

Contactos

PAULINO VIOTA

EP PS LES FILS DU POUVOIR

10H30 / LES VARIÉTÉS



Votre film a été tourné en deux semaines avec un budget limité. Pourriez-vous nous parler de ses conditions de tournage ? Le film a été tourné en 16 mm, mais nous avons réalisé deux copies en 35 mm pour la projection parce que les conditions techniques des salles espagnoles à cette époque étaient souvent inacceptables, surtout au niveau son. Sous Franco, il fallait remplir certaines conditions de hiérarchie professionnelle et syndicale pour pouvoir réaliser un film en toute légalité. Comme lorsque nous avons tourné *Contactos* nous étions très jeunes (j'avais 22 ans) et n'avions pas d'argent, nous ne pouvions pas remplir ces conditions. Quelque soit le film que nous aurions tourné, il n'aurait pas pu sortir légalement en salle. Réaliser un film impossible à projeter nous obligeait à le faire avec très peu de moyens. Mais cela apportait une grande liberté, plus encore dans la forme que dans le fond, puisque un contenu très explicitement antifranquiste pouvait entraîner la confiscation du film si un partisan du régime réussissait à le voir.

Pourquoi avez-vous décidé de filmer en plans séquence ? Ils s'imposaient de par le traitement de l'espace et du temps dans le film. Il s'agissait de parler de ce qui ne s'était jamais fait dans le cinéma espagnol à cause de la censure. *In illo tempore* il existait un courant dans la critique cinématographique (française justement, que nous connaissions bien) qui prétendait que la mise en scène « transparente », « invisible », du cinéma classique dissimulait le travail des films et présentait ces derniers comme des « faits » au lieu de ce qu'ils étaient : une intervention sur la réalité, une interprétation (des « légendes », comme dirait John Ford). Il était possible de combattre cet état de fait en adoptant l'attitude contraire. Ne pas tenter un impossible cinéma sans idéologie, mais mettre en évidence la forme, la rendre manifeste, pour qu'il soit clair que dans le film il y a des auteurs qui créent ou organisent le sens. D'habitude « naturels », non réfléchis, les différents cadres où se déroule l'action, l'histoire, la narration, pouvaient devenir protagonistes. Ainsi, en ce qui concerne l'espace, *Contactos* est composé de seulement cinq cadres qui reviennent encore et encore jusqu'à devenir reconnaissables : deux pour la pension (grâce aux deux cours intérieures de l'appartement où il a été filmé), un pour le seul site en extérieur, un autre pour l'appartement de l'homme à qui Tina rend plusieurs fois visite, et un pour les portes du restaurant qui, en outre, est fixe. Les quatre autres subissent des mouvements de la caméra, mais seulement latéraux, afin de maintenir l'idée d'une présence très forte de l'espace et, à la fois, d'élargir le terrain embrassé. Pour ce qui est du temps, il s'agissait de présenter des blocs non « dégrossis », pour ainsi dire, dans lesquels il pouvait y avoir aussi bien des moments significatifs que des temps morts, comme si nous avions laissé agir le hasard, en captant sans choisir des fragments de temps et en faisant abstraction de quelques autres. Ainsi, le temps deviendrait odieusement présent dans *Contactos*, à l'inverse du cinéma classique où le montage sélectionne les moments privilégiés, les attitudes les plus significatives. Donc on a une structure fermée en ce qui concerne l'espace et une « erratique » en ce qui concerne le temps, contraste qui permet de rendre manifeste l'existence des deux. Je crois qu'à partir de là il est facile de pressentir que les plans séquence étaient nécessaires, car en divisant les scènes en différents plans, ces idées disparaîtraient sûrement.

Comment voyez-vous votre film aujourd'hui, quarante ans après ? A l'occasion de la restauration effectuée par la Filмотeca Española et le Musée Reina Sofía, le film a été projeté plusieurs fois et reçu un meilleur accueil qu'à l'époque. Avant cela, il n'avait pu être projeté que dans quelques ciné-clubs d'Espagne et, pendant l'été 1971, à la Cinémathèque puis un an après au Festival de Toulon. Noël Burch est presque la seule personne qui, dans ses écrits, a mentionné plus d'une fois le film de manière très positive, ce qui était une grande fierté pour nous qui l'avions réalisé. Comment expliquer que les spectateurs cultivés du début des années 70 (il ne faut pas se faire d'illusions, un film d'« avant-garde » comme celui-ci s'adressait uniquement à eux) aient rejeté *Contactos* et que ceux d'aujourd'hui l'acceptent ? Ces spectateurs ont un background très différent de celui d'il y a quarante ans, ils ont pu, pendant toutes ces années, voir des films qui « accompagnent » *Contactos*, des films qui le rendent plus compréhensible comme par exemple le formidable *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman. Les films suivants aident à comprendre les précédents, comme l'a souligné avec génie Serge Daney, lorsqu'il a dit que *Citizen Kane* avait influencé *Stagecoach*. De mon côté, bien que cela manque sans doute de modestie, je penche pour l'idée que *Contactos* était en avance sur son temps, même si l'un des scénaristes, Santos Zunzunegui, n'est pas d'accord avec cette opinion.

Que pouvez-vous nous dire du titre du film ? Le titre a vocation à lier la forme au contenu. Il reprend un terme utilisé par les militants clandestins : l'un d'eux est le « contact » de l'autre. La raison formelle est plus difficile à expliquer. Mais comme le film est fait de plans séquence « bruts », avec des ellipses absolues dans les intervalles, le changement de plan, le montage de séquences (puisque'il n'y a pas de montage à l'intérieur même des séquences), les « contacts » des plans les uns avec les autres devraient apparaître de manière sensible. Mon modèle était certaines œuvres en papier du sculpteur Eduardo Chillida où les bords des surfaces qui les composent et s'entrecroisent constituent l'élément le plus significatif et que pour cela même l'auteur a intitulé *Rumor de límites*. Ce « choc » des matériaux est aussi manifeste dans un œuvre de Karlheinz Stockhausen qu'il a justement appelée *Contactos*.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff.

Séance spéciale

en présence de la réalisatrice

Vivante à ce jour

RACHEL BÉNITAH

12H15 / LES VARIÉTÉS



EP PS LES SENTIERS

Native American

PREMIÈRE MONDIALE

GIULIA GROSSMANN

15H00 / BERNARDINES

Comment avez-vous rencontré le groupe de passionnés du Far West que vous filmez dans leur camp des Landes ?

Je me suis retrouvée, par hasard, sur les lieux d'une scène de jeux de rôle organisée par l'association Fort Rainbow à "La Ferme exotique", non loin de Bordeaux. Au cœur de ce zoo, l'association a reconstitué, dans une ambiance de Far West, une véritable rue de village western, fidèle à l'image véhiculée par le cinéma des années 1960, avec son saloon, ses écuries, le bureau du shérif, etc. Les membres de Fort Rainbow y jouent aux Indiens et aux cowboys sous les yeux étonnés des visiteurs. Sur les lieux pour filmer un autre événement, j'ai cependant pu tourner 12 minutes, pendant lesquelles on assiste à la scène, classique, de l'attaque d'un train. Ce court document a donné lieu à un premier film. Après montage, ce document vidéo a été édité à 25 exemplaires et diffusé lors de l'exposition Cargo Culte, à la Vitrine (Paris), du 4 octobre au 27 novembre 2010. A la suite de cette expérience, j'ai repris contact avec le Président de l'association Jean-Michel Daulon (surnommé Percé lors de ses séjours à Fort Rainbow), et lui ai proposé de venir filmer plus longuement le travail de « mise en scène » de l'association.

Vous ne tracez pas de frontière précise entre jeu et réalité du spectacle. Comment avez-vous conçu votre mise en scène à partir de celle, déjà existante, de la reconstitution à laquelle se livrent ces hommes et ces femmes ?

La rencontre avec cette communauté a déclenché chez moi une série d'interrogations sur la notion même de mise en scène : leur mise en scène relève-t-elle du jeu théâtre ou de la notion de reconstitution historique ? Le fait qu'ils se sachent filmés a-t-il un impact sur leurs attitudes et leur mise en scène ? Il me semble que leur intention se situe à la frontière entre l'utopie et le divertissement. C'est une forme de "reenactment" dont le but est autant de

DOC ALLIANCE

Work hard – play hard

CARMEN LOSMANN

19H30 / MAISON DE LA RÉGION



6 LE JOURNAL DAILY – FID – 2012

s'approprier un mode de vie fantasmé à travers un personnage symbolique, que de se fondre dans un groupe d'individus qui partage la même passion : se projeter dans l'Autre pour mieux se retrouver soi-même... Les personnes ne sont pas des acteurs mais par le film, deviennent acteurs de leur propre mise en scène. L'intérêt de ce projet réside, selon moi, dans la complexité des intentions de ces protagonistes, qui relèvent autant de l'effort de documentation historique (une forme d'approche documentaire de leur part) que de la pure fiction. Ce film a été réalisé au fil des rencontres, sans préparatifs, certaines scènes ont été saisies du quotidien et d'autres ont fait l'objet de mise en scène ou les personnages participaient autant que moi à l'élaboration de la scène. Je leur proposais des situations et eux aussi. Les notions d'imprévu et de hasard



y sont intervenues comme éléments créatifs dynamiques.

Parmi les personnages, quelqu'un se distingue : un vrai Indien ou « américain natif » comme il le dit. Pourquoi se concentrer davantage sur lui ?

D'abord nous suivons les passionnés dans leur mise en scène nous racontant leur histoire, quel personnage ils incarnent... En un second temps, j'ai donné la parole à Kevin Dust, originaire de la tribu amérindienne Crows, qui vit en France et travaille à Eurodisney. Son discours vis à vis de son activité est paradoxal puisque d'un côté il se revendique Indien véridique et authentique, et de l'autre il contribue et alimente l'image-archétype de l'Indien folklorique. Son rôle dans le film intervient comme un contrechamp à la première partie afin de mieux cerner ce phénomène de recherche d'identité "en creux" d'une autre culture. Ce film interroge la notion d'identité, qui est vraiment "native american" ?

Propos recueillis par Céline Guénot

La Trampa

EDGARDO ARAGÓN

PREMIÈRE FRANÇAISE

EP PS LES FILS DU POUVOIR

22H15 / LES VARIÉTÉS

« La Trampa reconstitue

l'atterrissage d'un avion lié au trafic de drogue, lors des années quatre-vingts dans une ville reculée de l'État d'Oaxaca, au Sud du Mexique. »



Efectos de familia

EDGARDO ARAGÓN

22H15 / LES VARIÉTÉS

EP PS LES FILS DU POUVOIR

METTRAN MEN HADA AL-TURAB

C1

AHMAD NATCHÉ

TWO METERS OF THIS LAND

20H00 / TNM LA CRIÉE

PREMIÈRE MONDIALE



Pourquoi décider de tourner pendant un festival de musique en plein air à Ramallah ? Cela peut paraître un peu arbitraire pour tourner un film et donner à voir la vie quotidienne dans un endroit comme la Palestine. Un festival n'arrive qu'une fois par an, donc un contexte exceptionnel. Mais je sentais qu'il pourrait refléter certaines situations auxquelles les personnages sont confrontés dans leur vie de tous les jours. J'étais aussi très intéressé par l'idée de travailler sur le concept de spectacle, le fait de "montrer". Ce qu'on donne à voir dans n'importe quel concert ou comédie musicale dévoile ce qui est caché au public et peut être un objet de cinéma très intéressant. En même temps, je voulais parler des médias et de leur façon de transmettre la réalité - quelque chose qui est très lié à la vie des Palestiniens. J'ai choisi un lieu dans lequel les journalistes étaient présents car j'essayais de confronter les différentes manières d'évaluer ce qui est important. Mon point de vue en tant que réalisateur n'est pas très informatif, je prête attention à des choses auxquelles les journalistes ne trouvent pas de valeur, mais je pense qu'elles font aussi partie de la réalité. Un an avant le tournage, je suis allé à de nombreux festivals de musique, dans différentes villes de Palestine. J'ai pris des notes, cherché des histoires, et commencé à faire un casting d'acteurs potentiels choisis parmi ceux qui travaillaient là : musiciens, journalistes, bénévoles.

