HE FENGMING CHRONIQUE D'UNE FEMME CHINOISE

Prix des médiathèques

english version p.2

Wang Bing

Comment avez vous connu Fengming ? Quand j'ai rencontré Fengming pour la première fois en 1995, j'avais déja entendu parler d'elle et de son travail. Puis, des années plus tard, j'ai pu découvrir le côté hypnotique de son histoire à travers le livre qu'elle a écrit et publié en Chine, Ma vie en 1957. 1957, c'est l'année du mouvement politique anti-droitier. Dans son livre, elle retraçait ses souvenirs de cette époque où elle-même et son mari ont été envoyés dans les camps de rééducation, pour subir comme tant d'autres la famine, le travail forcé, l'humiliation. Son mari y a payé de sa vie, laissant Fengming seule avec leurs deux enfants. Après de nombreuses années, malgré les pressions de ceux qui l'entourent, elle décide de livrer ce récit poignant et douloureux.

Que représente Fengming pour vous ?
J'ai grandi à la campagne avec ma mère qui travaillait dur dans les champs. Enfant, je l'ai souvent aidée dans ses tâches. Fengming a quelques années de plus que ma mère. La vie qu'elle raconte dans son livre, son expérience, sont trés proches de la vie que nous avions à la campagne. Les souvenirs de Fengming me parlent vraiment. Fengming est une intellectuelle, une femme âgée, indépendante. Elle est tout à fait représentative de cette époque. Peu de gens de sa génération accepte d'être interviewés, car il est difficile pour eux de faire face à leur passé et comme elle, d'avoir le courage de raconter ce qu'ils ont vécus.

Pourquoi raconter cette histoire ? Cette partie de notre histoire risquait de tomber dans l'oubli. Dans la Chine contemporaine, la société, l'économie et le quotidien ont connu de grands boulversements. Aujourd'hui, tout le monde s'occupe presque uniquement de gagner plus d'argent, dans l'espoir de s'enrichir le plus rapidement possible. Peu de gens se préoccupent de savoir ce que cette génération a vécu et ce qu'elle pense de son passé. Cette génération est d'autant plus importante qu'elle a connu et traversé tous les grands évènements politiques chinois de ces cinquante dernières années. En racontant leurs souvenirs, je voulais permettre aux jeunes de mieux connaître l'histoire de leur propre pays, et de prendre consicence des profonds changements de ces dernières années. Ave ce film, ils pourront mieux comprendre et réfléchir sur l'époque actuelle, sur les générations précédentes et donc sur celles de leurs parents. Dans notre société, il y a peu de témoignages qui nous rappellent encore ce passé douloureux. Il est plus rare encore de les trouver en images.

Pourquoi avoir uniquement filmer Fengming pour ce documentaire ? Lorsque je me suis engagée dans ce projet, j'avais le sentiment qu'il fallait que je trouve une solution pour raconter le plus simplement et le plus directement possible cette histoire. La parole, à elle seule, est un moyen de communiquer simple et direct. C'est pourquoi j'ai choisi de filmer uniquement Fengming. Mais c'est également pour moi une façon de montrer le respect que j'ai pour elle et son histoire. J'étais ainsi comme dans une conversation avec un ancien.

Comment le public peut-il recevoir ce film ? Pour moi, au cinéma, le lien entre le public et les personnages est primordial. Si le public accepte les hommes et les femmes qu'il voit à l'écran, il reçoit alors leur histoire et suit leurs expériences. Il est donc essentiel d'établir cette communicuation avec les spectateurs. Dans ce film, l'émotion augmente au fil des propos et on approfondit progressivement notre lien avec Fengming. On accepte ainsi de passer trois heures à l'écouter. Je pense qu'au cinéma, le son, donc en premier lieu la parole, reste l'un des principaux moyens de communiquer.

CHANGEMENT DE PROGRAMME :

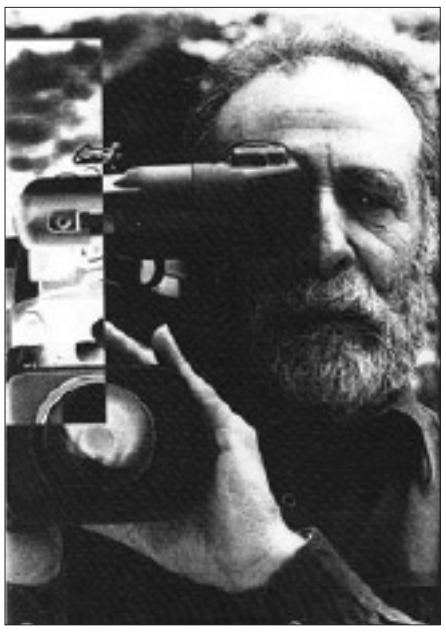
The last movie de Dennis Hopper : annulation de la séance prévue aujourd'hui à 10h à La Criée.
Projection remplacée par *Ho* de Gaëlle Vu Binh Giang à 10h en grande salle.

La projection de *Profit motive and the whispering wind* de John Gianvito prévue à 12h15 est déplacée à 13h.

LE RAVISSEMENT DE NATACHA

Première mondiale

Marcel Hanoun



07.07.07
FIDMARSEILLE
JOURNAL/DAILY

Photo Le ravissement de Natacha

Image qui se masque

« Il suffirait de remonter le courant de ma démarche de cinéaste pour approcher et peut-être, un jour, pouvoir nommer la genèse du film au titre ambivalent : *Le Ravissement de Natacha*.

Dans chacun de mes films j'essaie de montrer, de cerner, de désigner/dessiner l'homme et son essence. Il traverse, dans une superbe solitude, le rêve de sa brève existence cinématographique, il traverse le champ de l'image filmée, le dur désir de durer, le désert du temps.

Aujourd'hui, il n'y a que le généreux et miséreux désert des Médias, un faux libre espace médiatique. Il censure l'essentiel. Il ne se constitue, n'existe, ne s'enfle que du vide, de la vanité d'une surinformation.

Aucune histoire n'est actuelle, contemporaine, exceptionnelle en soi. Ce qui en fait le prétexte, la singularité, c'est la mise en exergue de sa forme, fut-elle poussée jusqu'au plus grand dépouillement, expurgée d'elle-même pourrait-on dire. Tout film est fait de structures diverses, pré-écrites, isolées puis rassemblées. Le comédien en est la *structure parlante*, il n'a pas de sexe, il n'est que l'effigie verbale cinématographiée d'un discours dicté qui n'est pas le sien propre. Qu'importe QUI le parle !

Tout film, à s'efforcer de faire vrai, de jouer à faire *comme si*, n'est qu'un *faire semblant théâtral*.

Le Ravissement de Natacha n'est que la répétition théâtrale d'un autre et même film. Répétition à laquelle, cinéaste, j'assiste, je participe, forcément, off et hors champ. Cette répétition devient le film lui-même, elle ne peut être que le choix de la vérité propre de tout film.

La répétition est le réel du film, non la représentation d'un réel *à travers* le film.

suite page 2

carte blanche à Pedro Costa

BEAUTY#2

Andy Warhol

« Nous avons tourné beaucoup de films chez Edie sur la 63ème rue, près de Madison. La série Beauty consistait simplement à filmer Edie avec de beaux gosses, s'ébattant de-ci de-là, parlant avec chacun (…) Edie était incroyable devant la caméra, elle avait une telle façon de bouger. Et elle ne s'arrêtait pas une seconde, même quand elle dormait, ses mains restaient très agitées. Elle était toute énergie, elle ne savait que faire quand il s'agissait de vivre sa vie, mais c'était merveilleux de la filmer. » Andy Warhol

Extrait de *Popisme, les années 1960 de Warhol*, Andy Warhol et Pat Hackett [1980], trad., Paris, Flammarion, 2007

