Le mot de la présidente

Je suis heureuse de vous retrouver pour la 18ème édition du FIDMarseille.

Grâce à la confiance, au soutien appuyé et précieux de l'ensemble de nos partenaires, Ville de Marseille, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Ministère de la Culture, Département des Bouches-du-Rhône, sans oublier nos autres partenaires publics et privés, l'équipe du FIDMarseille a établi une programmation exigeante. Conforme à la définition la plus ouverte et la plus généreuse du documentaire, cette 18ème édition connaît néanmoins une heureuse modification. Les sélections compétitives intègrent cette année des films de fiction. Si de tels films continuent bien entendu de respirer un air documentaire, il sont surtout l'occasion d'interroger de manière fructueuse les limites du genre. Au cœur de ce projet : liberté de programmation accentuée et possibilités d'échanges accrues avec le public. Nous revenons au Théâtre National de la Criée avec grand plaisir. D'autant que s'y ajoutent d'autres lieux de diffusion et de rencontres sur la durée du festival : le cinéma Les Variétés, l'Agora des Sciences, le CRDP et la BMVR de l'Alcazar, que je tiens tous à remercier. Le nombre de séances s'en trouvant augmenté de manière significative, cela laissera le loisir au public de mieux choisir parmi plus d'une centaine de films proposés. Une fois encore, rencontres avec les cinéastes venus du monde entier accompagner leurs films, débats et moments conviviaux se mêleront pour tisser l'ambiance si particulière du FIDMarseille : je vous souhaite un excellent festival !

Fidèlement,

Aurélie Filippetti

The president's foreword

I am delighted to welcome you to the 18th FIDMarseille. The festival team has been able to put together a challenging programme thanks to the confidence and the precious support accorded to us by all of our partners including the City of Marseille, the Provence-Alpes-Côte d'Azur Region, the Ministry of Culture and the Bouche-du-Rhône Department, without forgetting all our other public and private sector partners. By conforming to the most open and generous definition of the documentary film, this 18th festival is nonetheless subject to a pleasant modification. The competition selections this year will include fiction films. It is above all an opportunity to question the limits of the genre in a fruitful way (if indeed such films have a documentary air about them of course). At the heart of this project is the liberty of programming and the possibility of increased exchanges with the public. We are very happy to be back at the Criée National Theatre. I would also like to thank the other screening places that have been added for projections and meetings throughout the festival period including Les Variétés cinema, the Agora des Sciences, the CRDP and the BMVR of the Alcazar. The number of sessions has been significantly increased and this will allow the public more leisure to choose from the one hundred films on offer. As usual, there will be meetings with directors from around the world accompanied by their films and a combination of debates and convivial moments that weave that special festival atmosphere which is so particular to Marseille. I wish you all an excellent festival!

Yours faithfully,

Aurélie Filippetti

04.07.07
FIDMARSEILLE
JOURNAL/DAILY

Pedro Costa dans *Tout refleurit*, de Aurélien Gerbault

RÉTROSPECTIVE Pedro Costa

« J'ai le sentiment que *Vanda* se déroule au présent, pour toujours. C'est peut-être lié à ce qui s'y passe autour des personnages, les ruines, les choses qui tombent, les errances circulaires. Rien ne sort de là, c'est un mouvement présent, un mouvement pour moi très concret.[...] Les acteurs du quartier de Fontainhas sont les meilleurs que j'aurai jamais, parce qu'ils comprennent ce qu'est le cinéma. Sans avoir vu les classiques, il les jouent. Je n'ai jamais montré Ford aux acteurs. Pourquoi montrerai-je Ford à Ventura, alors même qu'il a déjà joué dans tous les films de Ford ? Tous les jours, quand je me réveillais, je me demandais comment être à la hauteur de ce type là. On peut appeler cela souci moral, éthique, respect, tout ce qu'on veut. Comment faire pour bien filmer ce type, ou bien raconter cette histoire ? Ce n'est pas différent de N*uméro Zéro*. Eustache disait qu'il l'avait fait en réponse à une douleur. Cette douleur, c'était la nécessité du film. Au début c'est difficile, on ne sait pas où on va être. Puis tout d'un coup le film se met en marche, il décolle. Et tout est clair. »

(Pedro Costa, extrait d'un entretien paru dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 619, janvier 2007)

JOURNAL EDITÉ PAR LE **FIDMARSEILLE** AVEC LE SOUTIEN DES **MÉCÈNES DU SUD**

ENTRETIENS AVEC LES 3 PRÉSIDENTS DES JURYS :

Joe Apichatpong Weerasethakul

[JURY INTERNATIONAL]

We can see your films as tales, especially* Tropical Malady *and your last film* Syndromes and a Century*, autobiographical tales. From that point of view, your cinema seems to be very far from what we are used to call documentary cinema. What is your relationship with it? *Cinema for me is neither fact nor fiction. It is a dream. I talk about cinema in general. I don't believe in reality in cinema in a classical sense. Whatever kind of movie is a dream. However, I can only express the feelings I have experienced. So to make a film one have to rediscover one's own memories. Everything in cinema is subjective. Our brain is subjective. When we remember something, it doesn't represent reality – it has its own angles and durations. Reality gets distorted everyday through the camera. So I don't think of the word documentary when making films.*

And what about your first film* Mysterious Object at Noon*? *I was so excited about the possibilities. I tried several ways and met with local young filmmakers. I traveled and the result was* Mysterious Object at Noon*. In this film, I have learned a lot about shared memories from others, also simulated or fake memories - how we represent them.*

Had you got a script before filming? *Yes, but it always changed according to the location, the weather, the actors, and other million things. In* Tropical Malady*, it is quite according to the script in the first part. But the second part we tried different things and locations were really important factor in changing the script. The jungle offers various shades of emotions that cannot be conveyed by the script.*

Your expectations about documentary cinema? *I hope there will be no more documentary cinema, queer cinema, Asian cinema, etc. I hope it will be just cinemas on the theaters. Yes, I hope the theaters exist in the future. No categorize is the best.*

How do you see your part as the president of the international jury? What are your expectations? *It is exciting and honorable task because I know the FIDMarseille has a lot of challenging movies that can open lots of debates. I haven't seen much what is so called Documentaries lately. So I am expecting to catch up and enjoy myself.*

[Interviewed by Nicolas Feodoroff]

On peut considérer vos films comme des contes, *Tropical Malady ou Syndromes and a Century*, des contes autobiographiques. Loin du documentaire ordinaire, ces films entretiennent-ils néanmoins une relation au genre documentaire ? Pour moi, le cinéma ne relève ni des faits, ni de la fiction. C'est du rêve. Je parle du cinéma en général. Au cinéma, je ne crois pas à la réalité entendue au sens classique. N'importe quel film s'apparente au rêve. Néanmoins, je ne peux exprimer que les sentiments dont j'ai fait l'épreuve. Donc, pour faire un film, on doit retrouver ses propres souvenirs. Tout est subjectif au cinéma. Y compris notre esprit. Quand on se souvient d'une chose, cela ne représente pas la réalité, cela emprunte ses points de vue et ses durées propres. A chaque fois, la réalité est tordue par la caméra. Donc je ne pense pas au mot documentaire quand je tourne.

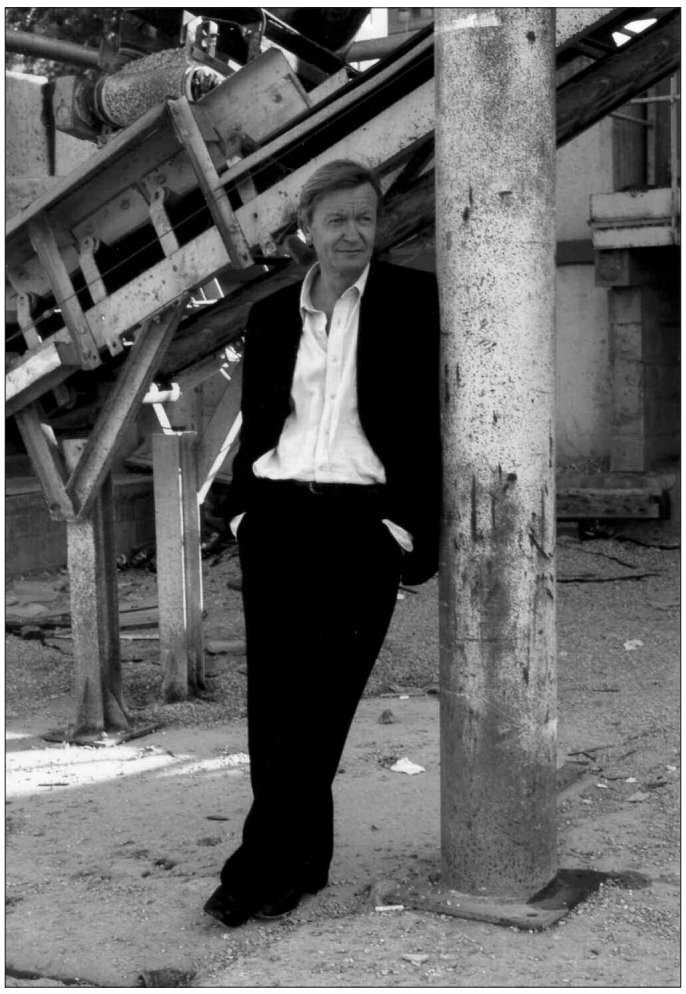
Et concernant votre premier film, *Mysterious Object at Noon* (montré à Marseille en 2001) ? C'est l'ensemble des possibilités qui m'enthousiasmait. Je me suis aventuré dans plusieurs directions, j'ai rencontré des jeunes cinéastes locaux, voyagé, et ça a donné le film. Dans ce film, j'ai beaucoup appris sur ce qu'était partager les souvenirs des autres. Même des souvenirs simulés ou fabriqués – la manière dont on les représente.

