère des textes, des musiques, des poèmes, des extraits des films, etc., découverts au fil de mes lectures, des endroits que j'ai pu visiter, ou à travers des photos, des films, des revues, des disques, bref toutes sortes d'histoires qui m'ont semblé intéressantes à noter comme matière pour faire un film. D'abord, j'ai fait une première sélection, ensuite j'ai approfondi mon enquête sur des éléments sélectionnés, puis enfin se sont greffés d'autres éléments apparus lors de ce travail de recherche. Au cours des différents tournages, d'autres éléments intéressants ont surgis. Mais pour des raisons de production comme de montage, certaines pistes ont du être abandonnées.

Comment avez-vous pensé le travail du son ? Au début, j'ai fait des essais avec les voix des monteurs d'image et de son, des essais techniques concernant la durée des plans ainsi que les rapports de résonance entre les textes et les images. Puis, à mesure que ce travail avançait, que les textes se mettaient en place, les voix se sont révélées après. J'ai utilisé des voix de non professionnels, choisis parmi mes connaissances, ce qui permet selon moi de me rapprocher de l'ordinaire des choses. Il s'agissait de créer des personnages, croisés avec des enregistrements d'archives. La musique a été écrite lors de la première version du montage des images qui était une version de quatre heures. Cela a été un travail d'improvisation de la part des musiciens, le groupe Anakedlunch, avant même de savoir avec quelles images ou quels textes la musique s'accorderait.

Et l'articulation avec les différents lieux ? À quel moment cela s'est-il mis en place ? Bien que nous ayons pensé à l'articulation de différents lieux, c'était surtout des hypothèses ouvertes, et cela s'est surtout mis en place au montage. Notre tâche n'a pas été facilitée, mais cela a été encore plus passionnant. L'enjeu était de trouver des « rimes » thématiques, plastiques, poétiques, géographiques et aussi historiques et cela même niveau que le travail sur le son.

Hormis au début, tous les lieux sont déserts ou désertés. Un choix préalable ? Non. J'ai pensé un temps utiliser des témoignages ou des conversations, pour qu'ils fassent partie du film, en plus des archives sonores, filmiques ou photographiques impliquant des gens. Mais, au fil du montage, hormis la séquence du cimetière, j'avais déjà abandonné cette possibilité. Plus tard, j'ai aussi abandonné l'idée d'utiliser des images d'archives. Pendant le tournage, j'ai filmé des plans avec plusieurs mouvements de caméra, mais pendant le montage, j'ai décidé d'utiliser des plans fixes comme s'il s'agissait d'une simplification presque minimaliste, laissant apparaître la seule nature des choses filmées, laissant au spectateur la possibilité de peupler ces espaces fantomatiques, finalement seulement contaminés par le son.

Le sens du premier plan ? Peut-on y voir un contrepoint, un refus en creux de la disparition ? Oui, vous avez raison. Aujourd'hui, avec les implosions nous pouvons faire disparaître immédiatement et presque totalement n'importe quel endroit. Dans ce premier plan, après l'implosion du bâtiment, celui qui est à côté disparaît aussi de l'image à cause de la poussière mais il restera comme s'il s'agissait d'une résistance... C'est précisément cette résistance, ou au moins l'intention de résister à une annihilation ou à un effacement total de l'Histoire et de la mémoire, qu'il m'importait de souligner dans ce plan.

L'histoire du Portugal. Peut-on parler du film comme étant un monument ? À mon avis, le film a bien sûr un rapport avec l'histoire de



Portugal, même si l'on peut faire un film comme celui-là dans n'importe quel pays. Ce sont des lieux portugais avec des histoires, des textes, des poèmes d'auteurs oubliés, abandonnés, presque effacés de nos vies et de notre mémoire. Ce sont des fragments issus de l'histoire de gens ordinaires, d'où les évocations du travail, de la santé, de l'éducation, des loisirs, des habitudes et des modes de vie provenant de différentes époques, mais qui ont laissé des marques, telles des cicatrices, dans la mentalité des Portugais. Et cela même s'ils n'existent plus aujourd'hui que comme des ruines à peine habitées par des fantômes ou des vagabonds.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

How did the project first take shape? My initial intention was to make a poetic portrait of the country using places and spaces that had been abandoned, forgotten, or that were on the point of disappearing, and combine them with texts and poems. It was not completely defined during the shooting and editing of the film. It became something of an archaeological task, a sort of criminal investigation, rather like putting together the pieces of a puzzle.