Two meters of this land ("Deux mètres de cette terre") : le titre de votre film reprend les mots du poète Mahmoud Darwish, dont la tombe se trouve non loin de la scène du festival et près de laquelle se déroule une des séquences. Dans quelle mesure ses poèmes ont-ils été une inspiration pour ce film ? Darwish et son art ont été une grande source d'inspiration. Le lieu de tournage a en fait été décidé quelques semaines avant sa mort, mais bien sûr, la présence de son corps, enterré là, a donné une nouvelle signification spirituelle à ce lieu. Et j'ai écrit avec ses poèmes en tête. Il est connu comme le poète national de la Palestine, et son œuvre, d'une manière ou d'une autre, est une présence constante dans la culture palestinienne. S'il n'y a pas de relation directe entre ces écrits et le contenu de mon film, je pensais que l'esprit de Darwish est présent, par exemple dans l'amour des petites choses, comme le premier café du matin et le sens de l'espace comme un sujet persistant de l'existence.

Une femme présente le concert comme "un événement dans lequel l'art et la culture ne sont pas séparés de la politique". Comme votre film ? Je le crois. Comme pour la plupart des dialogues du film, je n'ai pas écrit ces lignes. Elle a écrit le discours elle-même et j'ai décidé de l'inclure dans le film, sans en changer un mot. Cela me paraît très bien définir la condition du film. Tourner dans un pays où l'espace est quotidiennement refusé à ses habitants, c'est un acte politique, d'autant plus qu'on a tourné avec une équipe et

des acteurs locaux, dont la visibilité historique est niée chaque jour. Pour moi, c'est un moyen d'action politique, même si le contenu lui-même n'est pas explicitement lié aux enjeux politiques du moment.

Le film s'ouvre avec des images d'archives montrant de jeunes Palestiniennes dans un camp d'entraînement. Un Palestinien et une Française commentent ces images. Que recherchez-vous dans ce dialogue entre deux points de vue ? Et pourquoi en faire un prologue ? Ces photos ont été prises en Jordanie et au Liban, à l'époque où la résistance militaire a commencé, fin des années 60 début des années 70. Ce sont les premières images de Palestiniens après des années d'invisibilité historique. Ces photos sont liées à la construction d'une réalité que l'Etat d'Israël a voulu cacher depuis sa naissance en 1948. Le peuple palestinien se révèle au monde, criant "On existe"! Bien sûr, les enfants et les filles n'allaient pas au combat, mais ils étaient parfois mis en scène pour montrer au monde la révolution palestinienne, dans laquelle des gens de tous âges étaient potentiellement enrôlés. J'ai voulu souligner leur visibilité. Je ne considère pas cette séquence comme un prologue, même si elle est très dif-

ferente du reste du film. Je la vois plutôt comme une étape dans la progression du film, qui a aussi beaucoup à voir avec l'attention aux détails. Ce sont deux personnes qui essaient de trouver un espace commun et d'interagir. C'est une des figures récurrentes du film.

Deux personnages discutent de la différence entre le journaliste et le poète. Le premier prend quelque chose de grand pour en faire du petit, tandis que le second part du petit pour faire du grand. Et le réalisateur ? Il y a de nombreuses façons d'être réalisateur. Ma vision est proche de celle du poète. J'essaie de me concentrer sur les actions qui ne sont peut-être pas visibles pour tout le monde, et de leur donner forme et sens, non pas avec des mots mais à travers des images et des sons. Une expérience qui devrait être plus sensuelle qu'intellectuelle. Je crois aussi à la participation créative des spectateurs. Comme la poésie ou la peinture, le cinéma est un art de la suggestion, et ceux qui regardent devraient prendre part à la construction de l'œuvre, remplissant en quelque sorte les blancs. Malheureusement, la télévision et la plupart des films ne donnent plus au public la possibilité d'imaginer, parce qu'ils essaient de tout montrer. Comme Robert Bresson l'a dit, "le plus dur au cinéma, c'est de ne pas montrer".

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

Why deciding to film during an open air music festival in Ramallah? A music festival could seem an arbitrary event to set a film and to give a vision of the daily life in a place like Palestine. It is an exceptional context that happens once a year, but I felt it could reflect some situations that the characters face in their everyday life. I was also very interested in working with the concept of show, of "showing". What is given to see in any musical or dance show and what is hidden to the public could be an interesting subject for filmmaking. At the same time, I wanted to talk about media, which are so much connected to the life of the Palestinian people, and their way of communicating a reality. I chose a location where journalists were involved because I was trying to confront different ways of evaluating what is important. My point of view as a film director is not very informative, and I give importance and attention to things that journalists don't find relevant but I think they are also part of the reality. So one year before the shooting I went to many music festivals, in different Palestinian cities, taking notes, finding stories and casting potential actors among the people who worked there: musicians, journalists, volunteers, etc.

Two meters of this land are words from the Palestinian poet Mahmoud Darwish and one sequence takes place in front of his grave, located near the festival. In which respects were his poems an inspiration for your film? Darwish and his art were a great inspiration, although the location near his grave was decided a few weeks before his death. Of course, the presence of his buried body there gave a new spiritual meaning to that place and I wrote the script with his poems in mind. He is known as the Palestinian national poet and his poetry is, in one way or another, a constant presence in the Palestinian culture. There is no direct relation between his writing



and the content of my film. But I think Darwish's spirit is present, for example, in the love for the little things, like the first coffee in the morning and the sense of the space as a persistent matter in life. Which is also suggested in the title of the film.

The film starts with photographic archives showing young Palestinian girls training. A Palestinian man and a French woman, are commenting on these images. What are you looking for through this dialog between two points of view? And why making a prologue out of it? The photos were taken in Jordan and Lebanon when Palestinian military resistance began, at the end of the sixties, beginning of the seventies. As the characters say, these are the first pictures of individual Palestinians after many years of historical invisibility. These pictures are related to the construction of a reality that the state of Israel wanted to hide since its birth in 1948. Palestinian people are showing themselves to the world, saying "We do exist!". Of course, kids and girls did not go to combat, but they were part of a "mise en scène" to show the Palestinian Revolution to the world, a fight where people of all ages were virtually involved. Using these photos I wanted to put the emphasis on the people's visibility. I don't consider this scene as a prologue, although it's very different from the rest of the film. I think of it as a step in the film's progression which also has to do with attention to detail. They are two persons trying to find a common space and connect. This is a permanent figure in the film.

The camera is dwelling on the volunteers, their discussions, their attitudes as they are preparing the show or just waiting. Why was it important to film them? How did you choose and directed these non-professional actors? Everything is connected. We can get a better idea of a place or a situation by isolating its fragments. The volunteers are not the main characters of the music festival, but they can also give the experience of the event. We only need to know how to look at them and they will communicate illuminating aspects of an unknown reality. Most of the people that are in the movie are acting for the first time and they play themselves in the sense that they do in the movie the same or something very close to the role they do in the daily life. I had a script, but I never gave them the dialogues as were written by me and we did not rehearse. I explained the situation at location and everyone talked in his own words.

A woman is introducing the concert as "an event where art and culture are not separated from politics". Like your film? I think so. As it happens with most of the dialogues of the film, I did not write those lines (she wrote the speech herself and I decided to include it in the film without changing a word) but I think it is proper and it can also define the condition of the film. It is a political action to shoot a film in a country where a space is being daily denied to the inhabitants, and it is even more political to shoot it with local actors and local crew, whose historical visibility is being daily denied. For me, it's a way of being political even if the content is not explicitly related to political issues of the moment.

Two characters are discussing the difference between a journalist and a poet. The first one takes big things to make them small, whereas the second one uses little things to create something big. What about a film director? There are many ways to be a film director. My vision as a film director is closer to the poet's. I try to focus on actions that may not be visible for everybody and to give them form and significance not through words but through pictures and sounds. A experience that should be more sensual than intellectual. I also believe in the creative collaboration of the public. As poetry or painting, cinema is an art of suggestion, and people should be invited to take part in the construction of the work filling the blanks. Unfortunately, TV and most of the films today don't give the chance to imagine to the public because they try to show everything. As Robert Bresson said, the most difficult in cinema is not to show.

Interviewed by Céline Guénot

Dans le cadre du partenariat avec La Poste, le journal du FID est heureux d'ouvrir une chronique à André Guidicelli, postier, cinéophile et critique

Nous sommes dans un coin reculé du Portugal où se tient chaque année un festival de théâtre. Ignasi Duarte y a travaillé comme dramaturge, et a choisi ce lieu pour tourner son premier film, *Montemor*.

Le plan est fixe. Le soir qui tombe éclaire, malgré tout, cette campagne broussailleuse. En haut, côtoyant le ciel, des arbres rachitiques sont balancés par le vent. Dans ce tempo nonchalant, un homme en quête de bois mort recherche la cime feuillue d'un arbre, chue au gré des tempêtes. C'est dans ces images aux couleurs désaturées, pleines d'une pesanteur poétique parfois déconcertante, que deux personnages - des enracinés - vont témoigner d'une désespérance en livrant leur quotidien.

L'un se déplace dans une charrette tirée par un âne et dont la roue est en morceaux ; l'autre sculpte un couteau dans une branche. Cela quand ils ne se mettent pas à chanter autour d'une bière. Parfois l'un regarde l'autre pêcher, le sentiment d'attente en sort décuplé. Le son fixe les limites de la vacuité par de vives incursions survenant des infrastructures comme la route ou la voie ferrée. Les personnages, burlesques, attachants, sont enfermés-là dans un cadastre sonore, entourés de frontières auditives. On verra aussi, mais furtivement, ceux qui de la police ou de la fanfare ne sont pas partis à la ville, et dont on pourrait dire qu'ils sont incrustés dans les murs blancs. Ceux-là ne prennent ni la voiture ni le train pour aller à la plage. Mais, au regard de nos deux enracinés, ils sont encore trop mobiles. Les moutons aussi s'en vont lorsque s'approche d'eux le personnage principal, le plus mutique de tous, le plus à la traîne aussi malgré son indépendance affichée : « J'ai toujours fait ce que j'ai voulu ». Miracle des images, la dernière bête qui sort du plan se retourne et le regarde comme pour excuser la fuite du troupeau.

Que dire de cette chorale fantomatique composée de cinq femmes dans les bosquets, prêtresses invoquant des divinités dans le noir grandissant, et de ce plan de nuit aux abords d'un étang qui brille de toute sa noirceur, sinon qu'ils nous fascinent.

Des plans fixes conçus comme des tableaux. Un son qui délimite l'espace et raccorde les choses. Une liberté inconditionnée donnée aux interprètes. Tout cela donne un film capable de nous restituer un monde dans sa vérité. Il s'agit de quelque chose de plus qu'un voyage. Propulsés dans cette campagne lointaine, nous voyons se refléter dans ces êtres nos propres abandons. Ainsi lorsque, dans les derniers plans, alors que l'on entend passer voitures, trains et fanfares, les deux hommes se retranchent derrière une ultime ligne de démarcation.

Joana Preiss

JURY FRANÇAIS

Quel est votre parcours ? J'ai débuté par des études de chant lyrique lorsque j'avais dix-sept ans. J'ai très vite été intéressée par la musique contemporaine et expérimentale qui proposait un champ plus large pour la voix et des possibilités d'improvisation qui me permettaient de l'utiliser comme un véritable instrument, et de créer mon propre espace d'inspiration et de création ainsi que de collaboration. J'ai rapidement commencé à faire des concerts et des performances, puis parallèlement à jouer au théâtre en rencontrant l'auteur et metteur en scène Pascal Rambert



(j'avais dix-huit ans) avec qui j'ai travaillé pendant dix ans. J'ai appris mon métier directement sur scène et le théâtre m'a totalement aspiré (tout en continuant à faire de la musique et des performances). Certains réalisateurs sont venus voir mon travail et m'ont proposé de jouer dans leurs films. Ce qui était donc une suite logique à mon parcours.