Vous aviez un scénario au préalable ? Oui, mais tout changeait en fonction des lieux, de la météo, des acteurs et d'un million d'autres choses. Dans *Tropical Malady*, la première partie est fidèle au scénario, mais ensuite on a essayé plusieurs choses et les lieux étaient un facteur important des modifications par rapport au scénario. La jungle offre une palette d'émotions que le texte ne peut pas rendre.

Des attentes par rapport au documentaire ? J'espère qu'on ne parlera plus de cinéma documentaire, de cinéma queer, de cinéma asiatique, etc. J'espère qu'il y aura des films dans les salles. Car j'espère, oui, qu'il y aura encore des salles de cinéma dans l'avenir. Pas de catégorie, c'est ce qu'il y a de mieux.

Comment voyez-vous votre rôle de président de jury ? Des attentes particulières ? C'est une tâche qui m'honore et m'enthousiasme, parce que je sais que le FID montre beaucoup de films qui sont des défis et qui peuvent ouvrir sur bien des débats. J'ai vu peu de documentaires récemment, alors j'espère que je vais pouvoir me rattraper et m'amuser.

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff,
traduits par Jean-Pierre Rehm]



Jean Echenoz

[JURY NATIONAL]

Votre écriture semble très imprégnée par le cinéma, du récit à la phrase elle-même. Pourriez-vous nous en dire plus sur votre relation au cinéma ? J'ai passé pas mal d'années de jeunesse à ne rien faire d'autre que lire des livres et aller voir des films, en attendant de trouver ce que je voulais écrire et de m'y mettre. Je n'attendais que ça, et le cinéma a joué un rôle important dans cette affaire. Dès mon premier livre, j'ai eu envie d'essayer d'importer, de transposer des éléments de la rhétorique cinématographique dans le roman (cadrage, montage, mouvements d'appareil, usage des pronoms comme des caméras distinctes, etc.) Je crois que certains films ont eu pour moi une influence littéraire, comme certains romans. Mais je n'ai jamais eu la tentation de réaliser des films, peut-être parce que j'aime mieux travailler seul.

Dans votre travail d'écriture, quelle place tient l'image ? Elle est centrale parce qu'il me tient à cœur de travailler sur des objets visuels, visibles, de donner à voir ce que j'essaie d'écrire - et d'abord d'y voir un peu plus clair moi-même, de me montrer les choses le plus distinctement possible. Mais c'est la dimension rythmique et sonore qui est la plus importante en dernière instance, c'est le son qui précise l'image et le sens.

Lorsque vous écrivez un roman, avoir expérimenté le lieu réel, disposer d'une documentation précise, cela a-t-il de l'importance pour vous ? J'attache beaucoup d'importance au travail préalable de recherche, de repérage et de documentation. D'abord, parce que j'apprends des choses imprévues, dans des domaines que j'ai décidé d'explorer un peu et dont j'ignore parfois tout. Des choses concrètes, techniques ou lexicales, et c'est de tout ce matériel que peut surgir du roman, du récit, fictionnel ou pas. Le bon côté de cette étape du travail, c'est aussi qu'elle dispense d'écrire, ce qui est bien reposant, tout en faisant avancer le projet en cours, ce qui adoucit la culpabilité de ne pas écrire.

Quel regard portez-vous sur le cinéma actuel ? Sur le documentaire ? Quelles sont vos attentes ? De là où j'ai l'impression d'en être avec le roman, j'attends peut-être plus de choses du cinéma documentaire que de la fiction. J'ai envie ces temps-ci de travailler sur des objets, des personnages réels, et de les traiter comme je traiterais des éléments de fiction. Et, outre le plaisir intact et singulier de voir des films, il y a pour moi cet intérêt de découvrir des façons de procéder, des approches auxquelles on ne pensait pas. Le cinéma, c'est en partie comme le reste de la vie du point de vue d'un auteur égoïste et monomaniaque : j'en attends ce que je pourrais en faire. Heureusement, ce n'est pas seulement ça.

Comment abordez-vous votre rôle de président du jury de la compétition française ? Comme n'importe quel membre de jury, je suppose, rôle que je connais très mal en vérité. Mais, surtout, avec une immense curiosité.

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff]

Your writing seems to be seeped in cinema, from the narrative to the sentences themselves. Could you tell us more about your relationship with the cinema? *I spent much of my youth with nothing better to do than read books and go to the pictures before discovering what I wanted to write about and throwing myself into it. I was always looking for a focus for my writing and the cinema played an important role in my finding it. From my first book onwards, I wanted to try and import and transpose the elements of cinematic rhetoric to the novel (framing, editing, camera movements, using pronouns like separate cameras, etc...). I believe that certain films, like certain novels had a literary influence on me. However, I have never been tempted to direct films, perhaps because I like to work alone.*

What role do images play in your writing? *They play a central role because I place particular emphasis on visual objects, making them tangible. I try to make what I write visible and at first attempt to see it more clearly myself and demonstrate these things/ factors as distinctly as possible. However, the dimension of rhythm and sound is the most important feature, at the end of the day it is the sound that clarifies the image and the meaning.*

When you write a novel, is your experience of an actual place and the use of precise documentation important to you? *I attach great importance to the invaluable role of research, referencing and documentation. First of all, because I learn unexpected things in areas which I have decided to explore a little which I sometimes completely underestimated. Much material, be it concrete, technical or lexical, can surface during work on a novel, whether the narrative is fictional or not. The best thing about this stage of a project is that you can dispense with writing, which is very restful, whilst advancing on work in progress which lessens the guilt of not writing.*

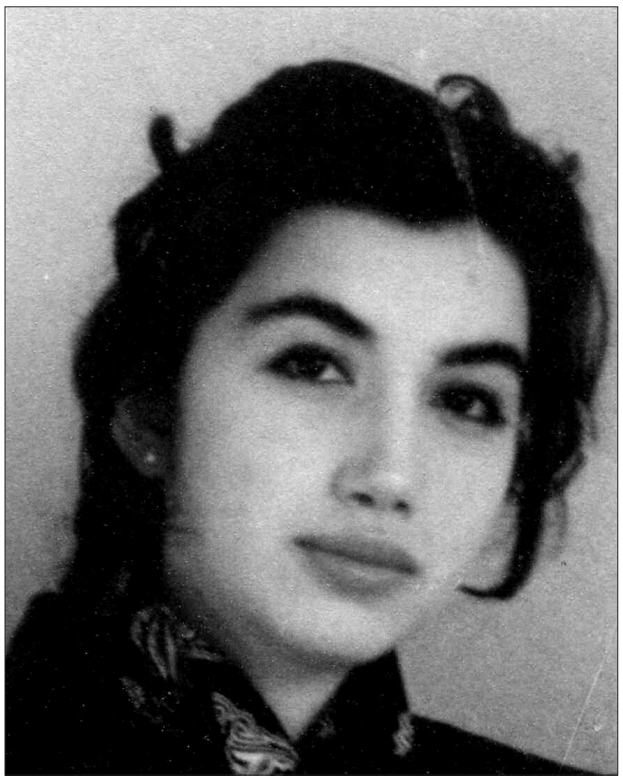
What are your views on current cinema? On documentary film? What do you expect from them? *Compared to the impressions I have of the novel, perhaps I expect greater things from documentary cinema than from fiction. At the moment I want to work on objects, on real characters and to treat them like I treat elements of fiction. In addition, apart from the unmarred, unique pleasure of seeing a film, there is always the added interest for me of discovering new approaches to working/ ways of seeing, approaches I had never thought about. The cinema is, in some way, like the rest of life from the point of view of a selfish writer and monomaniac: I watch it thinking what I could do with it. Thankfully, that is not all I see.*

How do you feel about your role as President of the Jury in the French competition? *Like any other member of the jury, I suppose, a role that I know very little about in all honesty. But, above all, I am immensely curious.*

[Interviewed by Nicolas Feodoroff]

Manoushak Fashahi

[JURY SON ET PREMIER FILM]



Votre parcours ? J'ai fait des études d'ingénierie et en parallèle des études de guitare au Conservatoire. Le hasard a fait qu'après mes études en section son à Louis Lumière à Paris, je suis directement entrée à Radio France. J'y ai découvert le montage de la voix : comment une voix peut porter seule un univers sonore. Découvert aussi la richesse du travail de la matière sonore. A France Culture, la parole est primordiale, on donne aux gens le temps et la possibilité de s'exprimer. C'est encore un de ces rares lieux où l'on peut écouter des univers sonores.

Votre manière d'aborder le travail du son ? Quelle que soit la forme, je ne parlerais pas de son mais de matière sonore. C'est quelque chose de vivant, de palpable. A l'époque de la bande magnétique, on avait une matière dans les mains : on taillait, on remodelait, on cisaillait. Yann Paranthoën, un grand réalisateur et une référence en la matière, parlait de *sculpture du son*. Paradoxalement, même si le numérique induit un travail virtuel, cette approche n'a pas changé. Au contraire, le multipiste nous permet plus facilement des essais en amont, plus de précision, au risque d'ailleurs de perdre une certaine spontanéité qu'on avait au mixage en bande.
A partir des enregistrements, on sculpte, recompose, on tricote et détricote. Pour moi, aborder le travail du son, c'est vraiment apprivoiser ce qu'on nous amène, se l'approprier. Je pense cependant que, malgré les difficultés auxquelles on est confronté au cours du travail dans la chaîne de fabrication, et les difficultés que pose cette « recomposition du réel », le montage doit rester très ludique. J'aime penser le montage comme un jeu : il y a véritablement une rythmique à trouver, pour entraîner et garder un auditeur dans un univers sonore, surtout sur des formes longues.