You use very diverse sources – texts, film excerpts, and snippets of radio. How did you go about your research? I have been taking notes on stories relating to these places for a long time, I looked out texts, music and poems, film excerpts etc...and discovered things over time through my reading and the places I could visit, through photos, films articles and records, in short all sorts of stories I found interesting and noteworthy for material to make a film. First of all, I made a preliminary selection and then I went deeper into my enquiries on the selected material, and finally added other elements that arose from the research. Over the course of the shooting, other interesting elements came up, but for the purposes of production and editing certain avenues had to be discarded.

How did you conceive of the sound on the film? At first, I made tests with the image and sound editors' voices, technical tests relating to the relationship between the resonance of the texts and the images. Then, gradually this work progressed and the texts were put in place, followed by the voices. I used the voices of non-professionals, of people I knew, which allowed me to get closer to the ordinary nature of things. The work consisted of creating characters, meshed with archive recordings. 'The music' had been written during the initial four-hour edit of the images. It was an improvisation by the musicians of the group 'a naked lunch' performed before I had even decided which images or texts would go with the music.

What about the structure of the different places? At what point was that defined? Although we had considered the structure of the various places it was more or less an open question and was decided upon during the edit. Our task was not an easy one, but that made it all the more exciting. The challenge was to find thematic, plastic, poetic, geographical and historical 'rhymes' whilst simultaneously working on the sound.

Apart from at the beginning of the film all the places are either in the desert or deserted, was this a conscious choice? No. For a time I played with the idea of using witness accounts or conversations as part of the film on top of the archive sound recordings, film footage and photographs that featured people. However, during the editing process, aside from the sequence in the cemetery, I had already abandoned the idea. Later on, I also decided not to use the archive images. During the shoot, I filmed shots with many different camera movements, but during the edit I decided to use stills as the aim was simplicity almost to the point of minimalism, just letting the nature of what was filmed appear, giving the audience the opportunity to inhabit these ghost-like spaces, which, in the end, are only contaminated by the sound.

What is the meaning of the first shot? Can we see a counterpoint, or refusal of the futility of this 'disappearance'? Yes, you're right. Today, with implosions, you can make almost any place disappear at any time and virtually in its entirety. In the first shot, after the building implodes, the one next to it also disappears from the image thanks to the dust, but it will remain as it is a question here of resistance...It is precisely this resistance, or at least the intention of resisting annihilation, or a total erasure of history or memory that I sought to underline in this shot.

We can just make out the veiled chapters of Portugal's history? Could we talk about the film as a landmark? In my view, the film does of course bear some relation to Portugal's history, even though you could make a film like this one in any country. These are places in Portugal with their own stories,

texts and poems by authors that are long forgotten, places that have been abandoned or erased from our lives and our memories. These are fragments of ordinary people's stories, about their work, health education, hobbies, habits and ways of life from other eras, which have nonetheless left their mark, even scars on the Portuguese mentality, even if today they are no more than ruins barely inhabited by ghosts or tramps.

Interviewed by
Nicolas Feodoroff

JURY DU PRIX GNCR

Pouvez-vous nous présenter le prix GNCR ? Nous sommes une association – le Groupement National des Cinémas de Recherche – réunissant les exploitants d'environ 200 salles d'art et essai, aux politiques de programmation variées mais avec une identité commune. Le prix récompense un film de la compétition française. Nous nous engageons à soutenir ce film, d'abord pour qu'il trouve un distributeur, ensuite pour qu'il trouve un public. S'il est distribué, nous faisons tout pour organiser une rencontre entre lui et les spectateurs, en invitant le réalisateur à venir le présenter dans plusieurs salles, en publiant un document de présentation. Bref, nous cherchons surtout à faciliter sa circulation, et à le rendre visible aux spectateurs.

