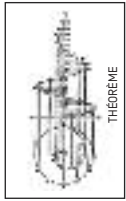




Le Pont n'est plus là

TSAI MING-LIANG

14H00 / TNM LA CRIÉE



On connaît votre cinéma, qui dépeint une modernité mélancolique, et l'aliénation urbaine. *Le Pont n'est plus là* s'inscrit dans la suite de *Et là bas quelle heure est-il ?*, réalisé un an auparavant. Faire une suite, selon quelle nécessité ? En serait-ce l'épilogue ? Je me rappelle après avoir tourné *Et là bas quelle heure est-il ?*, trois mois plus tard, je suis repassé sur le décor où Chen Shiang Chyi et Lee Kang Sheng se sont rencontrés dans le film. Et soudain, j'ai aperçu *Le Pont n'est plus là*. À cette période, j'étais en plein désarroi avec un sentiment d'amertume inqualifiable et soudain, je suis devenu encore plus soucieux en pensant que Chen Shiang Chyi ne va jamais retrouver Lee Kang Sheng après son voyage à Paris. L'espace d'un instant, j'ai oublié que ce n'était qu'un film et en même temps, je pensais : ce pont est une passerelle qui n'est plus. Mais alors s'il n'est plus, d'où vient le pont du film ? Est-ce un décor fabriqué, est-ce que ce pont a réellement existé ? Peu de temps après, Le Fresnoy m'a sollicité comme artiste invité pour faire des interventions auprès des étudiants. Ils m'ont donné un petit budget pour tourner un film. C'est comme cela que je suis retourné filmer ce ressenti étrange autour du pont.

Filmant Taipei, vous insistez sur les surfaces lisses, réfléchissantes. Faut-il y voir la ville comme étant avant tout une machine optique ? Comme la plupart des villes asiatiques qui se sont développées à une grande vitesse, ces villes-là me font souvent penser à des monstres hideux et aliénés. J'ai fait tout ce qu'il est possible pour que l'image ne soit pas trop moche, ce qui souvent rendait fou mon directeur de la photographie.

Par ailleurs, vous filmez ce morcellement en de longs plans, qui caractérisent par ailleurs votre cinéma. Pouvez-vous commenter cette volonté d'inscrire la durée dans les plans ? Le fait que les plans soient longs, c'est juste pour que les gens puissent voir plus précisément. La plupart du temps, les gens se posent des questions ou montrent du doigt ces longs plans-séquences voire même, les accusent, comme s'ils étaient un véritable problème. Donc reposer cette question, c'en est assez. Je voudrais rappeler à tout le monde que le cinéma, ce n'est pas simplement regarder une histoire. En tant que cinéaste, ce que je veux montrer, c'est simplement ce que j'ai vu. Et si je vois longtemps, le public verra longtemps. Bien entendu, le public a le droit de ne pas regarder aussi longtemps mais ce n'est pas de ma faute, n'est-ce pas ?!

Le film est aussi une forme de non-rencontre entre une femme et un homme qui a lieu dans un lieu à proprement parler de passage (dedans/dehors), un espace urbain qui serait presque un orifice corporel. La ville est-elle pour vous comme un corps contenant d'autres corps ? Oui tout à fait, la ville est comme un corps. Votre façon d'évoquer la ville que j'ai filmée est une jolie façon, cela me plaît beaucoup.

Les corps semblent ici sans réelle consistance, et vous les associez à la pornographie comme motif. Pourquoi la référence à ce type de cinéma ? « Les appétits du ventre et du sexe sont inscrits dans la nature » disait Confucius. Tout le monde aime la pornographie et moi de même, en particulier les films pornographiques « sérieux », par exemple, *L'Empire des sens* d'Oshima ou *Le Dernier Tango à Paris* de Bertolucci. Le sexe, se nourrir, aller aux toilettes, dormir, ne sont-ils pas les besoins fondamentaux de notre corps ? *Le Pont n'est plus là* est la passerelle entre *Et là bas quelle heure est-il ?* et *La Saveur de la pastèque*.

Le film semble aussi guidé par l'idée de hasard. Est-ce que le hasard est pour vous un moteur de votre travail ? Le hasard et le destin. Je crois au destin.

Pouvez-vous dire quelques mots sur cette fin surprenante ? Est-ce que vous parlez du fait que Lee Khan Sheng soit tout nu ou parlez-vous du nuage qui apparaît dans le ciel avec au son, une vieille chanson chinoise ? Dans mes films, chaque image, chaque son, chaque mouvement représente une réflexion sur ma vie à l'instant présent.

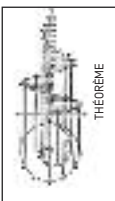
Propos recueillis par Nicolas Feodoroff et Fabienne Moris



Rencontre avec Tsai Ming-liang

Réalisateur, président d'honneur du FID Marseille
AUJOURD'HUI DE 15H30 À 17H30
TNM LA CRIÉE

Entrée libre, réservation recommandée



Nous nous sommes habitués à vous voir intervenir personnellement dans vos films. Mais bien souvent, « Avi » représente un autre personnage : Avi le « réalisateur », la femme d'Avi, Avi le « reporter », etc. On dirait que cette fois « Avi » rencontre enfin Avi. Êtes-vous d'accord ? Et si oui,

pourquoi ce revirement soudain ? En effet, dans mes films précédents, j'intervenais en tant qu'Avi Mograbi, mais un Avi Mograbi qui n'était pas nécessairement tout à fait moi : un homme parfois légèrement différent, ou parfois radicalement à l'opposé de moi. Ce jeu de rôle m'a permis d'envisager des options que le vrai Avi Mograbi n'aurait jamais pu envisager, d'un point de vue à la fois dramatique et politique. Dans mon dernier film, *Dans un jardin je suis entré*, j'apparais sans doute plus à découvert qu'auparavant, et il s'agit probablement de mon film le plus personnel. C'est peut-être lié au fait que le ton de ce film est très différent de celui des précédents. Bien souvent, mes films ont pour point de départ un sentiment de colère et un antagonisme à l'égard d'une idée, d'une situation ou d'une histoire. Ce film traite aussi de la frustration suscitée par la situation désespérée du Moyen-Orient, mais au lieu de l'aborder de front, le film choisit de s'évader. Cette évasion prend la forme d'une vision fantasmée du Moyen-Orient avant qu'il soit morcelé, au moyen de frontières et de barrières autant physiques que métaphoriques. L'imaginaire est en soi un jeu de déguisement, donc peut-être que je pouvais m'y réfugier en restant moi-même, en faisant tomber le masque.

Par ailleurs, les autres personnages dans vos précédents films sont souvent des gens que vous observez (Z32), que vous suivez (How I learn...), etc. Mais cette fois, vous entretenez une relation complètement différente avec Ali. Comment l'avez-vous rencontré ? Et, une fois encore, pourquoi ce changement ? Je connais Ali depuis le début des années 1980. Nous nous sommes rencontrés en participant aux mêmes manifestations contre la première guerre au Liban, contre l'installation de colonies dans les territoires occupés, et contre l'occupation.

Plus tard, nous sommes devenus voisins, en vivant à trois maisons l'un de l'autre dans la même rue de Tel Aviv, et lorsque j'ai réalisé en 1994 *The Reconstruction*, mon premier documentaire, j'ai demandé à Ali de traduire les séquences en arabe du film. En 2003, j'ai commencé à étudier la langue arabe avec lui, et nous nous sommes mis à nous voir en dehors des cours et à dîner ensemble avec nos familles. C'est pour cette raison que je connais Yasmin depuis sa plus tendre enfance. Quand j'ai décidé de faire un film sur les origines de ma famille en Syrie et au Liban, il était évident qu'au moins une partie du film serait en arabe. J'ai donc demandé à Ali de collaborer avec moi sur ce projet, d'écrire le scénario avec moi et peut-être de jouer dans le film. Mais pour pouvoir lui exposer le sujet de ce film, qui s'appelait

alors *The Return to Beirut*, j'ai dû d'abord lui raconter l'histoire de ma famille. Ali est le genre de personne qui, si vous lui confiez une histoire, se sent obligée de partager une histoire personnelle avec vous. Et c'est ce que l'on voit dans le film. Lorsque nous avons enfin abordé le sujet de *The Return to Beirut*, *Dans un jardin je suis entré* était déjà terminé. Finalement, le film que je comptais faire en est resté au stade de la pré-production, mais nous avons tourné un film qui est sans doute plus fidèle à l'idée que j'avais en tête au départ.



Je ne me souviens pas qu'évoquer le passé, en prenant tout votre temps, ait été un enjeu dans vos films précédents. Pourquoi choisir maintenant d'adopter un rythme lent, et de vous tourner vers de l'histoire ancienne ? Je pense que dans mes films précédents, j'étais encore assez optimiste (même si je rechignais à l'admettre), mais aussi combatif, je me disais qu'il fallait que nous fassions tous un effort pour changer la réalité, pour nous y attaquer avec des idées nouvelles. La situation désespérée dans laquelle se trouve le Moyen-Orient est peut-être ce qui m'a poussé à rêver et à fantasmer sur le passé, afin d'y trouver du réconfort, ou quelque chose à quoi je puisse me raccrocher, dans l'attente d'un avenir meilleur qui me détournerait des épreuves du présent. Je ne pense pas avoir fait un film nostalgique, mais plutôt un film qui essaye de puiser de l'espoir dans le passé, et peut-être de permettre un voyage dans le temps. Dans *La Jetée* de Chris Marker, le personnage principal appelle le passé et l'avenir au secours du présent. Moins ambitieux, je me suis contenté de chercher du secours dans le passé, en me détournant du présent et du futur qui occupent mon esprit.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



In the Land of the Head Hunters

EDWARD S. CURTIS

création musicale par

Rodolphe Burger

**CINÉ
CONCERT**

AUJOURD'HUI 17H45 / TNM LA CRIÉE



LACRAU

JOÃO VLADIMIRO



PREMIÈRE INTERNATIONALE

11H45 TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur

La genèse de ce film ? Il me manquait quelque chose. J'ai fait ce voyage vers le silence et la solitude pour mieux comprendre la déconnexion entre moi et le monde qui m'entoure.

Lacrau semble ancré dans un lieu. Un village humble, une roche sombre, des cours d'eau vigoureux. Et au loin, la ville. Parlez-nous de cette terre.

Dans ce mouvement vers le silence, je me suis pris de passion pour ce village où les gens continuent à vivre près de la nature et des traditions anciennes. De l'autre côté de la montagne, il y avait cet autre village, dont tous les habitants avaient disparu, comme un village fantôme. Et finalement, j'ai trouvé dans la ville d'où je viens, un passé paysan en lien avec ce que je cherchais.

Aux craquements de la forêt, aux vrombissements des torrents ou du vent, se substituent parfois des notes de musique, ou des chants polyphoniques. Comment avez-vous conçu la coïncidence entre images et sons ? Après être arrivé à un montage muet de 2h30, j'ai décidé de prendre le temps de ne penser à rien, et d'écouter seulement les sons enregistrés pendant le tournage. J'en ai aussi collectés d'autres que m'évoquaient le montage. Dans cette manière lente de travailler, les idées ont eu le temps de prendre forme. Ce travail s'est fait de manière très intuitive, ce qui fait que c'est très difficile à expliquer rationnellement.

Le film s'ouvre sur un garçon, plus tout à fait enfant, pas encore jeune homme, qui s'apprête à se jeter à l'eau. Faisant de la suite du film un rite initiatique ? Bien sûr, c'est mon initiation en direction d'une position dans le monde. Avec qui et comment je passe mon temps. Qui sont mes héros ? En définitive, le début du film n'est rien qu'un saut qui m'a amené à un autre type de compréhension. La compréhension qu'avant ma naissance, la rivière s'écoulait, et qu'après moi, la rivière continuera à s'écouler, toujours vers l'océan.

Vous filmez la terre, les arbres, la montagne, la pluie, le ciel, dans un geste qui embrasse aussi bien des détails minuscules - une jeune pousse verte sur un tronc calciné - que des tableaux parfois abstraits d'eau ou de roche. Peut-on parler d'un film tellurique ? Les lois de la nature sont infinies, mais simples. Mon but est de m'approcher de cette simplicité. Je pense qu'on a perdu les rapports les plus simples avec elle. Aujourd'hui, si on a besoin de feu, on allume un briquet ou le four. On ne fait plus de feux de joie (le mot français veut tout dire). Ce qu'on fait désormais a une visée matérielle. Mais la nature, quelle est sa raison d'être ?

Votre titre signifie scorpion. Pourriez-vous nous éclairer sur ce choix ? Pendant le tournage, on a trouvé une phrase gravée dans la pierre, qui fait maintenant partie du film : « si la vipère pouvait entendre et si le scorpion pouvait voir, personne n'en réchapperait ». Cette phrase émet une hypothèse impossible qui me fait penser à une autre impossibilité : le monde pourrait être meilleur si l'Homme n'était pas aussi ambitieux.

Vos prochains projets ? Je suis en train de terminer un documentaire sur la création d'une chorégraphe avec qui j'ai travaillé en tant que danseur. Je suis danseur avant d'être cinéaste. J'ai quelques idées sur un projet de fiction pour la suite, mais j'ai besoin de plus de temps pour être clair sur le sujet.

Propos recueillis par Céline Guénot



The origin of the film? I was missing something. I took this trip towards the silence, the loneliness for a better understanding of this disconnection between the world and I.

Lacrau seems to have its roots in a humble village, dark rocks and vigorous rivers. But also, far away, the city. Tell us about that land. In this movement towards the silence I fell in love with this village where people still carry a way of living close to nature and old traditions. In the other side of the mountain there was this other village with no people, a kind of phantom village. And in the end I found in my own town some ancient aspects that connect with what I was searching.

Forest creaking, torrents or wind humming: noise are sometimes suddenly replaced by music notes or polyphonic songs. How did you imagine the connection between images and sound? After I got to a 2h30 silent version of the film, I stopped for some time, I listened to all the sound collected throughout the shooting. I also collected some other sounds that the editing evoked, in this slow way of doing things the ideas revealed themselves in a very intuitive way, which is very difficult to explain rationally.

The film starts with a boy, not a kid any more but not an adult yet. He's about to jump from a cliff into the water. Is that the beginning of an initiatory trip? Of course it was part of my initiation process to understand my position in this world. With whom, and how I'm going to spend my time. Who are my heroes? After all, the beginning of the film is a jump that leads me to another understanding of the world. The knowledge that before I was born the river flew, and after I'm dead, the river would still flow, always towards the sea.

You're shooting the earth, trees, mountains, rain, sky in a gesture embracing the smallest detail - a young green shoot on a trunk burnt to ashes - as well as abstract scenes as water or rock. Can we talk about a telluric film ? Nature laws are infinite, but simple. My aim is to get closer to that simplicity. I think that we've lost the simplest connections. Today, if we want fire, we'll probably start a lighter, or the oven. No more bonfires. Nowadays, everything has a purpose. But why? What's the purpose of nature?

Your title means scorpion. Can you tell us why? During the shooting I've found a sentence written on a rock, which is now part of the film and it says « If the viper could hear, and the scorpion could see, nobody would escape. » There's an impossibility in this sentence that makes me think of another impossibility: the world would be a better place if man wasn't so ambitious...

Your next projects? I'm finishing a documentary about the creation of a choreographer with whom I used to work as a dancer. I am a dancer before being a film maker. I also have some ideas for a fiction film, but I need more time to set it straight.

Interviewed by Céline Guénot



MAMBO COOL

CHRIS GUDE



PREMIÈRE INTERNATIONALE

18H45 / TNM LA CRIÉE

en présence du réalisateur



Vous êtes, semble-t-il, citoyen américain. Pourtant ce film a été tourné et produit en Colombie. Quelle est l'histoire de ce déplacement inhabituel ?

Je suis allé à Medellín pour la première fois il y a sept ans quand un ami m'a proposé de travailler pour une ONG, à un moment où j'avais décidé d'arrêter un temps l'université. C'est là que je suis devenu ami avec Jorge, un des protagonistes et complices de ce film. Après ça, je suis souvent allé en Colombie, sur d'assez longues périodes. Au bout d'un moment, Jorge et moi avons décidé de faire un film. Au départ, on ne savait pas sur quoi, sinon que ça aurait un rapport avec la musique.

Vous avez travaillé avec des acteurs non-professionnels. Cependant, tout est très mis en scène (décors, lumière) et même leur jeu est souligné comme artificiel et hiératique : la façon dont ils se tiennent, bougent, la façon dont ils marchent. Pouvez-vous nous expliquer ces choix variés et de quelle manière vous avez concrètement dirigés vos acteurs ? Je me suis rendu compte assez vite que le naturalisme n'était pas si naturel, et le réalisme, jamais si réel. Alors que j'essayais de faire passer quelque chose de ce monde et de ses récits qui était de l'ordre du poétique ou du mythologique, je me suis mis, de moi-même, à adopter une approche plus stylisée. Ma proximité avec les principaux protagonistes a facilité le développement du style du jeu, et le film lui-même est né de ma relation et de mes expériences avec eux. À tel point qu'il est difficile pour moi de distinguer ce qui relève de l'amitié de ce qui relève de la collaboration sur le film, de différencier les nuits passées à boire du cognac de contrebande de celles passées à tourner (et à boire du cognac de contrebande). Pour moi, c'est ça Mambo Cool.

Votre film joue clairement avec le film noir. Pourquoi aviez-vous besoin de cette référence ?

Je pense que ça a à voir avec le fait qu'on partage des thèmes généraux comme la ville, le crime et un certain côté poseur. Inconsciemment, ça a dû contribuer à cette influence du film noir. La principale inspiration est toujours venue de ce monde, de ces ruelles malfamées à Medellín, et les références extérieures me servent à traduire les éléments de ce monde dans un langage qui soit universel et pertinent.

Pour en revenir à la mise en scène, pourriez-vous nous parler du travail de la lumière et des choix de couleurs. Une réminiscence théâtrale ? Le décor et les couleurs renvoient à la découverte de ces rues, elles-mêmes théâtrales, un royaume mythologique de poésie et de musique. Pour beaucoup de gens, le théâtre est un espace hors de la vie quotidienne. Mais les décors ici sont des espaces vrais, habités, des lieux colorés et décrépis en même temps. C'est cette juxtaposition de vie et de mort, de souffrance et d'extase, de nostalgie et de renouveau, qui m'y a attiré depuis le début.

Pourquoi présenter le mambo comme la clé de cet univers ? Le mambo représente les tambours exilés d'Afrique via Cuba et c'est devenu

une musique urbaine commune à toute l'Amérique Latine, qui a vite été détrônée par ce qu'on appelle la salsa. Les habitants de l'univers de Mambo Cool sont des exilés du paradis, réfugiés dans un monde urbain, et pour qui ces tambours sont à la fois le son de la survie et celui de l'extase.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

You are, it seems, an US citizen, yet this film is shot and produced in Colombia. Could you tell us the story of this unusual move? I first went to Medellín seven years ago when a friend invited me to work at an NGO as I took time off from university. At this time I became friend with Jorge, one of the protagonists and co-conspirators of the film. Ever since then, I've been going to Colombia for extended periods of time and at some point Jorge and I decided to make a movie. We didn't know what about at first, but we knew it was going to deal with music.

You worked with non professional actors, yet everything is highly staged (settings, light) and even their acting is underlined as artificial and hieratic: the way they stand or move, the way they talk. Could you explain these various choices and how you actually went through directing them? I realized early on that naturalism is not so natural and that realism is never that real. As I tried to communicate the poetic and mythological dimensions of this world and its narratives, I noticed myself taking a more stylized approach. My closeness to the main protagonists facilitated the development of the style of performance, and the film itself was born out of my relationships and experiences with them. At this point, it's hard for me to distinguish between our friendship and our collaboration on the film, or even to distinguish between our nights drinking contraband brandy and our nights shooting (and drinking contraband brandy). It's all Mambo Cool to me.

Your film obviously plays with film noir. Why was this reference needed? I think it has to do with sharing the general themes of urbanity, crime, and coolness that made me subconsciously take on noir influences. The main inspiration for the film has always come from that world of the back alleys of Medellín, and the outside references I use are ways to communicate elements of that world in a universally relevant language.

To come back to the staging, could you comment the work with the light as well as the choice of the colors. Could it be a theatrical reminiscence? The staging and colors in the film have to do with encountering the streets themselves as a theater, a mythological realm of poetry and music. For many people, the theater is a space apart from daily life, but the locations in this film are authentic lived-in spaces, spaces which are colorful and decayed at the same time. It is this juxtaposition of life and death, suffering and ecstasy, nostalgia and renewal, that has drawn me to this world from the beginning.

Why would mambo, being in the title, be exposed as the key of this universe? Mambo represents the exiled drums of black Africa via Cuba, and it became a pan-latin urban music that was soon overtaken by what is known as salsa. The people in the universe of Mambo Cool are people exiled from paradise in a urban world, for whom these drums are at the same time the drums of survival and the drums of ecstasy.

Interviewed by Nicolas Feodoroff

Saodat Ismailova

JURY INTERNATIONAL

Actuellement en post-production, 40 Days of Silence nous fait découvrir la vie de quatre femmes qui incarnent quatre générations d'une famille au sein de laquelle tradition, nature et secret sont les lois qui gouvernent le quotidien. Pouvez-vous nous parler des recherches qui ont précédé le tournage ? L'histoire puise véritablement sa genèse dans la tradition de *chilla*, un vœu de silence que l'on s'engage à respecter pendant quarante jours lorsque des périodes de transition surviennent dans notre vie. Je voulais raconter combien il est douloureux de devenir une femme et me souvenir de ce que l'on ressent physiquement et mentalement lorsqu'on perd sa première peau. Plus jeune, j'ai connu ce passage singulier au moment de l'effondrement de l'Union soviétique, et c'est mon ancrage dans des traditions transmises par ma grand-mère qui m'a fait prendre conscience de cette perte d'orientation. Grâce au poids du passé, j'ai réussi à traverser ces moments difficiles et avancer vers les nouvelles étapes de ma vie.

Pour en revenir à mes recherches, j'ai fait plusieurs voyages dans des lieux reculés d'Ouzbékistan pour rencontrer et questionner des femmes et des jeunes filles qui avaient fait ce vœu de silence pour une raison quelconque, et en faisant ces recherches, j'ai réalisé qu'il existait différents schémas en fonction des générations. Je voulais que le film trace une ligne à travers ces schémas, comme un lien entre le présent et les divers changements que les femmes d'Asie centrale ont connus au cours du siècle passé. C'est à ce moment que j'ai compris que je voulais raconter l'histoire d'une femme et ses différentes possibilités d'avenir simultanées.

Une autre partie de mes recherches concerne les croyances préislamiques qui coexistent encore dans notre société et ma fascination pour les femmes et leurs façons de se représenter leurs propres peurs et leurs frustrations, en lien profond avec l'animisme et le chamanisme. Cet aspect primordial a influencé la forme et le style du film. D'une certaine manière, c'est pour cela que je souhaitais que le film devienne très gestuel et imaginaire, qu'il soit habité par des images et des sons puissants qui entravent la vie des femmes. Les recherches ont démontré que, à travers leur vie spirituelle, les femmes constituent un groupe indépendant opposé aux lois masculines de l'Islam orthodoxe dans la société ouzbèke.

J'ai eu le privilège d'accéder à des archives filmiques et sonores privées à l'Institut ethnographique du Tadjikistan où j'ai tourné le film. Ces archives ont participé à l'enrichissement du processus et m'ont aidée à prendre connaissance de certaines visions et croyances tout en revenant sur des rituels oubliés, sur le point de disparaître. Les documents d'archives m'ont inspiré certains moments clés du film.

Pouvez-vous nous en dire plus sur ce vœu de silence que fait l'une des femmes ? C'est une métaphore de toute évidence, mais de quoi ? D'une certaine façon, ce vœu symbolise à mes yeux une attente, une volonté, un combat silencieux ou une bataille contre soi-même, une transition. Je voulais saisir ce moment unique, cette orée et, surtout, cette sorte de reconsidération de la féminité. Je veux vraiment que les spectateurs interprètent à leur manière cette métaphore et ce sentiment dans l'ensemble de son contexte, à la fois universel et on ne peut plus local, et qu'ils se lancent dans leur propre vœu de silence en regardant le film. Je veux que cette expérience soit aussi douloureuse et étrange qu'elle l'est en réalité.

Exposée à la Biennale de Venise, dans le pavillon d'Asie centrale, votre installation Zukhra explore le rôle des femmes dans l'Asie centrale contemporaine où la tradition détermine encore fortement aujourd'hui la place des gens dans la société. Pouvez-vous nous décrire cette installation ? Zukhra est une projection sur un écran flottant à deux faces, suspendu au centre d'une salle, dans un palais vénitien du XVI^e siècle. Les visiteurs se trouvent face à l'image d'une jeune fille endormie. Zukhra est un personnage traditionnel issu d'une légende d'Asie centrale qui raconte l'histoire d'une jeune fille mystérieusement disparue puis réapparue dans le ciel sous la forme d'une étoile. Depuis, il existe une croyance selon laquelle on peut faire un vœu qui sera exaucé par Zukhra, Vénus en Occident. L'âme de Zukhra s'est enfoncée dans un rêve léthargique, des esprits s'en sont emparés. Pour la ramener, il faut pratiquer un rituel d'exorcisme appelé "jahr".

Des souvenirs du passé peuplent l'esprit de Zukhra pendant son sommeil. Je voulais créer une version ouzbèke de *La Belle au bois dormant*, ma propre interprétation d'Ophélie. Mon intention était de "donner la permission" aux gens d'assister à cet instant magique, de regarder une jeune dormir, en créant toute la narration et l'histoire à travers le son.

Qu'attendez-vous de votre rôle en tant que membre du jury ? Je suis la plus jeune des membres du jury et j'espère donc pouvoir apporter une certaine innocence et un point de vue "non occidental" aux débats et aux discussions. J'espère également apprendre des choses grâce aux autres membres du jury et aux films présentés. C'est un honneur et un plaisir de venir à Marseille et de pouvoir découvrir les nouveaux styles de cinéma.

Propos recueillis par Fabienne Moris

Currently in post-production, 40 Days of Silence follows the life



of 4 women representing 4 generations in a family where tradition, nature, secret are the laws ruling their days. Can you tell us about your research prior to the shooting? The real genesis of the story was the tradition of chilla, which is a vow of silence taken for forty days, practiced at crossover moments in one's life. I wanted to speak about the painful experience of becoming a woman and to remember the sensations and

feelings when we lose our first layer of skin. As a young girl I have experienced that particular transition at the moment when the Soviet Union collapsed, that losing of orientation was only awakened by an anchor in traditions transmitted by my grandmother. Thanks to that weight of the past I managed to go through those difficult moments and step to the new stages of my life.

To go back to the research I did several trips to remote places in Uzbekistan to meet and interview women and girls that had gone through the vow of silence for one reason or another, and while working on the research I understood that there were certain patterns related to different generations. I wanted this film to trace a line through those patterns, like a common thread that binds the present with the different changes that women have undergone in Central Asia in the last century. That was when I realized that I wanted to present the story of one woman and its simultaneous possible futures.

Another important part of the research that influenced the film formally and stylistically was the pre Islamic beliefs that still coexist in our society and my fascination for the ways women visualize their own fears and frustrations, with a strong link to animism and shamanism. Somehow that's why I wanted the film to become very gestural and imaginary populated by strong images and sounds that inhibit women's life. The research has proved that women's spiritual life stands as an independent body against male's orthodox Islamic laws in Uzbek society.

I had the privilege to access some private audio and film archives in the Institute of Ethnography of Tajikistan where I shot the film, that enriched the process, and helped me to understand how to be aware of certain visions and beliefs, while looking back at some forgotten and disappearing rituals. The archival work led me to some key moments of the film.

Can you comment on this making vow of silence [of one of these women]? A metaphor, obviously, but of what? In some way the vow represents for me an expectation, a will, a silent fight or battle against oneself, a transition. So I wanted to capture that particular moment, that threshold and specially that sort of reassessment of womanhood. I really want the viewer to bring his own interpretation of that metaphor, that feeling in all its context, at the same time universal and very local, and to go through his own vœu while watching the film. I want the experience to be as painful and strange as in the real life.

Exhibited at the Venice Biennale, Central Asian Pavilion, your installation Zukhra explores the role of women in contemporary Central Asia where tradition still plays a major role in defining one's position in society. Can you describe this installation? Zukhra is a double-sided projection into a floating screen hanging in the middle of a room in a Venetian palazzo from the XVIth century. The visitor is confronted with the view of a sleeping girl. Zukhra is a traditional character from a Central Asian legend about a girl that has mysteriously disappeared and reappeared in the sky as a star. Since then there is a belief that you can ask a wish that will be granted by Zukhra which is Venus in the Western world. Zukhra's soul has entered a lethargic dream, her soul has been stolen by spirits. The only way to call it back is through an exorcism ritual called "jahr". Memories of the past inhabit the mind of sleeping Zukhra. I wanted to remake an Uzbek version of a sleeping beauty, my own interpretation of Ophelia. The intention was to grant permission to witness the beauty of the moment while a girl sleeps and, through sound, create all the narration and story.

As a jury member, what are your expectations? As the youngest jury member I hope to be able to bring certain innocence and a non-western perspective to the debate and discussion, and to learn from the other members of the jury and the films presented. It is an honor and pleasure to come to Marseille and to be exposed to the new ways of cinema.

Interviewed by Fabienne Moris



Tahar Chikhaoui

JURY NATIONAL

Vous êtes critique, enseignant, vous venez aussi de diriger les premières Rencontres des Cinémas Arabes à Marseille. Pouvez-vous revenir sur votre parcours ? Diplômé de l'Ecole Normale Supérieure de Tunis, spécialiste de littérature française, je me suis, dès ma première année d'enseignement,

tourné vers l'enseignement du cinéma. Je ne me suis pas totalement départi de ma formation d'origine, mais j'ai consacré - et je consacre toujours - l'essentiel de mon emploi du temps à l'enseignement de l'histoire du cinéma et de l'analyse filmique. Cela était d'autant plus important pour moi qu'au moment où je suis entré à la faculté des lettres et des sciences humaines de la Manouba, il n'existait aucun enseignement de cinéma. Le crédit dont je bénéficiais en tant que littéraire m'a aidé à légitimer ce genre d'enseignement qui n'avait pas la « noblesse » des disciplines établies. Mais mon intérêt pour le cinéma est antérieur à ma carrière pédagogique. J'écrivais sur les films du temps où j'étais encore étudiant. Ce qui m'a permis de mener une activité parallèle à l'exercice du métier d'enseignant. Critique de cinéma, j'ai eu à fonder avec des amis en 1986 l'Association Tunisienne pour la Promotion de la Critique Cinématographique dont j'ai assuré la présidence pendant plusieurs années. L'ATPCC organisait alors de nombreux cycles consacrés à des cinéastes du monde. En même temps, j'ai toujours animé un ciné-club en ville et à la faculté. C'est à ce titre que j'ai fait la connaissance de l'équipe d'Alflam. D'où mon actuel engagement en tant que directeur artistique des Rencontres Internationales des Cinémas Arabes. Toutes ces activités ainsi que les ateliers d'écriture auxquels je participe depuis une dizaine d'années à Tunis, à Namur et à Bejaia m'ont permis de mieux « suivre » le cinéma des pays arabes, de ne pas le connaître seulement en tant que critique, mais de l'accompagner en tant qu'animateur de ciné-club, de formateur et d'organisateur de semaines et de cycles.

Quelle est la situation du cinéma en Tunisie depuis ces deux dernières années ? Qu'en est-il du cinéma arabe ? Le concept à la base des Rencontres découle d'une lecture du paysage cinématographique dans le monde arabe, une lecture que m'a permis cette expérience : la grande contradiction qui caractérise cette situation est le décalage croissant entre le désir de cinéma chez les jeunes et le désintérêt de plus en plus avéré de l'institution pour le septième art. Les premiers moments insurrectionnels en Tunisie et en Egypte l'ont montré : pour peu que les gouvernements lâchent prise, et durant le peu de temps que cela a duré, on a vu naître des œuvres d'une grande force novatrice. Non pas que la seule chape de plomb explique toute la médiocrité des cinémas arabes, puisque malgré tous les contretemps certains cinéastes continuent de proposer des œuvres de qualité ; mais les conditions de production de diffusion et d'exploitation sont extrêmement difficiles pour les jeunes. Cela est notamment vrai pour l'Algérie, la Tunisie et l'Egypte, Le Liban et La Syrie. Quelque chose a changé depuis une bonne dizaine d'années qui a modifié de fond en comble la réalité du cinéma : ce désir de cinéma est difficilement entravé par les blocages institutionnels pour des raisons multiples liées aussi bien au changement des mentalités, à l'accessibilité des jeunes aux nouveaux moyens d'expression et au changement qui a affecté l'outil lui-même. La création des Rencontres Internationales des Cinémas Arabes s'inscrit un peu dans la nécessité de donner plus de visibilité à ces jeunes talents, leur offrir les conditions, ici et ailleurs, d'échanger avec le public, de se connaître et de faire circuler leurs œuvres.

Peut-on alors parler de nouvelles générations de cinéastes ? Oui. Le mot génération est un peu galvaudé, mais on assiste réellement à quelque chose de nouveau, une nouvelle sensibilité, une manière différente de faire du cinéma. Le tout est de savoir accompagner ces jeunes, ce qui me paraît devoir s'appuyer sur un volontarisme critique et citoyen.

Vos attentes comme membre du jury ? Comment envisagez-vous votre rôle ? Etre membre de jury n'est pas chose aisée pour moi. Evaluer un film est un exercice que je fais généralement seul, quand j'écris, ou avec des amis avec lesquels je partage un minimum de valeurs et le plus souvent une idée du cinéma. Ce sera donc une aventure, mais connaissant le FID et la qualité des films qu'il propose, je présume qu'elle sera stimulante. Je m'y engage avec enthousiasme.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Palmarès FIDLab 2013

Panavision a remis un avoir de 10 000 euros sur le devis de location caméra au réalisateur **EMANUEL LICHA**, pour le projet **HOTEL MACHINE** et Air France a offert au lauréat deux billets d'avion long courrier.

CARLOS CASAS pour son projet **CEMETERY** a reçu le prix La Planète Rouge (un ensemble de travaux de post-production- étalonnage et mix audio) et le prix de la société de post-production Gomedia (un package montage image)

SALOMÉ LAMAS avec son projet **EL DORADO - LA RINCONADA**, a reçu le prix du sous-titrage offert par la société Sublimage et le prix de la société de post-production Vidéo de Poche qui offre la création du DCP du film.

DE LA MUSIQUE OU LA JOTA DE ROSSET

CF FC

PREMIÈRE MONDIALE

14H45 / LES VARIÉTÉS

JEAN-CHARLES FITOUSSI

en présence du réalisateur



Le Château de hasard : que recouvre ce titre ? *Le Château de hasard* est le titre donné à l'ensemble de mes films, chacun en

plus beau poème de Verlaine, mais ce vers affirme une chose : tout ce qui est art est musique. La musique est, au fond, le modèle de tout art. Rosset, après Schopenhauer, y voit même une sorte de modèle de la réalité dans son ensemble. Tant mieux si la fin du vers après « De la musique » est suggérée, mais j'entends aussi ce titre plus simplement : à la fois « à propos de la musique » et « voici de la musique ».

Quel rapport entretenez-vous avec l'œuvre de Clément Rosset et pourquoi avoir choisi de faire le portrait de ce philosophe ? Sa découverte,

à l'adolescence, fut un choc comme l'avait été celle de Nietzsche — en fin un philosophe qui écrit magnifiquement, ne raconte pas d'histoires, se contente de voir ce qui est, sans filtre ni œillères, et perçoit de ce fait la réalité dans sa dimension à la fois tragique, cocasse, et infiniment désirable — ce qui peut sembler paradoxal. Aucun autre philosophe vivant ne rendait compte du plaisir pris à simplement exister, de la pure joie de vivre. Cette joie folle, sans raison, sans cause, non psychologique (le chat en est exemplaire), qui permet, justement, de voir le monde dans sa crudité. L'intuition de cette « approbation inconditionnelle de l'existence », quels qu'en puissent être les inconvénients, lui a été révélée très tôt, lors de sa découverte de la jota majorquine, danse traditionnelle que nous voyons dans le film.

Quant au désir de le filmer, avant même de le rencontrer et que des liens d'amitié se nouent, il a trait à l'émotion cinématographique ressentie à la vision de quelques secondes de Nietzsche filmé (il paraît que l'authenticité est discutable), ainsi que d'une bande d'actualité où Bergson apparaît furtivement. Joie purement cinématographique de découvrir comment bouge - et au-



jourd'hui, parle, un être cher. J'aimerais entendre et voir bouger Lucrèce, Leibniz ou Spinoza. C'est aussi bête que cela. Mais j'ai mis du temps à trouver un cadre et une forme.

Le film commence avec l'étrange personnage de David, déjà entrevu dans L'Enclos du temps (2012), d'où vient-il ? Il faudra attendre le prochain opus, *Cavatine*, pour mieux faire connaissance avec lui. Il est le secrétaire particulier de William Stein, arrière-petit-fils de Victor Frankenstein, et c'est un "homme augmenté", une sorte de cousin de Robocop, à ceci près qu'il conserve une apparence humaine. Il est aussi un "homme cinéma", comme on le voit déjà très bien dans *De la musique...* avec les répétitions et les surimpressions qu'il produit. Son potentiel comique, burlesque, est décuplé par sa dimension fantastique.

Clément Rosset et des personnages de fiction existent ainsi ensemble dans De la musique... En fait, il n'y a pas de différence entre personnages documentaires et personnages de fiction. Le "donneur de poumon amoureux" dans *L'Enclos du temps* est aussi le "personnage" qui réfléchit ici avec Clément Rosset, ils ne font qu'un

dans *Le Château de hasard*. Et mon personnage de Stein est en quelque sorte un portrait documentaire de Frédéric Schiffter — c'est peut-être vrai de tous mes personnages, portraits de leurs interprètes.

J'ai un goût immodéré pour le mélange des genres et les croisements, qu'il me faut articuler avec un désir non moins grand pour l'épure. Mes films, et *De la musique...* n'y échappe pas, sont un peu comme des créatures du baron Frankenstein, composés de morceaux très variés provenant d'un peu partout — mais, j'espère, aux cicatrices invisibles de telle sorte qu'ils apparaissent d'un seul bloc et pas du tout comme la "créature" incarnée par Karloff. Une apparence homogène malgré un fond hétérogène. Par ailleurs, tout le monde sait que le cinéma est par essence documentaire. On peut donc s'en donner à cœur joie dans l'invention, comme le faisaient d'ailleurs déjà les frères Lumière.

Ce film au sujet de la musique est lui-même musical dans son montage. C'est un travail de montage très solitaire, mélange d'intuition et de logique, qui s'apparente en effet à la composition musicale. On sait bien que l'art du montage est un art musical, mais c'est peut-être plus flagrant dans des films

comme celui-ci, ou mon précédent, *Nocturnes pour le roi de Rome*, dans la mesure, d'une part, où l'on a affaire avec la matière musicale elle-même, d'autre part, où ils s'inscrivent dans la tradition qui va, disons, des films soviétiques à Péluchian et à Godard : primat donné au choc des plans plutôt qu'à leur continuité.

Comme dans *Nocturnes pour le roi de Rome* et dans *Je ne suis pas morte*, on opte ici pour un point de vue interne, mental : essayer de donner à voir une pensée en image et en son. En l'occurrence une pensée paradoxale (et même scandaleuse pour certains) développée par Rosset et Espinosa à partir de la phrase connue de Stravinsky : « je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit. »

Quelle forme prendra le prochain épisode du Château de hasard ? J'ai moi-même hâte de le savoir, mais il faudra pour cela que j'arrive au bout de cette future deuxième pièce du premier étage, *Cavatine*, croisement cette fois de fantastique et de pur burlesque, tentative de faire rire et peur dans un même film.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Trois Strophes sur le nom de Sacher. Henri Dutilleux

CHANTAL AKERMAN



17H30 / LES VARIÉTÉS



Something About Ghosts
MATT ELIOTT

*I'm as lonely as a ghost as I sit down to write these notes
To you and your intended, spring is the worst time for most
Who've never reached the boundaries
Or heard the notes as they were sung*

*I believe this lonely ghost was forced to wander on until
By chance or fate was summoned
To call on you a service that he knew wouldn't be answered
Less repaid with lust*

*But still your faded shadow was forced to look upon
Sights not even a ghost should have to see
And as he slumps so listed, he cannot bear to watch
And yet he cannot turn his gaze away and flee*

*This poor ghost can only howl, although his howls cannot be heard
His cries will go unheeded
No one will ever read his words
And though he cannot weep, he sheds his tears through me*

What a Fuck Am I Doing on this Battlefield

NICO PELTIER ET JULIEN FEZANS

14H / MAISON DE LA RÉGION



RICARDO BÄR

GERARDO NAUMANN ET NELE WOHLATZ

en présence des réalisateurs

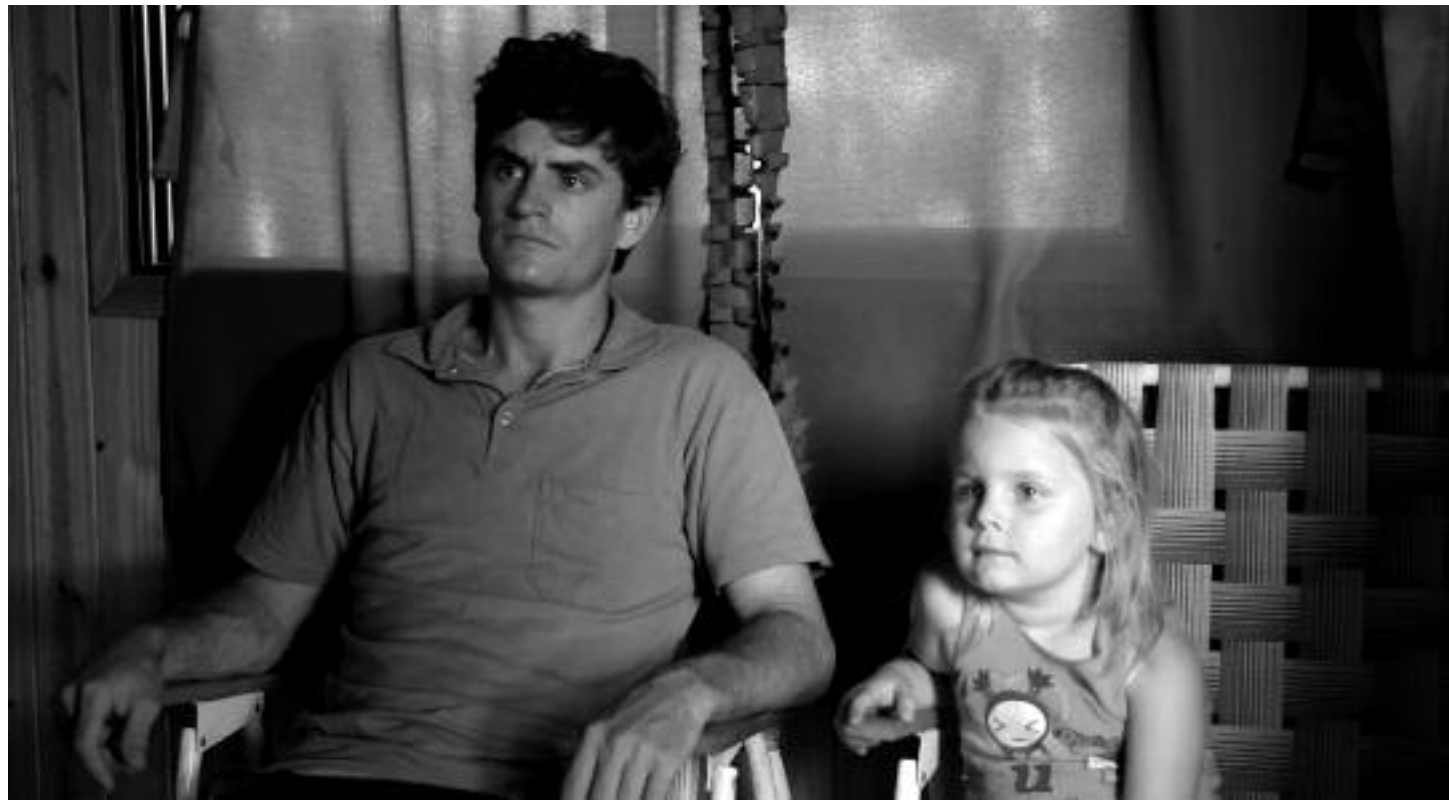


PREMIÈRE INTERNATIONALE
16H45 / TNM LA CRIÉE



sommes dit que nous devions travailler avec eux, non pas pour rejouer des scènes de la Bible, mais plutôt leur propre histoire.

On comprend vite que les choses ne se sont pas déroulées comme prévu, et que le projet initial a évolué pendant le tournage. Dans quelle mesure ce travail constant de réécriture a-t-il affecté le processus de tournage ? Nous avons commencé à filmer sans vraiment savoir où nous allions. Nous nous sommes plus ou moins installés là, en braquant notre caméra sur eux, puis sur nous. Une partie de ces images est incluse dans le film sous la forme « d'images d'archives » : la célébration de Noël, le premier prêche de Ricardo à l'église. Pendant le tournage, nous avons fait connaissance avec Ricardo.



point de partir s'installer en Argentine et, sur le ton de la boutade, elle a proposé de rendre visite à ces anciens Allemands pour voir de quoi serait fait son avenir en Argentine. Nous avons sillonné la province en demandant où étaient « les Allemands ». Quelqu'un nous a répondu qu'à Colonia Aurora, il y en avait beaucoup. Nous sommes descendus du bus à la station service située à l'entrée de la ville, là où Ricardo consulte ses e-mails dans le film. Comme le soleil était sur le point de se coucher, nous avons décidé d'y passer la nuit. Quelques jours plus tard, c'était Noël, nous n'étions jamais allés à l'église ensemble, alors nous y sommes allés et nous avons pris place au milieu d'un tas de gens étranges. Ils entonnaient des chants de Noël en allemand, et les enfants récitaient des poèmes dans un allemand incompréhensible. Il y avait aussi une pièce de théâtre sur la Nativité, dans laquelle la naissance de Jésus Christ était rejouée par des adolescents couverts de coups de soleil, à cause du travail dans leurs fermes familiales. Ce soir-là, nous avons compris que la communauté avait une perception de cette pièce de Noël bien différente de la nôtre, et cela a eu un gros impact sur nous, c'est même devenu le cœur du film. À leurs yeux, c'était une sorte de pièce de théâtre documentaire, la reconstitution de ce qui s'est passé à Bethléem il y a deux mille ans. Pour eux, peu importe comment tout cela était représenté, ce qui comptait avant tout, c'était de raconter cette histoire. De notre côté, en tant qu'athées, nous avons surtout vu chez eux une volonté de représenter les choses, et l'expression du pouvoir de la représentation. Nous aimions ces gens sur scène, costumés, qui portaient cette idée. Ce soir-là, nous nous

Quand nous avons eu vent de son désir de devenir prêtre, nous nous sommes intéressés à lui. Un jour, alors que nous voyageons dans le même bus, nous lui avons demandé de répéter une action très simple devant la caméra. Il a accepté. C'est ainsi que nous avons commencé à le filmer. Mais à ce stade, nous n'avions pas encore vraiment établi de relation avec la communauté. Personne ne comprenait ce que nous faisons là, alors ils ont fini par s'énervier. Un jour, Ricardo nous a dit que Dieu lui avait parlé, qu'il fallait arrêter le tournage, et que nous devions repartir une bonne fois pour toutes. Ça a été le grand tournant du projet. Si nous voulions que Ricardo croie en notre film, il fallait que nous devenions, ainsi que notre film, partie intégrante de ses croyances. C'est ainsi que nous est venue l'idée de la bourse d'études. Cette idée est même devenue l'histoire du film : le film commencerait avec notre offre de lui payer ses études s'il acceptait de devenir l'acteur principal de sa propre vie, représentée à l'écran. Le film suivrait un temps intérieur, une sorte de voyage dans le temps, quelque chose de très intime. Nous avons établi un programme de travail. Gerardo devait travailler aux champs avec lui, pour que Ricardo puisse prendre part au tournage l'après-midi. Nous avons donc établi une relation avec lui, et il nous a raconté des histoires personnelles. Ces histoires sont devenues des scènes. Par exemple, il nous a dit un jour que sa nièce âgée de trois ans restait seule à la maison pendant que ses parents travaillaient dans les champs, et qu'elle prenait du lait dans le réfrigérateur quand elle avait faim. À ce moment du film, il passe chez elle et nous la rencontrons. Les dialogues sont construits de la même façon.

Quand nous répétions les dialogues, il proposait des idées, que nous acceptions ou changions pendant les répétitions. Ce processus a même continué pendant le tournage. La plupart du temps, nous faisons plusieurs prises pour améliorer les dialogues.

Le choix d'une double voix off participe à cette mise en abyme, en faisant de vous des personnages dans votre propre film. Mais le film dépasse ce procédé narratif complexe, et parvient à dresser le portrait de cette communauté de façon surprenante. Comment avez-vous travaillé ces différents niveaux narratifs au montage ? Dès le départ, tourner au sein d'une communauté religieuse a revêtu une signification particulière pour nous. Nous étions entourés de gens qui croient en quelque chose. Difficile pour nous de dire « nous croyons au cinéma », mais en tout cas, nous croyons au processus d'un film, aussi avions-nous foi en ce projet. La foi de Ricardo et la nôtre ont en quelque sorte fusionné. Il a joué en croyant en ce que nous lui offrons et nous avons tourné en croyant en ce

peu comme un témoin, une pierre résistante à l'érosion de votre polissage précis et soigneux ? Le film n'est pas une métaphore, il intervient de façon très matérialiste, en proposant à Ricardo la bourse pour aller étudier à Buenos Aires dans un séminaire baptiste officiel. Cela n'était pas sans risques : Ricardo aurait pu remplir sa part du marché et se contenter de jouer sans passion, simplement pour honorer sa dette. L'autre danger (mentionné par le pasteur dans son prêche à Noël) : le film aurait pu devenir un « film chrétien à message », destiné à sauver les « âmes perdues », avec Ricardo dans le rôle du messager. Mais rien de tout cela ne s'est produit. Si Ricardo reste le centre du film, nous pensons que c'est surtout grâce à son amour du jeu d'acteur, dans toute sa dimension théâtrale. Il n'a pas l'air de trop s'en faire, et la fin du film prouve que notre offre aurait pu changer sa carrière. Il n'est pas qu'un homme simple, pauvre, qui sait qu'il est utilisé par le cinéma pour relayer un propos politique, et qui sert ce propos un peu honteusement, car il ne sait pas comment il pourrait s'en sortir sans le cinéma. Pour nous, Ricardo n'a jamais eu l'impression d'être privé de tout. Ça le rend fort, il a l'impression d'être en phase avec son époque, mais d'une façon très enfantine. Il veut faire plein de choses et profiter de la vie.

Propos recueillis par Céline Guénot

For your first feature film, you decided to shoot in a rural community of German settlers' descendants, at the border between Brazil and Argentina. How did you find out about this place and why did you decide to make a film there? We heard about the existence of these colonies in Misiones by chance.

Nele was about to move to Argentina and as a joke, she proposed to visit these ex-Germans, to see what her future in Argentina would be like. We travelled across the province asking for "the Germans". Someone told us that there were lots of them in Colonia Aurora. We got out of the bus at the gas station at the entrance of the town, the one where Ricardo checks his emails in the film. The sun was already setting, so we decided to stay overnight. A few days later, it was Christmas, we had never been to church together, so we went there and sat down among a lot of strange people. They sang German Christmas songs and the kids recited incomprehensible German poems. The Christmas play was a re-enactment of the birth of Jesus Christ by sunburnt teenagers, all of them workers at their family's farms. That night we realized that the community members perceived the Christmas play in a different way than we did. It had a big impact and became the heart of the film. For them it was kind of a documentary theatre play, a re-enactment of what happened in Bethlehem 2000 years ago. They don't care too much about how to represent it, what matters is to tell this story. From our atheist perspective, we were interested in the power of representation, in the way they were trying to represent things. We liked the people on stage, in their costumes, as persons involved in this idea. That night we thought we should work with them, to re-enact stories not from the Bible but from their own lives.

Soon we understand that things wouldn't go as planned, and the initial project evolved during the making of the film. How did this constant rewriting impact the process of filming itself? We started to film without a clear direction. We kind of stayed there, filming them, then us. Some of that footage entered the film as "archive material": a Christmas cult, Ricardo's first preaching in the church. While shooting, we got to know Ricardo. When we heard about Ricardo's wish to become a pastor we became even more interested in him. One day, joining him on a bus trip, we asked him to repeat a simple action for the camera. He agreed. And we started to shoot with him. But we still hadn't

built up a relationship with the people. Nobody understood what we were doing there, so they got upset. One day Ricardo told us he had heard God's voice, that the filming had to stop, and that we had to go and never come back. That became the turning point of the project. If we wanted Ricardo to believe in our film, we, the film would have to become part of what he believed in. So we came up with the idea of the scholarship. This idea also became a story: the film would begin with us offering the scholarship in exchange of him becoming the main actor of his own life, represented in a film. The film would deal with an interior time, some sort of a time-travel, something very intimate. We established a working routine. Gerardo had to work with him on the fields, to free him for the shooting in the afternoons. So we built up a relationship, and he told us stories. And these stories became scenes. For instance, one day he told us that his 3-year-old niece stayed alone at home when her parents worked in the fields, and that she got milk from the refrigerator when she was hungry. So at some point in the film, he would pass by her house and meet her. The dialogues are constructed in a similar way: while rehearsing the dialogues, he gave ideas, ideas we accepted or changed while we continued rehearsing. This process continued during the shooting. Most of the times we did several takes to improve the dialogues.

The choice of a double voice-over participates in this "mise en abyme", turning both of you into characters of your own film. However, the film exceeds this complex narrative device, and succeeds in drawing the portrait of this community, in a surprising way. During the editing process, how did you work with these different narrative levels? Filming in a religious community had a special meaning for us from the beginning. We were among people who had something to believe in. For us, it was more difficult to say "we believe in cinema", but we could say that we believed in the process of a film, so we believed in this process. Therefore Ricardo's beliefs and ours came together. He acted as if he believed in what we offered him and we shot believing in what he had accepted. But a lot of things happened before we reached this point. The conditions of production, this making of that became the voice over, was also a story between city and countryside, strangers and locals, higher and lower class, a living relationship that started the very first day we met. With the voice over we wanted to tell something about this living relationship: How did they do it? That question would bring him to the field we are interested in: What is their moral? What kind of political relationship to build up with those people? What kind of deal can cinema do? What does cinema stand for? The voice over seems always different (sometimes it is related to footage we shot, sometimes to empty locations where things had happened, etc.), because our relationship with the community changed dramatically after we started filming, and so did our way of perceiving them and being perceived. We used to be the "nice German couple", then we became Satan's servants before being kicked out. We wanted the voice over to gradually change the perception of the scenes, which were shot more or less in the same way, with the same "distance". So that the image of Ricardo at the end of the film would have a different meaning at the end. The different stories were intertwined, which is how history is represented.

By staging the making of the film, you seem to move away from the initial project, but the eponymous character remains the centre of the film. As a witness, a rock resisting erosion of your precise and careful refining? The film is not a metaphor, it intervenes in a very materialistic way, offering Ricardo this scholarship to study in Buenos Aires at an official Baptist school. Now there were different dangers: Ricardo could have acted without passion, just to pay his debt. The second danger (that the pastor in his Christmas preach mentioned): the film could have become a "Christian-message film", trying to save "lost souls", with Ricardo as a messenger. But none of this happened. What makes Ricardo remain the centre of the film, this erosion-proof rock, is his love for acting, for playing, in the theatrical sense of the word. He doesn't seem to care too much, and the end of the film proves it, by showing that the film and its offer could have changed his career. He is not just a simple, poor man, who knows that he's being used by cinema to convey a political statement, and who serve that statement feeling a little bit of shame, because he doesn't know how to get out of his situation without cinema. We feel Ricardo never had the impression he didn't have anything. That makes him strong, he feels he is part of the times he lives in, but in a very childish way. He wants to do lots of things while he is alive.

Interviewed by Céline Guénot

Soles de primavera

STEFAN IVANČIĆ

en présence du réalisateur

CP FFC

PREMIÈRE INTERNATIONALE

20H30 / TNM LA CRIÉE



Il y a uniquement des adolescents dans votre film, on peut donc dire qu'il s'appuie beaucoup sur le casting, à un âge où il n'existe pas d'acteurs à proprement parler. Comment vous y êtes-vous pris ? L'idée de faire un film m'est venue d'eux. Eux, ce sont mon petit frère, Dimitri, et mon cousin, Bibi. Je sentais que je devais faire un film avec eux, sur nous. Mais d'un autre côté, c'est étrange, car je n'arrive pas à saisir ce qui se rattache à ma propre vie, à ma propre réalité, avec autant de clarté que lorsque j'observe ce qui "m'entoure". C'est tellement proche qu'on ne le

voit pas au départ. Nous n'avions donc pas d'autre choix que de les avoir tous les deux dans le film. *Soles de primavera* n'existerait pas sans Dimi et Bibi.

Dans une certaine mesure, il semble que cette histoire aurait pu se dérouler n'importe où, même si, de toute évidence, le paysage compte ici beaucoup : pouvez-vous nous en dire plus ? L'histoire pourrait se dérouler n'importe où mais elle doit se situer à cet endroit sinon le contexte serait différent et ce ne serait plus le même film. Le film devait être tourné à Belgrade mais je ne voulais pas que nous soyons trop dans la ville même puisque l'été, les adolescents de Belgrade passent habituellement leurs journées au bord de la rivière ou du lac. J'aime ce passage de la ville aux paysages environnants, je pense que c'est une caractéristique de Belgrade. Ces lieux nous ont donné la possibilité de travailler dans une ambiance intime, que l'on retrouve dans le film, il me semble.

J'ai le sentiment que vous superposez deux histoires à travers le cours de la rivière : le passage à l'âge adulte des adolescents qui sont sur le point de laisser leur enfance derrière eux et les changements que la Serbie a connus au cours des dernières années : est-ce que cela vous semble tiré par les cheveux ? C'est une idée intéressante car on a suggéré à ma monteuse, Jelena Maksimovic, d'utiliser la surimpression dans certaines scènes autour de la rivière. Mais effectivement, je pense que le



film parle de ça. Beaucoup de gens ont quitté Belgrade et la Yougoslavie dans les années 1990 et beaucoup d'enfants ont grandi à l'étranger. Je suis parti à l'âge de six ans et j'ai vécu à Barcelone de 1991 à 2009. Mon frère est né en Espagne et il y vit toujours. Mes parents aussi y vivent toujours. Vous avez ce sentiment étrange quand vous revenez car ce n'est plus vraiment votre pays : son nom a changé, il est beaucoup plus petit. Aujourd'hui, il y a la pensée nationaliste serbe d'un côté et la tendance néolibérale de l'autre. J'espère que la rivière coulera toujours là-bas et que la Serbie sera plus proche des personnages du film que de ces deux courants.

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la prise de vue, à la fois invisible, comme par enchantement, et très impressionnante ? Il me semble que l'aspect le plus important concernant la prise de vue dans le film repose sur ma volonté de rendre la caméra beaucoup plus libre et plus invisible, comme vous le dites. Cette façon de faire concerne l'ensemble du processus de travail. Nous avions un scénario plutôt précis sur le papier, mais dès le début du tournage, nous l'avons utilisé comme un guide, une

liste de situations. Ça nous a permis d'improviser et de laisser une place à la réalité dans le film. Chaque nouvelle prise se distingue de la précédente car les mots ne sont pas exactement les mêmes et ces nouveaux mots apportent de nouveaux gestes. C'est un point très important car cela empêche le directeur de la photographie - à la caméra - de savoir à l'avance ce qui va se passer exactement, donc d'une certaine façon, l'oblige à se comporter comme s'il était une personne de plus dans la scène, et la caméra fait donc à son tour partie de la scène. D'un autre côté, nous ne voulions pas de lumière artificielle, nous avons donc sélectionné des lieux extérieurs et organisé le tournage en recherchant la lumière voulue pour chaque situation. Quand on a un nombre de jours de tournage limité et qu'on travaille de cette manière, on ne peut pas entièrement contrôler la lumière, mais il me semble que, de toute façon, ne pas avoir de contrôle total sur la lumière est une bonne chose.

Vos prochains projets ? Au moment du tournage de *Soles de primavera*, je me suis lancé dans un film que je n'ai toujours pas terminé. J'ai commencé à filmer une communauté de personnes qui vivent sur des bateaux quasi abandonnés et travaillent pour des sociétés au bord de la faillite, sur la rivière Sava, au centre de Belgrade. J'ai fini par suivre surtout un personnage et je pense avoir déjà une bonne base mais je veux y retourner pour filmer plus de choses. Je travaille également sur un nouveau court-métrage de fiction qui parlera d'adieux et de souvenirs.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

FROM GULF TO GULF TO GULF

PREMIÈRE MONDIALE

SHAINA ANAND ET ASHOK SUKUMARAN

en présence de Shaina Anand

13H45 TNM LA CRIÉE

CI IC



It is a long run project, you started few years ago. The origin of the project? Why this area? Why the sailors?

In the start of 2009 during the global financial crisis, we encountered boat after boat being loaded along the creeks of Sharjah and Dubai with a mix of break-bulk cargo ranging from milk powder and pasta, dentist chairs and diesel, to prayer mats and SUV's. These wooden ships were mostly built around the Gulf of Kutch in Gujarat, India and were heading mostly to Somalia. In the start of 2009 during the global financial crisis, we encountered boat after boat docked along

the creeks of Sharjah and Dubai, each one heading to the region of Somalia. Even by a huge stretch of imagination, the colonial word 'dhow' used to describe traditional arab sailing vessels was not appropriate; these giant wooden ships equipped with twin diesel engines were being built in two estuarial towns on either side of the Gulf of Kutch in Gujarat. We did a project on the creek in Sharjah, (Sharjah biennial 2009) which resulted in a book of ship manifests (records) and a series of FM radio transmissions from a ship. We were interested in this phenomenon; that these boats were going to Somalia, directly through so-called "piracy" and in the wake of the financial meltdown, this trade was up by 50%. A similar but different situation lay to the other side of the Persian Gulf with Iran: The boats were cutting through sanctions. So you have Somalia on one side, Iran and sanctions on the other, UAE's "free ports" with low taxes, and a community of minority Muslim seafarers in western India who build and sail these giant wooden vessels, larger than ever before, and going to new places. These sailors and owners are descendants of crews that used to work for mostly Hindu merchant owners say about 50 years ago. In the mix there is now the presence of NATO, and anti-piracy but also neo-imperial forces like the US. The film by the sailors shows what Indian-Ocean historian Engseng Ho has called "The View from the Other Boat", i.e. the anti-colonial, non-imperial boat.

How did you meet the sailors? How did you work with them?

Since 2009, we have been visiting the towns and villages in India where the sailors came from, mainly in the Gulf of Kutch. We have been meeting up with the boats and sailors and in UAE, Western India, and Somalia. Since 2009 we have been collecting music videos sailors shoot on cellphones. In many ways this found material formed the basis and inspiration for the film. Subsequently, the crew of two boats carried cameras we had given them (in 2010) and filmed over a couple of years. Meeting up with them mid-season at ports, or their hometowns or in our studio in Bombay in the monsoons became a regular agenda over the past few years. A friendship with some of the sailors, who present the film with us resulted in From Gulf to Gulf to Gulf. We are also working on another book.

Some part seem to be videoletters for their family, some others could be videos addressed to you.

A lot of CAMP's image politics rests around the ethics and logic of shifting the gaze, and re-ordering the relationship between auteur, camera (technology) and subject. We have been attempting to re-configure an active documentary form and medium for some time now. We also found and collected hundreds of "music videos" that the sailors have shot and added songs from their phone to. This phenomenon is only about 5-7 years old, when camera cellphones with this "stripe with playlist audio" feature became popular with

sailors. These music videos are a form of cultural self-expression, and "remixing" available cultural resources for comfort, or enjoyment. They are ephemeral; memory card full, video deleted and circulated over bluetooth from boat to boat on the Indian ocean. Often these videos don't even make it back home. In that sense their audience were temporary, or often very personal, a sailor to his phone, a phone to his sailor. Some sailors over the years have become our friends, and co-producers. So sometimes they "setup" shots for us, or rather for the audience. Like the scenes on the boat of playing cards with the model of the boat framed in the background, or looking at navigation maps (which they really don't use anymore) etc. This is a kind of theatre.

I imagine that you had a rich, diverse material. How did you make your choices for the editing? The part of the music?

There are many types of cameras involved in the film. From high-end HD to VHS tape and early cellphone videos of 120p resolution. The film proposes a "democracy" of these media, in which any one can be powerful at a time. They are not the same thing, but can be part of our experience equally. The editing is thus a question of assembling film narrative with these very different layers or voices. As we said above, we are using the music "in sync" with the clips they were found with. They have not been placed or even much edited by us, but by sailors on video clips they have shot. If you follow the language of the songs, they are quite carefully selected by a sailor and we wanted to keep this spirit.

The scenes are mainly shot inside or from the boat. And about the last sequence?

Yes, the film follows the outline of journeys from Gujarat to UAE, then to northern Somalia, across the Gulf of Aden to Yemen, Oman, back to Berbera in Somaliland, then a loop through the Persian Gulf, then to Southern Somalia, then Sharjah again, then back home to Gujarat. Every year, most of the ships and sailors from Gujarat return home for the monsoons. The boat hits port. The sailor comes home, and gets wet. Graves and shrines are visited. In the distance, and up front boat making continues. A strange 'museum', built with concrete juts out from old port arches and colonnades. It holds on to a nostalgia, a Hindu one of sea-faring glory of days gone by, in stark denial of the vigorous boat making going on in the estuary below. The last scenes show marriages taking place in two towns, it is still raining. A group of people dancing, among them two people of African descent, whose descendants may have migrated by sea to India over a hundred years ago. The sailor gets married, sometimes divorced, and has many dense interactions with family and the land-based world at this time. We go back into the estuary, to meet the many boats again, this time empty floating high, looking bigger than ever before.

Interviewed by Nicolas Feodoroff





MILLE SOLEILS

CI IC

PREMIÈRE MONDIALE

MATI DIOP

en présence de la réalisatrice

20H30 TNM LA CRIÉE



Mille Soleils est un projet qui vous est cher, commencé en 2008, quelle est sa genèse ? C'est un projet qui vient de loin. Tout est parti d'une discussion avec mon père autour de mon oncle Djibril et de ses films, à un moment où je m'interrogeais beaucoup sur la place qu'occupait le cinéma dans ma vie et celle de ma famille. C'est à travers les révélations qu'il m'a

faites sur *Touki Bouki* que j'ai compris que ce film, c'était toute notre histoire.

Pourquoi poursuivre l'aventure dans Mille Soleils ?

Le désir d'un film s'est enclenché lorsque j'ai découvert l'histoire des acteurs de *Touki Bouki*, Magaye et Myriam Niang. Ils ont en fait poursuivi l'exacte trajectoire de leurs personnages fictifs. Tout comme dans la fiction, Magaye n'a jamais quitté Dakar et Myriam l'a quitté pour un exil de l'extrême.

Le scénario s'est donc construit autour des deux héros du film de Djibril Diop Mambety ?

Oui, ils sont au cœur du récit. À l'origine, il y avait ces deux amants, quarante ans après *Touki Bouki*, qui se retrouvent le temps d'une

conversation téléphonique entre Dakar et l'Alaska. Cela tenait en quelques lignes. C'est l'image fondatrice du projet et ses réalités étaient multiples et enchevêtrées. Il y avait la fiction de *Touki Bouki*, celle de leur vie réelle et mes propres projections fictionnelles. Le scénario s'est construit en deux temps. C'était comme démêler et redéployer des images après leur collision.

Touki Bouki n'est pas montré comme une archive du cinéma mais existe dans Mille Soleils avec cette projection publique, pour quelles raisons ?

J'ai voulu confronter *Touki Bouki* au présent et à un public d'aujourd'hui. Filmer Magaye face au film, à lui-même et à son amour de jeunesse. Le film agit sur lui comme un fantôme qui ressurgit du passé, comme une machine à remonter le temps.

Le film confronte également la jeunesse sénégalaise d'hier et d'aujourd'hui, notamment dans la séquence du taxi.

Oui, dans cette scène, elles entrent vraiment en collision. Pour le rôle du chauffeur de taxi, je cherchais quelqu'un capable d'incarner à lui seul toute une génération. J'ai confié ce rôle à Djili Bagdad. Il est rappeur au sein du groupe 5kiem Underground, mais surtout l'un des membres de Y'en a marre, le mouvement de contestation née à Dakar en janvier 2011, constitué de rappeurs, d'étudiants et de journalistes, qui a mis fin au règne de Wade.

Comment avez-vous élaboré le montage de Mille Soleils où passé et présent, rêve et réalité, fiction et documentaire se rejoignent ?

Contrairement à mes précédents films, *Mille Soleils* ne s'est pas réinventé ou réécrit au montage. Nous avons suivi le fil de l'histoire dont les différentes strates de réalités et de temporalités cohabitaient déjà au scénario.

Le film joue aussi avec des contrastes forts esthétiquement, des ambiances nocturnes de Dakar aux paysages glacés d'Alaska, comment avez-vous travaillé avec Héléne Louvat ?

Il y avait cette idée simple d'incarner la dualité du film entre réalité et fiction, de sublimer ce qui se trouve du côté du rêve par le 35mm. Et cela devait s'inscrire dans un dispositif qui venait de plus loin. J'ai commencé à faire des films en vidéo, ce n'était pas tant un principe esthétique qu'un moyen de tourner, de préserver une liberté. Les premières images de *Mille Soleils*, comme les abattoirs, ont été tournées avant même qu'il y ait un scénario. L'image du film vient aussi de cette urgence qui a précédé le tournage et que nous tenions, Héléne et moi, à conserver.

Les choix musicaux sont très signifiants, en particulier la chanson de Tex Ritter qui ouvre Mille Soleils comme un western.

Cette chanson est le leitmotiv du célèbre western *High Noon* (Le train sifflera trois fois) que Djibril aimait beaucoup. Ce film l'a marqué dès l'enfance et toute son œuvre en porte la trace. En ouvrant le film, cette ballade accompagne la marche de Magaye et son troupeau de zébu. On la retrouve à la fin mais il s'agit d'une autre version, plus sauvage. La musique du film, tout comme son héros subit une transformation. Quelque chose s'est libéré en elle.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Mille Soleils is a project that has been close to your heart since in 2008. What are its origins?

It's a project that has come a long way. It all started with a discussion with my father about my uncle Djibril and his films, at a point when I was wondering a lot about the place of cinema in my life and my family's life. Through the revelations he made about Touki Bouki, I understood that this film was our whole history.

Why pursue this story in Mille Soleils?

The wish to make a film arose when I discovered the story of the actors from Touki Bouki, Magaye and Myriam Niang. They had actually followed the same trajectory as their fictional characters. Like in the fictional story, Magaye had never left Dakar and Myriam left it for an extreme exile.

So the scenario was built around the heroes from the film by Djibril Diop Mambety?

Yes, they are at the heart of the tale. Originally, the story was about two lovers, forty years after Touki Bouki, who find each other during a telephone conversation between Dakar and Alaska. It was just a few lines. That was the founding image of the project and its realities were multiple and entangled. There was the fiction of Touki Bouki about their real life, and my own fictional projections. The scenario was built around two periods. It was like untangling and redeploying images following their collision.

Touki Bouki isn't shown as a cinema archive but exists in Mille Soleils as a public projection. Why is that?

I wanted to confront Touki Bouki with the present and a contemporary audience. To film Magaye faced with the film, himself and his love from his youth. The film acts on him like a ghost rising up from the past, like a time machine.

The film also confronts Senegalese youth from the past with the youth of today, particularly in the taxi scene.

Yes, in that scene, they really come into collision. For the role of the taxi driver, I was looking for someone capable of embodying a whole generation. I gave the part to Djili Bagdad. He's a rapper with the group 5kiem Underground, but above all he's a member of Y'en a marre, the protest movement that began in Dakar in January 2011, made up of rappers, students and journalists, who put an end to Wade's reign.

How did you develop the editing of Mille Soleils in which past and present, dream and reality, fiction and documentary all come together?

Unlike my previous films, *Mille Soleils* was not reinvented or rewritten during editing. We followed the thread of the story in which the various strata of reality and time already coexisted in the scenario.

The film also plays on strong aesthetic contrasts, from the nocturnal atmosphere of Dakar to the icy landscape of Alaska. How did you work with Héléne Louvat?

There was a basic idea of embodying the duality of the film between reality and fiction, sublimating what's found in dreams through 35mm. And it had to be part of a device that came from further back. I started making films on video, which wasn't so much an aesthetic principle as a mean of shooting, to stay free. The previous images from *Mille Soleils*, such as the slaughterhouse, were shot even before there was a scenario. The image of the film also comes from the urgency that came before the shoot and which Héléne and I wanted to retain.

The choice of music is very significant, particularly the Tex Ritter song that opens Mille Soleils as if it were a western.

That song is the leitmotiv from the famous western *High Noon* that Djibril liked a lot. That film made an impact on him as a child and all his work bears its traces. In opening the film, this ballad accompanies Magaye's walk and his herd of zebus. It returns at the end but it's another, wilder version. The music in the film, like its hero, undergoes a transformation. Something is liberated within it.

Interviewed by Olivier Pierre

DÉPAYSEMENT ESCALE 4

EXPOSITION
DU 6 JUILLET AU
17 AOÛT

JONAS MEKAS

À LA GALERIE AGNES B.

VERNISSAGE
AUJOURD'HUI
DE 18H À 21H

31-33 COURS ESTIENNE D'ORVES 13001 MARSEILLE



L'étroit mousquetaire

The Three must-get-theres

MAX LINDER

De la célèbre aventure du jeune Gascon, Max Linder s'est amusé à ajouter force détails inattendus et drolatiques qui font de ce film un bijou du burlesque

**Accompagnement musical par
Nicolas Cante, piano**

Promenade corniche Kennedy
(accès bus 83, fluobus 583, arrêt Fausse Monnaie)
Départ en Navette FID à 21H et 21H45 devant le théâtre de la Criée,
retour après la projection.

Séance présentée en partenariat avec la Mairie du 1^{er} secteur dans le cadre de la saison culturelle 2013 du Théâtre Silvain
Boisson et restauration rapide sur place

22H00
THÉÂTRE SILVAIN
CINÉ CONCERT
GRATUIT OUVERT À TOUS



Théorème

PIER PAOLO PASOLINI

SÉANCE UNIQUE - 14H / TNM CRIÉE

« *Théorème*, comme le nom l'indique, se fonde sur une hypothèse qui se démontre mathématiquement *in absurdum*. Voici ce que je pose : si une famille était visitée par un jeune dieu, qu'il soit Dionysos ou Jéhovah, qu'arriverait-il ? »

Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières paroles d'un impie*, 1969

« Pasolini met en scène, non pas le fascisme *in vivo*, mais le fascisme aux abois, renfermé dans une petite ville, réduit à une intériorité pure, coïncidant avec les conditions de fermeture où se déroulaient les démonstrations de Sade. *Salò* est un pur théorème mort, un théorème de la mort, comme le voulait Pasolini, tandis que *Théorème* est un problème vivant. »

Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, 1985



TABLE RONDE SCAM

PRODUIRE EN RÉGIONS

Les stratégies de coproduction nationale ou internationale pour les producteurs en région.

**MAISON DE LA RÉGION
AUJOURD'HUI À 11H**

Avec :
Philippe Avril / Unilimited films
Cédric Bonin / Seppia Productions
Antonin Dedet / Néon Productions
Chantal Fischer / Chef du service cinéma et audiovisuel
de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur
Bruno Le Dref / Délégué Régional France 3 / Provence-Alpes-Côte d'Azur
Serge Steyer / Réalisateur
Modération : Thomas Ordonneau / Shellac Productions

Appassionata

CHRISTIAN LABHART

PREMIÈRE INTERNATIONALE

17H30 / LES VARIÉTÉS

en présence du réalisateur



Pouvez-vous nous parler du titre, qui pourrait évoquer une sonate de Beethoven, *appassionata* - *passionné* ? Le titre est un hommage à une femme merveilleuse : Alena Cherny. Elle avait la capacité de révéler les ombres de ses jeunes années dans l'Ukraine de l'époque communiste. Elle est réellement passionnée, et vit comme elle joue du piano. Le film s'ouvre avec une romance et prend son temps pour donner la place au développement narratif de l'histoire. La partie en Suisse est calme, comme un îlot capitaliste tandis qu'en Ukraine, tout devient dramatique : Tchernobyl, suicide, leucémie...



Votre rencontre avec elle en Suisse, à Winterthur, était-elle le fruit du hasard ? J'ai rencontré Alena un an avant le début de ce concert de charité, à une fête. J'ai tout de suite senti que ce serait une protagoniste intéressante, car elle était honnête, sincère. L'histoire du déménagement du piano en Ukraine était très importante au début du projet. Et puis pendant le montage, cette histoire de déménagement, s'est peu à peu effacée. Plus importante était la relation entre Alena et ses parents. J'ai alors développé la question centrale : comment les enfants supportent-ils les immenses attentes de leurs parents ? C'était très difficile pour la jeune Alena de quitter ses parents à l'âge de huit ans pour aller vivre dans un internat où elle n'avait pas d'espace à elle.

Votre premier film signé en solo, Le Pont de Mitrovica, accompagnait deux femmes, Arbnora et Marica, lors de leur retour au Kosovo, pensiez-vous à ce précédent voyage lors du tournage en Ukraine ? L'Ukraine et le Kosovo ont quelques points communs. Tous les deux ont notamment expérimenté une longue période communiste, tous deux sont pauvres, et sous le contrôle d'une aristocratie peu nombreuse, mais forte. Je n'ai vu autant de limousines de luxe qu'en Ukraine. Mais j'ai aussi été impressionné par l'étendue de la culture des classes populaires ukrainiennes. Quand le vieux professeur de piano récite des poèmes de Jessenin et Heine, pour moi c'est un des moments forts du film et la preuve que le communisme a forcé l'éducation culturelle des classes populaires. Dans ces deux films, je suis remonté à la racine des choses – la meilleure méthode pour construire la dramaturgie d'un film.

Le contexte politique et ses conséquences sont au centre de vos films. Mozart, Rossini, la musique tient aussi un rôle essentiel. Comment parvenez-vous à distinguer les deux, sans emphase ? Tous mes films comportent un arrière-plan politique car je suis convaincu que le monde ne peut pas rester dans l'état où il est actuellement. Mais tous mes films sont aussi émotionnels et la musique est un moyen de renforcer ce potentiel. Pourtant *Appassionata* n'est pas un film politique au premier abord. C'est un voyage de retour vers les fantômes du passé. C'est aussi un film psychologique.

Propos recueillis par Gilles Grand

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

LE GROUPE LA POSTE



LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DU FIDMarseille

Paul Otchakovsky-Laurens, président. Administrateurs : Pierre Achour, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carengo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Monique Deregibus, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Dominique Wallon.

JOURNAL FIDMarseille Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédactrice en chef : Céline Guenot. Rédaction : David Amalric, Rebecca de Pas, Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Paolo Moretti, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : David Amalric, Doriane Chevenet, Philip Clark, Holly Dye, Céline Guenot, Claire Habart, Eve Judelson. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Lucie Champagnac. Impression : Imprimerie Soulié. Photographies du festival : Mezli Vega.