Vous avez également travaillé avec des artistes contemporains, cette transversalité dans l'art est importante pour vous ? Oui, très importante. Elle ouvre un champ et des possibilités plus grandes. Elle m'a permis de développer mes capacités d'actrice, de chanteuse, d'artiste et de création. Elle a contribué aussi à élargir mon champ de vision et mes domaines d'inspiration.

Vous poursuivez des recherches expérimentales dans la musique aujourd'hui. Cela nourrit aussi mon travail d'actrice et mon nouveau travail de réalisation. L'expérimentation me fascine, elle fait partir de soi pour arriver à l'endroit de la recherche et du

dépassement. Je travaille actuellement sur des poèmes d'Hölderlin que je chante en brillant sa langue. J'ai le sentiment parfois d'être possédée par sa poésie tout en étant traversée par des chants lointains connus et inconnus, mystiques et païens

Sibérie, votre premier long métrage, vient de sortir en salles en France, quel était le projet ? Le projet est venu de ma rencontre avec Bruno Dumont et d'un voyage en Sibérie. Nous sommes partis avec deux petites caméras mini DV et nous avons filmé notre huis clos à travers l'immensité et l'aridité du pays par la fenêtre du Transsibérien. La première écriture du film était donc documentaire, elle s'est faite au filage, puis j'ai créé une deuxième écriture au montage en réinventant complètement l'histoire. Le film se situe entre le cinéma du réel et le cinéma du rêve.

Comment envisagez-vous votre collaboration au sein du jury de la compétition française du FID Marseille ? Avec curiosité, immense désir et rigueur.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Noëlle Pujol

JURY INTERNATIONALE

Quel est votre parcours ? Très jeune, je suis passionnée par l'art, je dessine. À chaque rentrée scolaire, au lycée de Foix, les professeurs diffusent *Un chien andalou* de Luis Buñuel. J'obtiens mon bac arts plastiques grâce à l'occitan. J'étudie l'histoire de l'art à Toulouse, puis j'intègre les Beaux-Arts de Paris où j'assiste aux cours de cinéma donnés par Jean-Claude Biette. En parallèle à mes études, je suis surveillante dans un lycée. Je commence à utiliser une petite caméra vidéo sur mon lieu de travail. Je filme les adolescents mais aussi mes collègues de travail, notamment un compétiteur en baby-foot (Baby-F, 1998). Je participe au collège invisible, post-diplôme de l'École des Beaux-Arts de Marseille dirigée par Paul Devautour. Entre 2001 et 2003, je poursuis mes études au Fresnoy à Tourcoing, où je réalise VAD (Visite à Domicile) et une installation vidéo Escluse. Peu après avoir terminé mes études, je pars en Hongrie à Budapest où je tourne *Allohajo* (2005) avec un groupe d'ouvriers.

Votre travail prend différentes formes, le film, l'installation vidéo, la photographie et le dessin, comment conciliez-vous toutes ces pratiques ? Je réalise des installations vidéo sonores et des films documentaires qui sont montrés et diffusés à la fois dans des lieux d'art contemporain et dans des festivals de films. Qu'est-ce qui fait que je choisis de réaliser un film ou une installation vidéo ? À quel moment la réalité du son d'un espace peut orienter un projet vers la construction d'une installation ? Comment par le dessin tenter d'écrire un film ? Toutes ces pratiques, ces matériaux hétérogènes dialoguent en alternance. Ils s'accordent, ils s'éloignent et se touchent, ils s'enchaînent et se déploient. Je suis très sensible aux associations libres.

Quelle importance a le cinéma dans votre production artistique ? Une anecdote. Ma première séance de cinéma a lieu en décembre 1979. Je découvre *Blanche Neige et les Sept Nains* de Walt Disney. Derrière moi, dans la salle obscure, la fille de la pâtisserie se met à pleurer. Elle veut partir. Est-elle déçue par les premières images du film qui s'ouvrent sur un livre dessiné au trait noir et une voix off qui raconte l'histoire ? Je veux voir, je reste. À la maison, c'est le cinéma à la télévision. À l'occasion de ces séances, ma mère prépare de grandes tartes aux fruits que toute la famille dévore devant *Les Damnés* de Visconti, les westerns d'Anthony Mann et de John Ford. Quel rapport y a-t-il entre la pâtisserie et le cinéma ? La couleur, la matière, la lumière, l'aimantation, l'expérimentation aventureuse des sens, l'usine à rêves ! La force de fabriquer des univers, une puissance de l'imaginaire. Le cinéma me déplace dans le temps et dans l'espace, il me provoque et me donne beaucoup de désir. Il me lance : « Alors, on y va ? ».

Vous développez dans votre œuvre une veine plus autobiographique. Les films que vous évoquez sont Visite à domicile réalisé en 2002, Histoire racontée par Jean Dougnac (2010) et Le Dossier 332 (2012). Un quatrième projet est en cours.

J'ai le sentiment que ces films ont non seulement une dimension autobiographique par l'objet qu'ils explorent mais aussi par leur capacité de fabriquer du

cinéma par la parole, que tout soit raconté et rien ne soit vu, de se déployer en plusieurs volets.

Comment envisagez-vous votre collaboration au sein du jury de la compétition internationale au FID-Marseille ? Je suis très enthousiaste de partager cette expérience avec les autres membres du jury. Curieuse de voir et parler de films découverts à plusieurs. J'espère que nous prendrons des risques ensemble.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Please tell us about your background. *When I was a young girl, I had a passion for art, and I made drawings. At the beginning of every new high school year in Foix, teachers showed us Un chien andalou by Luis Buñuel. I passed my high school diploma in fine art thanks to Occitan. After that I studied History of art in Toulouse and then joined the Paris School of Fine Arts, where I attended Jean-Claude Biette's film class. At the same time, I worked as a high school supervisor. I started using a small video camera on my workplace. I filmed teenagers but also colleagues, notably a table football competitor (Baby-F, 1998). Then I took part in the "invisible college", a postgraduate program at the Marseilles School of Fine Arts, run by Paul Devautour. From 2001 to 2003, I studied at Le Fresnoy centre in Tourcoing, where I made Visite à Domicile and a video installation called Escluse. After completing my studies, I went to Budapest in Hungary, and directed Allohajo (2005) there with a group of workers.*

Your work combines various art forms: film, video installation, photography and drawing. How do you combine all these mediums? *I make sound video installations and documentaries that are shown both in contemporary art venues and in film festivals. Why do I choose to make a film or a video installation? When does the reality of the sound of a space guide a project towards the development of an installation? How can I try to write a film out of a drawing? All these heterogeneous practices and materials alternately interchange. They converge, stray from each other, touch each other, follow on from one another and unfurl. I am really sensible to free associations.*

Can you discuss the importance of cinema in your artistic production? *It is anecdotal. I went to the cinema for first time in 1979. I discovered Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs. Behind me, in the dark theatre, the baker's daughter started crying. She wanted to leave. Was she disappointed by the opening images of the film, showing a book with black-line drawings and an off-screen voice telling the story? I wanted to watch, I stayed. At home, we watched movies on television. For those private screenings, my mother would bake big fruit tarts that the whole family would devour while watching Visconti's The Damned, or western films by Anthony Mann and John Ford. What's the connection between pastries and cinema? Colour, texture, light, magnetisation, the adventurous experimentation of senses, the dream factory! The ability to build new worlds, the power of imagination. Cinema makes me travel through time and space; it provokes me and arouses me. It cheekily says to me: "Shall we go or what?"*

You are developing a more autobiographical aspect in your work. The films you are referring to are Visite à Domicile, which I made in 2002, Histoire racontée par Jean Dougnac (2010) and Le Dossier 332 (2012). A fourth project is underway. *I've got a feeling these films not only have an autobiographical dimension because of the object they are exploring, but also through their ability to make cinema out of words, to tell everything without showing anything, and to unfold in several instalments.*

How do you see your collaboration within the Jury of the FID Marseille international competition? *I am really exited about sharing this experience with the other members of the jury. I am keen to watch and talk about the films we are to discover collectively. I hope we will take risks together.*

Interview by Olivier Pierre

Marie Losier

JURY FRANÇAIS

Réalisatrice, vous faites partie du jury de la compétition Française du FID Marseille. Pouvez-vous nous dire quelques mots sur votre parcours ? Mon obsession a toujours été le cinéma mais mon parcours n'a pas toujours été dans le cinéma ! J'ai séché beaucoup de cours pour aller voir tous les films qui m'ont nourrie et continué à me faire rêver. Très jeune, j'ai quitté la campagne pour rejoindre Paris que j'adorais, surtout la rue des Ecoles avec tous ses cinémas et la Cinémathèque. J'allais à l'Université de Nanterre pour faire un DEA de Littérature Américaine.. Puis je me suis inscrite aux Beaux-Arts en Sculpture. Puis aux cours de Jean Douchet à la Cinémathèque... et bientôt je séchais tous les cours à la fac pour courir au cinéma, tous les jours. J'ai obtenu une bourse pour écrire une thèse, et décidé de partir à New York, avec deux valises...et mes rêves de Manhattan comme dans les films de Woody Allen... Une fois sur place j'ai utilisé ma bourse pour faire de la peinture au lieu d'écrire ma thèse. Puis j'ai été acceptée en Master d'Arts Appliqués aux Beaux-Arts de New York - en peinture. C'est comme ça que j'ai eu un visa pour rester à New York. Je me suis adonnée à la peinture et au collage, et j'ai continué à courir au cinéma. J'ai alors fait la rencontre de Richard Forman qui m'a demandé de prendre en charge le décor pour une de ses pièces de théâtre. Je n'avais aucune expérience dans ce milieu mais j'ai accepté. Cette expérience a défini mon futur en tant que cinéaste. J'ai rencontré des personnalités fascinantes de la scène underground new-yorkaise, dans le cinéma et le théâtre. En même temps, avec un groupe d'amis, je programmait tous les dimanches au cinéma Ocularis à Brooklyn. Mon ex petit-ami, pour notre séparation m'a offert une vieille camera Bolex. Quel beau cadeau ! Je suis allée au Millennium Film Center, un collectif qui disposait de tables de montage et de projecteurs dans l'East Village, pour demander à quelqu'un de me montrer comment se servir de cette fameuse Bolex. Là, j'ai rencontré Mike Kuchar, qui m'a engagée pour jouer dans un de ses films. J'ai appris en l'observant, et je l'ai choisi comme sujet de mon premier film. J'ai ensuite filmé un portrait de son frère jumeau, George Kuchar, et par la suite toute une série de portraits. Quelques années plus tard, ma carte verte en poche, j'ai rencontré Delphine Selles à l'institut de l'Alliance française, qui était alors programmatrice cinéma. J'ai commencé à travailler avec elle. Aujourd'hui je suis la programmatrice cinéma au FIAF. Ça fait 11 ans.

Vous avez réalisé de nombreux films sur des musiciens ou des cinéastes, des artistes d'avant-garde. L'admiration, ou l'amitié que vous leur portez est-elle souvent à l'origine de votre désir de filmer ? L'amitié est le mot clef et le déclencheur pour tous mes films. Souvent au départ, je ne les connais pas et ne connais pas leur travail mais c'est la rencontre, l'humour, l'échange qui m'inspirent pour faire ces films, qui me donnent envie de découvrir leur processus de création, de jouer et créer avec eux, et à travers ce travail et les années qui passent, c'est ce qui me pousse à faire ces films. L'amitié se renforce et me transforme. Je ne suis pas du genre groupie - à part de Bob Dylan ! Je préfère ne pas appartenir à un groupe et vivre mes émotions pour moi-même, et je pense que si j'étais autrement les films seraient très différents.