Quel est l'intérêt pour les exploitants de venir dans les festivals ? D'abord, un festival, c'est un bain cinématographique, et c'est toujours agréable! Et ça permet de rencontrer les auteurs. Il y a un important travail de découverte : nous ne nous contentons pas de primer un film, nous profitons du fait qu'ici sont programmés des films invisibles ailleurs, pour repérer des films à suivre et à soutenir au sein de notre réseau. Notre position est singulière : nous sommes le dernier maillon de la chaîne qui va de la production au visionnement par les spectateurs, nous réalisons un travail de proximité, de diffusion au niveau local. Notre tâche, c'est l'action culturelle, la transmission, nous sommes des passeurs. Un festival comme le FID programme des films fragiles par rapport au marché, dont les auteurs ne sont pas toujours connus ; ces films ont en quelque sorte besoin d'être aidés. C'est notre rôle : nous avons généralement la confiance du public, chaque salle a ses habitués, et c'est notre mission de les conseiller, de faciliter cette rencontre entre un film et un public. Notre but, en même temps, est d'aider les spectateurs à raisonner selon d'autres termes que le raisonnement « j'aime/j'aime pas ».

Quels critères pour le prix ? C'est compliqué. Le but est de privilégier des auteurs émergents et de promouvoir des films singuliers et novateurs. Notre but étant de faire émerger des choses, de transmettre, il faut s'assurer des possibilités de réception des films que nous voulons aider. Ces critères posés, le choix est encore large. Notre jury se compose de trois sensibilités. L'idée n'est pas de trouver un consensus, mais de valoriser une œuvre riche, qui aura su séduire chacun de nous, y compris pour des raisons différentes.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

Le jury est constitué de

Dominique Toulat, directeur du cinéma La ferme du Buisson à Marne-la-Vallée

Henri Denicourt, directeur du cinéma Le Renoir à Martigues

Rémi Husenot, directeur du cinéma Alain Resnais à Clermont-l'Hérault

ÉCRAN PARALLÈLE

DV/GDV

(de Dziga Vertov au Groupe Dziga Vertov)

VLADIMIR ET ROSA

Jean-Luc Godard et

Jean-Pierre Gorin

12h00 CRDP



OUTLANDISH

Compétition internationale
Compétition Prix des Médiathèques
Première mondiale

Phillip Warnell

Le corps humain constitue une part importante de votre travail. Comment vous êtes vous engagé sur cette piste ? Mes centres d'intérêt ne gravitent pas tant autour du corps humain qu'ils ne le font dans une notion oblique du corps, en particulier si l'on considère le corps partiel, le corps amalgame, la dénaturation ou le soi altéré. J'étudie également les formes de vie marines et les micro-organismes, mais aussi les archives d'artefacts autour du corps. Je m'intéresse également à sa psychologie et aux liens entre l'Art, la médecine et la psychanalyse. J'ai fait des œuvres d'Art avec des cellules bioluminescentes et j'utilise actuellement des merveilles étranges à huit membres, trois cœurs, des pieuvres à sang bleu. J'ai écrits récemment sur ces connexions : entre le calamar et le cinéma (une question de projection), ou encore sur la résonance commune à la crevette et aux neutrinos cosmiques.

Il y a quelques années, j'ai commencé mes recherches sur les transplantations d'organes, en référence partielle au texte séminal de Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*. J'étais fasciné par la manière dont les circonstances personnelles de la transplantation du cœur de Nancy résonnaient avec ses écrits, ses combinaisons de mots traduisaient son expérience avec profondeur et une vision de l'intérieur, émanant d'un lieu à propos duquel on ne peut qu'imaginer les correspondances. Nancy décrit comment la maladie et la douleur influent sur notre conscience, avec la perte de ce qu'il décrit comme la « propre » immersion en soi.

L'expérience du transplanté démontre les spécificités de notre relation à notre corps : leur commonalité, leurs contestations et leurs échanges, de même que leur transparence et leur invisibilité, faisant allusion à une science étrange : les circonstances selon lesquelles le mort peut être utilisé de manière utile et appropriée, réassigné au vivant. La médecine utilise des techniques et des échanges entre le cadavre et le corps médicalisé, attirant l'attention sur des champs tels que l'intimité, ou encore la distance entre l'anatomie et le corps cinématographique. C'est le facteur 1895. Comment l'émergence de la pellicule, du rayon X et de la psychanalyse a-t-elle contribué à créer une place de témoin particulière, simultanément dans la temporalité du réel et dans celle du cinéma : celle de notre propre immortalité.