Qu'attendez-vous du travail sonore dans un film ? Pas forcément la netteté technique. En documentaire radio, 1 + 1 = 3 : un son plus un son donne autre chose. Au cinéma, il faut que le son décèle une écoute pas forcément collée à l'image. Le son est un élément autonome, il doit être traité comme une matière centrale et non périphérique. A la rigueur, le son doit pouvoir raconter sans l'image, et alors l'image entrera en résonance narrative avec le son. Le grand exemple, c'est Welles. Mais aussi des cinéastes très visuels comme Lynch, Gus Van Sant, ou Apichatpong Weerasethakul. Enfin, j'attends du travail sonore dans un film qu'il apporte un peu de poésie dans la sécheresse descriptive et réaliste du son.

Vos attentes pour un premier film ? Etre surprise. J'attends une énergie à la fois ambitieuse et bancale. Tout ce qui fait la force d'un premier film. J'attends des prises de risque narratives et thématiques. La découverte d'un nouveau regard, une implication dans le choix des sujets. Qu'on sente une nécessité, quelle que soit sa forme, une urgence. Qu'on sente que le réalisateur est allé là où il ignorait au départ qu'il irait.

Votre rôle en tant que présidente du jury son et premier film ? Etre à l'écoute des autres, puisque c'est mon métier. Favoriser le débat, amener le jury à faire des choix hors des cases prédéfinies, échanger, découvrir des énergies de création nouvelles.

[Propos recueillis par Maria Giovanna Vagenas]

ow did your career take shape? *I studied engineering and alongside that the guitar at the conservatoire. I was lucky enough to get a job at Radio France directly after completing my studies in the sound department at Ecole Louis Lumière in Paris. There, I discovered voice editing (how the voice alone could carry a whole world of sound) and the rich complexity of working with sound material. At France Culture the spoken word is king (people are given a time to speak and the opportunity to express themselves) and it is still one of the rare places where you can listen to different worlds of sound.*

How do you approach your work with sound? *Whatever the format, I do not talk about sound, but sound material – something living, palpable. At the time of analogue audio track recording we had the raw materials in our hands which we cut, remodelled, and reworked. Yann Paranthoën, who was a great director and an authority in the field talked of the "sculpture of sound" (he worked around the material to decide upon how to get to grips with it) and, paradoxically, even if digital technology requires onscreen work this approach has not changed. On the contrary multi-tracking allows us to do preliminary dry runs as you go along far more easily and with greater precision. In fact, we risk losing the type of spontaneity we had with the use of the analogue editing of the audio tracks.*
We take the recordings and then sculpt, reconstruct, weave and unpick them. I think that, personally, working with sound is really a question of getting to grips with what is brought to us and making it our own. However, I believe that despite the difficulties that confront us in the course of our work on the conveyor-belt of the manufacturing process and the problems inherent in this 'reconstruction of reality', editing should remain very playful. I think of editing like a game – there is a real rhythm that you need to get into in order to lead a listener into a world of sound and encourage them to stay there, especially if the format lasts for a long period of time.

What do you get out of sound work on a film *Not necessarily technical perfection. In documentary radio we talk about 1 + 1 = 3: one sound added to another creates a third. In the cinema the sound should give rise to a certain kind of listening which is not necessarily linked to images. Sound is autonomous and should be treated as a core component of the film, not as something peripheral. Ultimately, the sound should be able to tell a story without images and then the image will share a narrative resonance with the sound (the best example of this is Welles, but also directors with reputations for the visual like Lynch, Gus Van Sant or even Apichatpong Weerasethakul). At the end of the day, I expect my work on the sound of a film to bring a little poetry into the dry, descriptive, realistic quality of sound.*

What do you expect from a first film? *I expect to be surprised, astonished and to discover an energy that is both ambitious and experimental. These qualities are what make a first film exciting. I expect risk taking in the shots, narrative and themes and to discover a new way of seeing, expressed through the choice of the themes. We should feel this hunger and sense of urgency regardless of the film's format. We should sense that the director has gone down an unexpected path to create their film.*

How do you feel about your role as president of the Sound and First Film Jury? *I am looking forward to the films that will be presented and listening to the other jurors' ideas. After all, it's my job to encourage debate and lead the jury to choose documentaries that think 'outside the box', exchange ideas and unearth new talent.*

[Interviewed by Maria Giovannas Vagenas]

SOIRÉE D'OUVERTURE

19:00 > 21:00

Fred Berthet - Sélections naturelles / Radio Grenouille

22:00 > 02:00

DJ Raph

Dans le cadre du partenariat mené chaque année avec *Les Cahiers du Cinéma*, la chronique de l'édition 2007 sera tenue par Antonia Birnbaum.

3 QUESTIONS à ANTONIA BIRNBAUM

1 Vous avez publié des livres sur Nietzsche, Descartes, Benjamin, des textes sur de jeunes artistes et vous enseignez la philosophie à l'Université. Vous définiriez-vous comme philosophe ? Dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard, Marina Vlady lève la tête d'un journal féminin et répète le questionnaire « Comment vous définiriez-vous en quelques mots ? » Elle regarde dans le vide, puis elle dit : « Pas encore morte.» Si je me définis comme philosophe, je pactise avec l'arrogance du titre. Si je dis que je ne le suis pas, je suis piégée par une fausse modestie qui sous-entend que vous non plus ne pouvez l'être, que seuls quelques grands le sont : un bon philosophe est un philosophe mort, de surcroît reconnu par l'université.
Comme le personnage de Godard, la philosophie n'existe qu' à se soustraire à la définition. J'essaie d'élaborer une vérité qui compte au monde et qui donc en fait l'épreuve. En fait, mon point de départ est un problème simple : pourquoi la pensée fait-elle appel non seulement à l'intelligence, mais au courage aussi ?
Nietzsche m'a retenue pour la capacité à différer de soi-même. Il appelle ça devenir. Penser, c'est se transformer en « fragment d'avenir. » Mais si on demande en quoi cela exige du courage, alors il ne s'agit plus simplement d'une création de soi ou d'un déploiement affirmatif des possibles – toutes ces choses que l'on associe aujourd'hui à l'invention d'une « forme de vie. » La vérité du devenir, c'est d'abord l'audace de cesser d'être ce que l'on est déjà. Elle détruit un certain rapport à ce qui est, traverse une discontinuité : elle s'écarte de l'ordre des choses. Bref, le devenir entre dans un conflit avec cet ordre, il fait de la hiérarchie existante un problème : il est polémique.

2 Les concepts offrent des images, dit-on, et les films de la pensée, dit-on aussi. Quel est votre regard sur le cinéma ? Le cinéma peut se dire en plusieurs sens : dispositif technique, nouvel art au sein des arts, rapport de l'art au non-art, témoignage du réel, divertissement populaire, réinvention de la critique, etc. Dans la mesure où le cinéma met en indécision la réalité à laquelle il renvoie, tout film peut mettre en jeu le rapport entre réalité et apparence. Biais par lequel il croise une des questions fondamentales qui inquiètent la philosophie. Mais disant cela, je ne suis pas certaine de ne pas en rester à une généralité, à un rapprochement trop commode qui consisterait à affirmer que le cinéma philosophe. L'interrogation plus précise serait : de quelle manière un film traverse-t-il cet écart ? Question qui renvoie au regard que tel film porte sur le monde. Et qui correspond à ma pratique du rapport au visible. Un film peut se rencontrer à travers la lecture d'une critique ou au détour d'une conversation, et un des plaisirs du cinéma, c'est aussi que beaucoup de gens ont vu des tas de films, que ça se partage de multiples façons. Quant à moi, mon regard se vérifie toujours à même ce que je vois. C'est d'ailleurs pourquoi je ne veux pas homogénéiser mes textes sur l'art et ceux de philosophie au sens strict. Bien au contraire. Le rapport de la pensée avec le voir est une question qui m'occupe beaucoup. Or, la confrontation avec chaque œuvre me contraint à desserrer l'étau conceptuel, à visualiser davantage au moment d'écrire.

3 113 films au programme. Une idée de votre futur parcours ? Tout voir, c'est impossible. La chance de connaître un autre regard sur une région déchirée du monde dont je fréquente les conflits, la Palestine. *Lettre de Ventura* de Pedro Costa, et revoir tout Costa. Tout ce qu'il y a de germanophone dans « Filmer, dit-elle. » Et j'adore les camions, et le fait de savoir filmer un camion. Et Billie Holiday qui chante. Tout sur le rock. Bref, voulant tout voir, je compte bien aller là où je me perdrai.