Vous vivez et travaillez à New York depuis de nombreuses années. Cela a-t-il changé le regard que vous portez sur le cinéma français ? Quand j'étais à Paris je courais voir les films américains d'Anthony Mann, Billy Wilder, Cassavetes, mais aussi les films japonais...tout. Mais très peu de films français, à moins que ce ne soient des classiques et ou bien les Rohmer, Rivette, Franju, Pialat, René Clair, Renoir... En tout cas très rarement des films récents. Et maintenant en vivant à New York depuis 18 ans, je cours voir plus souvent des films français ! Des classiques mais aussi tout ce qui sort en salle, pour mon travail à la FIAF et parce que New York est une ville très francophile. Mon opinion n'a pas changé, mais a quand même évolué et s'est formée. Le cinéma qui me plait et m'engage fortement en France aujourd'hui est un cinéma indépendant, pas si facile souvent, expérimental - comme je pense le documentaire. Des films qui n'ont pas vraiment de vie en salle, qui ont une vie en dehors du circuit compliqué et lourd du cinéma avec un grand C. Et ce sont souvent des petits bijoux.

Comment concevez-vous votre rôle de jury du FID Marseille ? J'ai déjà participé à plusieurs jurys dans différents festivals, le New Era en Pologne, BAFICI en Argentine et d'autres. A chaque fois, je trouve cette expérience passionnante en tant que réalisatrice et programmatrice cinéma car cela amène à penser au cinéma sous un autre angle. On regarde les films avec une très grande attention, on y pense beaucoup plus, on doit en parler pour défendre ces choix et désirs. On est parfois frustré car le film que l'on soutient ne gagne pas et ce n'est jamais à cause de sa qualité mais des circonstances, des autres membres du jury, du type de festivals. Je suis honorée et très heureuse de participer au Jury du festival du FID. C'est ma première fois au FID et à Marseille et je rêvais d'y participer et de le découvrir depuis un moment. Alors je suis prête pour l'aventure !

Propos recueillis par Céline Guénot



4 BÂTIMENTS, FACE À LA MER

PHILIPPE ROUY



Votre film est un travail de montage d'images d'une caméra de surveillance. Quelle est l'origine de ce matériel ? Comment vous en êtes-vous emparé ? Ce ne sont pas exactement les images d'une caméra de vidéo surveillance. Mais celles d'une webcam officielle que la société japonaise Tepco, exploitant de la centrale de Fukushima daiichi, a installé sur le site de la catastrophe. Ces images sont accessibles au public 24h sur 24h sur une page web dédiée, depuis juin 2011.

Cette caméra s'inscrit dans la grande opération de communication très contrôlée de Tepco depuis le début de la catastrophe nucléaire. Elle s'affiche comme un gage supplémentaire de la transparence des opérations de sécurisation. Il n'en est rien évidemment. Ce qui est à voir n'est qu'une très infime partie des dégâts, des travaux en cours et des risques encourus par les « liquidateurs ». Le hors champ est considérable.

Mais ce sont des images intéressantes par les paradoxes qu'elles concentrent.

Elles servent la communication d'une entreprise et sont pourtant un accès direct à un outre-monde interdit aux humains où un processus irréversible de dé-civilisation est en cours. Elles scrutent un espace ravagée par un mal proprement invisible, la radioactivité. Enfin, elles révèlent des beautés naturelles (cycle des saisons, lumières) dans un environnement mortifère. C'est par le biais de ces paradoxes du visible que j'ai initialement abordé le projet d'un film. Mais très rapidement, la question de la durée de ces images est devenue un enjeu majeur du projet. Comment faire un film d'un plan séquence fixe unique qui pourrait s'étendre jusqu'à 40 ans (la durée prévue pour le démantèlement de la centrale) ? Que faire de ce regard inépuisable ? Quand l'interrompre ? J'ai arrêté la collecte des images avec les premières neiges tombées sur le site, soit huit mois d'images ininterrompus. Le travail de dérushage a débuté et j'ai compris que l'étendue inhabituelle des durées filmées ouvrait une porte vers les temporalités inconcevables qu'induisent l'énergie nucléaire et la radioactivité. J'ai alors tenté de creuser les couches de temps que les images d'une simple webcam de propagande pouvaient contenir.

Dans votre film la chronologie est secondaire. Pourriez-vous nous expliquer ce choix et, de façon plus large, les principes liés à la structure ? Construire chronologiquement un film, c'est souvent l'amener vers une forme de résolution. Or le cadre même du film, la catastrophe nucléaire, infinie, et la nature des images, du présent continu, m'ont semblé inconciliables avec ce genre d'approche. Le film est donc construit en trois parties bien distinctes qui n'entretiennent pas de liens successifs. Chacun des volets reprend dans le même ordre les huit premiers mois filmés, et à chaque cycle la perception du paysage filmé diffère. Comme le ferait un scanner qui, à chaque passage sur une même image, prélève et analyse des informations supplémentaires.

Et puis cette structure en modules autonomes permet de faire advenir ces strates temporelles dont je parlais. Un temps plutôt terrestre, géologique, est évoqué dans la première, un autre plus historico-politique dans la dernière. Et puis le temps du présent, de l'immédiateté, du direct – qui est aussi le temps de l'exposition du corps humain aux radiations – dans la partie centrale.

Dans le film s'inscrit un geste énigmatique. Pourriez-vous nous dire qui en est l'auteur et si la présence de ce geste a influencé la forme du film ? C'est un geste de défiance commis par un « liquidateur » anonyme à l'intention de la webcam. Il est absolument univoque, une accusation, mais les destinataires peuvent être multiples : Tepco, les autorités japonaises, l'ensemble des acteurs de l'histoire du nucléaire militaire et civil, nous-mêmes, spectateurs passifs et potentiels complices, et d'autres encore.

La force politique du geste est décuplée par sa durée. Incompressible. Il était absolument inenvisageable de l'amputer. Le film s'est donc construit autour de cette action, de ce monolithe de temps qu'il fallait maintenir incandescent jusqu'à son terme. La construction en « triptyque » du film vient certainement de là aussi, de l'impossible dissolution de ce geste dans un ensemble plus large.

Le son joue un rôle très important au long du film. Comment avez-vous travaillé sur les trames sonores ? Quelle est la nature des sons qu'on entend ? Les images filmées par la webcam Tepco sont muettes. Plusieurs minutes du film le sont restées. C'était très important que ce mutisme-là, un étouffement, puisse être entendu. Une partie du son s'est donc construite en relation avec ce silence, comme un souffle à reprendre. Pour le reste, je souhaitais habiter ces images d'une forte charge électrique, celle que l'on entend à proximité des lignes à haute tension, elles-mêmes alimentées par l'énergie nucléaire. Grésillements, bourdonnements, stridences émaillent le film. Le geste du liquidateur est, lui, porté par des pulsations continues, qui pourraient être celles d'un cœur humain emballé, (le sien ? Le notre ?) ou d'une machine à la mécanique implacable.

Propos recueillis par Paolo Moretti
English version page 7



LA NUIT REMUE

BIJAN ANQUETIL

en présence du réalisateur

PREMIÈRE MONDIALE

22H00 / VARIÉTÉS

Le parti pris de la nuit ? A l'origine de ce choix, il y a une situation concrète. Pendant l'hiver 2010, dans le quartier de Jaurès à Paris, des migrants afghans, pour la plupart très jeunes, ont été contraints de s'installer sur les bords du canal Saint-Martin. Livrés à eux-mêmes dans une ville inconnue. Rapidement, il y a eu plusieurs dizaines de personnes, un petit « camp ». Cet hiver, il faisait froid et la nuit les jeunes garçons se sont mis à allumer des feux de fortune pour se réchauffer. C'était une image saisissante que ces feux au cœur de la nuit parisienne. Une scène d'un autre temps mais aussi brutalement contemporaine. C'est là que j'ai fait connaissance avec certains migrants. J'y suis allé souvent. On s'y échangeait des récits, des nouvelles, des astuces pour continuer sa route. Étrangement, j'y ai passé des moments forts, d'amitié, de paroles. En discutant avec certains Afghans, j'ai pu constater à quel point la nuit était présente dans leur vie. C'est la nuit que se font la plupart des étapes de leur traversée clandestine. Elle les



leur histoire, mais aussi celle de leurs compagnons, non comme on la raconte à un juge ou à un journaliste, mais telle qu'ils se la racontent entre amis.

Associer leur images était un choix préalable ? Comment s'est fait le choix des fragments ?

L'autre élément qui a fait naître ce film est effectivement les vidéos que de nombreux Afghans avaient dans leur téléphone portable. C'est un objet très important pour eux. Le téléphone portable permet de garder le lien mais aussi d'écouter de la musique, de prendre des photos, de filmer. Finalement, ils sont très proches des jeunes ici, à la différence que leur jeunesse est sur les routes, sans pays, sans familles... J'ai remarqué qu'ils étaient nombreux à filmer des moments de leur vie. Et comme certains téléphones passent de



rend invisibles, les protège aussi... La nuit revenait souvent dans leurs récits de voyage, mais aussi dans la musique afghane que nous écoutions ensemble. Elle y est un thème très fort, c'est le moment de l'amour, de l'exil, du souvenir... Il y aurait également beaucoup à dire sur la dimension proprement cinématographique de leur nuit, ce moment d'attente où le monde reste à distance. J'ai eu envie de faire ce film avec eux. Et le temps d'une nuit asséoir le spectateur autour du feu.

Comment s'est passé le tournage avec eux ?

Le film devait se faire avec d'autres personnes. Mais le camp a été évacué et les garçons dispersés. Et au moment du tournage, ils ne se trouvaient déjà plus sur Paris. C'est avec cette même idée de film que j'ai rencontré Hamid et Soban. Ils en sont devenus les personnages. Dès le départ, le projet était clair. Il s'agissait de faire un film ensemble, pas « sur » eux. Le film a été construit sur une trame, ou une situation que je leur proposais : des jeunes migrants se retrouvent au cœur de la nuit autour d'un feu... Je leur ai juste proposé de s'emparer de cette proposition, de la vivre et de dériver ensemble jusqu'au matin. Le tournage s'est passé seulement en quelques nuits. Nous avons également tourné des scènes de jour mais il s'agissait surtout de mettre l'équipe à l'unisson, de passer du temps ensemble. L'équipe de tournage faisait partie du film. Il y avait une porosité réelle entre le moment où la caméra tournait et nos existences. Je donnais parfois quelques indications, d'autres fois ces sont eux qui ont proposé des situations. Ce film est leur histoire. Ils y ont apporté leur amitié, leurs images, leurs musiques, leur poésie, leur humour, leurs émotions... Mais le fait qu'il s'agisse d'un projet de film nous a donné à chacun une grande liberté. Celle d'être nous-mêmes et d'autres à la fois. Une occasion de raconter

Loin de tout misérabilisme, on perçoit plutôt une forme de vitalité.

C'est peu dire qu'il faille de la « vitalité » pour traverser, souvent à pied toutes ces frontières. Le « misérabilisme » est dans la manière dont on regarde l'autre. J'ai un problème avec une certaine manière de s'appuyer sur la prétendue « misère des faibles » pour dénoncer des injustices. Les Afghans que j'ai rencontrés à Paris m'ont surtout marqué par leur jeunesse, leur force, leur dignité. Ils ne m'ont jamais tendu la main et nous avons toujours eu une relation d'égal à égal. D'ailleurs, je pense que cela explique la solidarité de nombreuses habitants du quartier Jaurès avec eux. Si je n'avais pas aimé être avec eux, je n'aurais pas fait ce film. Je suis très reconnaissant envers Hamid et Soban pour s'être investi dans ce film.

Que dire du titre, emprunté à Henri Michaux ?

Dans le titre, il y a cette idée que c'est la nuit l'actrice du film, et non, nous, les personnages.