Le corps et son invisibilité, comme dans votre film précédent *The girl with X-Ray Eyes* (FID 2008). Pouvez-vous en dire davantage ? *Outlandish* combine des éléments cinématographiques, visuels et textuels, sans que ceux-ci soient illustratifs, ni même explicitement liés. Des visibles possibles affleurent, forts relatifs par rapport à la durée étonnante pendant laquelle l'équipe d'une production demeure invisible.

Des éléments conçus pour être séparés s'imprègnent les uns des autres, se renversent et contaminent involontairement leurs limites. L'exposition d'un corps pendant une procédure chirurgicale implique une forme nouvelle de visibilité : l'introduction d'une lumière intérieure. Un contrepoint pourrait être le corps d'une pieuvre, il porte littéralement son intériorité en dehors, celle-ci réagit à ses humeurs, à son environnement, défiant l'opposition entre le dedans et le dehors.

Comment avez vous travaillé avec Jean-Luc Nancy ? De quelle manière l'avez vous filmé ? Le chef opérateur était libre (et c'était voulu) de filmer des prises de la tête et des mains de Nancy de manière réflexive alors que celui-ci parlait et



tenait un ruban Moebius. De nombreux plans fixes étaient bien sûr tournés depuis un petit bateau et sont donc empreints de mouvements d'ordres divers : les ondulations de la ligne d'horizon, les flares de lentilles optiques qui vont et viennent, jouent sur le micro horizon de l'aquarium que nous avons utilisé. Quoi qu'il en soit, la caméra était, elle, toujours fixe. L'aquarium sur le quai du Galion était en quelque sorte le degré spirituel d'un paysage plus large.

Mon travail d'approche avec Jean-Luc Nancy fut très intuitif : une collaboration simple et profondément gratifiante. La relation s'est nouée via l'écrivain Michel Gaillot, en ont résulté la participation de Nancy à deux de mes œuvres : un travail photographique, *Placebo* (autour de la notion de magnétisme animal d'Anton Mesmer) et *Outlandish*. Dans le cas présent, je lui ai demandé de développer un texte en parallèle, sans la nécessité de produire un quelconque commentaire direct de mon travail. Il n'y a jamais eu l'intention que ce texte soit incorporé au film, cette idée est survenue bien plus tard.

Et à propos de ce texte ? *Étranges corps étrangers* est un texte de commande particulier, dont les termes ont été négociés, bien que je n'aie pu en anticiper la longueur ni la densité. Il a été monté pour le film, incluant certains ajustements dans l'espacement et le positionnement des phrases. En lisant les considérations de Nancy sur le moi divisé, j'ai commencé à imaginer la propre division à l'écran entre sa voix et son corps cinématographique. L'évocation directe (la caméra) du fossé entre (et il le décrit) un « Je » abstrait et un « Je » nommé.

La présence de la Pieuvre ? L'aquarium ? Le bateau ? La pieuvre est l'archétype d'une certaine flexibilité et d'une étrangeté de la forme, telle une manette de l'aspect et de l'humeur. Sa couleur change en fonction de son humeur et elle peut se glisser dans un trou de la taille d'un de ses yeux. Si l'on coupe l'une de ses tentacules, celle-ci peut momentanément attraper une proie. Son intelligence est fractionnable, assignée localement, contenue dans ses membres mêmes, comme lorsqu'un poulet décapité continue à courir. Ceci est présent au long des huit épisodes du film, dont chacun développe un aspect de cette évocation plus large : une sorte d'odyssée sur la migration corporelle. L'aquarium peut être considéré comme un cube de (vrai) espace, déplacé et suspendu, extrait de son lieu d'origine, sous la surface de la mer, mais demeurant proche de celle-ci (grâce au bateau). Il a été greffé au pont du vaisseau, point de référence visuelle à l'océan que l'on ne voit pas, et à ses formes de vie extraordinaires. C'est la mer, vue de travers. Ceci se réfère directement aux idées selon lesquelles un organe greffé demeure distant de sa propre incorporation au sein de l'organisme hôte, pénétrant un espace liminal, devenant un moteur au delà de la durée de vie de son propriétaire originel ; un organe à la recherche d'un corps.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