Photo : *Le goût des olives* de Anne Lacour

ÉCRAN PARALLÈLE

LES SENTIERS

À LA BMVR ALCAZAR à 14:30

PAUL de Cécile Rousset
EN RÂCHÂCHANT
de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
LE PAIN ET LA RUE de Abbas Kiarostami
LE GOÛT DES OLIVES de Anne Lacour
Première Mondiale - Premier film
LUX de Carole Sionnet

LOVE CONQUERS ALL

CÉRÉMONIE D'OUVERTURE - Première française - Premier film

entretien avec

Tan Chui Mui

Love conquers all *is your first film. In what budgetary conditions did you make it?* *I had the script development grant from Hubert Bals Fund (Rotterdam Film Festival). It was 10 000 Euro to write and develop my script. Instead, I have used all the money to make a digital film. It is very common with the Malaysian DV filmmakers, especially Amir Muhammad, James Lee and me. Our usual budget is from 10 000 to 20 000 Euros.*

Are the actors professional ones? How did you proceed for the casting? *Of the four main casts, Coral Ong (Ah Ping), Stephen Chua (John), Leong Juin Juin (Little Mei), Ho Chi Lai (Aunty Hong Jie), only the little girl Leong Juin Juin had acting experience. She had once acted in a horror film. The others have been acting for the first time. For the main role, I spent 3 months from Oct - Dec 2005, having auditions in Kuala Lumpur, Malacca, Ipoh, Penang and Singapore. I did not get the girl I wanted. Then I started teaching a short-term filmmaking class in a Media College, and I found Coral Ong in the class. At first impression she was too talkative and playful. But during a conversation with her I felt that she had the emotional depth I needed. Coral is now studying film making in Taiwan. In real life, she is totally different from what you see in the film.*

The film is interrupted half-way by a dark shot which transports Ah Ping from one life to another in a significant way. *The film is very structured. Maybe that's why I don't really like my film. It is clearly cut in half. In the first part, the girl is in control. She is playing a game, at time even humiliating the guy, like this scene in which she tests the jacket on him. In the second half, she is totally helpless. For example when she is in John's car. She could of course still jump, but jumping is too painful. The break in the narration is the scene when John explains to Ah Ping how a pimp operates. The turning point for me was the trip out to the sea. She shouldn't have got onto his car at all. For me the danger of Ah Ping is that she thinks she knows enough about love, and then took too much risk. But then, what's the point of falling in love if we don't take risk of getting hurt ? Changing lives has happened to many people. Different generations have experienced different types of changes.*

What ties Ah Ping and Mei to each other? And why ending the film on the little girl? *Ah Ping is 19 and Mei is 9. They only become close to each other when the little girl Mei tells Ah Ping her secret about the letters. Besides, Mei knows about Ah Ping and John. Sharing secrets tie them together. When I write a script, I always write my ending scene first. So this letter sending scene is the first thing I wrote for my film, as an ending scene. The ending music was not planned during the script. I had in mind to use no music at all in my film, but one day I heard a school brass band practising near my office, it was a bit clumsy but loud and self-assured, and I felt it was very much like how I wanted my film to end. And, the second thing I wrote in my film is the first scene. In the bus, the old man who sits beside Ah Ping, has headache and asks to change seat. He carries with him many luggage and plastic bags. He sits down and eats, and suddenly starts to cry. The old man is played by a Malaysian Indian actor with whom I worked before. And when I wrote this scene I already have this actor in mind. Maybe because of his glasses, he looks so much like Mahatmat Ghandi.*

[Interviewed by Julie Savelli]

***Love conquers all* est votre premier film. Comment l'avez-vous produit ?** J'ai obtenu la bourse « Hubert Bals Fund » (Festival de Rotterdam). Il s'agissait d'une aide au scénario d'un montant de 10 000 euros. Mais cette somme m'a servi à tourner un long-métrage en numérique. C'est courant en Malaisie, pour des réalisateurs comme Amir Muhammad, James Lee et moi-même de filmer en numérique. Notre budget est généralement de 10 000 ou 20 000 euros.

Les acteurs sont-ils professionnels ? Comment avez-vous procédé pour le casting ? Parmi les quatre protagonistes principaux, Coral Ong (Ah Ping), Stephen Chua (John), Leong Juin Juin (Little Mei) et Ho Chi Lai (Aunty Hong Jie), seule la petite fille Leong Juin Juin avait déjà joué dans un film d'horreur. Pour les autres, il s'agit de leur première expérience. Pour le rôle principal, j'ai passé trois mois, d'octobre à décembre 2005, à auditionner à Kuala Lumpur, Malacca, Ipoh, Penang et Singapour. En vain. Puis, j'ai commencé à donner une série de cours pendant quelques semaines dans une école de communication, et là, j'ai rencontré Coral Ong, en classe. A première vue, elle m'a semblé trop enjouée, très bavarde. Plus tard, en discutant avec elle, j'ai senti qu'elle avait la profondeur émotionnelle que je recherchais. Coral Ong étudie maintenant la réalisation à Taiwan. Dans la vie, elle est tout à fait différente de son personnage à l'écran.

Le film est interrompu en sa moitié par un noir qui transporte Ah Ping d'une vie à l'autre de manière significative. Le film est très structuré. Peut-être est-ce pour cela que j'ai du mal avec mon film. Il est clairement coupé en deux. Dans la première partie, la jeune fille contrôle sa vie. Elle s'amuse, jusqu'à humilier le jeune homme, comme dans la scène où elle lui fait essayer une veste. Dans la seconde partie, elle est complètement impuissante, comme dans la séquence où elle est dans la voiture de John. Elle pourrait bien sûr sauter, mais ce serait trop dangereux. La bascule narrative intervient lorsque John explique à Ah Ping comment opère un proxénète. Le véritable tournant se passe au moment de la ballade à la mer. Elle n'aurait jamais dû monter dans sa voiture. A mes yeux le danger qui menace Ah Ping, c'est qu'elle croit en savoir bien assez sur l'amour et prend donc trop de risques. Mais à quoi bon tomber amoureux si on ne prend pas le risque d'être blessé ? Ça arrive à bien des gens de faire l'expérience d'un changement de direction dans leur vie. Et en fonction de chaque génération, ces changements varient.

Quel est le lien entre Ah Ping et Mei ? Pourquoi avoir terminé le film sur la fillette ? Ah Ping a 19 ans, Mei 9. Elles finissent par se rapprocher une fois que Mei, la gamine, révèle à Ah Ping le secret de sa correspondance. Par ailleurs, Mei sait ce qui se passe entre Ah Ping et John. Leur secret les lie. Quand j'écris un scénario, je commence toujours par la dernière scène. Cette scène où la lettre est postée à domicile, je l'ai écrite en premier, en sachant que ce serait la fin. Quand à la musique finale, elle n'était pas prévue à l'écriture. Au contraire, j'avais imaginé de n'utiliser aucune musique, mais, un jour, j'ai entendu une classe de *brass band* répéter pas loin de mon bureau. C'était un peu maladroit, mais plutôt claironné sans retenue, et ça m'a paru coller avec ce que j'avais en tête pour la fin du film. Ensuite, la scène que j'ai écrite, c'est la première, celle du bus. Un vieil homme est assis à côté de Ah, il a une migraine et change de siège. Il est au milieu d'un tas de bagages et de sacs en plastique. Il mange et se met soudain à pleurer. C'est un acteur Indiano-malais avec lequel j'ai déjà travaillé, qui interprète ce rôle. En écrivant la scène, c'est à lui que je pensais. Et peut-être à cause de ses lunettes, on dirait vraiment Ghandi.

[Propos recueillis par Julie Savelli]

DE SON APPARTEMENT

Première mondiale

Jean-Claude Rousseau

***De son appartement* est habité par la lecture de *Bérénice* de Racine. Pour quelles raisons avez-vous choisi cette pièce ?** « Arrêtons un moment .» Par ces premiers mots s'annonce un arrêt sur image. C'est en interrompant l'action que commence *Bérénice*. Plus que pour les autres pièces de Racine, il faudrait parler de *Bérénice* en terme d'image et dire la simplicité du trait, la pureté des lignes. Répéter *Bérénice*, c'est devenir la figure du tableau. Je n'y ai pas réfléchi, mais il y a bien le désir de disparaître dans l'œuvre en répétant la parole magnifiée des alexandrins. La dire, c'est ne rien dire. Et aussi intelligible qu'elle soit, dire cette parole c'est parler la langue insensée de la beauté. Pas une parole agissante. Donc pas d'action, mais un battement. Des mouvements de contraction et de dilatation. « L'invention consiste à faire quelque chose de rien » prévient Racine dans sa préface. Le film évolue de cette manière. Au final, une résolution plus qu'un dénouement. Au cinquième acte, Bérénice se résout à partir. Dans sa cinquième partie, le film résout son énigme.

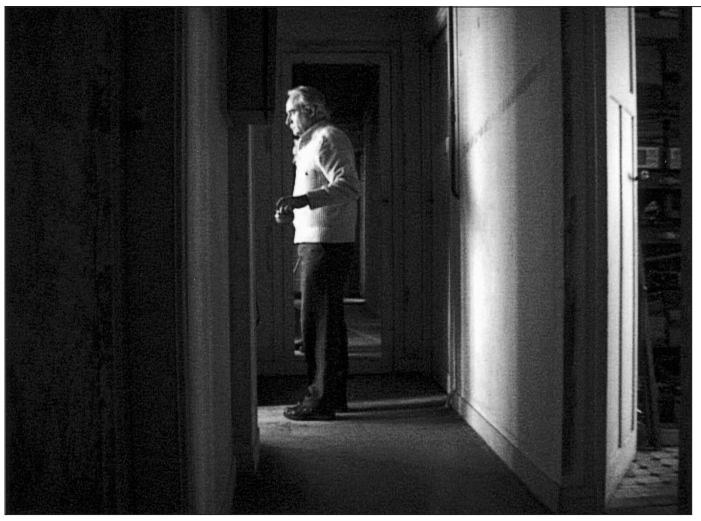
Dans votre film le cadre s'impose par sa justesse comme une évidence. Le cadre ne se choisit pas. Il se voit, et c'est dans un saisissement que se manifeste la justesse des lignes. On ne construit pas le cadre. Il ne se calcule pas. Il a la force de l'évidence. Voir un cadre juste provoque la prise et, sans intention, le film commence.