Il y a aussi quelque chose de l'ordre de l'écoute j'imagine. La nuit possède une sonorité propre. Les bruits se font rares. Le monde visible s'estompe. On écoute mieux. Les souvenirs surgissent dans les silences, à la manière de ces images pixelisées à la vibration particulière. Pour préparer un film, il faut des « alliés ». Même si l'on y pense pas du tout pendant le tournage. Michaux de manière diffuse en était un. Certaines images de film aussi. Et puis Joseph Conrad. Dans un coin de mon esprit, il y avait ce passage d'une de ses nouvelles : « Nul homme ne se confiera à son maître ; mais à un ami, à un vagabond, à l'homme qui ne vient ni pour enseigner ni pour régenter, à celui qui ne demande rien et accepte tout, les mots affluent autour des feux de camp, dans la solitude partagée de la mer, dans les villages au bord des rivières, dans les haltes de repos entourées de forêts ; les mots affluent sans se préoccuper de race ou de couleur de peau. Un cœur parle, un autre cœur écoute ; et la terre, la mer, le ciel, le vent qui passe et la feuille qui bouge entendent aussi le récit futile des fardeaux de la vie. ». Finalement, c'est peut-être ça que le film essaie de raconter.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

AUTO PORTRAIT

CF
PREMIÈRE MONDIALE
PREMIER FILM

SIMONE FATTAL

en présence de la réalisatrice 18H14 / TNM LA CRIÉE



Peintre, vous dites n'avoir jamais pu vous dessiner vous-même. S'asseoir face à la caméra, devant un micro, est-ce une façon de se livrer autrement ? Plus entièrement ? En fait, Je n'avais pas encore pensé faire un autoportrait - ce n'est pas que je ne savais pas ou ne voulais pas le faire avec des dessins - avant d'avoir cette année-là, vu une exposition à New York d'autoportraits. Il y avait là bien sûr tous les grands autoportraits de l'histoire, Van Gogh, Rembrandt, etc. et les contemporains avaient envoyé des photos. Cela m'a donné l'idée de contacter Pierre-Henri Magnin qui était photographe, et qui avait souvent émis le désir de me faire des photos. Mais quand j'ai été le voir, je lui ai demandé de faire un film. Je n'avais aucune idée du genre de film que l'on allait faire. La forme est venue de lui et de l'ami à qui il a fait appel, Chilperic de Boisguiller. Je n'avais pas du tout en tête de me "livrer", au contraire, je ne voyais le film que sur un plan esthétique. Des images, en fait.

Entre les images tournées en vidéo et le film, plusieurs décennies se sont écoulées. Pourquoi avoir attendu si longtemps ? Le film a dormi aussi longtemps car je n'étais pas contente du montage que les deux vidéastes avaient fait à l'époque, et qu'ils n'avaient aucune envie de reprendre. Et donc, le film a dormi dans mes tiroirs. D'ailleurs au départ, je n'avais même pas les bandes. Il a fallu du temps pour qu'ils me les renvoient. Avec le temps je l'ai en fait oublié. Et puis un jour ma soeur qui était chez moi avec des amis pour le thé, il y a deux ans, a demandé, mais au fond ce film, qu'est-il devenu ? Jocelyne Saab, la cinéaste, qui se trouvait présente, s'est informée : Quel film ? Et quand on lui a raconté l'histoire, elle a tout de suite entrepris de me trouver un labo qui a transféré les bobines en numérique. Qu'elle soit ici remerciée. J'imagine que nous avons eu de la chance d'avoir encore des images sur ces bobines.

Malgré cette distance dans le temps, votre autoportrait, loin d'être figé, donne l'impression d'être en train de se faire sous nos yeux. Pour que le surgissement de soi adienne, faudrait-il des témoins ? Le surgissement de soi a parfois besoin de témoins, mais pas toujours, heureusement ! Je dirais qu'il faut sûrement un médium.

Comment avez-vous travaillé avec Eugénie Paultre qui a monté ces images vidéo ? Quand Eugénie Paultre a commencé à regarder les bobines, je me suis rendu compte qu'il m'était extrêmement pénible de me voir et de m'entendre. J'étais très heureuse de voir ma mère qui depuis n'est plus, et des amis eux aussi disparus. Mais quant à ma propre image, ce n'était pas du tout facile. Et donc, je lui ai livré le travail. Je lui ai fait confiance et elle l'a mené à bien. Je trouve qu'elle a fait un montage d'une justesse, d'une délicatesse totales, tout en trouvant ce qu'il fallait pour donner de l'intérêt à ce film. D'ailleurs c'est elle qui m'a convaincue de le partager avec le public.

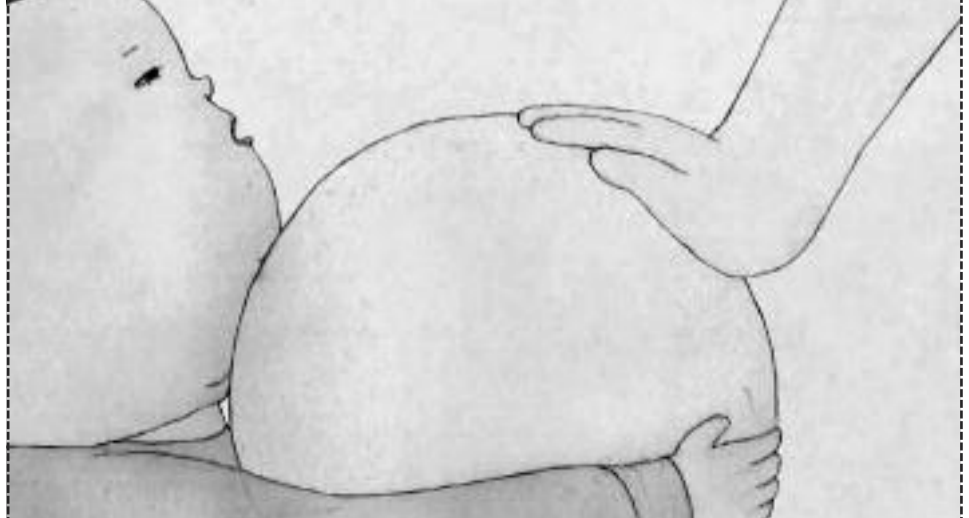
Propos recueillis par Céline Guénot

The Great rabbit

15H00 / BERNARDINES

EP (PS) LES SENTIERS

ATSUSHI WADA



LE POINT AVEUGLE

CF

SOPHIE ROGER

PREMIÈRE MONDIALE

en présence de la réalisatrice 18H15 / TNM LA CRIÉE

Après Les Jardiniers du Petit Paris (FID 2010), un autre jardin ? Un jardin comme un dessin ou un film, un lieu pour abriter et regarder de près. Il faut du temps pour construire un jardin, les expériences se succèdent, heureuses ou malheureuses, et ne s'effacent pas, elles sont liées les unes aux autres. Un jardin comme territoire de désirs. Dans *Les Jardiniers du Petit Paris*, il s'agissait d'un jardin ouvert, au niveau de son espace, il s'ouvrait sur la mer, mais aussi à la collectivité : chacun cultive le sillon qu'il loue. Cela m'a permis de rentrer et de sortir facilement du champ, de passer de l'intérieur de la maison comme lieu d'observation à l'extérieur afin d'aller à la rencontre des jardiniers. Désir social. Dans *Le Point Aveugle*, je choisis de restreindre le lieu du film et de le circonscire à mon propre jardin. La quête reste la même : regarder au plus près de soi et questionner la part du lointain que cette observation révèle. Hors champ, la présence d'un ailleurs délimite ce jardin intime et familial. Désir amoureux.

Les protagonistes ? Les deux femmes n'ont pas le même statut. Le personnage de "l'amie" apparaît à peu de reprise, comme un fantôme, une évocation. Tout d'abord dans la séquence d'introduction où on la voit de dos passer un examen ophtalmologique, sa silhouette se détache sur une grande sphère jaune. Puis on l'aperçoit dans le jardin derrière un Gunnera sans l'identifier dans un premier temps, avant de la voir à nouveau en train de lire au même endroit. Enfin nous posons ensemble derrière une fenêtre en un "double portrait". On ne la voit presque pas à l'image, même si sa présence/absence structure tout le film. Son personnage est caché entre les choses, il hante les lieux. Pendant les prises de vues, j'avais une sorte de pudeur à voler des instants de son intimité. Je voulais que l'image garde la fébrilité de cette approche. Mon personnage semble plus incarné, terrien, pris dans des activités quotidiennes : jardinage, gestes de soin, danse solitaire. J'apparais souvent à la manière d'une Vanité. L'auto-filmage aide à revisiter le genre.

Le film est émaillé cependant de pistes. Semées comme des graines ? Des graines d'amitiés peut-être... Dans *Les Jardiniers du petit Paris*, Pierre Creton (ami/cinéaste/jardinier) s'apprête à semer des graines. Je lui demande ce que c'est et il me répond : "du cosmos". Des graines de cosmos pour fleurir la terre du petit Paris. Dans *Le Point Aveugle*, j'égraine du persil pour le semer le printemps prochain. Les graines sont récupérées sur un article d'une autre amie, Cécile Beuzelin, qui parle du « double portrait d'amitié » à la Renaissance. Ces graines tombent sur

mes amis Marie Le Pallec et Pierre Creton. Labyrinthique, ce jardin semble défendu par des haies denses, doubles à certains endroits (pour le protéger des vents venant de la mer). Hêtres, saules, buddleia, eleagnus, viornes, aubépines, buis, hydrangeas. Dans *Le Terrier* de Kafka, le narrateur construit sa tanière afin de vivre coupé du monde extérieur et déploie des efforts insensés pour rester inaperçu. Mais, même isolé du monde, ses pensées restent fixées sur l'espace extérieur. Je tente de mettre en scène cet élan irrésistible qui nous porte du dedans vers le dehors, et vice versa, et qui s'inscrit davantage dans l'expérience que dans l'action. Une manière d'habiter.

Le choix de vous mettre en jeu dans le film ? L'autodérision, voire l'aspect burlesque de certaines scènes m'ont amenée à me mettre en scène de manière spontanée. J'ai commencé par mesurer des distances : entre les plantes, la terre et le ciel, le Chili et la France, les saisons et bien d'autres choses. Et puis, tout naturellement, entre mon amie et moi. Au travers de ce film qui était en train de se construire peu à peu, je lui ai demandé ce que c'est que d'être immigrée, alors que moi je suis restée là où l'on m'a posée, plantée dans mon jardin normand. J'ai fait les cents pas autour de cette question. J'ai beaucoup filmé ma compagne, c'était presque du harcèlement. Sa résistance et ses voyages loin de moi ont fait que je me suis vite retrouvée seule face à la caméra. La solitude fait de moi un personnage en creux. Tout comme le jardin, c'est l'extérieur qui le délimite, il cherche son dehors. Les issues sont fantasques. La forme de l'œil se décline sur ce petit morceau de terre comme une obsession. Mon regard s'amuse des trouées offertes par des éléments qui sont à portée de main : feuilles, fleurs, crâne.

Le regard, l'image, autant de questions qui traversent le film. J'ai acheté une caméra HDV et il me fallait voir avec elle. J'ai filmé pour la première fois en 16/9 et ce changement de format "presque paysage", a ravivé mon intérêt pour la peinture. Comme dans un musée imaginaire des tableaux sont traversés, cités ou suggérés.

J'ai choisi de faire une image très contrastée : le jour, j'attendais qu'il y ait du soleil. Parti pris du clair/obscur. La nuit, des lumières de sources diverses percent l'obscurité : lune, œil de chat, lampes. Je filme souvent de "trop près" d'une main tremblante le parcours d'une fleur à l'autre. Parfois je pose la caméra et l'image attend, la vidéo le permet. En regardant ce qui m'est le plus familier (mon jardin, mon amie) je rencontre des zones d'ombre. Au plus près de la matière des choses, elle semble échapper.



les visages des deux amis de la Renaissance peints par Pontormo. Les circulations sont souvent souterraines - creusées, plantées, taillées, brûlées - mais aussi aériennes : on entend le vent, des oiseaux, des avions. Une sorte de rumeur qui plane au dessus de ce jardin clos. Les pistes semblent dans un premier temps venir de plusieurs endroits : le vent a dispersé les graines.