The human body forms a significant part of your work. How did you get started on this? My interests are not so much concerned with the human body as they are with an oblique, notional sense of the body, especially considering the partial or amalgamated body, the denatured or altered-self. I'm also studying marine life forms and micro-organisms, as well as archival artifacts pertaining to the body, its psychology and the correlate between art, medicine and psychoanalysis. I have made artworks using bioluminescent single cell creatures and currently with the wonderfully bizarre eight-limbed, three-hearted, blue blooded Octopus. I have recently written on a number of these connections: between Squid and cinema (a question of projection); and the shared acoustic snap of Snapping Shrimp and cosmic neutrinos. Several years ago I began researching organ

transplantation, partly through referencing JL Nancy's seminal text, *L'Intrus*. I was fascinated by how the personal circumstances of Nancy's own heart transplant mirrored and resonate with his writing; his words combining embodied experience with insight and reflection, emanating from a place where one can only really imagine the terms of their correspondence. Nancy describes how illness, disease and pain impact on consciousness, with the loss of what he describes as the proper immersion within oneself. The experience of a transplantee demonstrates the peculiarities of our relationship to our own bodies: their mutuality, contestation and exchange, as well as their transparency and invisibility, alluding to a strange science: the circumstances of how the dead might usefully and appropriately be used by, or reassigned to the living. Medicine uses techniques and exchanges between the corpse and the medicalised body, drawing attention to issues of intimacy and distance between anatomy and the cinematic body. This is the 1895 factor. How the emergence of film, X-ray and psychoanalysis contributed to an uncanny sense of witnessing, in both real-time and cinematic space, our own mortality.

The body and its invisibility, as per your previous film *The girl with X-Ray Eyes* (FID 2008). Could you tell us more? *Outlandish* combines cinematic elements, both visual and textual, without them being illustrative or even explicitly linked. Issues of visibility arose, for example, relative to the amazing lengths to which a production ensures its crew remain unseen. Elements intended to be kept apart actually permeate each other, spilling over or unintentionally contaminating boundaries. The exposure of a body during a surgical procedure involves a form of new visibility: the introduction of an interior light. A counterpoint to this might well be the body of an Octopus, literally wearing its interiority on its outside, visibly responding to its moods and environment, defying the opposition between inside and out.

How did you work with Jean-Luc Nancy? The way you filmed him? The director of photography was free (and this was decided) to track the head and hands of Nancy reflexively as he spoke and handled a Moebius ribbon. Many of the genuinely fixed shots in the film were of course on a small boat and are therefore full of the movement of a different order: the undulations of horizon lines, emergence of lens flares - flows and counter flows - read against the micro-horizon of the aquarium we used. However, the camera itself was always fixed. I'm intrigued by the idea that the aquarium on the deck of the Galion was in some way a spirit level for the wider seascape.

My work to date with Jean-Luc Nancy has been very intuitive; an uncomplicated and deeply rewarding collaboration. The relationship was brokered via author Michel Gaillot, resulting in Nancy's participation in two of my artworks: a photographic work, *Placebo* (around Anton Mesmer's notion of Animal Magnetism) and now *Outlandish*. In this case, I asked him to consider developing a parallel text, without the necessity of it providing a direct commentary on my work. There was never an intention of the text being incorporated into a film, the idea for which emerged much later.

And concerning his text? *Strange Foreign Bodies* is a specially commissioned text, the terms of which were negotiated, although I couldn't have anticipated its length and density. It has been edited for use in the film, including certain adjustments in the spacing and position of phrases. Upon reading Nancy's consideration of the ego split, however, I started imagining his own, on-screen split between voice and cinematic body. The direct (to camera) evocation of the gap between, as he describes it, an abstract 'I' and an uttered 'I'.

The presence of the octopus? The aquarium, the boat? An Octopus is the epitome of a certain flexibility and strangeness of form: a shape and mood shifter. Its color changes visibly according to its mood and it can squeeze through holes no bigger than the size of its eye. If you cut off one of its limbs, that detached limb can still temporarily catch prey. Its intelligence is devolved, assigned locally, contained within the limb itself, much as a headless chicken continues running beyond its own death. This is quietly reflected in the film's eight episodes, each of which develops an aspect of its broader evocation: a sort of odyssey on bodily migration. The aquarium can be considered as a cube of (real) space, displaced and suspended, extracted from its original location below the sea line, but remaining in close proximity to it (as facilitated by the boat). It has been grafted to the deck of the vessel, a visible reference point to the otherwise unseen ocean and its extraordinary lifeforms. It is the sea, seen awry. This refers directly to ideas on how a harvested organ is removed from its embeddedness within a host organism, entering a liminal space, becoming a drive extending beyond the lifespan of its original owner; an organ in search of a body.