La lumière a dans le film une qualité picturale. De quelle façon travaillez-vous cet élément ? Il n'y a pas à « travailler » la lumière. Travailler la lumière serait avoir l'intention d'une image. La prévoir. L'image n'est pas prévisible et c'est justement, sans qu'on y songe, la lumière qui la révèle. Elle arrête le regard. Elle établit la présence en même temps qu'elle suscite l'oubli. L'image est oublieuse, et voir la lumière c'est oublier ce qu'elle éclaire. L'oubli du motif, c'est la transparence, c'est la lumière comme seul motif. Le regard est ailleurs ; il ne bute plus sur ce qui est montré. La durée du plan est alors intemporelle.

Une palette de couleurs pastel alterne avec des plans noirs, vides. Quelle est pour vous la signification de ces césures ? Je dirais plutôt que les couleurs sont fanées. Elles sont d'un autre temps : murs délabrés, moquette usée, le tissu passé du fauteuil, une poussière grise sur le piano. Tout ce qui se voit est marqué par le temps, jusqu'au livre même dont les pages jaunies se détachent. Ce lieu n'est pas loin d'être un tombeau. Il peut être habité par l'amour sacrifié de Titus et de Bérénice. Dans sa désolation il en est le palais. Les noirs, qui ponctuent le film, isolent les plans et préservent leur autonomie. Ils sont le vide qui subsiste entre les éléments non raccordés et laissés libres de s'accorder à l'ensemble.

Selon quel principe avez-vous procédé au montage ? Chaque plan est un élément du film qui établit des correspondances sur l'ensemble, sans être bloqué par un raccord volontairement signifiant. Une signifiance forcée outrage l'image. Elle disparaît. Au contraire, laissés libres, les plans se font signe mutuellement et s'accordent en se positionnant où ça leur chante. Ils tiennent en place par consentement. Ils s'offrent en évidence et n'énoncent que leur présence. Ils n'ont pas à se justifier. Ils sont juste à leur place. Aussi le film se reconnaît d'abord comme un lieu, même si le désir du film est que ce lieu soit habité par un sujet. Il le réclame et c'est son invention. Mais le sujet ne précède pas le film. Il se devine dans les correspondances entre les images. Ce sont les images qui imaginent le sujet. Un même désir les motive et c'est sur le motif qu'elles s'accordent.

L'univers domestique du film est traversé par une subtile vague d'humour. Quelle importance accordez-vous à cet aspect ? Trop de pesanteur compromet la relation entre les éléments. Il faut de l'agilité et celle-ci se réduit quand le film s'appesantit. Les éléments se bloquent. Une plainte trop entendue ne permet plus de percevoir leurs échos. On voit moins. L'humour, toujours inattendu, ouvre une échappée. Dans la surprise s'opère un dégagement. La pression diminue, le film s'allège et respire mieux. C'est, en quelque sorte, doser la pression atmosphérique du film. Là aussi il est juste de parler en termes purement physiques. S'il faut parler de gravité, je dirais qu'il ne faut pas entendre le mot dans un sens moral. Seule compte la gravité « physique », celle qui fait tenir en orbite les éléments. Et cette gravité là n'est pas triste. La question de l'humour évoque pour moi les films d'Ozu. Mais aussi Bresson dont je mesure mieux,



De son appartement, de Jean-Claude Rousseau

aujourd'hui, l'admiration pour Chaplin. Le burlesque est une suite de rupture et j'y vois la libération des éléments. La beauté n'est pas triste. On sait, à la fin du film, que le ciel est à l'intérieur de la pierre.

[Propos recueillis par Maria Giovanna Vagenas]

De son appartement ***is steeped in the reading of Racine's* Bérénice. *Why did you choose this play?*** *« Arrêtons un moment » ("Let us stop for a moment"). These first few words herald a pause on the image.* Bérénice *begins by interrupting the action. More than Racine's other plays; we need to talk about* Bérénice *in terms of the imagery, the simplicity of character and purity of the lines. To recite* Bérénice *is to become the figure in a painting. I did not think about that, but there is a true desire to disappear into the work by repeating the magnified words of the alexandrines. To say them, is to say nothing and, comprehensible though they are, to say these words is to speak the extravagant language of beauty. There is no single active word, hence no action, rather a rhythm of contraction and expansion.*
In his preface Racine tells us that, 'Invention is the creation of something from nothing'. The film develops along the same lines. At the end of the day it untangles this creative process. In the fifth act, Bérénice resolves to leave. In its fifth part, the film resolves her enigma.

In your film the frames are clearly very precise. How did you choose the frames? *Shots do not frame themselves. It is in seeing and capturing it that the precision of the lines is defined. You do not construct the frame. It is not calculated. It is blatantly obvious. To see the right frame leads you to shoot and almost unintentionally the film begins.*

The light in the film has a pictorial quality. How did you work on this aspect? *You cannot 'work on' light. To work on it would be to have a preconceived intention of what the image should be, to anticipate it. An image is not foreseeable and that is precisely why, without thinking about it, the light brings it to life. Light arrests your gaze and simultaneously establishes presence and transience. The image is forgotten and to see the light is to forget what it is illuminating. This omission of the motif creates transparency, where light is an end in itself. Your gaze is elsewhere: it no longer focuses on what is being shown. Thus, the length of the shot becomes timeless.*

You alternate between a palette of pastel colours and black screen sequences, blank screens. What is the significance of these breaks for you? *I would call the colours muted. They come from another time: crumbling walls, shabby carpets, faded fabric on an armchair, a layer of grey dust on the piano. Everything we see is marked by time, even the book with its yellowed pages which are falling out. This place is not a million miles from a tomb. It may be the home of the sacrificed love of Titus and Bérénice. In its desolation it is the palace of that love. The black screen sequences which punctuate the film, break up the shots and preserve their autonomy. They are the void which fills the gaps between these unconnected elements and leave space for them to come together as a whole.*

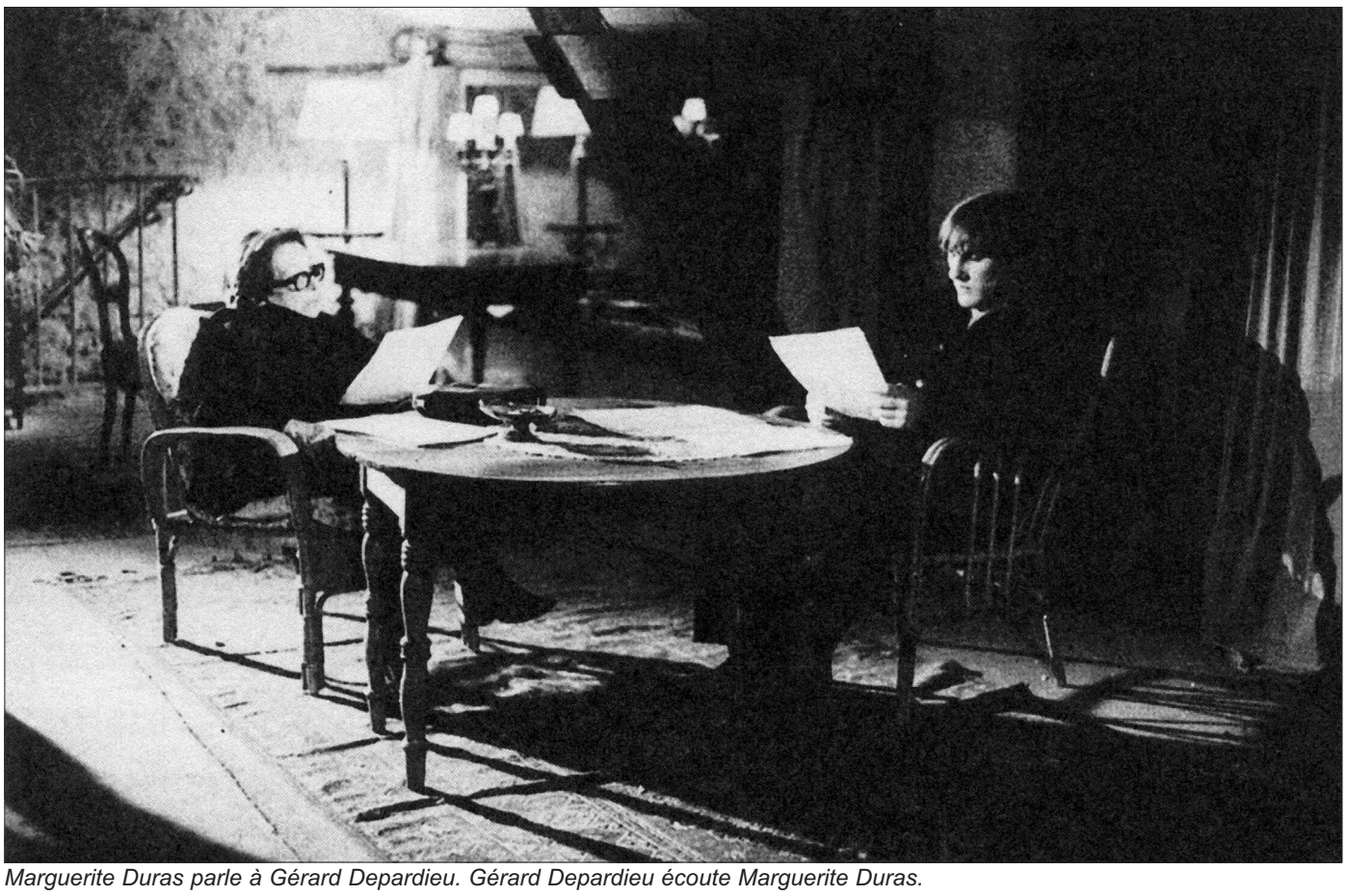
How did you approach the editing process? *Every shot is an element which established links with the rest of the film as a whole, without being hindered by any intentionally significant linking shots. Imposing significance eclipses the image. It disappears.*
On the contrary, left alone, the shots play off each other and connect by positioning themselves where they please. They stay in place by mutual consent. They come out and announce their presence. They do not need to justify themselves, they are merely in their rightful place. Moreover, the film recognises the fact that it is first and foremost a place, even if the intention of the film is that that place be inhabited by a subject. It claims it and invents it. Yet the subject does not precede the film, it emerges through the relationships between the images. It is these images that bring the subject to life. The same desire motivates them and they are finally linked together by the theme.