Comment avez-vous pensé la structure du film ? Il s'est construit de manière chronologique, de la fin de l'été jusqu'à l'hiver 2012. C'est une sensation d'automne qui a tout déclenché. Hormis les plans du Chili, le tournage a été fait dans la continuité. Je l'ai monté au fur et à mesure, écriture quotidienne, souvent laborieuse et artisanale. J'ai commencé par me filmer déplaçant d'un bout à l'autre du jardin un Gunnera tinctorial, originaire du Chili. "Pour voir", car elle ne semblait pas se plaire à cet endroit. C'est la structure du jardin qui détermine la structure du film. Il y a 15 ans, j'ai hérité de ce jardin qui avait été pensé par

L'amitié semble un autre fil du film. Le film comme cadeau ? Oui, c'est une des motivations à la réalisation de ce film. "L'égrainage" sur le "double portrait" de Pontormo concentre cette impression qu'un film est un moteur pour la rencontre, un clin d'œil. A la Renaissance, la tradition du double portrait peint était un gage d'amitié entre trois ou quatre amis (les commanditaires, le destinataire et le peintre), prenant en compte le spectateur comme égal. J'aime bien cette idée que les films se donnent à voir de manière horizontale et puissent s'échanger comme des cadeaux.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

EL ETNÓGRAFO

CI

PREMIÈRE INTERNATIONALE

17H45 / LA CRIÉE

en présence du réalisateur

ULISES ROSELL

Prenant place dans la région de Chaco, le film dresse le portrait d'un ethnographe et de sa relation avec une communauté Wichi. Comment êtes-vous entré en contact avec vos personnages ? En 2009 j'ai voyagé pendant deux mois à l'intérieur de la région du Chaco pour réaliser une série documentaire en huit chapitres sur les indigènes. John a été le seul occidental que j'ai décidé d'interviewer avec la caméra parce que son expérience de vie m'a semblé différente de celle du reste des chercheurs qui travaillent autour des thématiques indiennes. Il avait vraiment expérimenté l'interculturalité, sans médiation, en prenant des risques personnels assez importants.

Le film oscille entre document ethnographique et portrait intime : comment avez-vous travaillé sur ces deux aspects et sur leur fusion ? C'est quelque chose que j'ai découvert de manière involontaire quand je travaillais sur les différents genres documentaires. Ce n'est que le résultat de la façon naturelle dont je m'approche des gens qui m'intéressent. Mais dans ce film cette dimension s'est manifestée plus clairement. C'était même la raison du titre du film, qui fait référence au personnage mais aussi au type de regard sur l'histoire qu'on raconte.

Même si elle n'est pas explicite, le film comporte une dimension politique très forte. Quel rôle a tenu la situation de la communauté Wichi dans la création du film ? C'est une période intéressante parce que les changements sont très visibles. La violence de l'imposition culturelle transforme chaque jour un peu plus les coutumes indiennes. Des gens à la recherche de profit ont depuis dix ou quinze ans lancé un processus irréversible d'exploitation de terres qui auparavant, parce que reculées, ne justifiaient pas de tels investissements. Aujourd'hui on commence à en tirer les conséquences. Le défi du récit est de relier différentes situations : l'exploitation du pétrole, la lutte pour les terres et un obscur procès intenté à un indien pour abus de mineur. Tout cela est le fruit d'une même lutte pour lequel il n'y a ni législation ni réponse officielle. Le but est d'y opposer une histoire qui offre une vision inespérée et pleine d'optimisme du conflit culturel.



A première vue, le film cache un important travail d'écriture. Comment avez-vous travaillé sur le scénario ? Les personnages ont-ils participé à sa construction ? Plus importante et décisive que l'écriture est la réflexion sur les choses que l'on regarde et que l'on expérimente. Si cela arrive pendant qu'on écrit, tant mieux. Pour

l'instant j'ai l'habitude d'établir un début et une fin, des personnages principaux et secondaires, et j'inclus sans préjugés toutes les lignes narratives qui me semblent graviter autour de ces personnages pour toute la durée du tournage. Je ne parle ni ne comprend le wichi, et c'est le langage utilisé dans plus de la moitié du film. D'habitude John m'expliquait seulement le thème général de la conversation. C'est seulement des mois après que je me suis rendu compte de ce qui s'était vraiment passé devant la caméra. Mais ce mystère ne m'a pas empêché de cadrer et de suivre intuitivement l'évolution de la situation, en observant les personnages. J'ai aussi filmé des échanges ou des regards faits à ma demande, dont j'avais l'impression qu'ils pouvaient aider à comprendre ou dont l'image était puissante. Dans ce film aucune des situations que l'on avait prévues au départ n'a eu d'évolution dramatique importante. Cela pourrait avoir donné un autre film. Mais on a toujours eu une idée pour le début et la fin, plus une ligne narrative qui s'adaptait au fur et à mesure.

Le son, très travaillé, est d'une grande importance tout au long du film. Pouvez-vous expliquer le rôle spécifique qu'a tenu le wichi dans le traitement sonore ? Et comment avez-vous conçu la musique ? Les wichi aspirent à passer la vie sans gros bouleversements. Ils n'extériorisent ni les peines ni les joies. C'est peut-être pour cela que la langue est un chuchotement presque incompréhensible. On a du, une fois encore, travaillé de manière non réaliste pour parvenir à rendre le réel. Leurs paroles, enregistrées à un volume normal, n'auraient pas été audibles. On aurait pu y voir un défaut technique. Donc on a un peu monté le volume pour donner l'impression de quelque chose d'acceptable pour nos critères auditifs. Les voix-off, je les ai d'abord prises en son direct, ensuite j'ai emmené John à Buenos Aires et là j'ai ré-enregistré exactement les mêmes propos en studio. C'était important de rendre la dimension intime de la respiration de John pendant qu'il parle. Pour ce



qui concerne la musique, je savais que je voulais l'utiliser pour souligner l'idée du film, du récit émotionnel. Le plus important était que ce son soit étranger au contexte. Il fallait se couper de l'ethnographie sur ce point et imposer une association distante au monde. Je crois qu'une des choses les plus difficiles à théoriser est l'effet émotionnel que produit la musique. On sait toujours quand un rythme est le bon, mais il est impossible de dire pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre. Ici, il s'agit d'un même morceau de dix minutes avec une ouverture et un crescendo qui couvre une gamme émotionnelle très proche de ce que je voulais transmettre. Le fait que James Blackshaw soit londonien m'a semblé une coïncidence heureuse ; de même pour le titre de la chanson. « Past has not past. » Il y a une harmonie mystérieuse avec les idées qui m'ont tourné dans la tête.

Plus le film avance, plus on plonge dans l'intimité familiale de l'ethnographe. Comment avez-vous travaillé avec eux durant le tournage ? On n'a jamais vécu ensemble et il a toujours été clair que quand j'étais là c'était pour observer ou filmer – ce qui est la même chose sinon que dans un cas la caméra est allumée. On a toujours essayé de maintenir l'ambiance festive que doit prendre un tournage quand il y a des enfants. Il était très important d'établir une relation de confiance entre les enfants et l'équipe qui n'était formée que de quatre personnes. Tojweia, la femme de John, comprend mais ne parle pas l'espagnol, et il n'y a pas eu de problèmes à lui demander de parler de thèmes spécifiques avec les enfants même si on allait comprendre tout ça que deux mois après en regardant les rushes avec John, et en riant parfois à outrance.

El Etnógrafo conduit le spectateur sur un long trajet. Il commence dans des postes de travail lumineux et poussiéreux au milieu de forêt, continue dans des maisons humides et sombres puis finit sur de doux et lents bains de rivière vespéraux. Comment avez-vous pensé le traitement de l'image, de la lumière ? En principe, la région du Chaco connaît deux saisons, une sèche, une humide. J'ai préféré l'hiver sec parce que la poussière est idéale pour les contre-lumières, pour rendre l'idée d'un monde reculé. Opposer au soleil la pénombre des huttes fournissait un contraste intéressant, parce que c'est à l'intérieur des huttes que se déroule la vie intime des Indiens que normalement on ne connaît pas. D'un autre côté, je voulais rendre la différence des couleurs et textures de la peau des différents personnages, davantage faire ressortir l'étrangeté de John. Regarder en détail le visage des enfants nés de ce métissage est une chose très intrigante. La façon de s'habiller était un élément fortuit et bienvenu que j'ai du inclure dans le film. Les Wichi s'habillent en mélangeant des couleurs primaires très fortes, très brillantes (je ne comprends pas que, dans une situation d'une telle pauvreté, une identité esthétique puisse se maintenir si clairement, et John, lui, s'habille toujours avec des couleurs claires et pastels.

Parmi d'autres histoires, il y a celle qui ouvre le film et revient de loin en loin, l'union, considérée illégale, entre une jeune fille et un adulte. Pourquoi ce cas particulier ? Parce que c'est un tabou inquestionnable de notre culture. Une fille ne devient pas femme quand son corps manifeste sa maturité mais quand l'État le décide. L'arbitraire du temps et des identités est la thématique que questionne le film.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

DRAGOONED

CF

PREMIÈRE MONDIALE

14H00 / TNM LA CRIÉE

en présence de la réalisatrice

SANDY AMERIO



d'opérations au bon moment, capables de prendre l'action de façon photogénique pour convaincre de façon efficace. Ils refaisaient donc certaines scènes.

Si vous deviez donner un mot clé pour appréhender Dragooned ? Immersion. L'immersion est le choix de traitement théorique et esthétique que j'ai choisi. Je ne m'en suis jamais écartée. On ne peut, je pense, tenter de comprendre quelque chose qui nous est étranger qu'en l'expérimentant, et ce, sans préjuger de sa nature a priori. C'est ce qui est à l'œuvre dans le film. Ce qui confère au film son aspect coup de poing, c'est qu'il n'y a pas d'en dehors. Dragooned est une expérience. On y avance comme dans un roller coaster où le paysage qu'on voit défiler sous nos yeux n'est finalement pas celui qu'on croyait voir. Trop tard, on est dans le mouvement des corps, dans le rythme de la langue, dans la séduction des couleurs du passé : embrigadé. Dragooned est un film piège, un film camouflage construit comme une fiction qui se retourne, et qui souhaite prendre sur son passage le spectateur à revers.

De quels traitements de l'image vous êtes-vous inspiré pour réaliser Dragooned ? Des codes télévisuels à l'œuvre dans les tentatives récentes de relecture, de remise au goût du jour, d'images d'archives.

Qu'est-ce qu'un newsreel ? Et à quel type de newsreel vous êtes vous intéressée ? Un court métrage d'actualités. Durant la Seconde Guerre mondiale, l'Office of War Information aux Etats-Unis a produit 267 de ces newsreels appelés United News. Le rôle de cette agence gouvernementale consistait à superviser la propagande américaine et à promouvoir le patriotisme pour que les américains acceptent cette guerre qui se déroulait sur un autre continent. Il est intéressant de noter que ces newsreels, qui ne dépassaient pas 10 minutes, étaient souvent rejoués par des acteurs. Les cameramen n'étaient pas toujours

l'enseignement télévisé confortable et photogéniquement colorisé de l'Histoire, tel qu'on peut le voir dans *Apocalypse*, ce programme produit et diffusé sur France 2 et qui constitue pour moi le paragon de cette tendance, pose certaines questions. La télévision a ouvert une boîte de Pandore : les archives de la Seconde Guerre mondiale sont aujourd'hui allègrement colorisées, retouchées, recadrées, accompagnées d'un commentaire narré par telle ou telle star, donc véhiculant inéluctablement la fiction. Cela amène potentiellement tout droit à *Dragooned*.

Quels rapports Dragooned entretient-il avec vos travaux précédents ? Les liens ambigus, les zones de contact voire de parasitage entre histoire personnelle et Histoire collective m'ont toujours intéressée. Et ce, depuis mon tout premier film *Surfing on (our) History* (FID 2002). Je m'étais alors posé la question de savoir comment on peut raccrocher les wagons de l'Histoire quand, dans l'actualité, cette Histoire en devenir, on en est absent ? Le récit m'intéresse beaucoup dans le sens qu'il est seul capable de combler les trous béants qui peuvent exister entre histoire personnelle et Histoire collective. Par sa force d'évocation seule, le récit possède un pouvoir presque magique. C'est ce qui est à l'œuvre dans *Dragooned*, mais aussi d'une manière toute autre, fictionnelle et poétique, dans tous mes travaux sur le Storytelling.