Interviewed By Nicolas Feodoroff



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

KAWASE-SAN

Compétition internationale - Première mondiale
Competition Prix des Médiathèques

Cristián Leighton

L'origine de Kawase-san ? Ma première découverte de Naomi Kawase a été *Letter from a Yellow Cherry Blossom*, il y a sept ans et précisément au FIDMarseille. J'étais venu au festival pour voir des films, simplement, mais celui-ci a suscité beaucoup de trouble en moi et m'a donné le vif désir de connaître Kawase. Par ailleurs, plusieurs des images de ce film sont restées gravées dans ma mémoire et ne se sont jamais effacées.

Que représente pour votre travail l'œuvre de Naomi Kawase ? Elle est aux antipodes de mon expérience. Ses films personnels sont très différents des miens, presque à l'opposé de tout ce que j'ai fait. C'est un cinéma que j'envie d'une certaine manière, comme cela m'arrive aussi avec d'autres cinéastes que je découvre et j'admire. Je réalise depuis plusieurs années des documentaires plutôt journalistiques et je travaille à côté sur le terrain de l'intimité rationnelle. Consciemment, je pense que j'aurais voulu faire les films qu'elle a faits.

Le film est un hommage au cinéma de Naomi Kawase mais également une enquête sur votre histoire familiale et un portrait de votre grand-mère. Pourquoi avoir adopté cette forme du journal intime ? Je pense que c'est le résultat de plusieurs chemins qui se sont croisés. J'ai cherché à rencontrer Naomi Kawase pendant des années, et en même temps, j'ai beaucoup voyagé dans différents endroits pour filmer des documentaires ces deux dernières années. En outre, ma grand-mère commençait à s'en aller ; elle est morte il y a un mois. Peut-être que cette espèce de journal intime a aidé à rassembler des choses très différentes, mais importantes pour moi : la passion, le travail et les affections. D'autre part, je n'ai



pas été capable de faire un film sur son cinéma ou sa vie, puisque dans son cas tout est lié de manière si complexe. Finalement, je suis resté avec ses images et les sensations qu'elles avaient produites sur moi.

Kawase-san se construit aussi avec des extraits de films de Naomi Kawase ? Leur place dans la composition d'ensemble ? Je reconnais que le chemin a été très difficile et nouveau pour moi. Le travail d'Ilán Stheberg, un jeune et brillant monteur a été la clef, c'est lui qui m'a proposé de composer le film de cette manière si particulière. Le film a été construit à partir de toutes petites pièces, c'est-à-dire avec des séquences de deux ou trois plans, séparées par une image noire. Nous disposions de presque 50 pièces indivisibles et ensuite nous avons élaboré leur ordre dans l'histoire.

Vous utilisez aussi des images de vos différents voyages. Pourquoi ? Je dois dire que ces prises sont comme un répit au milieu de mon travail de documentariste de voyage par ailleurs. Ce sont des images produites en réaction par rapport au devoir de faire des images imposées des lieux, des panoramiques et des descriptions standards pour la télévision. Elles représentent une vraie échappée dans ces journées de travail. C'est comme avoir le regard perdu, c'est-à-dire que je vois et je ne vois pas en même temps. C'est essayer de voir sans penser.

Comment avez-vous pensé la réalisation du portrait de votre grand-mère, intime et pudique ? J'ai eu peur de cette intimité, mais j'ai dû vaincre un peu la pudeur. J'ai honte de moi-même dans plusieurs parties du film. La scène, par exemple, dans laquelle je

demande à ma grand-mère si elle va manger du gâteau pour son anniversaire. Honnêtement, cela parle davantage de ma maladresse que de ma grand-mère.