The domestic universe of the film is permeated with a dash of subtle humour. How much importance do you attach to this aspect of the film? *Pedantry would have compromised the relationship between the various elements of the film. A lightness of touch was necessary in order to ensure that the film was not stodgy. These opposing factors wrestle with one another. A complaint heard to often will produce no response. We see less. Humour, which is always unexpected, brings us a safety valve. Surprise brings release. The pressure lifts and the film becomes lighter and more buoyant. This regulates the atmospheric pressure in the film, if you like.*
Here too it is appropriate to talk in purely physical terms. If we need to talk about gravity, I would say that you should not read into this word a moral meaning. Only 'physical' gravity counts which maintains the other elements of the film in space. This gravity is not sad. For me, the question of humour evokes the films of Ozu and also those of Bresson whose admiration for Chaplin I can better appreciate now. Burlesque follows on from separation and in it I see a liberation of the film's different ingredients. Beauty is not sad. We know, by the end of the film, that the sky is inside the stone.

[Interviewed by Maria Giovanna Vagenas]

LE CAMION
de Marguerite Duras

« M.D. :
Vous voyez ?
G.D. :
Oui, je vois. »



Marguerite Duras parle à Gérard Depardieu. Gérard Depardieu écoute Marguerite Duras.

TEXTES DE PRESENTATION

PREMIER PROJET

Ce n'est plus la peine de nous faire le cinéma de l'espoir socialiste. De l'espoir capitaliste. Plus la peine de nous faire celui d'une justice à venir, sociale, fiscale, ou autre. Celui du travail. Du mérite. Celui des femmes. Des jeunes. Des Portugais. Des Maliens. Des intellectuels. Des Sénégalais.

Plus la peine de nous faire le cinéma de la peur. De la révolution. De la dictature du prolétariat. De la liberté. De vos épouvantails. De l'amour. Plus la peine.

Plus la peine de nous faire le cinéma du cinéma.

On croit plus rien. On croit. Joie : on croit : plus rien.

73

On croit plus rien.

Plus la peine de faire votre cinéma. Plus la peine. Il faut faire le cinéma de la connaissance de ça : plus la peine.

Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma.

Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique.

74

Pages extraites de *Le camion,* de Marguerite Duras, Les éditions de Minuit, 1977

ÉCRAN PARALLÈLE **FILMER, DIT-ELLE**

Photo : ZIMMER GESPRÄCHE de Dora Garcia

À LA CRIÉE
à 11:30
KURZ DAVOR IS ES PASSIERT (PEU AVANT)
de Anja Salomonowitz

AUX VARIÉTÉS
à 10:30 :
SANS TITRE, 11 MARS 2005 de Latifa Echakch
IMAGO MUNDI de Lisl Ponger
ZIMMER GESPRÄCHE de Dora Garcia
à 12:30 :
LE CAMION de Marguerite Duras

Entretien avec Gilles Grand

Une programmation titrée d'un terme musical ? La question du son est présente au FID depuis de nombreuses années. Il y a eu des programmations dédiées au son. Il y a l'existence d'un Prix Son, au jury duquel j'ai d'ailleurs participé. Il y a *Au fil du Son*, film de Pilar Arcila consacré à Yann Paranthoën, un preneur son mythique. Mais la piste cette fois est résolument musicale. Avec l'idée d'un Presto ! C'est-à-dire d'une rapidité d'allure, d'abord dans le mélange des styles de musique, mais aussi des époques, et des dates des films, en vue d'obtenir une onde assez large pour osciller des archives rares où l'on voit Stravinsky aux images DV de *Homemade* d'Olivier Cousin. Sans non plus réduire le film à de la simple captation.

Les séances du jour ? Il y aura des surprises avec les films les plus courts. *Anthem* de Joe Apichatpong Weerasethakul. *Presto - perfect sound* de Manon de Boer, qui filme le quatrième mouvement de l'unique sonate pour violon de Béla Bartok. Ils interviendront parfois en début de séance. Dans *Suffering and Smiling* de Dan Ollman, l'héritage de Fela Kuti, au travers de son fils Femi, est maintenu avec véhémence face aux réalités du Nigéria. En une suite de rencontres apparemment hasardeuses, *Nömadak TX* de Raùl de la Fuente navigue librement d'un continent à un autre et juxtaposant des questions de lutherie à celle des modes et des usages de la musique. Ici, l'instrument essentiel est une percussion se jouant à deux, le txalaparta.

[Propos recueillis par Nicolas Wozniak]

Photo : *Presto - perfect sound* de Manon de Boer

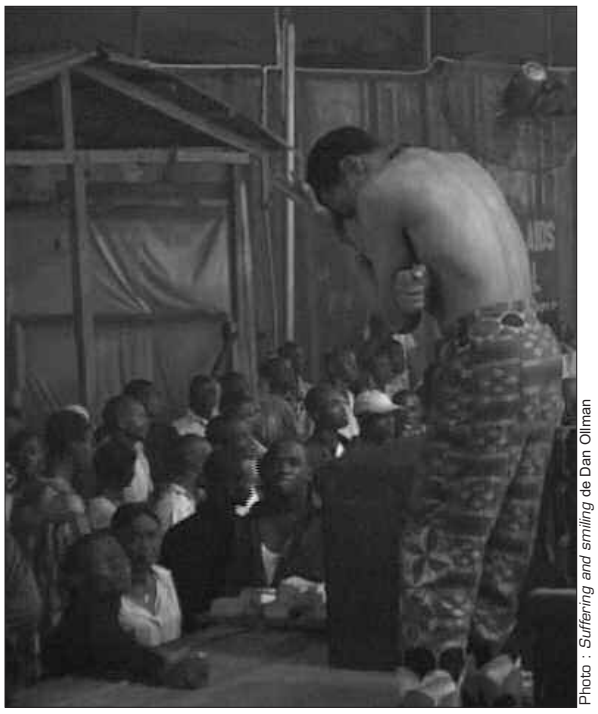
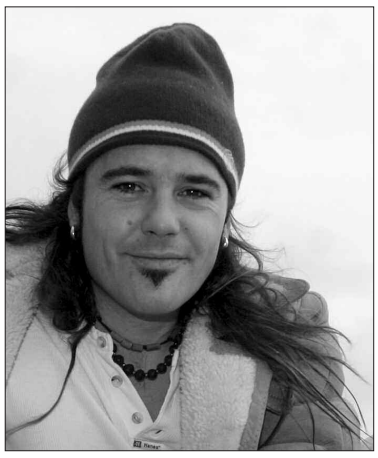


Photo : *Suffering and smiling* de Dan Ollman

NÖMADAK TX entretien avec Raùl de la Fuente

Premier film



Comment est né le projet de *Nömadak Tx* ? *Nömadak Tx* est né du désir de nous transformer un temps en nomades. Voyager comme des nomades, avec un bagage léger, le strict nécessaire : les deux musiciens la txalaparta, la caméra et moi. Nous voulions faire fusionner notre musique basque ancestrale avec le son des peuples nomades. Chaque peuple a un son qui lui est propre, et nous voulions découvrir celui des peuples nomades.

Comment avez-vous choisi les différentes étapes du voyage et quelles ont été les difficultés que vous avez rencontrées pendant le tournage ? Nous avons choisi les destinations en fonction de deux raisons : le climat et le nomadisme. Notre txalaparta traditionnelle est en bois, notre défi était de la transformer en glace et en pierre. Nous avons choisi les climats en conséquence, un désert de glace – la Laponie – et un désert de sable – le Sahara. L'Inde a été notre première destination, nous avons voulu rencontrer les Adivasi, les intouchables. Ils ont été expulsés de leurs terres par d'autres peuples. Leur destination finale était inévitable : la Mongolie, le pays nomade par excellence. La moitié de la population y est nomade et se déplace librement à cheval sur un territoire immense. Ils disent qu'un mongol sans cheval est comme un oiseau sans ailes. La plus grande difficulté a été la perte de l'innocence. A la moitié de notre voyage nous nous sommes rendus compte que le nomadisme, cette forme de vie tellement romantique, était en voie d'extinction. Il est de plus en plus difficile d'être nomade. Le changement climatique fait du nomade un oiseau sans références, il regarde le ciel et ne sait pas l'interpréter. Quand faut-il changer de pâturages ? La chaleur arrive-t-elle ? Si nous levons le camp, les neiges ne risquent-elles pas de nous ensevelir sur la route ? Nous avons rencontré en Mongolie les Tsaatanes, ils ne sont plus que 400. Nous savons qu'ils disparaîtront dans un futur proche. C'est dur, mais nous avons eu l'honneur de chevaucher avec eux, de partager un feu et un repas. Et de rire et de faire de la musique ensemble.

La richesse et la variété des musiques dans votre film sont vraiment impressionnantes : comment avez-vous travaillé le montage de la musique par rapport aux images ? Je voulais faire un "film-chanson". *Nömadak Tx* est un *road-movie*, un voyage à la recherche du son. C'est une partition, une histoire qui avance à travers les pulsations du son. Chaque séquence a sa musicalité et son rythme interne. La musique nous atteint dans l'improvisation ; nous voyagions sans rien, nous nous déplacions en toute liberté, et c'est comme ça que nous avons rencontré de nombreux musiciens. Nous ne voulions pas une bande sonore conventionnelle. Notre bande sonore provient intégralement des enregistrements que nous avons réalisés avec les musiciens rencontrés sur la route. Il n'y a pas de frontières entre les images et la musique. Dans *Nömadak Tx* il n'y a pas de différence entre cinématographie et musique, ce sont les deux rives d'un même fleuve.

[Propos recueillis et traduits par Maria Giovanna Vagenas]

Photo : *Das sein und das nichts* de Bady Minck

ÉCRAN PARALLÈLE PRESTO !

À LA CRIÉE

12:15

PRESTO-PERFECT SOUND

de Manon de Boer

SUFFERING AND SMILING de Dan Ollman

15:30

NÖMADAK TX de Raùl de la Fuente

20:30

DAS SEIN UND DAS NICHTS

de Bady Minck

SCARPIA de Jean-Francois Jung

AUX VARIÉTÉS

17:45

PIXINGUINHA E A VELHA GUARDA DO SAMBA de Thomaz Farkas et Ricardo Dias

AU FIL DU SON, UN PORTRAIT DE YANN PARANTHOËN de Pilar Arcilar

demain :

Lecture du scénario SABRINA de Marie Dumora par Sophie Quinton

à 20:30 au Théâtre National de Marseille-La Criée

La lecture sera retransmise en direct sur les ondes de France Culture, à l'occasion d'une soirée spéciale animée par Laure Adler

Dans le cadre du partenariat avec le **CNC ET FRANCE CULTURE**

CARTE BLANCHE À PEDRO COSTA

17:45

THE NIGHT OF THE DEMON

Rendez-vous avec la peur

de Jacques **Tourneur**

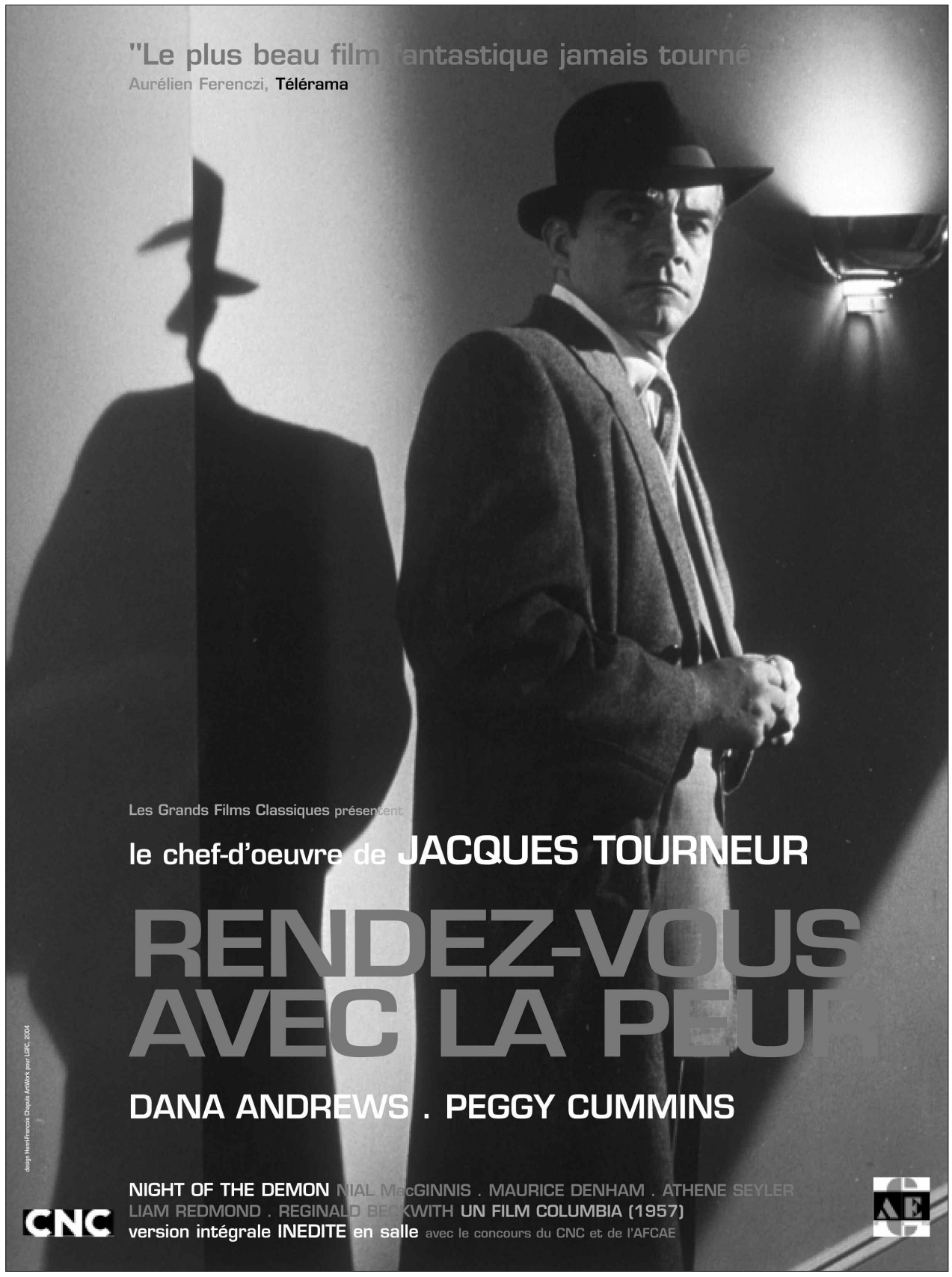
«De Tourneur, on pourrait choisir presque tout. N*ight of the* D*emon* est un beau film sur la superstition, le préjugé, plusieurs choses importantes... Je viens incidemment d'en réaliser un remake, T*arrafal*, dans le cadre du film collectif de la fondation Gulbenkian, L'E*tat du monde.* »

Pedro Costa, à propos de sa carte blanche, extrait du catalogue, FIDmarseille 2007

«Cette nuée d'où surgit la face grimaçante du monstre est l'image de la terreur, son emblème innommable (...). La déchirure brutale qu'elle instaure d'emblée dans l'ordre naturel des choses compense à coup sûr l'inévitable convention de l'imagerie fantasmagorique par le jeu troublant qu'elle établit par rapport au spectateur, réduit, comme la victime de l'apparition, au rôle inconfortable de témoin incompétent muselé par l'évidence de l'horreur et l'absence de repères logiques qui préside à son dévoilement. »

« Il y a souvent chez Tourneur, des ces courts vertiges à fleur d'image qui annoncent, mieux que des anecdotes banales ou contournées (...), l'irruption soudaine d'une beauté quelque peu irrationnelle, et difficilement analysable parce que située au seul niveau de la perception immédiate, au flagrant mépris d'hypothétiques seconds degrés. Beautés de détail, peut être de hasard .»

Jean-André Fieschi, Les Cahiers du Cinéma, n°190, Mai 1967



Photos : *Ou gît votre sourire enfoui*, de Pedro Costa

RÉTROSPECTIVE **PEDRO COSTA**

à la Criée 10:00

OÙ GÎT VOTRE SOURIRE ENFOUI ?

aux Variétés 14:30

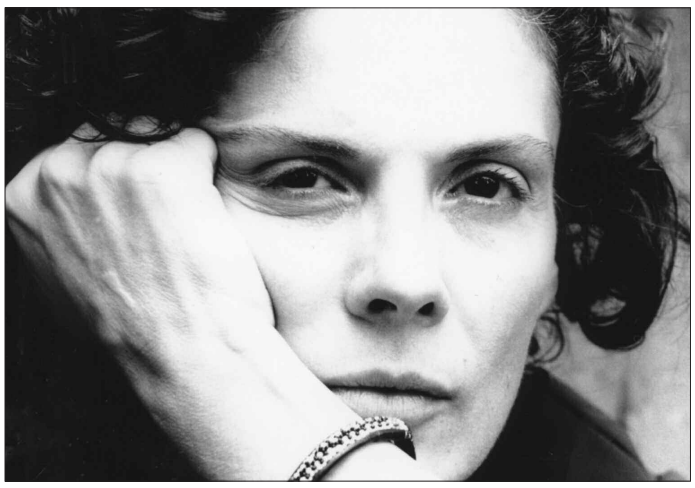
NO QUARTO DA VANDA
(DANS LA CHAMBRE DE VANDA)

Photo : *Dans la chambre de Vanda*, de Pedro Costa

RUE SANTA FÉ

Premier film

Carmen Castillo



Quelle est l'histoire de *Rue Santa Fe* - écriture, prise de vue et montage ? *Rue Santa Fe* a une longue histoire. Lors d'un séjour de trois mois à Santiago, en 2002, je suis d'abord revenue vers la maison de la rue Santa Fe avec un cadreur et un ingénieur du son chiliens. Chaque « visite » a été filmée durant plusieurs jours. Je voulais garder une trace, sans savoir encore exactement à quel film je travaillais. Après l'écriture du scénario, dans lequel j'ai établi les trois grandes lignes du récit - la rue, la famille, le MIR -, et l'obtention de l'Avance sur recette à Paris, nous avons réalisé deux tournages, à quelques mois de distance, avec une équipe française et belge. Plus tard, le montage déjà bien avancé, je suis à nouveau de retour au Chili pour finaliser la recherche d'archives de la résistance, et je tourne encore une séquence, qui se trouve vers la fin du film, avec une équipe chilienne. Puis les semaines de montage se sont étalées sur une année. Et ce long temps de travail a été essentiel. J'ai besoin de ralentir, de laisser reposer le matériel, de reprendre mille et une fois l'écriture de la voix *off*, de chercher la musique, de retourner vers le présent du Chili, de revenir à la salle de montage. Et, un jour, il a quand même fallu finir.

En paraissant vous-même à l'écran, est-ce une manière d'incarner votre double point de vue de cinéaste-protagoniste dans cette histoire à la fois personnelle et collective ? Grâce aux images d'archives des années 70/80, la narratrice devient un « personnage » que l'on peut voir changer dans le film. La voix *off* s'incarne très vite dans une femme exilée qui retourne dans son pays, devenu hostile et vide. L'histoire personnelle devient alors l'histoire d'un groupe de révolutionnaires. Le récit subjectif, hanté par la question du sens des vies engagées, va trouver des fragments de réponse dans les mémoires des survivants et l'expérience des jeunes militants d'aujourd'hui. Le point de vue personnel, clairement exposé dès le début du film, m'a donné une grande liberté dans le traitement du temps « intime ». Cela était possible seulement parce que le temps de l'Histoire est rigoureusement chronologique.

Si vous ne récupérez pas concrètement la maison de la rue Santa Fe, selon vous, le film ne s'en charge-t-il pas ? La mémoire n'est pas statique, elle bouge avec les rencontres dans les lieux fondateurs. A chaque fois, il est question des lieux du souvenir. Soit dans la maison de la rue Santa Fe, envahie par l'occupant, soit dans la maison de torture Villa Grimaldi, où, après les tentatives de la dictature et du gouvernement démocratique pour effacer les traces, les prisonniers survivants essaient de reconstruire un lieu ouvert à la société. Je crois que le film ne suffit pas, que des films, des récits, des chansons, ne suffisent pas à marquer la terre du Chili avec la mémoire des vaincus. Il faut exiger de l'Etat Chilien la reconnaissance de la lutte de la résistance contre la dictature, se souvenir de la vie des révolutionnaires, non pas de leur mort. *Rue Santa Fe* participe à rendre vivante la mémoire des vaincus, à rendre visible le Chili populaire d'aujourd'hui. Mais ce n'est qu'un film. Le deuil est impossible dans ces histoires et la mémoire fait son travail, jour après jour. La dramaturgie de la maison reste néanmoins importante dans le film pour montrer le point de vue des jeunes militants sur les risques d'une mémoire nostalgique qui tourne seulement autour des commémorations et sans véritable engagement politique au présent.

L' Histoire habite-t-elle le cinéma documentaire au Chili ? Nos documentaires ne sont pas diffusés par la télévision chilienne. Pourtant le succès de la sortie en salles de *Salvador Allende*, de Patricio Guzman, montre le besoin et le désir qu'il y a de voir des films sur la mémoire. Le documentaire *La Flaca Alejandra*, réalisé par Guy Girard, circule en DVD pirate et ouvre le débat sur la peur et la torture. Jamais, pourtant, nous n'avons réussi à le faire programmer par la Television Nacional. Ce n'est même pas une question de censure politique, cela s'explique seulement par le rôle de « crétinisation » que joue la télévision dans le système ultra-libéral !

Comment vous situez-vous dans l'histoire politique récente de votre pays ? *Rue Santa Fe* traite de l'engagement politique, le film pose la question du sens de la vie et de la mort des militants. Je pense que, toujours et malgré tout, la lutte vaut la peine d'être vécue. La lutte implique le collectif, les autres, un désir d'agir et de penser pour essayer d'en finir avec l'injustice et la répression. Ce désir est pour moi la clé d'une vie intense, d'une vraie vie. Non pas le devoir ou le sacrifice mais cet enchantement du monde qu'on ne peut pas expérimenter sans engagement. Il s'agit de vivre et non pas de mourir. C'est cela que je voudrais transmettre. Aujourd'hui, mon travail militant a trouvé, dans les organisations populaires au Chili, des lieux d'action et de réflexion, qu'il est important pour moi de faire connaître en France. Là-bas, le modèle ultra-libéral est en marche depuis 35 ans, il est mûr, aussi ces actions politiques ont beaucoup à nous apprendre pour faire face, ici, à la crise du politique.

[Propos recueillis par Julie Savelli]

What is the story behind* Rue Santa Fe *- the writing, how it was shot and edited? Rue Santa Fe *is a long story. During a three-month stay in Santiago in 2002, I started by returning to the house on rue Santa Fe with a Chilean cameraman and sound engineer. Every 'visit' was filmed over several days. I sought to keep a record, without knowing exactly what kind of film it would turn out to be. After the script had been written in Paris, where I established the three main threads of the narrative - the street, the family, the MIR - and had received an advance, we did two shoots, within a few months of each other, with a French and Belgian team. Then, with the editing well underway, I returned to Chile once more to complete my research into the archives of the resistance, and shot a further sequence that appears towards the end of the film, this time with a Chilean team. Then the weeks of editing stretched over a whole year. This long working period was crucial. I had to slow down, step back from the material and rewrite the voice over countless times. I needed to choose the music, return to present-day Chile and go back to the editing table. After all, one day, I really had to get around to finishing the film.*

You yourself appear in the film - was this a way of conveying the point of view of the filmmaker and the protagonist in a story which is both personal and shared? *Thanks to the archive footage from the 70s and 80s, the female narrator became a 'character' that we could see changing throughout the course of the film. The voice over rapidly turns into a woman in exile who returns to her own country, which has become hostile and empty. The personal story then turns into the story of a group of revolutionaries. The subjective account is haunted by the question of the meaning of politically committed lives and lights upon fragments of the memories of survivors and the experience of today's young militants. The personal point of view, clearly expressed at the beginning of the film gave me a great sense of freedom in the treatment of 'intimate' time, even if that was only possible because history is ruthlessly chronological.*

If you did not actually take back possession of the house on Santa Fe street, do you believe the film did? *Memory is not static; it moves with encounters back to original settings. Each time it was a question of places in our memory. Either in the house on Santa Fe street invaded by the occupant, or in the torture house Villa Grimaldi, where after attempts by the dictatorship and the democratic government to cover their tracks, the surviving prisoners tried to reestablish a place which society has access to. I think that the film is not enough, that films, stories, and songs are not enough to keep the memory of the vanquished alive in the land of Chile. The Chilean State must be forced to recognize the struggle of the resistance against the dictatorship by commemorating the lives, not deaths, of the revolutionaries.* Rue Santa Fe *is part of this process of keeping the memories of the vanquished alive and making today's Chile of the people visible. However, it is only a film. Mourning is impossible in these stories and memories create an impact day after day. The dramatic portrayal of the house on Santa Fe street is, nevertheless, important in the film, for it shows us the point of view of young militants concerning the risks inherent in nostalgic memories which focus purely around commemoration and do not encourage true political commitment for the present*

Does the story fit into documentary filmmaking in Chile? *Our documentaries are not broadcast on Chilean television. Yet, the success of the cinema release of Salvador Allende, a film by Patricio Guzman, demonstrated people's need and desire to see films about collective memory. The documentary film* La Flaca Alejandra, *directed by Guy Girard, which is widely circulated on pirate DVDs has sparked debate on fear and torture. We have not, however, managed to get it aired on Television Nacional. It is not even a question of political censorship and this can only be explained by the role that television plays in 'dumbing down' society in an ultra-liberal system.*

Where do you stand on the recent political history of your country? Rue Santa Fe *deals with political action. The film asks questions about the meaning of the lives and deaths of militants. I still believe, despite everything, that the struggle is worth experiencing. It involves sharing, other people, it fans a desire to act and to think in order to try and put an end to injustice and repression. For me this desire is the key to an intensely lived life, life in the true sense of the word. Not duty or sacrifice, but delight in a world that cannot be experienced without political commitment. It is about living, not dying. That is what I would like to convey. Today, my militant work has found in popular organizations in Chile places for both action and reflection. This is what I feel is important for me to get across in France. There, the ultra-liberal political model has been functioning for 35 years. It has now come of age. These political actions also have much to teach us, when we are confronting the political crisis here.*

[Interviewed by Julie Savelli]

EN VENTE SUR PLACE : CATALOGUES, T.SHIRT, SACS ET AFFICHES

Le Conseil d'administration du FIDMarseille Président : Aurélie Filipetti. Administrateurs : Pierre Achour, Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Richard Copans, Henri Dumolié, Michel Trégan, Catherine Poitevin, Dominique Gibrail, Alain Leloup, Emmanuel Porcher, Solange Poulet, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Nicolas Feodoroff.
Rédaction : Emmanuel Burdeau, Olivier Pierre, Julie Savelli, Maria Giovanna Vagenas, Nicolas Wozniak. Traductions : Eve Judelson, Jean-Pierre Rehm. Coordination et maquette : Caroline Brusset assistée de Claire Robert. Graphisme, Jean-Pierre Léon.
Impression : Imprimerie Soulié

FIDMarseille 14, allée Léon Gambetta 13001 Marseille. Tél : 04 95 04 44 90 **www.fidmarseille.org**