SAMEDI

chronique d'ANTONIA BIRNBAUM

Le droit, on le sait, ne traite pas tout le monde de la même manière. Comme le dit Anatole France, il est également interdit aux riches et aux pauvres de dormir sous les ponts. En ces temps difficiles et ternes, il est bon de rappeler que les droits relatifs à l'émancipation - droit de grève, droit à l'instruction, droit du travail - ne proviennent jamais de la sphère législative mais résultent de la grève elle-même ou de toute autre forme de conflit politique qui oblige l'État à concéder ces droits. Et ce n'est pas tout. Une chose est de légiférer sur les conditions de travail décentes, une autre chose la volonté d'imposer cette législation aux patrons. Il est d'autant plus précieux de voir ce que montre le film *Trabalho Escravo* de Nikola Chesnais, projeté en compétition française : un Groupe Mobile du Ministère du Travail Fédéral du Brésil investit, sous la protection de la police, une fazenda qui exploite les travailleurs pour imposer ce droit. Le film est un montage de ce qui s'est passé en une journée ; la caméra suit le Groupe Mobile, une des femmes du ministère du travail ayant permis à l'auteur du film de s'y glisser incognito. Le film se cale sur la patience des questions posées aux ouvriers tenus en servage par une économie sinistre : acheter tout au magasin du patron à des prix si exorbitants que l'on s'endette toujours davantage en travaillant. On pressent que l'ouvrier maigre au chapeau a averti le Groupe Mobile. La femme demande aux enfants : "Quel âge avez-vous ? Que faites-vous en une journée ? Vous défrichez, vous désherbez ? Et l'école ?" Dans un plan isolé, on voit passer un train de marchandises en contrebas. Ce train, ainsi que la présence du patron - inhabituelle - relie ce monde caché au nôtre : c'est le nôtre, sous sa face inhabitable. Lors de sa déposition, le patron mis à l'amende promet qu'il va améliorer les conditions des ouvriers. "OUI, MAIS QUAND ?" rétorque la femme. C'est toute la question.
"Quand l'enfant était enfant, il ne savait pas qu'il était enfant" écrit Peter Handke. C'est faux ; enfant, on savait parfaitement que l'on était enfant. Évidemment, c'est une période de découverte intense, mais le temps de l'enfance n'est pas pour autant un temps dont la nostalgie serait absente. Hier à La Criée j'ai vu *1937*, de Nora Martirosyan projeté en compétition internationale. Chapitre 1, chapitre muet. Une enfant est filmée en proximité colorée ; plaisir de plonger son visage tout entier dans le rouge d'une pastèque, d'être peignée par sa mère. Une enfant est filmée à partir de la distance que son propre regard met entre elle et l'ambiance qui l'entoure. Scène familiale ; l'enfant lit, père et mère sont présents. Un coup est frappé à la porte. Chapitre 2. Une vieille femme dans un fauteuil roulant raconte ce qui s'est passé juste après. On est en 1937, date des purges staliniennes. Le père est arrêté. Peu de temps après, un nouveau coup est frappé à la porte : la mère est arrêtée. Nora Dabagian poursuit son récit; un coup est frappé à la porte, elle a 14 ans, fille d'ennemis du peuple : on doit l'emmener à l'orphelinat. Elle refuse, s'accroche au pied d'un lit. Les soldats, sensibles à sa résistance, s'arrangent pour ne pas l'emmener. Peu après, un coup est frappé à la porte : on doit emmener tous les effets de ses parents, y compris le piano. Elle proteste, c'est son instrument, elle est élève de musique. Le piano reste. Elle cache les livres avec une amie.
L'enfance de Nora Dabagian s'est arrêtée par l'irruption soudaine de la terreur stalinienne, mais, dès ce moment-là, avec son peu de moyens d'enfant, elle a refusé de se laisser terroriser. Elle dit : les gens autour de moi ont toujours été bien, j'ai eu de la chance. Une telle chance revient à ceux dont l'obstination et le courage nous les font aimer.

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

FENGMING A CHINESE MEMOIR

How did you get to know about Fengming ? *When I first met Fengming in 1995 I had already heard about her and her work. Then some years later I was able to discover the hypnotic side of her life in the book she wrote and published in China : My life in 1957. 1957 was the year the anti-rightwing movement started up. In her book she retraced her memories of this period, of her and her husband being sent to the re-education camps and to suffer what so many others also suffered at that time – starvation, forced labour, humiliation. Her husband paid with his life, leaving Fengming alone with their two children. Many years later, despite the pressures those around her put on her, she finally decided to publish this poignant and painful account.*

What does Fengming represent for you ? *I grew up in the country with my mother who worked hard in the fields. When I was a child I often helped her with her tasks. Fengming is a few years older than my mother. The life and experiences she recounts in her book are very close to the sort of life we had in the country. Fengming's memories really strike a chord in me. Fengming is an intellectual, an old woman, and independent. She's totally representative of that period. Very few people of her generation accept to be interviewed because it is difficult for them to face up to their past as she has done, to have the courage to recount what they lived through.*

What do you want to tell this story ? *Because there is a risk that part of our history may be forgotten. In the China of today society, the economy and everyday life have all undergone great upheavals. People today are almost exclusively concerned with making more money, in the hope of getting rich as quickly as possible. Few people take the time to find out what that older generation lived through and what they think of their past. That generation is all the more important as it experienced the greatest political events in China during the last fifty years. By telling their stories I wanted to enable younger people to get to know the history of their own country better, and to become aware of the profound changes that have taken place these last few years. With this film they'll be able to understand better and to think about the period we are in now, and about previous generations and therefore about their parents' generation. In our society there are few accounts that still recall this painful past. It's rarer still to find them in images.*

Why did you only film Fengming for this documentary ? *When I committed myself to this project I had the feeling that I had to find a way for telling this story in the most simple and direct way. The spoken word, in itself, is one way of communicating simply and directly. That's why I chose to film just Fengming. But it's also for me a way of showing the respect that I feel for her and her story. It was like I was in conversation with an elder, someone from the past.*

How will the public react to this film ? *For me, in film, the link between the audience and the individuals we see on the screen is primordial. If the audience is willing to believe in the men and women they see on the screen they will be more inclined to listen to their stories and follow their experiences. It's therefore essential to establish this communication with the audience. In this film emotion grows as the story unfolds and we gradually deepen our identification with Fengming. In this way we are prepared to spend 3 hours listening to her story. I think that in film the sound – of which words occupy prime place – remains one of the main ways of communicating.*

séance spéciale L'homme de Londres

Avec :
Miroslav Krobot, Tilda Swinton, Erika Bók, Janos Derzsi, Àgi Szirtes, Istvàn Lénàrd
Aujourd'hui aux Variétés à 19:00

Béla Tarr

aujourd'hui
ÉCRAN PARALLÈLE
REVOLVER
AUX VARIÉTÉS
12:30
HALBE STUNDEN
Nicolas Wackerbath
ORTSWECHSEL FÜNF KAPITEL ÜBER EINEN UMBRUCH RESISTENZA
Jens Christian Börner

Photo : *Halbe stunden*

suite Le ravissement de Natacha *de Marcel Hanoun*

L'image simple, *le regard nu*, naît, renaît, se constitue de la contrainte, elle meurt dans la liberté, la richesse des moyens, et *l'économie* du montage n'est, ne naît, ne s'impose que de s'accorder avec l'évidente transparence de l'image.

Comme dans une tragédie antique, LE comédien porte ostensiblement un masque qui n'est dans *Le Ravissement de Natacha* que le propre masque du visage de la comédienne.

La comédienne dit, incarne, met en bouche et fait siens les mots d'un autre, de l'autre qui n'est plus là pour les dire, mots que je mets en image et qui ne vivent plus que de leur énonciation, que de leur articulation, d'une déconstruction, mots qui se montrent davantage. Ils prennnent le masque affirmé du mensonge.

Marcel HANOUN – juin 2007

A masked image

I would have to revise my whole approach as a filmmaker to come close to and, perhaps, one day, be able to give a name to what triggered the film with the ambivalent title: Le Ravissement de Natacha.

I try to show, discern, design and illustrate the essential nature of mankind in all of my films. Mankind, that wanders in extreme solitude through the dream of his brief cinematic existence, through the space of the filmed image, with an ardent desire to endure in the desert of time.

Today, there is only the expansive, pitiful desert of the media, offering but a mirage of freedom. It censors what is crucial. It embodies, indeed only exists, inflated by way of the barrenness and self-importance of a surfeit of information.

No narrative is up-to-the-minute, contemporary, or exceptional in itself. What creates its pretext for originality is the ultimate fruition of its form, which is honed to the nth degree and, one might say, stripped down to its bare bones. All films are texts; made up of different structures, pre-written, isolated and then reassembled. The actor is the speaking structure, *asexual, he is but the cinematic, verbal effigy of a dictated discourse which is not even his own. It doesn't matter WHO delivers it!*

All cinema is forced to project itself as real, to make out this as if, *which is merely a theatrical* make believe.

Le Ravissement de Natacha *is just a dramatic rehearsal of yet another film -a rehearsal which, as filmmaker, I was obviously present at and participated in, both on and off the set. This rehearsal thus became the film itself and was the sole possible choice of the general truth of all cinema.*

The rehearsal is the film's reality, not the representation of a reality conveyed by the film.

The simple image, the naked gaze, *is both born and reborn: its viewpoint based on constraint. That same image dies in freedom and the extent of the resources available. The* economy *of the editing, is only created through, and arises from the basic transparency of the image.*

As in a Greek tragedy, THE actor is ostensibly wearing a mask which in Le Ravissement de Natacha *merely represents the actor's own face.*

The actress embodies the role and utters someone else's words making them her own, someone else who is no longer there to speak them. I convey these words through images and they only come to life at the point at which they are pronounced, revealing themselves with emphasis through the established mask of a barefaced lie.

Marcel HANOUN - June 2007

Table Ronde FESTMED

aujourd'hui
AGORA DES SCIENCES À 15H

La production nationale et son exportation : nécessité, difficulté, enjeux.
Rencontre organisée avec le soutien du Conseil Régional de Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Ministère de la Culture.

Invités :
Ana Isabel Santos Strindberg
Doc Lisboa
Houria Abdelkafi
Doc à Tunis
Carlo Chatrian
Infinity Film Festival
Riza Enis Sakizli
V.T.R.
Jean-Pierre Rehm
FIDMarseille

Modérateur :
Thierry Lounas

THE JOURNAL OK KNUD RASMUSSEN

Prix des médiathèques

Zacharias Kunuk et Norman Cohn

After Atanarjuat the fast runner, The Journals of Knud Rasmussen is you first co-directed film. How did you work together on the film? *Actually, we have been collaborating like this since 1985, on all aspects of every production. For political reasons we generally assigned Zach the Director credit and Norman the Director of Photography credit, which was how it worked for Atanarjuat. For The Journals we decided this was no longer necessary and acknowledge the completely collaborative way we work.*

What links these two films, the first of which is more explicitly a documentary? *Our work always challenges the convention and the western separation of documentary and fiction. As videomakers, telling our stories through video rather than film, we acknowledge the blurring of genres not only as an Inuit reality but also as an artistic intention. While Atanarjuat seems like a 'fiction' it contains many 'documentary' qualities. Our TV series, Nunavut (Our Land), follows five fictional families through the 'documentary' activities of a fictional year 1945. Our actors use their real Inuit names, playing the characters of their actual ancestors after whom they have been named. We don't really know what The Journals are: people are acting as if they were their ancestors living through their names. The actors convey the reality of 1922 through their namesakes 85 years later. Avva's story is recorded directly in his own words by Rasmussen. The Inuit believe that dreams and spirits are real.*

In the film you use both professional Danish actors and non-professional and professional Canadian actors. Why? How did you approach the casting and the shooting? *We always cast our Inuit roles with people from our own community. Almost everyone in the film has acted in previous films; some of them have been acting in our films for twenty years, since they were children. The Greenlanders in the film came from the same community that supplied the actors in 1922. The three Danes are Danish movie stars, like Knud, Freuchen and Therkel. We recruited the Inuit and asked our Danish co-producer to find the Greenlanders and Danes.*

We dont see much of Knud Rasmussen in the film. Why? *Rasmussen led the expedition, he was the person who spoke most fluently in Inuktitut and was thus able to listen and record Avva's complex stories about history, religion and spirituality because he could understand them. However, Knud went south and west after this meeting and it was the other two Danes, Freuchen and Mathiassen, who went north to Igloolik with Avva's family. What happened is what we know from the real Journals, published as The Report of the Fifth Thule Expedition 1921-25. What happens in our film is based on the events described in the actual journals of Knud Rasmussen, which are more about Avva's story than Knud's.*

The Journals represent a significant element of the cultural reclamation project, which is at the heart of the ethos of your production company - Igloolik Isuma Productions. Did the fact that they were written in 1922 mean that you had to go back to square one with Flaherty and his Nanouk of the North? *Ours is a true story that really took place in 1922. Avva and his family had no idea Flaherty was filming in Inukjuaq a few thousand miles away and in that sense neither do we. What happened to Avva changed their world; what happened to Flaherty had little or no impact on the Inuit. While there may be a superficial resemblance for some members of the audience, Flaherty's project and ours have little in common.*

[Interviewed by Nicolas Feodoroff]

Après *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide, The Journals of Knud Rasmussen* est votre première co-réalisation. Comment avez-vous collaboré ? Nous collaborons de la sorte depuis 1985, sur tous les aspects de la fabrication de chaque film. Pour des raisons politiques, nous assignons généralement la mention de réalisateur à Zach et celle de directeur de la photographie à Norman, ce qui est d'ailleurs le cas sur Atanarjuat. Pour *The Journals*, nous avons décidé de faire le jour sur notre façon de travailler, soit une véritable collaboration.

Comment reliez-vous ces deux films, le premier se rattachant plus explicitement au genre documentaire ? Notre travail interroge toujours les conventions, et la séparation occidentale entre le documentaire et la fiction. En tant que vidéastes, travaillant en vidéo plutôt qu'en pellicule, nous assumons la non distinction entre les genres, pas seulement parce qu'il s'agit d'une réalité inuit, mais aussi en tant qu'intention artistique. Si *Atanarjuat* a l'air d'une fiction, il a aussi de nombreuses qualités documentaires. Nos séries télévisées, *Nunavut*, suivent cinq familles fictives à travers des activités documentant de manière fictionnelle l'année 1945. Nos acteurs utilisent leurs vrais noms inuit et jouent les personnages de leurs propres ancêtres dont ils portent les noms. Nous ne savons pas tellement ce qu'est *The Journals* : les sujets incarnent les ancêtres à travers leurs noms communs, ils transmettent la réalité de 1922 à travers leurs homonymes, 85 ans plus tard. Avva dit son histoire avec ses propres mots et Rasmussen l'enregistre. Les Inuits croient que les rêves et les esprits sont réels.

Dans ce film, vous mêlez des acteurs professionnels, canadiens et danois, à des non professionnels. Pourquoi ? Comment s'est déroulé le casting ? Le tournage ? Pour les rôles Inuit, nous travaillons avec notre propre communauté. Presque tous les acteurs ont déjà joué dans nos films antérieurs ; certains jouent dans nos films depuis 20 ans, depuis qu'ils sont enfants. Pour les Groenlandais, nous les choisissons dans la communauté groenlandaise qui existe depuis 1922. Les trois Danois sont des stars de cinéma au Danemark, comme Knud, Freuchen and Therkel. Nous avons fait le casting pour les Inuits, nous avons demandé à notre co-producteur Danois de s'occuper des Groenlandais et des Danois.

Finalement, Knud Rasmussen est assez peu présent dans le film. Pourquoi ? Rasmussen a mené l'expédition. Il était la personne qui parlait le mieux Inuktitut. Et donc celui qui pouvait écouter, enregistrer et comprendre les histoires complexes d'Avva au sujet de l'histoire, de la religion et de la spiritualité. Cependant Knud est parti vers le sud puis vers l'ouest après cette rencontre et ce sont les deux Danois, Freuchen and Mathiassen, qui sont partis au nord avec la famille d'Avva. Ce qui se passe est raconté dans les vrais journaux publiés sous le titre *The Report of the Fifth Thule Expedition 1921-25*. Le film est basé sur les événements décrits dans les journaux de Knud Rasmussen, qui racontent l'histoire d'Avva plutôt que celle de Knud.

***The journals* participe de votre projet de réappropriation de la culture inuit, projet que vous menez au sein de la société de production que vous avez créée, Igloolik Isuma Productions. Le fait que cela se passe en 1922 signifie-t-il qu'il faille reprendre à la base, depuis Flaherty et son fameux *Nanouk l'Esquimau* de cette même année ?** Notre histoire est une histoire vraie qui s'est déroulée en 1922. Avva et sa famille ne savaient pas que Flaherty filmait à Inukjuaq, à quelques milliers de kilomètre et dans un sens nous non plus. Ce qui est arrivé à Avva a changé leur monde, ce qui est arrivé à Flaherty n'a eu aucun impact sur les Inuit. Bien qu'il puisse y avoir une légère ressemblance pour quelques personnes, le projet de Flaherty n'a que peu de choses en commun avec le nôtre.

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff]

FMR Quai Marcel Pagnol

SOIRÉE +++

19:00 > 21:00 **Alcalien** - Sur le Fil/Radio Grenouille
21:30 > 23:00 **Fany fakedj**/Kill the Dj.Paris)
23:00 > 24:00 **Sir Alice Live** / Kill the Dj.Paris
24:00 > 02:00 **Relatif Yann**/Biomix.NèP. R.Grenouille
AFTER
2:00 > 06:00 **HUSH - HUSH**
23 rue St Saens 13001 Marseille/entrée 10 euros
Non è Possibilé et Virgo Music presentent
Remote Live act/Kill the Dj.Paris
Krikor Djset/Kill the Dj.Omerta R.Paris

HULING BALYAN NG BUHI

Première française / Premier film / Prix son / Prix des médiathèques

Sherad Anthony Sanchez

Votre premier film ? Ça a commencé comme une blague ! A l'école de cinéma, on nous a demandé de présenter un projet écrit pour notre film de sortie. Ça me convenait parce que j'avais passé deux ans sur un projet. Mais les profs ne l'ont pas validé. Au même moment, j'ai fait la rencontre d'un ami, scénariste de série télé pour une importante maison de production aux Philippines. Il a lu ce que j'avais écrit et m'a suggéré de le soumettre aux gens de sa production. Je lui ai répondu que jamais personne n'investirait dans un film d'étudiant, hors norme qui plus est. Il m'a répondu que si je ne me lançais pas, il me volerait mon projet. Pour blaguer, je lui ai dit : alors présente-le toi ! Ce qu'il a fait. Et les producteurs ont trouvé le projet prometteur, prêts à ne pas gagner d'argent, que d'autres films rapportaient par ailleurs. Sans préparation, mais porté par ce que j'avais en tête, je me suis lancé dans mon premier film.

Votre casting ne compte que des comédiens sans expérience. Je n'avais souhaité que des non professionnels, ce qui a posé problème à la production. On m'a dit que ce n'était jamais arrivé dans le cinéma philippin de faire tourner dans les rôles-titre des amateurs ou des débutants. J'avais fait ce choix parce que je voulais que les acteurs soient sans lest. Je ne voulais pas que le public les reconnaisse, chargé du souvenir des films d'avant. Je visais l'authenticité, à tort ou à raison. Mes producteurs ont insisté pour prendre des comédiens célèbres, mais au tournage des difficultés sont apparues. Je n'étais content ni des prises ni de l'ambiance de tournage, à quoi s'ajoutaient les pressions financières liées à leur coût. On a dû interrompre le tournage à cause de ça. Pendant des mois je me suis battu avec la production, qui commençait à douter. Tout avait l'air impossible. J'ai alors choisi de reprendre à zéro, et d'aller tourner seul dans les montagnes. J'aime tourner au milieu de communautés. Pendant mes recherches, j'avais passé du temps avec des chamans, des indigènes, des militaires et des rebelles aussi. Donc, la deuxième fois avec eux, c'était facile et agréable. Certains membres de l'équipe de tournage ont vu ces nouveaux rushs et ont décidé de me rejoindre quelques jours plus tard. Pour tourner cette fois avec des non professionnels, et avec l'aide de la communauté où je tournais. Tout le monde participait et comprenait l'humeur du film. Quel bonheur !

Votre film mélange le conte et l'ethnologie. C'est le résultat de mon travail de recherche. En fait j'étais sur une autre piste, qui a dérivé. Le première chose que je cherche à connaître au stade de la recherche, c'est la littérature de l'endroit. J'ai eu accès à leur littérature, orale comme écrite, directement par eux. Je me suis plongé dans ses structures, ses récits, ses origines, ses références et ses méthodes. Puis j'ai passé du temps avec eux et commencé à débusquer des questions qui me paraissaient pertinentes, et en même temps urgentes. J'ai fait connaissance avec eux jusqu'à devenir ami avec presque tous. Et la richesse à la fois de leurs traditions comme de leurs luttes m'a amené à emprunter cette forme hybride.

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff et traduits par JP Rehm]

ow did the project get started?

Everything started as a joke! I am in class in Film and we are asked to make a concept proposal for our final project. Having done a two years research on the subject, it was convenient for me to come up a proposal but the teacher didn't approve of it. At this time I met a friend of mine working as a television soap writer for a major television and media company in the Philippines. He was looking for a project for his company. I told him of my teacher's disapproval and my confusion towards that teacher's grounds of rejection. He read my concept and got up from his seat and prompted me to submit my proposal with him to the network. I told him that, as an undergraduate, no commercial company would invest in both a non-mainstream Film and a student. That would be ridiculous! Then he told me as a joke that if I won't submit it he would steal it. Unserious, I answered—then submit it! He did! And the producers thought the project was exciting and could care less for this to profit since they have other Films that they could depend on commercially. Unprepared but passionate in what I have to say, I ventured to make my First Film.

You worked with an almost totally neophyte cast. How did the shooting happen? *Of course, my producers coming from a commercial company has still doubts on my alternative decisions. I have expressed my want to cast non-actors and this made them bothered. I was told that never before in Philippine Cinema did someone cast non-actors or neophytes to act as lead on their Films and my producers were of course skeptic about this. I told them that I was leaning to casting non-actors since it would devoid them of "baggages" that would lead the audience to be reminded of their past works. I was aiming for authenticity—be it an illusion or of blatant use. My producers insisted, so I asked popular actors to act on my Films. However during production we have difficulties—let us say to be safe that these were of financial and methodical difficulties. I was not satisfied with the takes and with the working atmosphere, added to these are financial pressures of keeping them. Because of this, this made halted the production. And for months I fought for the production. People became skeptic about what I wanted and everything seemed impossible. So I opted to start over and shoot the Film alone and went to the mountains. I always love working in communities. During research I have lived with shamans and indigenous people (military and rebels too). So this made it easy and fun for me the second time around. A couple of my crew saw the new footages and went with me to help few days later! Non-actors were my cast this time and I asked help from the community where I was shooting. Everybody in the community helped out and understood the sentiments of the Film. We had a blast!*

It was difficult at first because some of my actors don't speak the common dialect instead have a language of their own. But after spending time with them, it just took me a couple of days to understand them and for them to understand me.

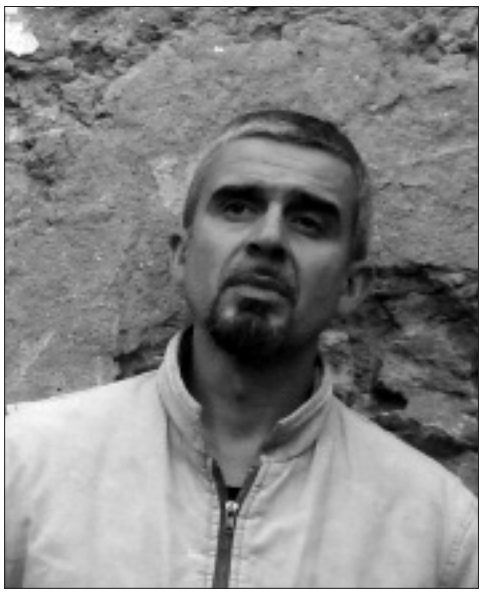
Your Film is a mix between a tale and an ethnographic piece. How and when did this form come up? *Not to give away much. This came up during research. I was researching actually for a different thing but then my research started to wander. The first thing I usually do when researching is checking the literature of the area. I got their literature from both oral and written works straight hand from them. I studied their literature—it's structure, narrative, origins, allusions and methods. Then I started living with them, and began to uncover issues which I thought were relevant and at the same time urgent. I have come to known them and formed friendship with most of them. And the richness both of their folklores and their struggles made me come up with the form.*

[Interviewed by par Nicolas Feodoroff, translated by JP Rehm]

TRABALHO ESCRAVO

Première mondiale / Prix des médiathèques

entretien avec Nikola Chesnais



Comment est né le projet ? La forme documentaire permet qu'un film ne soit pas toujours le résultat d'un projet. *Trabalho Escravo* est de ceux-là. Il est né d'un désir qui s'est actualisé, un peu par chance, au cours d'un voyage. C'est un film autoproduit. Au départ, il y a une opportunité, le Forum Social Mondial de Porto Alegre au sud du Brésil. Je devais prêter mon concours à ATTAC, pour produire sur place de l'information en ligne. Profitant de ce voyage, je voulais aussi faire un film sur les sans-terre, auxquels j'avais été sensibilisé au Chiapas dans le sud du Mexique. A Porto Alegre, le Mouvement des Sans Terre (MST) était trop sollicité par les médias. Dans l'agora qu'est le Forum Social Mondial, il m'a été proposé d'assister à une rencontre sur le travail-esclave au Brésil. J'ignorais jusqu'à ce moment, l'étendue de ses implications. Parmi les interventions, c'est la contribution de Loris Pereira Junior, Procureur du Ministère du Travail à Belem qui a été particulièrement décisive pour moi. C'est avec une colère froide et un art de susciter des images, qu'il a décrit les processus d'exploitation par lesquels des travailleurs devenaient captifs d'une dette qui faisait d'eux des esclaves. C'est en l'écoutant que j'ai décidé de faire un film qui pourrait aussi servir d'instrument didactique.

Comment avez-vous choisi le Groupe Mobile du Ministère du Travail Fédéral et la fazenda où se déroule l'enquête ? Au terme de la conférence au Forum Social Mondial, j'ai interviewé Loris pour le site et il a accepté immédiatement l'idée d'un film sur le sujet. Le surlendemain je le rejoignais à Belem, dans l'état du Parà, à l'extrême nord du Brésil. Quelques jours plus tard, à son instigation, je rencontrais à Marabà au sud de l'état, le frère dominicain Henri des Roziers. Un responsable de la Commission Pastorale de la Terre (CPT), dédiée aux droits des paysans. Cet homme remarquable est devenu avocat brésilien pour la CPT. C'est lui qui m'a présenté au Groupe Mobile du Ministère du travail. Composé d'inspecteurs volontaires et d'agents de police fédéraux, le groupe s'apprêtait le lendemain à investir une fazenda sur dénonciation. Il s'agissait de prendre en flagrant délit son propriétaire. Je l'accompagnais pour filmer l'opération. Le fazendeiro devait ignorer mes intentions au risque d'une invalidation de la procédure.

La caméra est proche des personnages sans jamais être envahissante. Comment avez-vous trouvé la distance ? La demande de Marinalva Dantas, la responsable du Groupe Mobile, était que je reste muet tout au long de l'intervention. Assimilé par les travailleurs et le fazendeiro au Groupe Mobile, j'ai été ce jour-là un pur témoin, en charge de l'enregistrement des faits par le son et l'image. Face à l'évidence de l'exploitation des travailleurs, la colère contenue des membres du Groupe Mobile était semblable à celle de Loris Peirera Junior. Elle s'exerçait froidement dans leur travail. Pour rendre compte de cette rigueur, de cette dignité et de celle des travailleurs-esclaves face à eux, je me suis surtout concentré sur les distances. Celle du Groupe mobile aux travailleurs et inversement, ainsi que sur la mienne. Deux ou trois fois dans la journée, j'ai pensé à John Ford.

Pour quelle raison avez-vous adopté une structure dramaturgique classique : unité de lieu, de temps, d'action ? De retour en France, j'avais deux types de matériel. Les entretiens avec les acteurs de la lutte contre le travail-esclave et l'opération dans la fazenda. Initialement j'ai voulu les mêler au montage, mais par efficacité j'ai décidé de ne travailler que sur l'opération car tout y était dit et surtout montré dans un même temps et lieu. La dramaturgie classique s'imposait d'elle-même. Par le classicisme des images et en raison de la promesse faite à Loris Pereira Junior et Frère Henri de leur remettre un outil didactique. L'incursion subjective dans le cours du film relève d'une volonté d'inscrire sans le verbe mon sentiment face à cette violence. J'ai pour cela construit un son en résonance à l'abattage des arbres.

Finalement, en dépit de la solitude quelquefois inhérente aux exigences et aux contraintes des films autoproduits, *Trabalho Escravo* veut porter l'éthique documentaire d'une expérience : la dignité du travail humain, malgré tout.

[Propos recueillis par Maria Giovanna Vagenas]

EN AVANT, JEUNESSE
Pedro Costa

Un changement de dimensions : ainsi pourrait-on résumer la nouveauté de cet *En avant, jeunesse !* qui est le troisième et le plus beau film de la trilogie consacrée par Pedro Costa aux habitants du bidonville, aujourd'hui rasé, de Fontainhas. (…) *En avant, jeunesse !* tourne autour de deux figures mythologiques, venues de loin et du fond des âges : c'est d'abord Clotilde, que nous ne reverrons plus, mais qui continuera à habiter le discours de l'époux chassé, demandant un logement approprié à sa nombreuse famille, et racontant plus tard à sa « fille » Bete comment il a apprivoisé la sauvageonne un jour de fête de l'Indépendance où elle chantait (faux) un hymne à la liberté; c'est ensuite Ventura, figure de seigneur déchu, exilé de sa royauté africaine, rendu inapte au travail par une blessure et à la vie sociale par une fêlure de l'esprit, sorte d'errant sublime, entre Œdipe et Lear, mais aussi entre les héros fordiens Tom Joad et Ethan Edwards.

La tragédie a ainsi envahi le terrain de la chronique. *Dans la chambre de Vanda* luttait, plan après plan, pour dégager le potentiel poétique du décor sordide et de la parole étouffée de vies atrophiées, pour faire coïncider, au-delà de toute esthétisation de la misère, les potentialités artistiques d'un espace et les capacités des individus les plus déclassés à ressaisir leur propre destin. L'image emblématique en était offerte par cet épisode où l'un des trois squatters s'obstinait, par souci esthétique, à gratter de son couteau les taches d'une table promise aux mâchoires des engins de démolition. La figure de Ventura, elle, résout d'emblée le problème. Aucune misère que la caméra aurait pour tâche de hisser au-delà d'elle-même. Entre la caméra et Vanda, mère de famille en cure de désintoxication, ou Nurro devenu un employé honorable, vient s'interposer Ventura, figure de destin tragique que rien ne peut réconcilier avec les murs blancs des logements neufs et les images des feuilletons télévisés. Ce n'est pas un chômeur handicapé dont nous suivrions la difficile réinsertion, mais un prince en exil qui refuse justement toute réhabilitation « sociale ». (…) Chez Pedro Costa il n'y a pas d'unité épique : le souci politique ne peut, pour chanter la gloire commune, s'arracher à l'enfantement laborieux des vies quelconques. La capacité des pauvres reste écartelée entre la conversation familière de Vanda et le soliloque tragique de Ventura. Ni lointains ouverts d'aventure commune ni poing fermé de rebelle irréconciliée pour conclure *En avant jeunesse !* Le film s'achève, comme en pirouette, dans la chambre de Vanda où Ventura, l'homme qui s'invente des enfants, est commis au rôle de baby-sitter, sans qu'on sache bien si c'est lui qui garde la petite fille de Vanda ou l'enfant qui veille sur le repos de l'homme brisé. La foi dans l'art qui atteste la grandeur du pauvre – la grandeur de l'homme quelconque – brille ici plus que jamais. Mais non plus celle qui l'assimile à l'affirmation d'un salut. C'est de ce côté, peut-être, qu'est passée l'irréconciliation dont Pedro Costa est aujourd'hui le premier poète.

1. Cf. Guillaume Apollinaire, *La petite auto*, Calligrammes, Gallimard, coll. « Poésie », 1966. p. 67-68.

Extrait de Jacques Rancière, *La lettre de Venbtura*, in Trafic n°61, Printemps 2007

PEDRO COSTA

RÉTROSPECTIVE

La Criée
16:45 **OSSOS**

Les Variétés
21:30 **EN AVANT, JEUNESSE**

CARTE BLANCHE

CRDP
22:15 **BEAUTY#2** Andy Warhol

HIC ROSA, PARTITION BOTANIQUE

Première mondiale / Premier film / Prix son / Prix des médiathèques

Anne-Marie Faux

Quelle est la genèse de *Hic Rosa, partition botanique* ? Un beau jour, un ami m'a offert un livre, *Lettres de prison* de Rosa Luxemburg, et le lisant, pour la première fois de mon chemin, j'ai eu envie qu'un film se fabrique. Quelques années plus tard, quelqu'un d'autre m'a offert une caméra super-8, puis sont venues les subventions financières, 68 000 euros en tout.

Comment avez–vous choisi et monté Les lettres de Rosa Luxemburg ? Quelqu'un qui a vu le film, l'un des complices, m'a dit : « sont nommées dans ce film toutes les raisons qu'il y a de se révolter ». Peut-être que c'est cela qui s'est passé, re-présenter les raisons de la colère.

Les destinataires et les dates de ces lettres ne sont pas donnés, elles trouvent ainsi leur propre écho les unes avec les autres. Que chacun et tous puissent penser que ces lettres leur sont adressées, « maintenant qu'il est trop tard. »

Les plans et les sons de la nature entrent aussi dans la composition pour créer cette *partition botanique*. Mais aussi les sons des villes toujours proches, conquérantes.

Le film semble jouer sur tous les sens pour accueillir les pensées de Rosa Luxemburg. La ritournelle du film était cette terrible phrase de Cézanne : « Il faut se dépêcher si on veut encore voir quelque chose, tout est en train de disparaître. » Cela vaut aussi pour entendre, sentir, toucher, goûter.

***Hic rosa, partition botanique* laisse l'impression d'une tension entre les évènements de l'Histoire évoqués dans ces lettres, hors champ, et les plans d'une nature sereine, comment avez-vous pensé leurs rapports ?** Les rapports ont été pensés, accompagnés de multiples fantômes, le plus éclatant étant peut-être le plan du chat roux, Néguib, qui est l'un des chats des Straub. Quant à la sérénité, je dirais plutôt espérance, « cette vertu héroïque de l'âme » qui n'est connue que par ceux qui savent ce que désespérer veut dire. Le film a été pensé comme si tout arrivait en même temps pour la première et la dernière fois, de cette façon-là. Le monde est si beau malgré toutes les horreurs écrit Rosa L.- et montrer les horreurs aurait été obscène, il suffit bien de les vivre-.

Le super-8 ? Longtemps, je n'ai pas voulu faire de films parce que la dépendance à un milieu, qui, comme tout milieu, est oppressant, ne me donnait guère envie de me lever le matin. Le film s'est fabriqué en camaraderie pendant deux ans et les quatre saisons, non pas au petit bonheur la chance, mais à l'attention quotidienne la chance. Quant à tourner en vidéo, nous n'y avons jamais songé, pas par mépris, mais parce qu'elle est incapable de rendre justice aux matières telles que les broussailles, les végétaux, les fils électriques, les miettes de pain…

Le film est d'ailleurs réalisé dans une certaine économie : peu de plans, rares mouvements de caméra. Il y avait même interdiction de tourner deux fois un plan, ou, pire encore, de tourner des plans pour « se couvrir. » Chaque plan tourné devait avoir sa chance d'être dans le film -nous avions quatre heures de rushs et il y aura sans doute un jour une deuxième version de ce film-. Je ne voulais pas couper dans les plans : trop de cadeaux nous étaient faits à l'intérieur de chacun d'eux pour qu'on les piétine (et je crois beaucoup que monter ce film-là ce n'était pas couper, mais que les plans prennent le temps de se parler, entretiennent une correspondance).

Quelles sont les conditions de production ? Sylvie Pialat dit « autonomes » ; donc 68 000 euros (CNC, Corse, Cinécinéma, Image/mouvement). Je faisais très régulièrement les comptes, les devis, les budgets ; chacun a été payé (dans le cas contraire je ne faisais pas le film), mal (d'où le sentiment d'injustice du refus Île-de-France) ; les Assedic devraient figurer au générique des soutiens. Les laboratoires Éclair et Kodak nous ont fait de jolis dons sous forme de réductions. Il ne reste pas un centime sur le film.

[Propos recueillis par Olivier Pierre]

Déjà plus de 4000 stagiaires,
300 pros en activité qui s'en sont occupés,
ça fait au moins 4300 professionnels...

À qui le tour ?

CINÉMA, AUDIOVISUEL ET COMMUNICATION

Centre Européen de Formation à la Production de Films
19, rue de la Justice, Paris 20e - info@cefpf.com - 01 40 30 22 35

ÉCRAN PARALLÈLE

Les sentiers aujourd'hui

CRDP
16:00
LA ROUTE AVEC ELLES
Anne-Sophie Birot

BMVR L'ALCAZAR
14:30
PAUL
Cécile Rousset

EN RÂCHÂCHANT
JM Straub et D. Huillet
LE PAIN ET LA RUE
Abbas Kiarostami
LE GOÛT DES OLIVES
Anne Lacour
LUX
Carole Sionnet

Rencontres : un film, un réalisateur

Jérôme Beaujour

LES VARIÉTÉS 10:30
Présentation du film ***Le camion*** de Marguerite Duras

Ursula Biemann

AGORA DES SCIENCES 11:30
Présentation des films ***Remote sensing*, *Writing desire*, *Performing the border*, *Black sea files*, *Contained mobility*, *Europlex***

Enrico Ghezzi

CRDP 12:15
Présentation du film ***Pasolini* PA *Palestine*** de Ayreen Anastas

Pedro Costa

LA CRIÉE 18:30
Présentation de ses films présents et à venir

Frédéric Kelemen

chef opérateur du réalisateur Béla Tarr
LES VARIÉTÉS 19:00
Présentation de son dernier film ***L'homme de Londres***

ÉCRAN PARALLÈLE

PRESTO !

CRDP
18:00
HOMEMADE
Olivier Cousin
DAMO SUZUKI, LE CHANT DE L'IMPRÉVU
Jérôme Florenville
20:00
ELEGY OF LIFE
Alexander Sokurov

Photo : *Damo Suzuki, le chant de l'imprévu*

Tahani Rached

[JURY INTERNATIONAL]

Pourriez-vous décrire votre parcours ? En quelques mots, je suis née et j'ai grandi en Egypte. J'ai vécu toute ma vie d'adulte au Canada, à Montréal. C'est là que j'ai appris tout ce que je sais de mon métier en travaillant avec des cinéastes du Québec, là où j'ai réalisé la majeure partie de mes films. Depuis 2004, je travaille en Égypte.

***Soraida, une femme de Palestine* (2004), *Ces filles-là* (2006). Comment concevez-vous votre métier de cinéaste ? La place de la femme dans votre travail ?** Je peux essayer de vous dire comment mais il faut mettre le tout dans le contexte du doute et de l'angoisse qui m'habite à chaque fois que j'entreprends un nouveau projet. Une vraie calamité. J'aurais imaginé que ça me lâcherait un jour mais non, ce doute, toujours au rendez-vous, m'a appris à écouter, à me savoir ignorante, tout en étant attentive à une certaine manière de voir, de dire, de raconter le monde. Entreprendre un film, c'est être porté par un questionnement, une intuition, une urgence de comprendre, qui vous emmènent à la rencontre de personnages, lesquels deviennent vite les protagonistes d'une histoire, la leur. C'est partir à l'aventure, être remis en question par l'expérience des autres,"aller à l'école de la vie". Emprunter des chemins imprévisibles, amorcer une recherche et l'abandonner parce qu'on a perdu le fil en route puis se retrouver à poursuivre cette même idée à travers un tout autre film 10 ans plus tard. Et quand la rencontre a lieu, que la magie s'installe, c'est le bonheur, on sent que c'est là, que l'intuition et les questions ont trouvé leur espace et c'est parti. Au fil des films que je réalise, une manière de travailler s'impose. Et chaque film porte sa propre forme, différente à chaque fois, qui s'attache aux personnages, aux situations, aux propos. Je commence le plus souvent sans a priori, et je me retrouve fréquemment à filmer des femmes, que ce soit au Québec ou en Egypte. Leur expression et leur parole étant rarement détachées de leur expérience, elles m'intéressent et me captivent.

Comment envisagez-vous votre participation au Jury ? Je commence un nouveau projet de film, et dans ma tête raisonne ce que Jacques Leduc, cinéaste et cameraman avec qui j'ai longtemps travaillé, m'a dit un jour : « You're as good as your last film. » Le doute n'est pas loin. Alors quelle chance que d'avoir été invitée à participer au Jury du FIDMarseille ! Je vais visionner des films en pagaille, être bouleversée, découvrir de nouveaux univers, de nouveaux points de vue, en discuter, bref, bien égoïstement, je sens que je vais être au bon endroit au bon moment. Que demander de plus ?

[Propos recueillis par Julie Savelli]

Could you tell us a little about your background? *In a few words then. I was born and grew up in Egypt. I've lived all my adult life in Canada, in Montreal. That's the place where I learnt all that I know about my profession by working with film-makers in Quebec, and also where I've made the majority of my films. Since 2004 I've been working in Egypt.*

Soraida, une femme de Palestine *(2004)*, Ces filles-là *(2006)*. *How do you view your role as a film-maker? What about the place of women in your work?*
I can try to tell you how but everything has to be seen from a context of doubt and anxiety that I feel each time I start on a new project. It's a real disaster. I would have thought that by now this would have passed, but no, the doubt is always there, and it has taught me to listen, to realise I am ignorant, whilst being attentive to a certain way of seeing, of saying things, of describing the world. Making a film means to be carried along by questions, an intuition, an urgency to understand, and that leads you to meet individuals that quickly become the protagonists in a story, their story. Making films is also about heading out into an adventure, to question yourself in the light of other people's experience, to go to the university of life. It's also about taking unpredictable paths, starting some research and then abandoning it because you've lost the thread on the way, and then finding yourself pursuing the same idea in a completely different film 10 years later. And when this conjunction, this encounter, takes place and the magic starts to weave its spell it's pure happiness, and you feel here it is, that all your intuition and questions have found their place, and then there's no stopping. With each film I make a way of working gets established. Each film has its own form that is different each time, and that commits itself to the individuals, the situations and the subject. More often than not I begin a film without any prior assumptions or prejudice, and I often end up filming women, whether in Quebec or Egypt. Their expression and words are rarely detached from their experience, and they interest and fascinate me.

How do you envisage your participation in the Jury? *When I begin a new film project, in my head I have what Jacques Leduc, a film-maker and cameraman I've worked with for a long time, once said to me : "You're only as good as your last film". Doubt is never far away. So what great luck to have been invited to take part in the FIDMarseille Jury ! I'll be seeing loads of films, be deeply moved, discover new worlds, new points of view, to discuss them, well... purely selfishly I feel that I'll be in the right place at the right time. What more could I ask for?*

[Interviewed by Julie Savelli]

Patrice Nezan

[JURY SON ET PREMIER FILM]

Quel est votre parcours ?
Aucune formation. Par contre, une passion précoce pour toutes les formes artistiques contemporaines : rock, musique industrielle, danse contemporaine, cinéma russe et asiatique.
Des rencontres humaines décisives à mes débuts. L'éditrice Danièle Rivière, de DIS-VOIR EDITIONS, m'a permis de fréquenter les cinéastes Atom Egoyan, Peter Greenaway, Raoul Ruiz, Tsai Ming Liang. Le chorégraphe Daniel Larrieu m'a fait découvrir son travail, ceux de Brigitte Farges et William Forsythe, le compositeur Thom Willems, la compagnie ALIS. En 1994, je crée, en toute insouciance et inexpérience, une maison de production avec l'envie d'installer des passerelles entre cinéma et danse contemporaine.

Comment définiriez-vous votre ligne éditoriale en tant que producteur ? Pas de ligne éditoriale prédéfinie. Des collaborations avec des cinéastes, avant toute chose. Une ligne éditoriale mouvante au gré des rencontres, au fil du temps. Avec des obsessions, évidemment. Dans les films que j'ai produits depuis douze ans, il y a sans doute des éléments de réponse, mais je ne crois pas que ce soit à moi de le dire.

Comment travaillez-vous avec les cinéastes choisis ?Chaque film est une aventure différente. Avec chaque cinéaste, une collaboration particulière. Une approche artisanale. Aucune règle.

Vos attentes en matière de son ? Prioritaires. Le son donne tellement de place à l'imaginaire. Bien plus que l'image.

Comment envisagez-vous votre travail au sein du jury ? Je ne l'envisage pas. Je verrai le moment venu.

[Propos recueillis par Olivier Pierre]

Dunja Bialas

[JURY NATIONAL]

Pouvez-vous présenter brièvement votre parcours ? Il y a trois rencontres fondamentales avec le documentaire, trois moments d'initiation qui sont à l'origine chez moi d'une vraie passion : le cinéma de Stan Brakhage, de Maya Deren, et de Jan Peters. Pour les deux premiers, j'ai découvert leur oeuvre à travers des documentaires qui contenaient beaucoup d'extraits de films, en quelque sorte des documents purs et révélateurs. Ce sont des cinéastes passionnels. Brakhage filme tout : sa famille, la naissance de ses enfants, leurs jeux dans le jardin, mais aussi le décès et l'autopsie des corps, restituant au documentaire tout ce qui compose les histoires dans leur essence : la vie, la mort. Le troisième, l'allemand Jan Peters (qui vit maintenant entre Paris et Hambourg), est un performer, « jeune et sauvage », qui parle surtout de lui-même, en toute hâte dans les limites d'une bobine super 8. Ici, tout ce qui contribue à la « valeur informative » du documentaire est laissé de côté. C'était pour moi un nouveau point de vue sur le genre documentaire comme médium de parole, sans qu'il n'y ait nécessairement de sujet, quelque chose de l'ordre de la poésie : un langage en images et en sons.

En 2006 vous avez crée UNDERDOX, un festival international du documentaire expérimental à Munich. Quelle est, selon vous, la spécificité du documentaire expérimental ? UNDERDOX est un festival « du document et de l'expérimental » que j'ai fondé l'année dernière avec Bernd Brehmer du Werkstattkino (un cinéma underground à Munich). La conjonction « et » dans le titre, est essentielle pour nous. On montre des films où des aspects différents se rejoignent pour hybrider le genre : des documentaires expérimentaux où la forme pulvérise le sujet, de faux documentaires où la fiction se déguise en document, et des films de fiction qui ont des aspects documentaires en ce qui concerne la prise de vue, les acteurs ou le sujet. Tous ces films ont, en quelque sorte, des formes expérimentales dont le point de départ « documentaire » s'ouvre vers un ailleurs, vers quelque chose de non défini, vers de nouvelles expériences de la vision et de la compréhension .

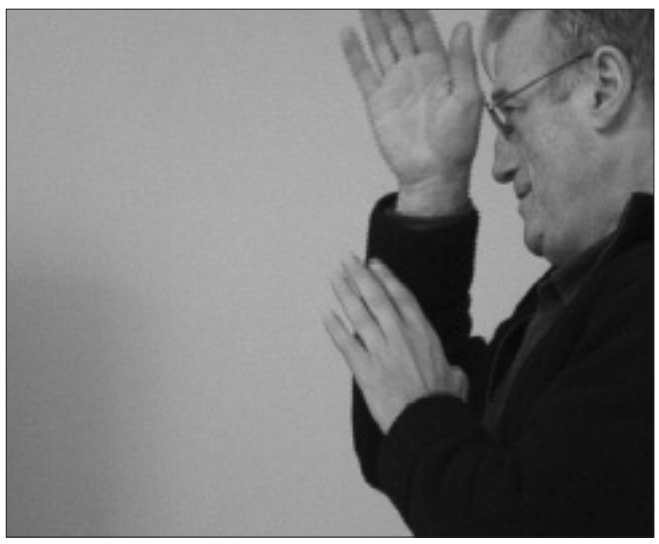
Comment abordez-vous votre fonction en tant que membre du Jury ? Le FIDMarseille a tenu, et tient toujours, un grand rôle dans cette envie d'ouvrir le documentaire vers le « et » de l'hybridation du genre. Mais tout cela n'est pas l'essence du cinéma : il faut d'abord que les films soient bons. Je dis ça en tant que membre du Jury de la Compétition Française pour indiquer que mon esprit est ouvert et attentif.

[Propos recueillis par Maria Giovanna Vagenas]

MÈTIS

Première mondiale / Prix des médiathèques

Vincent Barré



Architecte de formation, sculpteur, on connaît vos collaborations au cinéma avec Pierre Creton, sollicité ici à l'image et au montage. Comment est né le projet de Mètis, film que vous signez seul ? D'une pratique à l'autre, c'est toujours prendre une matière, entrevoir un ordre possible, ciseler la forme. Avec ce film, j'ai voulu faire le point sur la création, et dans une certaine mesure sur ma vie. Pour cela, je devais prendre mes responsabilités, être seul. Mais j'ai cherché les compagnonnages sans lesquels nulle création – fût-elle du domaine silencieux de la sculpture - n'est possible ; mes assistants, Richard pour la sculpture, Françoise et largement Pierre pour le cinéma. Un partage est fait d'inattendus… Une voix qui s'élève, l'irruption de Stalker, ma sculpture dans le miroir, le montage qui émerge du chaos de mes émotions. C'est bien différent des films co-réalisés avec Pierre, liés à des itinérances, des parcours pour lesquels le montage privilégie des procédés linéaires. Ici, je retrouve peut-être le lien avec ce qu'avaient été mes premiers films* – un regard de sculpteur sur les matières, les lieux, les corps ; avec les gestes du travail, la présence de l'objet, la remontée de la vision fondatrice ou des paroles enfouies (que Pierre exhume dans notre premier film : 1994/2004, il écrivait : « le chemin, c'est le détour »).

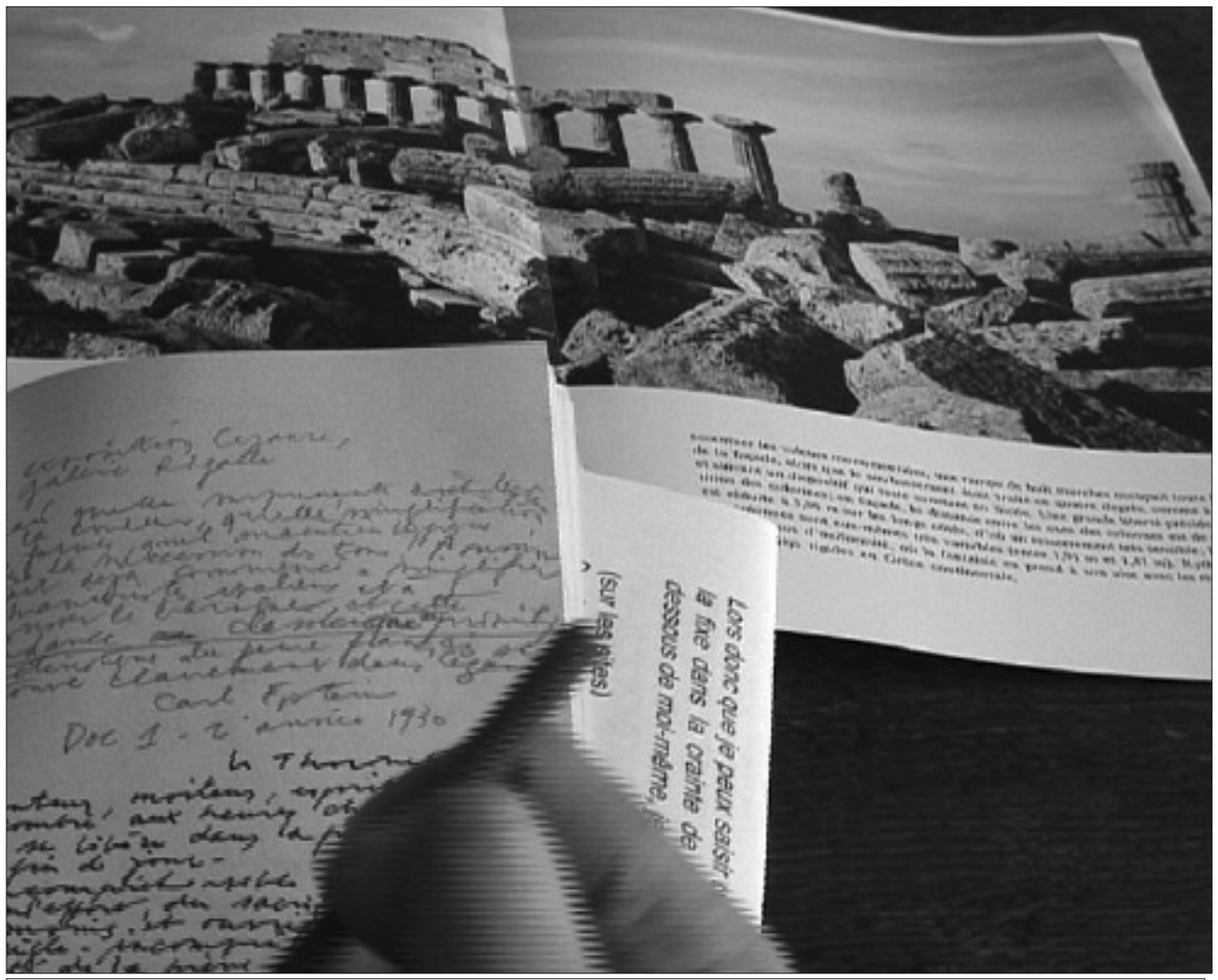
Mètis, par son titre même nous renvoie à la Grèce antique, avec la notion de mètis, la ruse. Y a-t-il un lien avec la présence du sculpteur britannique Richard Deacon ? Plutôt que la ruse, c'est la pensée ondoyante, les métamorphoses, les lenteurs et les fulgurances de la création : le travail des contraires. Detienne & Vernant** ont admirablement étudié cette figure peu connue, qui préside au savoir-faire du traqueur, du pisteur, d'Ulysse, de Dédale, du métallurgiste Héphaïstos, et pourquoi pas du sculpteur. C'est ce qui m'a conduit à appeler Richard Deacon. Sa sculpture est plus qu'aucune autre dans le registre des formes complexes et mouvantes, fluides et vives, et dans une relation constante d'intelligence du geste et du matériau. Mais notre conversation*** nous éloigne insensiblement de l'atelier pour nous engager dans un « autre » territoire, celui du cinéma. Avec *Stalker* elle dit le lien que peut entretenir le sculpteur avec le cinéma russe, mais aussi J.D. Pollet (*La forge, Bassae, Méditerranée*) dans le mystère du chemin détourné de la création.

Mètis, métis. Cela a-t-il un sens pour vous de rapprocher ces deux mots ? Mètis la grecque et métis le latin (de mixtus, mêlé) sont probablement cousins, bien qu'ils suscitent nombre de contresens. La Méditerranée, dont je me sens si proche, est certainement un creuset pour ces « sangs croisés » qui ont apporté une vitalité inouïe à l'art - et encore aujourd'hui. Mais ma sculpture relève en général de décisions techniques préalables (le petit, le grand, le dur et le tendre), qui ménagent les libertés dans l'instant. Ce n'est pas l'idée de métissage, de rencontre des matériaux ou des registres culturels qui domine. Pour ce qui est des moments fondateurs, je ne vois pas Le Thoronet et Selinonte dans une relation de métissage ou de transversalité, mais de filiation. C'est là que je m'inscris.

Dans les extraits d'Empédocle et de Georges Bataille lus par Françoise Lebrun, il est question de passages, d'échanges entre les contraires, d'inversion, d'union, de séparation. Pourquoi le motif du chapiteau, et la présence répétée du verre, ici à la fois miroir et vitre ? Ce qu'Empédocle cherche, à travers les fragments qui nous sont parvenus, c'est un ordre de la nature qui passerait par une permanence de l'énergie, « en cercle immobile », dans un perpétuel balancement de différenciation / dissociation et de retour à la forme d'origine. Pensée d'une incroyable modernité quand on songe à la manière d'énoncer le monde de la physique contemporaine. C'est précisément ce que je ressens dans ma sculpture qui, dans une sorte de rage à toujours faire naître encore et encore de la forme, semble viser à travers des avatars différents quelque chose d'enfoui, de récurrent – d'immobile. La colonne et le chapiteau sont d'un autre ordre : charnels et impudiques, gros orteils de cet ordre architectural qui fonde la spiritualité chrétienne et par rebond ma propre culture, ils me permettent de mettre en ordre mon rapport au religieux. Est-ce bien, mal ? C'est ainsi. Peut-être le reflet de la vitre qui interdit de toucher le sujet, qui rend les choses immatérielles, est-il de l'ordre de cette impossibilité d'atteindre ce qui est pourtant là… que par la forme et par l'image je cherche.

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff]

* *Les Chambres* 1997, *Fragments d'un Paysage* 1999, *Amer, la Montagne aux Bouddhas* 2001, Post-production Grand Canal, Mirage Illimité. Avec une aide de la Délégation aux Arts Plastiques .
** *Les ruses de l'Intelligence, La Mètis des Grecs*, Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, Champs, Flammarion, 1972
*** cf. « Mètis » Catalogue de l'exposition à l'Hotel des Arts de Toulon, Avril/Juin 2007 *Conversation dans l'atelier de Vincent Barré avec Richard Deacon*



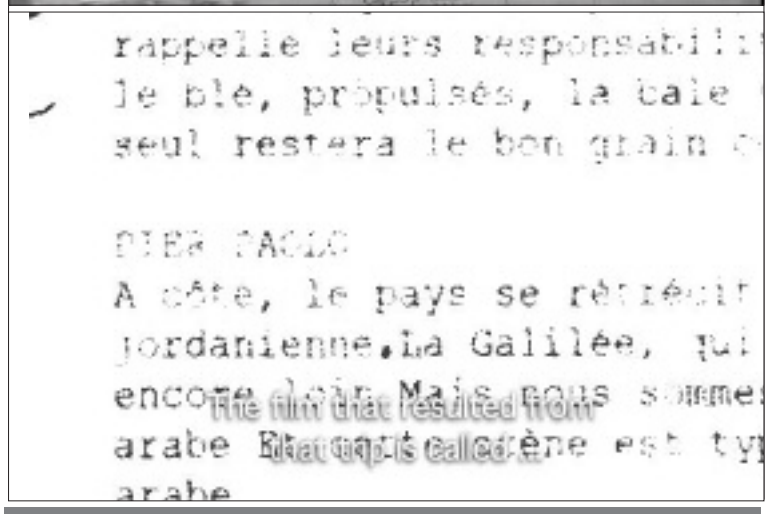
ÉCRAN PARALLÈLE
FILMER, DIT-ELLE

La Criée
10:00 **DIE LEERE MITTE (THE EMPTY CENTER)** HITO STEYERL

Aux Variétés
10:30 **LE CAMION** MARGUERITE DURAS

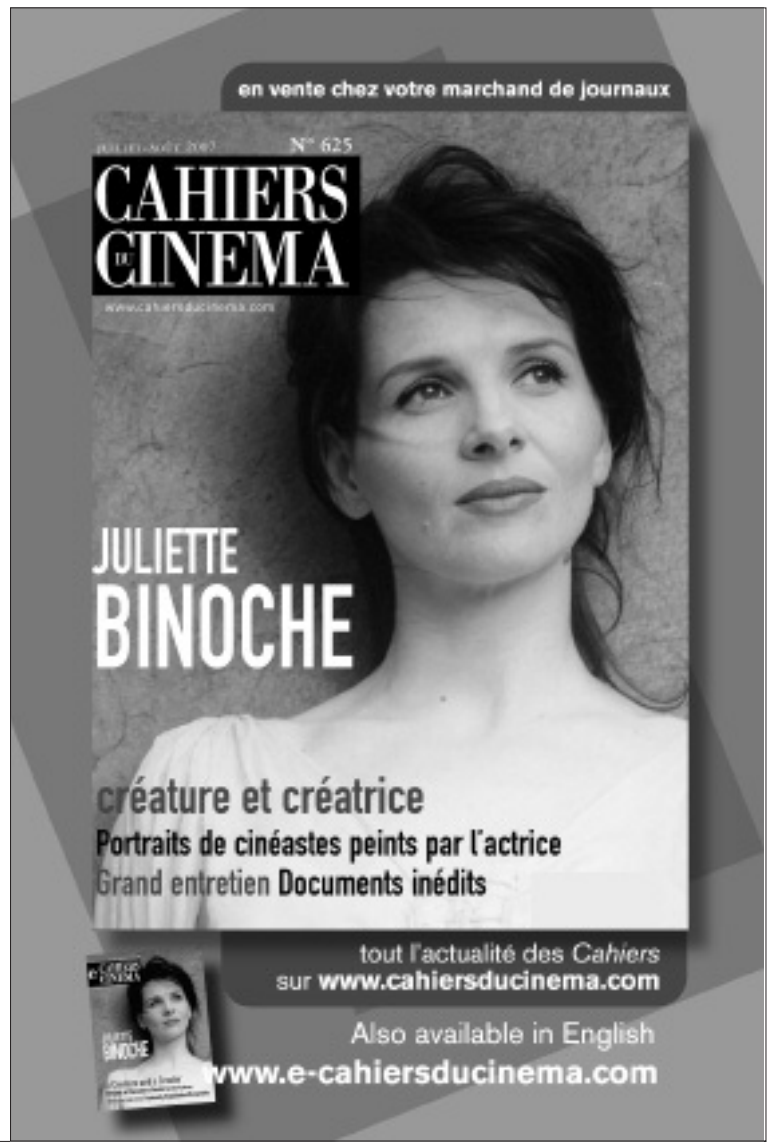
CRDP
12:15 **PASOLINI PA* PALESTINE** Ayreen Anastas

Photos : *Pasolini Pa* Palestine*



EN VENTE À LA CRIÉE

CATALOGUE
T.SHIRT
SAC
ET AFFICHE



Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Président : Aurélie Filippetti. 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 : Philip Clarke, 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**