Propos recueillis par Olivier Pierre

How did Kawase-San start out? *The first film I saw was Letter from a Yellow Cherry Blossom, seven years ago, here at FIDMarseille. I had come to the festival just to watch films, but this one really got to me and gave me the desire to know Kawase. Moreover, several images from the film remained imprinted on my memory and have never been erased.*

How important is the work of Naomi Kawase in your work as a filmmaker? *She is at the extreme opposite of my experience. Her own films are very different from mine, almost the opposite of everything I've made. In some way, I envy her cinema, just as I envy the cinema of other film-makers that I discover and admire. For several years I've been making more journalistic documentaries and also doing work about what affects rational intimacy. I think I would have wanted to make the films she has made.*

The film pays homage to the cinema of Naomi Kawase but it's also an investigation of your family's history, and a portrait of your grandmother. Why did you adopt this form of personal diary? *I think it's the result of a combined of different factors. I tried to meet Naomi Kawase for years, and at the same time over the last two years I have travelled in lots of different places to film documentaries and all the while my grandmother began to fade away; she died a month ago. Perhaps this sort of diary helped to bring all these different elements together, all important to me: passion, work and affectios. On the other hand, I wasn't able to make a film on her cinema or her life, because in her case everything is linked in a very complex way. Finally I stayed with her images and the feelings they evoked in me.*

Kawase-San is also made up of extracts from films by Naomi Kawase that work on different levels. How did you envisage their place in the overall composition? *I admit that this approach was very difficult and new for me. Ilán Stheberg's work was key, a brilliant young film editor who suggested putting the film together in this rather special way. The film has been structured using very small pieces, with sequences of two or three shots separated by a black screen. We had nearly 50 indivisible pieces and then we established their order in the story.*

You also use images from your various trips that are not illustrative. Why? *I have to say that such shots are like of respite from my work as a travel documentary maker. They're images produced as a reaction to my job to make images of the places, like shots and standard TV shots. They represent a real break during my working day. It's a bit like just gazing, like seeing and not seeing at the same time. It's like trying to see without thinking.*

How did conceive of making the portrait of your grandmother, which is both intimate and discreet? *I was scared of this intimacy, but I had to overcome my modesty a little. I'm ashamed of myself in many parts of the film. For example, the scene where I ask my grandmother if she's going to eat some cake for her birthday. In all honesty that is more about my awkwardness than about my grandmother.*

Interviewed by Oliver Stone



Séance spéciale - Première mondiale

SKORECKI DÉMÉNAGE Louis Skorecki



« Le petit Louis est mon double, il est là pendant, il est là après (il était déjà là dans *Cinéphiles 3* et *Le Retour des cinéphiles*). Je suis parti de Libé parce que ce n'était plus possible d'y rester, d'ailleurs ce n'est pas moi qui ait quitté Libé, c'est Libé qui m'a quitté (par ailleurs le cinéma m'intéresse de moins en moins depuis 20 ans). Le film est signé à deux car ce n'est pas un film d'auteur. Il a été tourné en quatre jours si je m'en rappelle bien. »

15h15 Théâtre du Gymnase, en présence de Louis Skorecki

ÉCRAN PARALLÈLE

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

LA SIXIÈME PARTIE DU MONDE Dziga Vertov - 10h00 CRDP

ÉCRAN PARALLÈLE

Étrange familiarité, familière étrangeté / Les Sentiers



KASPAR HAUSER- JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE

Werner Herzog
12h45 - Théâtre du Gymnase

JURY DU PRIX DES MÉDIATHÈQUES

Pouvez-vous nous présenter le prix des médiathèques ? C'est cette année la quatrième édition, et la première avec un jury international. Nous avons notre propre sélection, faite à partir des films présentés dans les différentes compétitions; c'est une sélection ouverte, basée sur les principes de transmission et de transversalité culturelle. Le jury doit récompenser un film, dont le réalisateur reçoit une dotation financière, mais notre travail ne s'arrête pas là : nous participons déjà à la diffusion du cinéma et en particulier documentaire au travers des collections proposées à nos publics. Nous profitons aussi de notre présence au FIDMarseille pour repérer des œuvres que nous aurons à cœur de défendre par la suite.

Selon quels critères évaluez-vous les films ? Nous n'avons pas de critères prédéfinis. Bien que de sensibilités différentes, nous voulons mettre la même exigence au centre de tous nos débats. Notre jury, même s'il est pourvu d'un président, fonctionne sur le principe de la discussion permanente. En tout état de cause, nous tâcherons d'éviter l'écueil du « consensus mou ». De manière générale, notre choix répond à la culture cinématographique des médiathèques : nous privilégions le travail de création.

Quels sont les liens – existant actuellement ou qui devraient exister dans l'idéal – entre les médiathèques et les festivals ?

D'une certaine manière, les médiathèques ont créé leur propre festival national, le Mois du film documentaire qui a lieu tous les ans en novembre, organisé par Images en Bibliothèques. Plus généralement, les bibliothécaires fréquentent toute l'année les différents festivals de cinéma, et inscrivent leur propre action de médiation culturelle en partenariat avec toutes les manifestations artistiques présentes sur leur territoire. Les médiathèques forment un circuit parallèle, non commercial, ayant vocation à la transmission et parlant de promouvoir des films autrement invisibles; c'est pour cela qu'il existe certaines éditions, comme celles de la BPI, destinées exclusivement à la diffusion dans les médiathèques. Notre travail, à partir de là, est surtout un travail d'accompagnement, de conseil auprès des usagers, tant pour le prêt que pour les projections et rencontres que nous organisons.

Erratum : trois autres films, en plus de ceux déjà mentionnés dans ce catalogue, concourent pour le Prix des Médiathèques : Ruinas de Manuel Mozos, Hinterland de Marie Voignier et Kawase-San de Cristiàn Leighton.

Membres du Jury du Prix des Médiathèques, doté par CVS
Sandrine Colas, Centre National de l'Audiovisuel du Grand Duché de Luxembourg

Thomas Malesieux, Médiathèque de Montbéliard

Dominique Perréal,

Bibliothèque de Mollégès

Jeanne Rivoire, Médiathèque

d'Ivry sur Seine

Philippa Tomasi,

Médiathèque de Vénissieux



ÉCRAN PARALLÈLE

Superhéros, héros du Monde

LOVELY ANDREA

Hito Steyerl

Eh le bondage, va te faire ...

Le stéréotype qui circule au sujet des femmes qui se prêtaient comme modèles pour le bondage japonais des années 80 et du début des années 90, veut qu'elles aient été flouées, séduites pour être photographiées, qu'elles ignoraient au moment du casting la nature des prises de vue. Ces tournages pornos étaient, semble-t-il, souvent annoncés comme des séances innocentes de shootings pour les publications de masse, ou pour des casting directors. Une fois dans le studio, les femmes devenaient, soi-disant, les proies d'une industrie porno toute puissante, liée de près aux Yakuza sans scrupule, usant de menaces, de chantages dans le but de soutirer de l'argent de ces femmes. Dans votre film, Tanaka Kinchi, un photographe de bondage, suggère vaguement ces histoires de duperie et de corruption. Avez-vous entendu parler de cette mythologie ?

Oui. C'est exactement ce qui me serait arrivé si je n'avais pas pris la précaution de travailler sous un pseudonyme : Andrea. Ce mythe est entièrement fondé, selon mon expérience.

Vous avez choisi de ne pas nous montrer les femmes victimes de cette industrie, mais plutôt de présenter Ageha, une femme de tête. Quand avez-vous décidé qu'elle allait devenir le personnage principal de votre film ?

Elle se trouvait exactement à la place que j'avais occupée. Il n'y a pas eu de casting ou quoi que ce soit de cet ordre. Elle était là, elle était

ÉCRAN PARALLÈLE

Les spectres de l'Histoire

HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND

HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE / HITLER, A FILM ABOUT GERMANY

Hans Jürgen Syberberg



Il n'y a que l'honnêteté qui vaille et qui sache enthousiasmer, et pour l'art cinématographique, cela signifie aujourd'hui faire des films en utilisant toutes les possibilités que le cinéma nous offre, sans compromis et de façon éthiquement irréprochable, contre toutes les attaques, et même, tant qu'on peut encore, au prix de la perte temporaire de la grande reconnaissance et de l'acclamation des masses. C'est uniquement comme cela que nous en réchapperons et que nous nous regagnerons lentement des amis qui seront plus nombreux que les rares personnes qui nous sont restées fidèles. Telle est, si l'on considère le film comme œuvre d'art capitale de notre temps, la seule responsabilité politique, l'impératif catégorique de l'art cinématographique, la restriction radicale à une esthétique de la vérité, et cela n'a rien à voir avec les négoce de l'argent ou des idéologies, c'est plutôt l'affaire de beaucoup d'affliction et, si possible, d'un peu de joie.

Hans Jürgen Syberberg,
*L'art, dans son anxieuse tentative de porter le deuil.
Par-dessus tout, le silence de la mélancolie*

12h00 Variétés

Le film est projeté dans son intégralité

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carengo, 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, Francisco Ferreira, 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