La part de fiction dans ce documentaire ? La question temporelle est au cœur du film. J'ai toujours en tête cette définition du temps, magnifique, de Saint Augustin : « Il y a trois temps, le passé, le présent, l'avenir, mais il serait exact de dire : il y a trois temps, un présent au sujet du passé, un présent au sujet du présent, un présent au sujet de l'avenir. Il y a en effet dans l'âme ces trois instances, et je ne les vois pas ailleurs : un présent relatif au passé, la mémoire, un présent relatif au présent, la perception, un présent relatif à l'avenir, l'attente. » J'ai conçu le film pour que des courbes temporelles entrent en collision à retardement, puis se retournent brutalement comme un gant pour nous montrer l'envers d'un décor – sans pour autant sortir de la logique initiale immersive. J'ai pensé et monté le film comme une fiction avec la notion de suspens en toile de fond. Curieusement, je pense que les ressorts fictionnels, la dramaturgie peut seule nous faire toucher du doigt ce que l'on appelle encore vainement la Réalité qui a perdu cette sidération que procure l'effroi.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak



Could you tell us about your background? Images: video art, graphic design, documentaries. And sound: radio program directing. In any order.

Your film is based on edited images from a surveillance camera. Where does the material come from? How did you get it? They aren't really images from a surveillance camera. They come from the official webcam installed by Tepco, the Japanese firm which runs the Fukushima Daiichy nuclear power plant, on the area affected by the disaster. These images have been available to the public round-the-clock, on a special web page, since June 2011.

This camera is part of Tepco's large and strictly controlled PR initiative ever since the beginning of the nuclear disaster. It is meant as further evidence of the transparency of cleanup operations. Of course, it is all pretence. What you get to see is only a tiny part of the actual damage, of the ongoing activities and of the risks taken by "liquidators". There is a considerable amount of things kept off camera. That being said, these images are interesting because of all the paradoxes they encompass. They are used for the communication of a firm, yet they give direct access to an off-limits underworld, where an irreversible process of uncivilisation is underway. They scrutinize a space devastated by some literally invisible evil – namely, radioactivity. Also, it illustrates the beauties of nature (cycle of seasons, lights) in a deadly environment. These paradoxes of the visible are what first prompted the idea of making a film. But soon, the length of images became a central issue in the project. How can you make a film out of a single still long-shot that could last up to forty years (the predicted duration of the nuclear plant dismantling)? What can be made out of this inexhaustible gaze? When should it be interrupted? I stopped collecting images when it started snowing on the site, after eight months of nonstop recording. When I started logging footage, I realized that the unusual length of images opened a door onto the inconceivable temporalities induced by nuclear power and radioactivity. Then I tried to dig through all the layers of time that a simple propaganda webcam could hold.

In your film, chronology is secondary. Could you explain this choice and, more broadly, the principles of the structure? Building a film chronologically often amounts to bringing it to a resolution of some kind. Whereas the infinite setting of this film, a nuclear disaster, and the nature of the images, in present continuous, seemed incompatible with such an approach. Thus the film is made of three distinct parts that don't follow a chain of events. Each part revisits in the same order the eight-month footage, and each cycle offers a different perspective on the landscape. Like a scanner, taking and analyzing further information each time it goes through the same image.

And this structure based on autonomous modules brings about the temporal strata I was just talking about. A time that is rather earthly and geologic in the first part, an historical and political time in the third. And the present time, of immediacy and live broadcasting – also the time of the radiation exposure of human bodies – in the central part.

At some point the camera shows a mysterious gesture. Could you tell us who made it, and if the presence of such a gesture influenced the form of the film? It's a defying gesture made by an anonymous "liquidator" to the webcam. It is absolutely unequivocal gesture, an accusation that can be addressed to various people: the Tepco firm, the Japanese authorities, all the actors in the history of military and civil nuclear energy, or us, as passive spectators and potential accomplices, among other possibilities.

The political impact of the gesture is multiplied tenfold by its length. It just cannot be compressed. Cutting it was absolutely out of the question. Therefore the film is built around this act, this monolith of time that had to be kept glowing until it came to an end. The "triptych" structure of the film certainly comes from this as well, from the impossible dissolution of the gesture into a wider set.

Sound plays a major part in the film. How did you work with the sound framework? What is the nature of the sounds we hear? The images shot by the Tepco webcam are mute. Several minutes in the film are kept silent as well. It was important that this silence, this suffocation could be heard. Therefore part of the sound was built in relation to this silence, as if the film was catching its breath. And for the other images, I wanted to fill them with strong electric charge, like those you can hear next to high voltage overhead lines, which happen to be supplied by nuclear energy. The film is filled with crackling, humming and piercing sounds. The liquidator's gesture is accompanied by continuous poundings, possibly from a racing human heart (his? ours?), or from the implacable mechanics of a machine.

10H00 / TNM LA CRIÉE EP PS VIENNALE, 50 ANS

Valentin de las sierras

BRUCE BAILLIE

Pictures of the lost world

KLAUS WYBORNÝ



Les Fidmags

18-19h sur le 888fm et sur www.radiogrenouille.com
En direct et en public du

Théâtre National de Marseille La Criée

" du dedans... "

Regis Sauder - *Etre là*

Claire Doyon - *Pénélope*

Caroline Caccavale (*Lieux Fictifs*)

Nazim Djemai et son film - *A peine ombre*



reuanche, j'ai adopté une discipline très rigoureuse. J'ai choisi des plans chargés du point de vue informatif. Certains sont peut-être trop chargés, mais je ne voulais pas supprimer ces informations, je voulais faire le contraire de *Terre en franses*, établir d'autres rapports dialectiques entre le montage et le monologue. Et je crois que le film est d'autant plus efficace qu'il permet la communication avec des publics très différents. À mon avis, le film politique ne doit pas s'accompagner d'une trop grande systématisation, sauf dans le cas où l'on veut faire un film didactique. Moi je préfère le cinéma polémique, où tout est mobile >>>

Cahiers du cinéma, n 214, juillet-août 1969, entretien avec Michel Delahaye, Pierre Kast et Jean Harboni



JJA ^{CF} PREMIÈRE MONDIALE
GAËLLE BOUCAND 14H00 / LA CRIÉE
en présence de la réalisatrice

Comment est né le projet de ce portrait de JJA ? Je le connais depuis très longtemps. Je lui ais proposé, il y a déjà plusieurs années, de réaliser un film avec lui. À l'époque, il avait refusé, il était trop occupé. Quand il a eu plus de temps, il m'a rappelée, il y avait repensé et s'était décidé pour la faire.

Qu'est-ce qui vous a retenu chez lui, qui apparaît comme un personnage de fiction ? Ce qui m'intéressait avant tout, c'était le caractère historique de son histoire. La façon dont il avait réussi, en partant de presque rien, à amasser une certaine fortune puis à la faire fructifier. Cela n'aurait pas été possible de cette façon 50 ans auparavant et cela ne serait plus possible aujourd'hui non plus. Il le souligne d'ailleurs à plusieurs reprises en parlant de ses affaires : « C'était légal à l'époque, mais ça ne l'est plus aujourd'hui ». C'est en ce sens qu'il me semble être représentatif d'une certaine période. Il a assimilé les valeurs de la société et s'est extrêmement bien adapté. Son histoire pourrait être exemplaire dans l'idéologie capitaliste. Par ailleurs, sa force de caractère joue aussi un rôle important dans la construction de son identité fictionnelle : son côté "révolté" comme il dit lui-même... En parallèle, des éléments personnels, les trahisons successives dont il a été victime, et sa solitude apparente, le vulnérabilisent et viennent complexifier le personnage.

Quel est le rôle des postes de télévision, très présents dans les plans ? Le prologue avec le poste TV où défilent les plans des caméras de surveillance de la résidence annonce la construction du film : on passe d'un lieu à l'autre de façon apparemment aléatoire. Plus généralement, la télévision est souvent présente dans les plans. Disséminés un peu partout dans sa propriété, seuls les postes et leurs images figurent la présence du monde extérieur.

JJA évoque son passé de manière volubile et ininterrompue, mais le montage nous fait passer dans différents lieux et dans différents moments. Pourquoi ? Je voulais qu'il habite l'espace de sa propriété de manière omniprésente. Que son histoire existe "partout et tout le temps" dans l'espace clos de cette résidence. C'était une façon de faire apparaître la réalité de certaines obsessions qui viennent presque hanter les lieux. Arrive un moment où l'on se pose la question : pour que le récit se poursuive ainsi, il a nécessairement répété les mêmes histoires plusieurs fois à différents moments (la lumière change, les habits changent) et à différents endroits.

Comment s'est construit le récit de JJA au montage avec Lila Pinell ? Nous avons quatre contraintes. Garder la continuité du discours, c'est-à-dire faire en sorte que le récit se prolonge de

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO

GLAUBER ROCHA

11H30
TNM LA CRIÉE

<< Le personnage qui est à l'origine de Antonio-das-Mortes existe, il a environ soixante-dix ans et s'appelle José Rufino. Je l'ai rencontré et j'ai parlé avec lui. L'acteur qui joue son rôle l'a écouté lui aussi et s'est servi de ce qu'il a appris pour créer le rôle. D'ailleurs on peut le voir, ce personnage, dans un court métrage de Gil Soares. Il a tué plusieurs cangaceiros. Avant de faire *Le Dieu noir et Le diable blanc*, j'ai fait des recherches et je l'ai rencontré. Il m'a tout raconté, même le sujet du Dieu noir. Toute la deuxième partie a été faite d'après ce qu'il m'a dit. C'est un personnage étonnant parce qu'il ne raconte jamais deux fois de la même façon la même histoire. J'ai été fasciné et peu à peu nous sommes devenus amis. Quand j'ai voulu faire *Antonio-das-Mortes*, j'ai appris qu'un nouveau cangaço avait surgi dans une région du Pernambouc et j'ai lu dans le journal que lui, Rufino, y était allé, alors que toute la police n'arrivait pas à attraper ce cangaço que s'appelait Zé Crispin. (...) C'est dommage que vous ne puissiez pas comprendre le film en portugais. Chacun mène son monologue, le développe. Ce qui permet une relation très profonde du comédien à son personnage dans le cadre de cette dialectique du saint guerrier et du dragon. En même temps, cela élimine tout le schématisme des films révolutionnaires traditionnels. J'ai laissé toute liberté au niveau des dialogues, mais au montage en

façon relativement cohérente d'un plan à l'autre. Tenir l'alternance des plans. Suivre une certaine chronologie : des raisons de son implantation en Suisse au récit de ses premières affaires jusqu'à l'histoire Kessler, qui se développe en filigrane jusqu'à sa résolution à la fin du film. Et, enfin, établir une ritournelle basée sur des thèmes récurrents comme celui de la trahison.

La résidence a l'apparence d'un décor factice, où JJA parle et se déplace. Cette étrangeté est renforcée par les plans fixes où il apparaît souvent de dos ou en second plan. Pourquoi cette mise à distance ? Cela permettait qu'il puisse déambuler à l'intérieur d'un même plan, et c'est cette déambulation qui engendrait la logorrhée, qui permettait au récit de s'emballer. Il pouvait s'éloigner ou se rapprocher de la caméra, grâce au micro cravate sans fil qu'il portait sur lui, son discours continuait à garder le même degré d'intelligibilité, il paraissait toujours proche de nous. C'était une façon de faire exister le récit indépendamment de l'image, qui reste par ailleurs tout le temps synchronisée. Les plans changent, mais le récit, lui, garde la même prégnance tout au long du film. Je ne voulais pas d'accompagnement emphatique par l'image, pas de gros plans pour souligner des moments importants du discours par exemple. Je voulais plutôt baser le rythme du film sur l'alternance de plans fixes et larges qui rappelaient ceux des caméras de surveillance évoquées plus haut.

L'allusion à Citizen Kane semble évidente pour cet homme au parcours incroyable isolé dans sa forteresse moderne. C'est un peu démesuré, sa propriété n'est tout de même pas Xanadu, et cela reflète son ambition, mais laisse aussi surtout transparaître le caractère épique qu'il confère lui-même à son



histoire. JJA a baptisé sa propriété Rosebud, il se sent donc proche de Kane. Quand on revoit Citizen Kane, certaines répliques sont frappantes et témoignent d'une certaine conscience de sa part, d'un certain recul. De la promesse inquiète et sceptique de la mère lorsqu'elle abandonne son fils (JJA ayant été lui-même abandonné par son père) : « Un jour, tu seras l'homme le plus riche de toute l'Amérique ! Tu ne seras plus seul, Charles » aux conclusions post-mortem de son gouverneur « Ce n'est pas difficile de gagner beaucoup d'argent quand tout ce que vous voulez, c'est gagner beaucoup d'argent. Mais, regardez Mr Kane, ce n'est pas l'argent qu'il voulait... »

L'épilogue du poulailler a une valeur ironique particulière. Oui, j'aime la façon dont il ironise lui-même sur son propre personnage. Il semble nous dire, au terme du film, « Je suis conscient de l'image que je vous renvoie et je l'assume, j'en suis fier ». De plus, il m'a semblé que cette scène synthétisait tous les thèmes du film dans une sorte de fable-épilogue qui semblait bien à propos.

INVISIBLE

EP (PS) LES FILS DU SON

PREMIÈRE MONDIALE
PREMIER FILM

12H15 / BERNARDINES

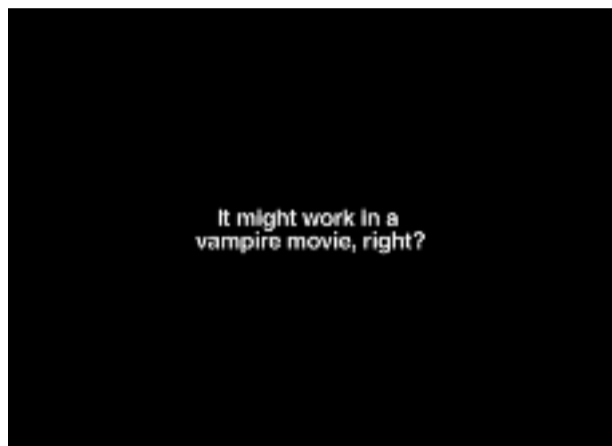
en présence du réalisateur



VICTOR IRIARTE

Quel est l'origine de ce projet ? Je tournais des images pour moi en super 8 quand le festival de Punto Vista à Pampelune, m'a proposé de faire le teaser vidéo du festival. J'ai utilisé des images que j'avais tournées dans un paysage enneigé avec Maite Arroitauregi alias Mursego. Quand j'ai monté ce matériel, j'ai commencé à penser à un long métrage fabriqué uniquement à partir de bobines super 8 de 3 minutes chacune. Que pourrait être ce film ? Est-ce qu'un film pourrait commencer ou finir avec ces images ? En même temps, j'aidais Maité à écrire les paroles de son second album et nous avons écrit ensemble des textes courts inspirés par les films de vampires. Si bien qu'avec tous ces projets (les vampires, la musique, le film qui n'existait pas encore...), et notre propre histoire d'amour, le film a commencé à apparaître.

Invisible raconte l'histoire d'un film en train de se faire – un film « invisible ». Pourquoi montrer ce qui est en général caché, et cacher ce qui est normalement montré au spectateur ? Invisible montre le processus d'enregistrement de la bande-son d'un film de vampires. J'ai demandé à Maité de créer cette bande-son, et j'ai décidé de montrer son travail de création en train de se faire. L'autre film, le film de vampire, est fait de nos propres souvenirs. On a tous vu des films de vampires et des films d'amour au cinéma, alors peut-être que ce n'est pas la peine de montrer ces images à nouveau ! On peut juste deviner ce que serait ce film et le rendre visible par l'imagination.



musique et ne s'occupait pas du tout de la caméra. Je ne savais pas précisément quel film j'allais faire, alors nous avons tous les deux beaucoup improvisé pendant les enregistrements. Le film est apparu plus tard, quand j'ai commencé à y réfléchir davantage et à monter images et son.

A l'écriture et au montage, comment avez-vous conçu la coexistence des 3 niveaux de narrations : les cartons, la voix-off et les sessions d'enregistrement ? J'ai utilisé le texte à l'écran pour expliquer le film de vampire à Maité – le film invisible. La voix-off s'adresse au spectateur et raconte l'histoire d'amour. Et les images d'enregistrement, je les ai tournées parce que je voulais filmer Maité dans son travail, en train de créer. Le film est un mélange de ces trois éléments : des vampires, de l'amour et de la musique.

Propos recueillis par Céline Guénot

UN MITO ANTROPOLOGICO TELEVISIVO

ALESSANDRO GAGLIARDO, MARIA HELENE BERTINO, DARIO CASTELLI

On your website, Malastrada is described as a collective "born in some hotel room in Rotterdam, raised and brought to action in the Sicilian countryside". Could you tell us more about your work habits and your objectives? Malastrada Film isn't a collective, but the spectre of a structure which has live and is still living on meetings and conflicts. We started from the simple premise that methodology is a deadlock of research. The objective is, perhaps, not to die for any objective, but rather to have a thousand objectives in mind and to browse through the closest ones without any calculation whatsoever.

Un mito antropologico televisivo is made out of rushes from a small Sicilian TV station. How did you find the material? In this TV station, all forces were always gathered to make the evening news. The network director had no sense of management, and in some dark room, there was a cupboard filled with labelled tapes saturated with information. About seven years ago, when we started watching those tapes, the work we now call "television anthropology" began to take shape.

All these images were shot between 1992 and 1995. Why did you choose to work on this period? For the fascinating and horrific stories told in this chronicle, for the times the rural community of the Catania province was going through, in a way that is quite different from the rest of the world.

An opening ceremony, a murder, a Christmas service in a church, a demonstration: can you tell us what was your guiding principle to

sort out such material? Continual juxtaposition with a flowing rhythm delays the building of a meaning within a sequence. The idea was to arrange the whole set so that each piece could have a meaning of its own. Like a short sentence in a completely open speech.

The only "character" that we get to follow throughout the film is the cameraman. What part did he play for you when you were making the film? And how would you describe the nature of his images? As soon as we started going through the footage, we realized that the cameraman happened to be a key character. His material is simple and repetitive, like in any television production. Zoom in. Zoom out. Panoramic shots and a few other moves. But above all, he always keeps the same distance between him and his subjects. He might be facing a corpse or the opening of some embroidery fair: he never piles on the pathos. Without theorizing one way or another, without searching to leave his personal mark upon those images, he simply lets us free to watch and appropriate the content of his work without affecting it.

The title of the film combines two antithetic words. What does the idea of an anthropological myth mean exactly? And what role does television play in all that? Television plays a key role, because it is the very subject of the story. Thus television archives become the vessel of a new oral tradition recounting a form of popular narrative. Based on that, we put forth the hypothesis of myth creation. Besides, the anthropological motive is linked to the specificity of archives. In Italy, from the

mid-1970s, hundreds of small private television stations have emerged, probably like in no other country in Europe. Local networks work on quite long stretches of time, on a daily basis, in a restricted area, and so they manage to write the story of a community through a time-scale akin to that of the Chronicle. Therefore, the antithetic link between these two words results from a double opening onto a form of creation that tends to be both analytical and transcendental, in so far as it observes and puts faith in what is shown.

Could Un mito antropologico televisivo be the first step towards a bigger project? Yes, it certainly is, and we can't see the end of this project. The idea of visual writing as a way to compose a myth whose medium is time just cannot be solved through the pretext of this sole film; it rather opens dozens of paths we are still working on.

EUROPA INCH'ALLAH

Exposition du 4 juillet
au 2 septembre
Vernissage et signature du livre
le jeudi 5 juillet à 18h30

Photographies
STEPHANOS MANGRIOTIS
COLLECTIF DEKADRAGE

cinéma Les Variétés
35, rue Vincent scotto - 13001 marseille
www.cinemetroart.com



SONG SONG

EP (PS) LES FILS DU SON

PREMIÈRE MONDIALE
PREMIER FILM

GWENDAL SARTRE

9H30 / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur



Pouvez-vous nous dire quelques mots sur l'origine de ce film ? C'est à la découverte de cette maison et de cette accumulation étrange et magique d'instruments, que s'est peu à peu imposée à moi l'idée d'écrire un film sur la musique. La musique est pour moi une promesse. Une absence séduisante.

Une maison remplie d'instruments, un jardin luxuriant. Pourquoi avoir voulu le territoire du film dense et délimité ? La confusion entre l'extérieur et l'intérieur de la maison a provoqué chez moi une perte spatiale intéressante pour mon personnage.

Dans ce décor, un compositeur, autour duquel se construit la mise en scène, et une jeune femme plus insaisissable. Rarement, ils apparaissent dans le même plan. Comment avez-vous construit, au scénario puis au montage, cette ambiguïté ? L'ambiguïté et les différents visages du personnage de la jeune femme est venu du fait que le scénario a été écrit à plusieurs. Une possible rencontre intime s'avère dérangeante pour le compositeur qui associe la jeune femme à sa page blanche. J'ai besoin de mettre une certaine distance entre les deux protagonistes

Vous signez la photographie du film, toute en clair-obscur, feutrée, sensuelle. En quoi ce travail de la lumière, qui ménage de larges zones d'ombre, participe-t-il de votre mise en scène ? Ma relation à la peinture est forte. C'est en ce sens que l'image fixe reste omniprésente dans mon film. Les images se sont sans doute imposées à moi sans que j'en ai la réelle maîtrise. Pourtant mes plans sont tous dessinés à l'avance. Seul l'inconscient vit dans un temps réel. Le plan figure un objet, le rend intelligible par sa proximité entre le sensuel et le spirituel.

Presque aucune parole, une maison silencieuse. A l'affût des bruits du jardin, de quelques notes de musique, le spectateur tend l'oreille. Comment avez-vous conçu le montage son ? Je pense que le spectateur est justement là pour tendre l'oreille et que c'est avec une intention précise que j'ai joué autour de l'objet sonore. Le bruit "créé" et le bruit réel se confondent sans qu'un long dialogue s'impose. Les sons primitifs viennent souvent de pulsions invisibles. L'intimité avec le spectateur est de se risquer à en montrer davantage et à transformer en mythes nos histoires.

Propos recueillis par Céline Guénot

Lettre d'un cinéaste

RAOUL RUIZ

12H30 / VARIÉTÉS



“ Quand finalement je me suis trouvé de retour dans la maison de mon enfance de Santiago du Chili, quand j'ai pu finalement, avec les yeux de l'autre monde, découvrir les choses du passé, ce qui n'était plus là devint plus évident que ce qui restait. Pourtant il ne manquait pas grand chose. À vrai dire il ne manquait qu'une seule chose, mais cette chose-là m'était absolument indispensable pour faire toute la lumière sur la nuit du 10 au 11 septembre 1973. De cette nuit-là, je l'avoue, j'avais tout oublié, mais je tenais aux souvenirs absents. Je décidais donc de plonger dans ma mémoire profonde, moyennant une sieste éclair. Mais là-bas je rêvais en noir et blanc et je ne pouvais rien en tirer. À mon réveil, je me retrouvais dans ma maison, qui m'apparut cette fois-ci triste et décolorée. J'ai donc décidé de faire une promenade. ” R.R.

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

LE GROUPE LA POSTE



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

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

JOURNAL FIDMarseille

Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guénot. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Gabriel Bortzmeyer, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Rebecca De Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Doriane Chevenet, Philip Clark, Céline Guénot, Eve Judelson, Aurélie Marcillac. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié