07.07.10
JOURNAL DAILY FIDMARSEILLE

LE MOT DE LA PRÉSIDENTE
AURÉLIE FILIPPETTI

Nous voilà à nouveau réunis pour ce rendez-vous estival qui s'affirme, chaque année, davantage, incontournable. Rendez-vous du public marseillais bien sûr, point de ralliement aussi d'un grand nombre de curieux, de professionnels, d'amateurs, venus des quatre coins de la planète découvrir les surprises inédites offertes par le FID. Nous ne pouvons que nous réjouir de cette notoriété toujours croissante, dans le droit fil du rang de capitale de la Culture que Marseille prépare pour 2013. Mais à cette volonté de partage, à ce souhait de haute qualité, d'exigence, il importe d'avoir soutien. Et c'est très vivement que je tiens à redire, au nom du Conseil d'administration et de l'équipe du FIDMarseille, toute ma gratitude à nos partenaires publics et privés. Sans leur appui, constant et averti, tous nous serions privés de cette belle et si féconde aventure. Merci également aux réalisateurs et producteurs du monde entier qui nous font confiance. Ils sont plus de deux mille à nous avoir adressé le fruit précieux de leur travail. Ils seront près d'une quarantaine cette année en sélection, tous présents, de Nouvelle-Zélande, d'Argentine, du Chili, du Brésil, de Roumanie, de Pologne, de Chine, d'Autriche, etc., 19 pays au total et cinq continents, à venir témoigner de leur expérience et échanger avec le public. Uniques, rarissimes, il faut y insister, ces temps de rencontres, où se mélangent tant de passions, tant d'espoirs, tant de récits. D'autant que cette année, fait inédit dans l'histoire du festival, la sélection ne présente que des premières mondiales et internationales. Grande émotion à prévoir de tous ces baptêmes publics! Merci encore aux nombreux jurés, à Mireille Perrier et à Abderrahmane Sissako, de leur présence à nos côtés pour cette 21e édition. Et merci enfin à l'équipe pour avoir su concocter des programmes par ailleurs bien alléchants. À nous retrouver dans l'obscurité des salles de cinéma, sous la lumière de la beauté. Fût-elle, de cette lumière, comme le suggère Patricio Guzmán, sa nostalgie. À vous retrouver dans les débats, dans les moments festifs prévus. Excellente 21e édition à tous !

Film d'ouverture

NOSTALGIE DE LA LUMIÈRE PatricioGuzmán

« Patricio Guzmán : Nous pourrions parler du désert.
Frederick Wiseman : Et aussi des femmes, et du respect que tu ressens pour elles. Les métaphores du film sont très fortes. Je sais que tu n'aimes pas en parler, mais il y a des métaphores qui nous conduisent vers le désert et d'autres vers les femmes. Ces femmes qui cherchent dans le sol, et ces astronomes qui cherchent dans le ciel.
P.G : Qu'est-ce qui t'intéresse le plus ? L'archéologie ou l'astronomie ?
F.W. : Ce qui m'intéresse le plus, c'est la métaphore. Le rapport entre les astronomes et les femmes de ton film.
P.G : Je crois que les métaphores ont été provoquées par la correspondance géographique. J'aime beaucoup cette partie du Chili. J'y suis allé plusieurs fois à l'époque d'Allende et je n'y étais jamais retourné. Mais j'avais gardé un souvenir très vif de ces lieux où l'on éprouve des contrastes peu communs. D'un côté il y a les mines plus récentes, et de l'autre les mines du 19e siècle, abandonnées mais dont les machines sont toujours là. Du temps d'Allende, les mineurs ont continué de se servir de ces locomotives qui dataient de 1924 et qu'ils ont réparées en fabriquant des pièces... Mais surtout, ce qui m'avait le plus étonné, c'étaient les momies : tout à coup, tu te heurtes à une parcelle de l'industrie humaine qui te transporte au siècle passé, et tout aussi soudainement à des momies antiques qui te renvoient aux temps de Christophe Colomb. Les vieilles machines te projettent à l'ère de la révolution industrielle, les momies beaucoup plus loin dans le passé, et les télescopes encore plus loin, à des millions d'années-lumière !... Je crois par conséquent que la matière même du film vient d'une série de métaphores qui se trouvaient dans le désert bien avant mon arrivée. Les métaphores existaient déjà, je n'ai fait que les filmer. »

Extrait d'un entretien entre Patricio Guzmán et Frederick Wiseman, 2010

Rétrospective Ritwik Ghatak

L'ÉTOILE CACHÉE
Meghe Daka Tara

14:00 CRDP

« Je contemple la misère contemporaine et le combat de tous les jours qu'elle génère. Et j'essaye de la dire "du mieux que je peux". Mon seul souci, ce sont les hommes et les femmes de mon pays. Je n'ai rien d'autre. Cela importe peu que mes compatriotes m'acceptent ou me rejettent. Mon seul sujet, ce sont les hommes et les femmes. »

Ritwik Ghatak, 1974

Anthropofolies

ЛАДОНИ
Artur Aristakisian

19:30 VARIETES
en présence du réalisateur

« Le film a été tourné à Kichinev en 1989-93. Je voulais me débarrasser de tout portrait psychologique. Je voulais détacher leur image, leurs bras et leurs jambes du théâtre social, les mettre hors des évènements sociaux pour les concentrer sur leurs évènements intérieurs, me concentrer sur des évènements subconscients. Je voulais me défaire d'un regard nettoyé comme par des gouttes médicales, de celles après lesquelles on voit le monde comme un message, comme du matériel pédagogique, comme un tableau noir à l'école. C'est un film délibérément primitif, tout plat en noir et blanc, qui a transformé les types sociaux de ces pauvres en signes symboliques d'un invisible. Tout cela est relatif et arbitraire. Bien sûr, ça n'a rien à faire ni avec la réalité, ni avec l'art. Ici on utilise le cinéma comme un instrument d'une langue visuelle, pas comme un spectacle ou un « show ». » Artur Aristakisian

Anthropofolies

FRANCE, TOUR, DÉTOUR : DEUX ENFANTS

JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE

Episodes 1, 2, 3, 4

13:30 GYMNASE
17:45 VARIETES

Mireille Perrier

PRÉSIDENTE DU JURY NATIONAL

Quel est votre parcours ? Mon parcours, c'est mon expérience. Je me préparais à être comédienne de théâtre, le cinéma est venu me chercher. Après avoir tourné avec Leos Carax un premier film, les rencontres se sont succédé. J'ai compris que j'aimais ces « premières fois » où tout se jouait, la méconnaissance, la grâce, l'invention. J'ai mené ces deux passions, alternant cinéma et théâtre.

Quels sont vos choix en tant qu'actrice ? Quand un scénario me tombe des mains, je refuse, c'est simple. La rencontre est déterminante. C'est la raison pour laquelle je n'ai jamais apprécié les castings.

Vous avez également tourné un film en 2008, *La Scandaleuse force du passé*, pourquoi ce passage à la réalisation ? Dans le métier d'actrice, il est une chose que je n'apprécie pas, c'est la dépendance. Nous sommes tributaires des propositions et si nous n'en avons pas, nous n'exerçons pas notre métier. C'est l'état de désir permanent qui fait un bon acteur, je ne sais plus qui a dit cela mais cela m'a toujours semblé juste. Et puis j'ai des centres d'intérêts, des curiosités qu'il me faut apprendre à exprimer.

Quel est votre sentiment sur le cinéma français aujourd'hui et des passerelles entre les genres, documentaire, fiction, art contemporain ? En France actuellement, la qualité du cinéma s'est appauvrie, le cinéma a subi les règles du marché, la tendance vers les comédies, vers des rythmes plus accélérés, les univers des auteurs ont été réprimés et le cinéma français manque d'audace et d'originalité. Aujourd'hui où nous vivons un monde de représentation mené par le spectacle, l'événementiel où les pensées sur la durée font défaut, les fictions me semblent redondantes et semblent devenir de plus en plus anecdotiques, comme s'il devenait de plus en plus difficile de parler de notre monde. Le documentaire trouve une place plus juste, plus proche d'une réalité qui nous échappe. Cette approche rejoint l'objectif et le travail des artistes contemporains qui maintiennent la recherche, l'expérimentation et l'invention au cinéma.

Comment envisagez-vous votre travail en tant que présidente du jury de la compétition française au FIDMarseille ? Pour qu'un jury, c'est-à-dire plusieurs personnes puissent se mettre d'accord sur un choix aussi subjectif que celui d'un film, c'est complexe, surtout aujourd'hui où les références de chacun sont multiples. Rien n'est plus facile que de dire, « j'aime », « je n'aime pas » et d'user d'arguments ; une raison suffit parfois pour aimer un film. Le rôle d'un président est de faire naître un terrain d'écoute pour que chacun s'exprime librement afin que la pensée circule, les idées s'enrichissent mutuellement et se contaminent entre elles. Il est important de se rencontrer et de trouver ce qui nous lie, nous différencie. La question qui me préoccupe, c'est comment éviter que des films consensuels se retrouvent en tête par l'impossibilité de défendre des choix plus entiers.

Propos recueillis par Olivier Pierre

Abderrahmane Sissako

PRÉSIDENT DU JURY INTERNATIONAL

Votre parcours ? Après une enfance au Mali, j'ai transité par la Mauritanie pour ensuite partir faire des études de cinéma. Le cinéma était quelque chose de lointain, et il était rare de partir l'étudier à l'étranger. Les familles ou les autorités ne comprenaient pas cette idée. On allait en URSS pour faire des études d'ingénieur ou de médecin, pas pour faire du cinéma. Ce séjour de onze ans en URSS a été extrêmement important. Onze ans pour apprendre le cinéma. Même si cela ne s'apprend pas. Le VGIK [la fameuse école de cinéma soviétique] est un univers en soi, on se côtoyait beaucoup avec les autres élèves. Pour moi, cette période soviétique a été une école dans plusieurs sens. Je n'étais pas cinéphile au départ, et quand on est confronté jeune à des œuvres de grands maîtres, c'est très fort et très déroutant à la fois. Tarkovski était déjà parti, c'était un maître absent. Là-bas, j'ai pu m'exercer à de nombreuses activités autres que la réalisation, mais toujours liées au cinéma. Puis en 1993, je suis arrivé en France avec un film, *Octobre*, ce qui m'a permis de m'y installer.

Que pensez-vous de la situation du cinéma en Afrique ? Le cinéma n'a jamais été quelque chose d'important en Afrique, et sa situation actuelle est complexe et difficile. Je dirais que ce n'est pas une surprise et qu'il y a un profond désespoir. Le cinéma a besoin d'être aidé. Il n'existe pas d'industrie du cinéma, de lieu de formation, de studios, etc., pour favoriser la naissance de cinéastes qui se confronteraient, discuteraient ensemble. Tous les mouvements cinématographiques se sont formés dans ce contexte. Nous sommes des cinéastes migrants, peu nombreux et isolés. Par exemple au Maroc, il y a dix à quinze films produits par an, c'est de ce nombre que naîtront plus de cinéastes, qu'existera une vision des choses. L'Afrique subsaharienne n'a pas cette réalité. On a trop longtemps cru qu'une cinématographie pouvait naître de l'extérieur. Personne ne vient développer personne, tout doit naître de l'intérieur. Que ces aides extérieures se tarissent comme c'est le cas actuellement est peut-être paradoxalement l'occasion de faire naître un cinéma en Afrique.

Pouvez-vous nous parler de votre rôle de producteur ? Ce n'est vraiment pas mon rôle. Je voulais d'abord pouvoir faire des films dans une certaine indépendance. J'ai eu ce désir, avec d'autres qui ont la même sensibilité que moi, le même sentiment d'urgence notamment. Mahamat Saleh Haroun est quelqu'un que je pouvais accompagner dans son travail. J'ai seulement un petit rôle comme producteur : un ou deux films tous les trois ans. Ce n'est pas ce que je fais de mieux, donc je ne le fais pas trop, seulement en fonction de l'urgence. Après ses deux films, Haroun rentre lui aussi dans cette logique d'autoproduction, et peut-être qu'un jour, à son tour, il produira un autre cinéaste. Je vois ça comme un passage de relais.

Des projets ? Je termine un scénario. J'aimerais tourner dès la fin de l'année en Mauritanie. Pour le moment ça s'appelle *Je vous souhaite la pluie*.

Comment abordez-vous votre rôle de président du jury ? Pour moi, être amené à voir tant de films en si peu de temps, c'est comme aller à nouveau à l'école. C'est intéressant d'être en salle, par ce beau temps. J'arrive curieux de ce qui va être montré. Je trouve ça bien de discuter en groupe d'œuvres qu'on n'a pas faites. On n'en sort pas de vérité, mais un certain équilibre des choses. A chaque fois que j'ai pu changer d'avis, j'ai été un homme heureux.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Tell us about your career. *After spending my childhood in Mali, I went briefly to Mauritania before leaving to study film. The cinema was something that was a long way off and it was unusual to go and study abroad. Families and the authorities didn't understand the idea. You went to the USSR to study engineering or medicine, not cinema. The 11 years I spent in the USSR were very significant. 11 years to learn about the cinema, if you can really learn such a thing. The VGIK [the famous Soviet Film School] is a world in itself and we spent a lot of time with other students there. For me, the Soviet period was an education in more ways then one. I wasn't a cinephile to start with and when, as a young man, I was confronted with works by the greats it was a very powerful, sometimes unsettling experience. Tarkovsky had already left, he was an absent Master. In the USSR, I could get involved in lots of other activities apart from directing, but still linked to the cinema. Then in 1993, I arrived in France with the film Octobre, which allowed me to settle there.*

What do you think of the current state of African cinema? *Cinema has never been an important thing in Africa and the current situation is complex and difficult. I would say that that's no surprise – there is a deep sense of hopelessness. The cinema needs help. There is no film industry, no teaching institutions, studios, etc. to encourage and nurture new film-makers and allow them to meet and exchange ideas together. All the film movements have emerged under these circumstances. We are but a handful of isolated, migrant film-makers. For example, in Morocco, 10 – 15 films are produced every year: can an output like that give rise to new film-makers and new perspectives? For too long, we thought that the cinema would come from outside the country. No-one has come to develop the industry, no-one, it has all come from inside the continent. The fact that this external support is drying up, as it is at the moment, is perhaps paradoxically an opportunity to create an African film industry.*

Could you tell us about your role as producer? *It's not really my role. First and foremost, I would like to be able to make films in an independent way. I want to do this, alongside other film-makers who share my sensitivity, and notably the same sense of urgency. Mahamat Saleh Haroun, is someone who I could accompany in his work. I just have a minor role as producer: one or two films every three years. It is not what I do best, so I don't do it very much, only when I need to step in urgently. After making his 2 films, Haroun went home with the idea of producing himself and perhaps one day he too will produce someone else's films. I see this as passing on the baton.*

Are you working on anything at the moment? *I am just completing a script. I would like to shoot the film at the end of the year in Mauritania. For now, the working title is* Je vous souhaite la pluie *[I wish you rain].*

How do you see your role as President of the Jury? *For me, to see so many films in so little time, will be like going back to school. It's interesting to go to the cinema, in such lovely weather. I am curious to see what will be shown. I think it's good to talk in group about films that you did not do. We might not come up with the truth, but it does create a certain balance. Every time I have the opportunity to exchange ideas, it makes me a happy man.*

Interviewed by Nicolas Feodoroff

Du rideau à l'écran

Cyril Neyrat

Pourquoi Carmelo Bene ? Parce que parmi les artistes majeurs de la seconde moitié du XXe siècle, il est aujourd'hui l'un des plus méconnus. Cela tient sans doute à la radicale singularité de son œuvre, qui ne s'inscrit dans aucun courant, trace une voie au-delà de toute notion de modernisme ou de post-modernisme. Pour cette raison, et parce que l'oeuvre est à la fois sécrétée et dévorée par sa personnalité exceptionnelle, elle est incomparable et inimitable. C'est pourquoi personne ne peut sérieusement se réclamer de Carmelo Bene. Contrairement à d'autres grands artistes italiens, comme Antonioni, Pasolini, Visconti, on ne peut reconnaître de successeur ou d'héritier de Carmelo Bene. Son dégoût du social, du politique au sens des affaires de la communauté humaine, achève de faire de cette œuvre l'une des plus inactuelles. C'est paradoxalement pour cette raison qu'elle doit être redécouverte aujourd'hui. S'emparant des textes et des figures du passé, Bene n'a pas cherché à les actualiser, à les adapter au présent, à les "rajeunir". Contre l'histoire et les habitudes du théâtre et du cinéma, il s'agissait de libérer leur jeunesse toujours enfouie, leur nécessité vitale, intempestive. Depuis la rétrospective de Bobigny, montée en 2009 par Dominique Bax et Cyril Béghin, cette œuvre essentielle commence à peine à être découverte en France.

Son parcours ? Bene débute en 1958 sur les planches du théâtre underground d'avant-garde romain, dont il devient dans les années soixante une figure éminente. Dès ses débuts, son entreprise de réécriture / désécriture de la tradition théâtrale s'attache à des figures et des périodes auxquelles il reviendra toute sa vie : Hamlet et le théâtre élisabéthain (Shakespeare et Marlowe), et au-delà le XVIIe siècle baroque, Salomé et la littérature décadente de la fin du XIXe siècle, mais aussi Pinocchio, Maïakovski. Contre la tradition de l'acteur qui interprète un rôle, de l'auteur qui met en scène un texte ou un enchaînement d'actions, Bene cherche l'intensité et l'instantanéité de l'acte. En 1967, il quitte le théâtre pour une parenthèse cinéma de cinq ans. Il réalise cinq longs métrages aux budgets minuscules, d'une rare splendeur, malmenant les habitudes du public en matière de sens et de récit. Aux festivals de Cannes et de Venise, où les films sont présentés, s'impose le "phénomène CB". Admiré par certains, dont Moravia, Deleuze, De Chirico, Klossowski, haï par la plupart. Lorsqu'il abandonne le cinéma pour revenir au théâtre en 1973, Bene est un artiste internationalement reconnu : invité sur les plus prestigieuses scènes d'Italie, puis de France. Ses recherches audiovisuelles se poursuivent à la télévision, en une série d'œuvres vidéo produites par la RAI, en dialogue constant avec sa recherche théâtrale, jusqu'à sa mort en 2002.

Il est souvent fait référence à Artaud à propos de CB. C'est juste, Bene lui-même reconnaissait ce lien. Il n'était pas le seul parmi les hommes de théâtre de sa génération, mais aucun ne s'est mesuré comme lui, dans sa vie et dans son œuvre, à l'exigence d'absolu d'Artaud. A ses excès et à ses échecs, à sa quête d'une intensité primordiale, d'un au-delà extatique de la représentation. Comme Artaud, Bene était un acteur d'exception, doué d'une gestualité et d'une voix qui emportaient le jeu vers un ailleurs médiumnique, machinique. Leurs parcours entre théâtre et cinéma sont étonnamment similaires : des débuts au théâtre, puis la tentation du cinéma comme médium permettant de préciser et d'intensifier leur quête, enfin la déception et l'abandon du cinéma. Sauf que Bene ne s'y est pas arrêté. Il a trouvé dans la vidéo le moyen de contourner les lourdeurs du cinéma et de poursuivre ses recherches conflictuelles entre l'image et le son.

La place de Bene dans "Du rideau à l'écran ?" Le frottement cinéma/théâtre a été, des débuts à la fin, le lieu même du travail de Bene. Il n'a cessé d'utiliser le cinéma contre le théâtre, et vice versa : les moyens et les puissances de l'un pour faire sauter les blocages et défaire les mécanismes de la représentation propres à l'autre. *Salomé*, le film de 1972, c'est l'image cinématographique pulvérisée par la fragmentation affolée de la scène de théâtre. Les différentes versions de Hamlet, d'après Shakespeare et Laforgue, témoignent de ce débat permanent : deux spectacles théâtraux dans les années soixante, un film pour le cinéma en 1973, une œuvre vidéo et un spectacle théâtral l'année suivante, un autre en 1987, puis une autre œuvre vidéo et un dernier spectacle-concert, en 1990, l'un des aboutissements de trente ans de travail entre la scène et l'image.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

Carmelo Bene

NOTRE DAME DES TURCS 11:00 CRDP

DON GIOVANNI 12:00 VARIÉTÉS

« *Mon mépris pour l'acteur contemporain est là : dans sa* simulation *si recherchée, dans ce qu'il mendie une misérable crédibilité; dans son incapacité désormais trop prouvée à remettre en jeu chaque soir la* manière même de faire du théâtre *; dans sa terreur imbécile d'automarginalisation; dans son ennuyeux caquetage sur la « crise du théâtre » qui fait qu'il n'est jamais assez tenté par la valse d'un* théâtre de la crise*; dans sa technique (si l'on peut définir ainsi une limite pénible) exclusivement* mâle. »

Carmelo Bene, *Autographie d'un portrait*, éditions P.O.L.

Du rideau à l'écran

THE DUBAI IN ME
Christian Von Borries

Compétition internationale
Compétition premier film
Première mondiale

Pouvez-vous nous expliquer ce titre, le « in me » ? Le monde occidental ne cesse de revendiquer le monopole de l'autorité morale globale. Cela mène à une situation dans laquelle le postulat d'une validité universelle des droits de l'homme sert à justifier des formes d'interventions hégémoniques détruisant l'intégrité d'autres cultures. Mais que se passe-t-il lorsque cette soi-disant autre culture n'est plus qu'une plateforme dédiée au développement de nos propres structures d'exploitation ? Celles-ci forment un système économique qui appauvrit des secteurs entiers d'activités, vide les ressources de régions dans lesquelles les droits de l'homme n'offrent aucun obstacle à la maximisation des profits. En ce sens, le système Dubai est en chacun de nous, partout, de tout temps.

Pourquoi cet amalgame de sources diverses : publicités immobilières, Second Life, images tournées à Dubai, usage mobile des sous-titres, etc ? Chaque image semble être une citation, y compris les plans 'réalistes' habituels. Il n'y a plus aujourd'hui aucune différence entre un film de Godard, mes images ou un clip sur Youtube. Tous les films réalisés sont accessibles et devraient être utilisés. C'est dans le choix que réside l'acte. Et l'idée occidentale de propriété intellectuelle devrait être abandonnée avant que nous ne la révoquions.

Pouvez-vous commenter la construction : approcher lentement le travail et les ouvriers cachés à Dubai ? Les médias mondiaux, conscients des « problèmes du miracle de Dubai », réduisent les conditions des ouvriers à la simple détresse d'une destinée personnelle. Aucun effort n'est entrepris pour analyser les causes propres au système. Ce film a entendu de nombreuses histoires individuelles d'esclavage, de mort et de suicide, mais s'est interdit de les raconter à son tour. Les structures de pouvoir ne peuvent être simplement réduites à la logique de choix éthiques personnels et à leurs conséquences, comme l'impératif catégorique (l'acte individuel comme loi universelle) voudrait le laisser croire. Cela conduirait à une double exploitation des travailleurs : par le système de Dubai, et par le film lui-même.

Pourquoi était-ce important d'utiliser le discours d'un philosophe, et de le nommer ? Rancière est HAL 9000, ou CARL, pour Cerveau Analytique de Recherche et de Liaison.

Combien de temps êtes-vous resté à Dubai ? Et combien de temps vous a pris le montage ? Plusieurs fois, en 2008 et en 2009. Le montage a commencé l'été dernier, mais je suis allé tourner d'autres plans en Espagne à l'automne dernier, puis encore, il y a deux mois.

Avez-vous un autre projet en cours ? Les implications politiques des clips de Michael Jackson, envisagés comme récits destinés à la création des sociétés néolibérales.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

The Dubai-in-me, ***can you come back to this title : why 'in me' ?*** *The western world is constantly proclaiming its unilateral prerogative as global moral authority. This leads to a situation in which the postulation of the universal validity of human rights is regarded as a ground for hegemonic intervention in the integrity of other cultures. But what happens, if the so called other culture is just a stage for our own structures of exploitation? If ours is an economic system that outsources entire sectors into regions where human rights pose no obstacle to maximizing profits? In this sense, the Dubai system is in all of us, where ever, when ever.*

Why mixing varied sources : real estate clips, second life, images from Dubaï, subtitles, etc. ? Every image seems to be a quote, even usual'realistic' shots ? *Today, there is no difference any more between a Godard film, my footage and a youtube clip. All the films ever made are accessible and should be used. the choice is the act. and the western idea of intellectual property should be abandoned before we disestablish it.*

Can you comment upon the construction : slowly approaching hidden work and hidden workers in Dubai ? *The world media, mindful of "problems of the Dubai miracle", reduce the workers' conditions to the plight of personal destiny. No effort is undertaken to analyze specific causes within the system. This film heard many personal stories of slavery, death and suicide, but refrains from retelling them. Power structures cannot be boiled down to the consequences of a personal ethics, as the categorical imperative (personal action as common law) would suggest. This would lead to a double exploitation of the workers, by the The Dubai principle and by this film.*

Why was important to use a philosopher's speech, and to name him ? *Rancière is HAL 9000, or CARL, for Cerveau Analytique de Recherche et de Liaison (Analytic Research and Communication Brain)*

How long did you stay in Dubai ? How long did you edit the film ? *Several times in 2008 and 2009, editing started last summer, but last fall and two months ago I shot additional footage in Spain*

Another project on ? *... The political implications of michael jackson's videos as a narrative for the creation of neoliberal societies.*

Interviewed by Nicolas Feodoroff

5 QUESTIONS À Antoine Thirion

qui tiendra la chronique quotidienne du journal

1 **Votre parcours ?** Grâce à Jean Douchet et Emmanuel Burdeau, j'ai successivement fait partie des rédactions de cahiersducinema.com puis des Cahiers du cinéma, de 2001 à 2009. La suite des choses nous a amenés, avec Eugenio Renzi, à fonder en mai 2009 la revue en ligne *Independencia*. Au départ de cette aventure : enthousiasme pur, émancipation, volonté de combattre, geste de survie. Et aussi simple envie de filmer et de dessiner. J'ai été par ailleurs en charge cette année, avec Danièle Hibon, de l'intégrale James Benning au Jeu de Paume.

2 **Pouvez-vous nous en dire plus sur le site ?** *Independencia* est pour l'instant un beau geste expérimental, sans économie, et que la technologie limite. Nous prévoyons à la rentrée une version qui rejoindra nos espérances. Jusqu'ici, nous avons utilisé internet pour sa légèreté économique, son efficacité dans la diffusion, son indépendance, la souplesse qu'il offre dans la fabrication d'une revue. Cela ne change pas fondamentalement l'exercice, mais cela en multiplie les occasions, les supports, les registres, la portée. Il a fallu ensuite prendre en compte le fait que sur internet, comme peut-être dans un festival, les frontières esthétiques et nationales sont escamotées.

3 **Entre l'exercice critique et un festival, les démarches sont différentes. Comment envisagez-vous l'écriture quotidienne, dans l'urgence et le foisonnement des films ?** Independencia est né dans la même urgence festivalière. D'ailleurs, la revue a largement couvert le FID l'année dernière. La nouveauté, en l'occurrence, est de tracer dans le journal du festival un chemin personnel dans le programme, alors que la critique a toujours été pour moi un exercice collectif.

4 **Que représente pour vous un festival ?** Un climat propice au travail autant qu'au plaisir. Une chance d'épuisement bénéfique - l'écriture a souvent besoin de cette urgence pour se libérer. Plus essentiellement bien sûr, les festivals, qu'on suppose souvent élitistes, sont indispensables à l'existence d'un cinéma indépendant des studios.

5 **Vous avez consulté le programme. Des priorités se dessinent ?** J'ai prévu de suivre la rétrospective Ritwik Ghatak et de voir, enfin, certains films de Carmelo Bene. Le très rare film de Kidlat Tahimik aussi, et les compétitions, bien sûr. Mais mieux vaut ne pas surestimer ses forces.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Paroles et musique

Gilles Grand

Pourquoi avoir emprunté votre titre à Beckett ? Ce sont les propos du grand mixeur et monteur, un génie, Walter Murch, qui ont suggéré cette distinction. A l'occasion de la synchronisation du son d'un violoniste filmé en 1894 ou 1895, sa découverte fut d'entendre parler avant la prise, et fait rare, d'une voix sans pose, non endimanchée. A partir de ces quelques phrases décrites avec précision par Murch, nous retrouvons les didascalies des pièces radiophoniques de Samuel Beckett. Dans *Paroles et musique* de Beckett, il y a trois personnages : la musique, les paroles et un dernier personnage, plus mystérieux, un metteur en ondes.

Cette insistance sur l'aspect sonore des films n'est pas une première. Cette programmation est la troisième consacrée au son. Mais à chaque fois, il ne s'agissait pas de se contenter, comme cela se pratique beaucoup, de mettre simplement des films musicaux ensemble, comme une récréation musicale, plutôt d'insister sur l'importance et la richesse de l'usage du son au cinéma. En 2003, c'était la question de la source de la matière sonore. En 2007, j'ai évoqué un mouvement selon deux axes, *Presto !* En 2010, *Paroles et musique* insiste sur la différenciation, manière de constater dans chaque film que tout ne se réduit pas à l'unité de la chanson, si l'on peut dire.

Aucun chanteur alors ? Au contraire, ils sont nombreux. Mais il y a aussi d'autres usages de la voix, des transpositions surprenantes, des personnages muets et d'autres discrètement silencieux. Par contre, il n'y a aucune mélopée jaillissant à la façon d'une évidence, aussi vite prise que reprise. Werner Herzog, par exemple, peut bien faire entendre Giacomo Puccini, au final, il ôte l'envie d'une répétition à tue-tête. Steve Vai, à la guitare, explique comment une partition de Frank Zappa semble couler sous les doigts alors que chaque enchaînement a été concocté semaine après semaine. Terry Bozzio aux percussions avait déjà évoqué les strates de ces constructions. Le film est d'un réalisateur connu pour sa science de la musique : Frank Scheffer. Alan Vega parle avec Mister Blick ; il ne chante pas. Devant la caméra de Marina Andree Skop, Damir Imamoviç, sur les traces d'une sevdalinka traditionnelle bosniaque, remonte le temps sans s'interrompre.

Les phrases se confrontent-elles aux phrasés ? L'intonation avec ses accents et ses inflexions participe des deux registres, l'un parlé et l'autre chanté. Pour les mettre en évidence, j'ai juxtaposé deux films, deux lectures très distinctes d'un même texte, l'*Évangile selon saint Matthieu*. Dania Reymond effectue une interprétation graphique du célèbre film de Pasolini. En revanche, Brigitte Kramer et Jeshel Jörg nous offrent une version lyrique et chorégraphique d'après J. S. Bach. Ou encore Mauricio Kagel articule cette distinction phrase/phrasé sous l'oeil attentif de Gaston Solnicki. Guillaume André, dans un univers thérapeutique cette fois, ausculte ces écarts, parfois douloureux.

Propos recueillis par Nicolas Wozniak

EXPOSITIONS **ANTHROPOFOLIES**

A

LA COMPAGNIE
19, RUE FRANCIS DE PRESSENSÉ - 13001 MARSEILLE
DU 7 AU 12 JUILLET ■ 11:00 / 21:00

GALERIE MONTGRAND
ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE
41, RUE MONTGRAND - 13006 MARSEILLE
DU 6 AU 12 JUILLET ■ 15:00 / 20:00

MAISON DE LA RÉGION
PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR
61, LA CANEBIÈRE 13001 MARSEILLE

LE TRAVAIL DES MACHINES

Compétition internationale
Compétition premier film
Première mondiale

Gilles Lepore | Maciej Madracki | Michal Madracki

La genèse ? Les villes de l'est de la Pologne, nées de l'industrialisation communiste, sont la source d'inspiration. La ville de Mielec en particulier. Michal et Maciej Madracki, les coauteurs du film, y ont passé leur enfance. Nous cherchions à développer un film qui parle de ces agglomérations modèles, ces maquettes composées de blocs d'habitations accolés à une zone industrielle, raison d'être de la ville. De lier le développement du passé à son état présent, sans nous concentrer sur l'idéologie politique, mais plutôt sur le rapport entre l'homme et l'industrie. C'est en tombant, dans un livre sur le passé de cette ville, sur une photographie de danseurs vêtus d'étranges costumes légendée "Le Travail des machines, 1968", que s'est trouvé le fil rouge pour construire le film : une métaphore qui exprime la relation entre l'homme et la machine.

Différentes lectures sont proposées, quel était le projet du film ? Nous ne voulions pas seulement raconter l'histoire de cette danse en composant le film avec des photos d'archives et des témoignages, mais l'utiliser comme leitmotiv pour lier l'âge d'or de cet endroit à son présent. L'envie de recomposer cette danse oubliée, en faisant participer ces premiers danseurs à sa reconstruction, nous est apparue comme un bon moyen pour remonter dans le temps. En parallèle, nous observions la ville, plus particulièrement les bâtiments symboliques de cette époque : le stade, les immeubles. À ce moment-là, nous ne savions pas encore exactement à quoi allait ressembler la danse "Le Travail des machines", on se l'imaginait. On était hanté par cette danse comme la ville nous semblait hantée par son glorieux passé industriel. Cela a guidé notre regard, nous étions inconsciemment à la recherche de ce que pourrait être cette chorégraphie dans l'activité actuelle de cette ville : les fans de foot qui dansent dans le stade, les filles avec le carrousel dans le passage commercial, les vieux chanteurs pendant l'enregistrement...

Comment avez-vous retrouvé les témoins de cette époque ? Par le bouche à oreille, en enquêtant sur place. Le travailleur, lui, était un membre de l'Union des Travailleurs (le syndicat des ouvriers de l'époque communiste) qui était voisin de Michal et Maciej quand ils habitaient là-bas.

Le film progresse comme un puzzle, par séquences apparemment indépendantes les unes des autres. Comment avez-vous pensé la construction d'ensemble ? Ces séquences sont de deux types. Un premier en relation avec l'histoire de la danse et le passé de la ville, et un second regroupant nos observations collectées à vif dans la ville actuelle. Après le tournage, on a décidé d'organiser ce matériel en partant du présent vers le passé pour aboutir à cette reconstitution qui est en quelque sorte le mélange de ces deux temps. Et on a monté le film dans le même esprit que celui où l'on avait découvert la danse : par bribes de mémoire. Ainsi, la compréhension de la première partie du film reste très ouverte, presque aucun personnage ou élément récurrents ne lient les scènes. Le temps, les personnages, les lieux forment une abstraction, assemblée d'une manière assez brute, dont le seul lien est d'être filmé dans la même ville sur une même période. On a poursuivi cette construction elliptique pour bâtir la deuxième partie du film concentrée sur le passé et la danse et qui regroupe des scènes qui ont été plus dirigées, plus provoquées de notre part.

La rareté des témoignages, l'absence de commentaires off ? C'était une intention de notre part. Nous avons fait plusieurs interviews, qui n'ont pas été conservées au montage : des danseurs, plusieurs pilotes d'avion, un poète, un footballeur-ouvrier... Ces témoignages nous ont aidés à connaître la ville et son passé, mais nous avons décidé de ne pas les utiliser pour laisser le plus de liberté possible au spectateur, pour qu'il fasse appel à son imagination. Comme nous avons été amenés à le faire lors de nos observations, quand nous ne connaissions pas encore la danse "Le Travail des machines".

Plans fixes le plus souvent, mais également des travellings latéraux, pourquoi ces choix ? Pour faire sentir l'ambiance et l'espace de cette ville, en composant des sortes de "tableaux atmosphériques". On voulait que cela fasse ressentir le rythme de l'endroit, le pouls de la ville, tel qu'on l'avait ressenti en se promenant sur place. Le travelling nous a semblé le mouvement qui correspondait le mieux à cette idée. Et par la suite il est devenu un élément récurrent du film.

Le son a une place essentielle. Les sons enregistrés sur place ont été pour nous une source d'inspiration pour composer et monter le film. La plupart du temps, on a utilisé les sons enregistrés lors du tournage et, quand les enregistrements n'étaient pas d'assez bonne qualité, Igor Kfjaczyfski s'en est inspiré pour les recomposer en studio, souvent en retournant sur place pour échantillonner à nouveau les sons. Certains de ces sons ont été montés comme simple illustration sonore, tel le souffle des machines pour le travelling à l'intérieur de l'usine ou le son enregistré lors d'un vol en planeur, qui a été accolé au travelling des photos d'avions.

Vous avez réalisé à trois, comment s'est passée cette collaboration ? Lors du tournage, la majeure partie du temps, j'étais à la caméra, Maciej fonctionnait comme assistant et perchman, Michal comme organisateur, interviewer ou même comme chorégraphe. Et cela changeait au gré des situations, le film évoluant de jour en jour, nos fonctions s'adaptaient aux buts que nous nous fixions. Ainsi, pour réaliser les travellings, nous avons calé la caméra à l'intérieur d'une mini Fiat : Michal la conduisait pendant que je la poussais et Maciej enregistrait le son. Le soir, nous faisions le point et l'on décidait ensemble de la direction à prendre pour le lendemain, selon la prise du jour. Ensuite, on a monté le film ensemble. La notion de coauteur nous semble la plus juste pour définir notre collaboration, plus que de déterminer la fonction exacte de chacun dans le film.

Les conditions de production ? Très précaires. Le tournage s'est étendu sur plusieurs périodes pendant deux ans et le "do it yourself" était le maître mot de l'organisation. Souvent, nous tournions sans grand support logistique, la plupart du temps nous n'avions même pas à disposition un trépied, on a dû beaucoup improviser. Seule la dernière scène a pu être réalisée dans des conditions de production assez confortables : on a pu engager une chorégraphe pour entraîner les danseurs et les costumes ont été réalisés sur mesure grâce au soutien financier apporté par le centre culturel de Mielec. Mais la scène au milieu du stade, sur laquelle la danse a été filmée, on a quand même dû la monter par nous-même.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

The origin of the project? *The towns in Eastern Poland, which grew up as a result of communist industrialisation were my source of inspiration, particularly the town of Mielec. Michafj and Maciej Madracki, who co-wrote the film spent their childhood there. We wanted to make a film about those huge model towns, these maquettes made up of rows and rows of housing adjacent to the industrial zone that forming the town's raison d'être. We sought to link the past development with its present state without focusing on political ideology, but rather on the relationship between man and industry. In an old book about the town I chanced upon a photograph of dancers dressed in strange costumes called Le Travail des machines (1968) which lent the film its central thread: a metaphor expressing the relationship between man and machine.*

You can read the film on several different levels, what kind of film did you set out to make? *We didn't just want to tell the story of this dance creating a film comprising archive photos and witness accounts, but to use it as a leitmotif to link the golden age with the here and now. The desire to reconstruct this forgotten dance, by inviting the original dancers to recreate it, seemed to us to be a good way of going back in time. At the same time, we observed the town, in particular the buildings that were symbolic of that era: the stadium, the blocks of flats. At that time we didn't yet know exactly what the Le Travail des machines dance would look like, we were just imagining what it would be like. We were haunted by the dance, just as we were by the town, which in turn seemed to us to be haunted by its glorious industrial past. This informed our vision and we were subconsciously searching for the link that the choreography might have with the current activity of the town: the football fans who dance inside the stadium, the girls on the merry-go-round in the shopping mall, the old singers during the recording.*

How did you go about finding people from that era? *By word of mouth, asking around the town. The worker had been a member of the Workers Union (the trade union during the communist era) and was one of Michal and Maciej's neighbours when they lived there.*

The film slots into place like a puzzle, in sequences that seem to be independent of one another. How did you conceive of the construction of the whole work? *There are two types of sequence. One relates to the story of the dance and the town's past and the other brings together the fruits of our first-hand observations in the town today. After the shoot, we decided to organise the material moving from the present to the past in order to achieve a reconstruction that is, in some respects, a combination of these two eras. We edited the film in the same spirit, which we had discovered in the dance: through jogging memories. In this way, the comprehension of the first part of the film remains very open, as barely a single character or recurring element links the scenes. Time, the characters, the places form an abstraction, assembled in a fairly crude fashion, where the only thing linking them together is that they were filmed in the same town at the same time. We followed this elliptical structure to construct the second part of the film, which focuses on the past and the dance and brings together the scenes which were more directed and instigated by us.*

What about the sparseness of the accounts and the absence of off-camera commentary? *That was intentional. We recorded numerous interviews which we scrapped during the edit: of dancers, a number of airmen, a poet, a footballer/ worker...These accounts helped us to get to know the town and its past, but we decided not to use them in order to give the audience the greatest freedom possible for firing their own imagination – just as we had through our observations before we knew the dance Le Travail des machines.*

Mostly still shots, but also horizontal travelling shots: what informed these choices? *Our aim was to get across the atmosphere and space of the town, through putting together 'atmospheric tableaux'. We wanted to mirror the rhythm of the place, the town's pulse, how we had felt as we walked around there. The travelling shots seemed to be the kind of movement best suited to this idea. They then became a recurrent element in the film.*

Sound is crucial. *The sounds we recorded there were an inspiration to us when making and editing the film. Most of the time we used sounds that had been recorded during the shoot and when they weren't of a high enough quality, Igor Kfjaczyfski used them to recreate sounds in the studio, often going back to re-record the sounds live Some of them were added simply as audio illustrations, like the whirring of the machines for the travelling shot inside the factory or the sound recorded during a glider flight which was added to the travelling shots of photos of planes.*

All three of you directed, how did the collaboration go? *During most of the shoot I was operating the camera, Maciej worked as assistant and perchman, Michafj as organiser, interviewer and choreographer. This changed depending on the situation and the film developed day by day, our jobs were modified according to the objectives we set ourselves. So, to make the travelling shots we fixed the camera to the inside of a mini Fiat: Michafj drove the car whilst filmed and Maciej recorded the sound. In the evening we talked things through and decided what to do the next day, depending on the shots we had taken than day. Then we edited the film together. The notion of co-authorship seemed to us to be the best definition of our collaboration, rather than defining the exact function of everyone involved in making the film.*

What about the production? *Very precarious. The shoot took place on and off over two years and 'do it yourself' was the order of the day. As often as not, we filmed without any logistical support, most of the time we didn't even have a tripod at our disposal, so we had to improvise a lot. We were only able to shoot the last scene in fairly comfortable production conditions: we could employ a choreographer to train the dancers and the costumes were made to measure thanks to financial support from the Mielec Cultural Centre, but we had had to create the stage in the middle of the stadium on which the dance was filmed ourselves.*

Interview by Olivier Pierre.

LES MAÎTRES FOUS

« Dans la salle du Musée de l'Homme, je projette les rushes non montés en improvisant un commentaire explicatif depuis la cabine de projection. Mais par la fenêtre de la cabine, j'entendais des rumeurs dans la salle et, quand je suis descendu, elles étaient devenues des hurlements, des cris, des sifflets. Il y avait là Marcel Griaule qui était mon professeur à la Sorbonne et mon directeur de thèse, rouge de fureur, qui me dit : « Il faut détruire ce film immédiatement ! » A ses côtés, Paulin Vieyra, jeune cinéaste dahoméen qui se trouvait à l'Idhec à ce moment, déclare aussi, gris de colère : « Nous sommes d'accord pour une fois avec le professeur Griaule, il faut le détruire. » » Jean Rouch

Anthropofolies 16:45 CRDP

FIDLab

8-9 JUILLET

2ème édition à partir de 10h

Auditorium de la Maison de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur
61, La Canebière

PROJETS

ACTANT
Filipa César / Portugal, France / Periferia Filmes

LE CHALLAT DE TUNIS
Kaouther Ben Hania / Tunisie, France / Cinetelefilms

COMME DES LIONS DE PIERRE A L'ENTREE DE LA NUIT
Olivier Zuchuat / France, Suisse, Grèce / Amip

DANS LE JARDIN DU TEMPS, portrait d'Ely et Nina Bielutin en collectionneurs
CLÉMENT COGITORE / France / Seppia

FUTURE
Redmond Entwistle / Royaume-Uni, Etats-Unis

L'HYPOTHESE DU MOKELE MBEMBE
Marie Voignier / France / Capricci Films

KHAREJ AL ITAR
Yaqubi Mohanad / Territoires palestiniens / Aanat Films

A SPELL TO WARD OFF THE DARKNESS
Ben Russell, Ben Rivers / Royaume-Uni, Etats-Unis, Norvège / Vitakuben

VERANO DE GOLIAT
Nicolás Pereda / Mexique / En Chinga Films

VIAGGI IN RUSSIA
Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi / Italie

YAMO
Rami Nihawi / Liban / Umam Productions

PRIX
Un prix sera remis au lauréat, doté par Air France et Panavision Alga Techno.
Un prix, doté par la société de post-production La Planète Rouge, sera attribué à un projet produit ou coproduit par une société de production française.

A CIEL OUVERT
LA CAMPAGNE DE SÃO JOSÉ
Marie-Pierre Brêtas

ALCAZAR 12:30
en présence de la réalisatrice

Anthropofolies

Galerie Où

ZIAD ANTAR

LIEU D'EXPOSITION POUR L'ART ACTUEL

58, rue Jean de Bernardy - 13001 Marseille

BESTE STEVE Herman Asselberghs

Compétition internationale
Première mondiale

S'agit-il d'un film de science-fiction dont le héros serait un ordinateur ? Même si j'adore ce genre, je ne dirais pas que *Beste Steve* est un film de science-fiction. Au contraire, le film est bel et bien ancré dans le présent : il porte sur la relation complexe que nous entretenons avec un objet de consommation technologique. Cet objet très ingénieux que nous utilisons de multiples façons (comme outil de travail immatériel, poste de communication, unité de divertissement, centre d'archivage de données, etc.), sans jamais vraiment y prêter attention, est certes doté d'un design assez futuriste. Mais l'ordinateur portable est fabriqué, distribué et vendu d'une façon on ne peut plus contemporaine : à travers un réseau mondial, qui s'étend des mines d'extraction de minerais jusqu'aux boutiques spécialisées en ligne, en passant par les fabricants de haute technologie, les usines d'assemblage, les ateliers de design ou encore les magasins. Dès lors, pour la plupart des consommateurs qui possèdent comme moi un ordinateur portable, ce qui relève vraiment de la science-fiction, c'est surtout l'assemblage de tout le matériel et les programmes informatiques, ou même la fabrication des circuits intégrés, cartes mère et autres microprocesseurs. *Beste Steve* ne répond pas spécifiquement à ces questions. Il existe de nombreux films plus ou moins intéressants sur presque tous les aspects de la fabrication des ordinateurs portables, des rouages des grandes multinationales aux décharges de déchets électroniques sur le sol africain. On trouve facilement ce genre d'informations dans divers documentaires, reportages télévisés ou enquêtes journalistiques, et notamment sur les sites d'ONG ou de militants sur internet. Plutôt que de me concentrer sur une question en particulier, dans *Beste Steve,* j'essaye en quelque sorte d'aborder un éventail plus large de sujets, ou plutôt de signes et de significations liés à l'ordinateur portable, et plus précisément au PowerBook d'Apple. De ce fait, je ne pense pas qu'il y ait réellement de héros ou d'antihéros dans le film. Ni l'ordinateur portable ni son utilisateur ne sont de réels protagonistes. J'aime à penser que ce film dit deux ou trois choses non sur les gens ou les objets, mais sur la relation qui les unit.

Pourquoi avoir choisi une lettre ? L'avez-vous écrite sur un ordinateur ? Bien sûr, j'ai rédigé le texte sur mon iBook G4 : cet engin est ma machine à écrire, mon bureau ambulant, mon atelier d'artiste, et bien plus encore. Et cela n'a rien d'une coïncidence. Les artistes, réalisateurs, graphistes, écrivains, critiques, et bien d'autres professions artistiques produisant un travail immatériel utilisent des ordinateurs Apple. La philosophie de Steve Jobs en matière de créativité, qu'elle s'applique au design de pointe des produits, aux choix commerciaux et à l'organigramme de l'entreprise, ou tout simplement à sa façon d'engranger des bénéfices, est indéniablement inspirée par la créativité artistique, et je ne pense pas me tromper en disant que, jusqu'à un certain point, cette philosophie répond à cette même sensibilité artistique. On peut citer une idée parmi d'autres qui est essentielle à la fois pour Apple et pour le monde des arts : l'attrait de la nouveauté. Évidemment, dans ce cas précis, la nouveauté a un prix non négligeable, mais que nous semblons prêts à payer. Pour dire les choses clairement, les MacBooks sont chers, et pour qui veut rester au niveau du point de vue performances et design, c'est à croire qu'il existe toujours un modèle plus récent que celui que l'on vient juste d'acheter. D'un autre côté, le prix à payer peut se révéler encore plus lourd : main d'oeuvre sous-payée, travail des enfants, conditions de travail difficiles, pollution, etc. On pourrait s'attaquer à ces contradictions par le biais de méthodes documentaires traditionnelles, qui consistent par exemple à interroger des spécialistes qui expliquent ces vérités devant la caméra, ou à exposer des faits tangibles en allant récolter des preuves sur place. Pour ma part, j'ai choisi de laisser les paradoxes parler d'eux-mêmes en m'adressant à la figure symbolique qui incarne d'une certaine façon le faisceau de problématiques liées à l'ordinateur portable. Plutôt que de résoudre ces paradoxes, écrire une lettre filmée à Steve Jobs en ajoute d'autres : je m'adresse de façon intime à une personne célèbre que je ne connais pas, j'écris une lettre qui n'attend pas de réponse, un message personnel dans un espace public, etc.

Que représente cette décomposition : une quête, un rituel, un mode d'emploi ? Démonter l'ordinateur portable devant la caméra participe de mon effort pour marier le personnel et le privé, la politique et le poétique. Je crois que désosser l'ordinateur ne permet pas de prouver quoi que ce soit. Il ne s'agit pas d'une enquête, et cela ne débouche sur aucune conclusion définitive, aucune révélation finale. On ne peut pas vraiment parler de preuve matérielle, puisque les parties de la machine ne sont ni identifiées ni contextualisées en détail. J'espère plutôt que le mélange de la performance du démontage et de la critique de l'idéologie via la lecture de la lettre ouvre la voie à plusieurs champs d'interprétation. Après avoir vu *Beste Steve* l'artiste sonore qui travaille actuellement avec moi sur un autre film a fait un commentaire qui m'a beaucoup plu : elle a dit que la toute dernière image du film - le plan en plongée à la verticale de tous les éléments de l'ordinateur installés sur la table - représentait pour elle une sorte de nouvelle carte du monde. C'est vrai que j'aime considérer ce film, ou ce genre de film, comme une sorte de cartographie subjective de l'état du monde, de la mentalité contemporaine, de notre société, etc.

À l'inverse de vos films précédents, il n'y a ici qu'une seule action, qu'une seule image, si l'on peut dire. Pourquoi avoir choisi une telle simplicité ? Il y a bien sûr quelques images différentes dans le film : le démontage de l'ordinateur filmé de face, le plan en plongée à la verticale de ses différents éléments qui viennent peu à peu remplir la table, et un ou deux plans plus serrés sur un composant en insert. On a peut-être l'impression que le montage cherche à suggérer que la performance est filmée en temps réelle sous la forme d'un plan séquence, mais en réalité, nous avons choisi de montrer clairement les intervalles et les interruptions en utilisant des coupes sèches plutôt que des fondus enchaînés. Démanteler complètement le portable a pris environ cinq heures, y compris le changement des cartes mémoire dans la caméra etc., alors que *Beste Steve* ne dure que 45 minutes environ. Donc, techniquement, on ne peut pas parler d'action ou d'image unique... Mais naturellement, vous avez raison de parler de simplicité. Je dois bien avouer qu'il ne se passe pas grand chose... Mais même en d'autres occasions, lorsqu'il m'est arrivé de « manier » davantage d'images dans mes films précédents, il n'y avait jamais beaucoup de choses à voir. Je crois que je préfère la suggestion des images, souvent amenée par un commentaire parlé dans la bande-son. Je cherche toujours à montrer un strict minimum capable d'offrir au spectateur un maximum de points d'entrée et de points de sortie.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Is it a sci-fi film, making a computer the hero of a film ? *Although I love the genre, I would not consider* Beste Steve *a science-fiction film. On the contrary, the work concerns the present: it focusses on the complex relationship we have with a technological consumer object. This very ingenious thing that we use in so many ways without giving it much thought - as a tool for immaterial work, as a communication station, as an entertainment unit, as a data archive, and so on... - may look futuristic on a design level. Yet, the laptop is manufactured, distributed and sold in a very contemporary way: through a worldwide network that leads from ore mines, hi-tech manufacturers, assembly plants and design studios up to retail shops and on-line media stores. So, the science-fiction part could be that for most consumers who own a laptop (including me), it is hard to imagine how all of the hardware and software pieces come together, or even how microchips, motherboards or microprocessors are actually made.* Beste Steve *does not answer these specific questions. There's a lot of interesting and not so interesting films about almost every aspect of the manufacturing of a laptop, from the workings of global corporations to e-waste dumps on African soil. You can easily find this sort of information in documentary films, tv-reports, news items and even more so on ngo-sites and activist blogs on the internet. Instead of zooming in on one topic, in 'Dear Steve' I try to somehow touch upon a broad complex of issues, or rather of signs and significations related to the laptop, and more specifically to the Apple Powerbook. So, I don't think there's any hero, or anti-hero for that matter, in this piece. Neither the laptop nor its user is a protagonist. I would like to think that the film says two or three things not about people or about things but about the relationship between both.*

Why the choice of a letter ? Was it written on a laptop ? *Of course, I wrote the text on my iBook G4: the machine is my typewriter, my portable office, my artist's studio, and much more. And not by coincidence, I would say. Artists, filmmakers, graphic designers, writers, critics, and many other workers in the creative industries producing immaterial labor are using Apple computers. Steve Jobs' philosophy of creativity, whether in advanced product design, business models, company organograms or plain making money, is undoubtly inspired by artistic creativity, and I think it's safe to say that, to a degree, it caters to this very same artistic sensibility. To name just one idea that would be central to both Apple and the arts: the lure of the new. Of course, in this case it comes at a high price that we seem to be able to afford. Literaly, Macbooks are expensive in themselves, and if one wants to keep up with the machines' performance and design, it seems like there's always a newer model out than the one you just bought. From a different point of view, the toll may be a lot higher: sub-minimum wage pay, underage labor, poor factory conditions, e-waste, etc. One could address these sets of double binds through familiar documentary strategies such as interviewing specialists who tell the truth in front of the camera or exposing the hard facts by filming hard evidence on the scene. I chose to let the paradoxes play out by way of addressing the symbolic figure who in a way embodies the cluster of problematics related to the laptop. Instead of solving the paradoxes, writing a video letter to Steve Jobs introduces even more of them: me using a intimate form to address this famous person whom I do not know, me writing a letter that awaits no answer, a personal message by way of the public space, etc.*

What is this de-composition : a quest, a ritual, a how-to ? *Dismantling the laptop in front of the camera is part of my attempt of merging the personal and the political, of fusing politics and poetics.. I think that turning the computer inside out is not proving one thing or another. It is not an investigation, certainly not one that comes to a definite conclusion or a final revelation. One could hardly speak of visible evidence since the laptop parts are neither identified nor contextualised in detail. Instead, I hope, the combination of the dismantling performance and the critique of ideology voiced through the reading of the letter opens up several different avenues of thought. After seeing* Beste Steve, *the sound artist who is currently working with me on a new film made a comment that pleased me a lot: she said that the very last image - the top shot of all of the laptop components arranged on the table - somehow presented her a new world map. I have to say that I like this idea of considering this film, or this kind of film, as a sort of subjective cartography of the state of the world, of our contemporary state of mind, of the state we're in...*

Very different from your previous films, this time it is one action, a single image, so to speak. Why did you choose this simplicity ? *There's of course a couple of images in the film: the frontal shot of the dismantling of the laptop, the top shot of its parts gradually filling the table, and one or two inserts that show a closer view of a component. It may feel like the editing is working towards the suggestion of a real-time performance filmed in plan séquence, but in fact we chose to clearly show the gaps and the interruptions by using jump cuts instead of dissolves. Tearing the laptop apart from a to z took about five hours, including the change of memory cards in the camera and so on, while* 'Beste Steve *is about 45 minutes long. So, technically it is not one action, not one single image... but you're of course right to speak of simplicity. I have to admit that there is not a lot going on... and even on other occasions, when I 'handle' some more images in my previous work, there's not a lot to see. I guess I prefer the conjuring up of images, regularly through spoken words on the soundtrack. And I feel like I'm very often concerned with displaying a bare minimum that has the potential of offering a maximum of points of entry as well as points of exit for the spectator.*

Interviewed by Nicolas Feodoroff

TRES SEMANAS DESPUÉS

Compétition internationale

Première internationale

José Luis Torres Leiva

Votre film fait partie du collectif « 8,8 », lancé par l'artiste chilien Fernando Prats. Pourriez-vous nous parler de la genèse de ce projet et de votre implication ? Fernando Prats est un artiste chilien qui a vécu à Barcelone pendant plus de vingt ans. Il a mené une longue carrière d'artiste visuel, en travaillant principalement sur les bouleversements géographiques au Chili. Lorsqu'un tremblement de terre a frappé le Chili au mois de février, il était justement là-bas pour préparer une exposition. Il a immédiatement décidé d'entreprendre un travail sur cette situation. Il a décroché un financement auprès d'une galerie en Espagne, et il m'a contacté par l'intermédiaire d'un ami commun pour filmer son travail en vidéo dans la zone la plus affectée par le séisme. C'est ainsi qu'est née l'idée d'inclure ce documentaire dans son exposition.

Lorsque vous avez décidé de faire le film, par où avez-vous commencé ? Tout s'est passé très vite. Fernando Prats m'a appelé un mercredi et dès le week-end, nous étions sur le terrain, au sud du Chili. Nous ne savions pas ce que nous allions trouver. Il y avait un petit côté « tournage guérilla », la plupart des routes et des villes étaient encore fermées, et l'accès était très difficile. Même chose pour le logement, mais nous avons eu de la chance, de nombreux habitants nous ont accueillis chez eux. Au final, c'était une semaine de tournage très intense, tant sur le plan physique qu'émotionnel.

Sur quels éléments s'est construite la structure du film : les rencontres, les lieux ? Dans l'ensemble, j'ai respecté la chronologie de notre voyage et des paysages que nous avons croisés. J'ai légèrement retravaillé la structure pendant la phase de montage, surtout en postproduction, grâce au design sonore créé par Robert Espinoza. Le déclic s'est produit lorsque j'ai réalisé à quel point le son pouvait créer une ligne narrative qui permettait de fusionner toutes ces zones en un seul espace.

La destruction est omniprésente dans le film. Celle induite par le séisme, mais aussi une autre destruction, nécessaire pour commencer une nouvelle vie. Dans ce chaos, comment montrer la place de la population ? Le Chili est un pays qui a été affecté par des tremblements de terre durant toute son histoire. Si vous rencontrez un Chilien de n'importe quel âge dans la rue, il vous dira qu'il a survécu à un, deux, voire parfois plus de cinq séismes au cours de sa vie. La majeure partie de la géographie s'en est trouvée radicalement bouleversée, et je pense que ce séisme ne fera pas exception. Il était capital pour moi de pouvoir saisir le paysage et ses habitants comme faisant partie d'un même ensemble, et d'observer celui-ci de loin ; j'ai le sentiment que cela s'est fait naturellement pendant le tournage. L'histoire ne s'arrête pas là. À la fin de cette semaine de tournage intense, j'ai eu l'impression que les tremblements de terre restent un thème latent de notre histoire, et que ce n'est pas fini.

Filmer un événement aussi tragique qu'un séisme pose la question du devoir du réalisateur envers son « sujet », ses images, son public. Que vous a appris cette expérience ? Le tournage du documentaire a eu lieu il n'y a pas si longtemps. Tout s'est passé très vite, et je n'ai pas l'habitude de travailler de cette façon. Toutefois, j'ai eu l'occasion récemment de retourner dans certaines des zones les plus affectées par la catastrophe où nous avions filmé en février, et j'ai pu constater que peu de choses avaient changé. Une profonde tristesse imprègne ces endroits, et il faudra des années avant que les choses ne reviennent à la normale. Au contraire, à Santiago, tout est déjà rentré dans l'ordre, comme si tout le monde avait oublié le séisme. D'une certaine façon, ce documentaire est pour moi une petite contribution pour que l'on n'oublie pas ce que nous avons traversé, et c'est aussi une fenêtre ouverte sur le monde, pour que les autres soient au courant.

Pour changer de sujet, vous construisez une Histoire de la photographie en ligne, un site internet sur lequel vous diffusez un grand nombre de portfolios, de la naissance de la photographie jusqu'à aujourd'hui (http://camarademocratica.blogspot.com/). D'où vous est venue cette idée, source d'un travail considérable ? Quel rapport avec votre activité de réalisateur ? Tout est parti du simple besoin d'en savoir plus sur la photographie, et surtout sur l'histoire de la photographie. Je ne connaissais presque rien, à part quelques grands noms comme Robert Frank, Henri Cartier-Bresson ou Walker Evans. J'ai entamé des recherches qui m'ont fait découvrir un univers qui m'a tout autant émerveillé que le cinéma lorsque j'étais petit. *suite page 8*

JULIEN

Gaël Lépingle

Compétion française

Première mondiale

Quelle est la genèse de *Julien* ? J'ai commencé par filmer Julien. L'idée de départ est née avec lui : l'adolescence comme témoin et révélateur des injonctions sociales, « Sois un homme » et « Be yourself », avec la norme du travail salarié à l'horizon. Mais je ne voulais pas d'un portrait psychologique et je cherchais un lyrisme, une dimension romanesque me permettant de décoller du côté zoo du cinéma direct. Mais comment ? Je ne trouvais pas. J'ai dû suspendre mon travail sur le film plusieurs années, mais j'y pensais. Et j'ai compris qu'il fallait renverser les choses : Julien ne serait pas le point de départ du film mais son point d'accomplissement. Il fallait casser cet effet terrible d'immédiateté, de transparence absolue du réel et inventer les conditions d'une apparition nourrie de la voix off romanesque. Le récit s'est bâti ainsi : que la présence ne soit pas tout de suite donnée, comme si ça allait de soi, mais que le film progressivement gagne, conquiert la possibilité de son incarnation. Il y avait soudain un petit côté christique : on démarre dans les hautes sphères, nuages ombrant la terre, cantate de Bach et voix off sépulcrale... Et il faut attendre la scène au pied du calvaire pour qu'enfin se manifeste l'existence réelle de Julien. Mais l'essentiel, c'est que ça le fait venir de loin, ça permet de décaler un peu le temps du direct : il incarne aussi un souvenir, le souvenir persistant d'un pays, d'un âge précis, qu'on rêve encore irréductible à toute négociation, à tout compromis avec le monde.

Le film est ainsi porté par le souffle romanesque d'une fiction et travaille aussi avec le réel, comment avez-vous pensé cette construction ? Il y a le temps des semailles et le temps des labours. L'adolescence en est le point de jonction : d'abord la contemplation, l'attente rêveuse. C'est beau, c'est cotonneux, mais bon... Et puis soudain, la plongée dans la compagnie des hommes, parce qu'il faut bien y aller, dans le monde, retrousser ses manches et se confronter à la boucherie capitaliste, à la guerre – partir, autrefois, cela voulait toujours dire partir à la guerre. Je ne voulais pas me satisfaire de l'aspect séduisant de la première partie, des petits dispositifs esthétiques. De cette manière, le cinéma direct redevenait une nécessité, y compris avec ce que ça peut avoir d'éventuellement décevant – que Julien apparaisse, que la forme change, avec cette matière vivante, débordante, la caméra portée, les coupes brutales.

En effet, on retrouve cette hétérogénéité dans les mouvements de caméra où des travellings lents alternent avec des zooms brusques. La question centrale du film, au fond, est celle du formatage. C'est une question qui se pose d'abord aux protagonistes – comment faire avec ce moule, être employé ou patron, avoir une maison et une famille ? – et c'est aussi une question qui se posait à moi dans l'écriture du film. Julien raconte i*n fine* l'histoire d'une émancipation vis-à-vis des lois et des attentes du groupe ; il me fallait trouver aussi une liberté, accompagner cette recherche d'émancipation en abandonnant toute règle trop figée, toute forme définitive. Je me sens à l'étroit dans les cases documentaires, les écritures se sont rigidifiées, la « cohérence du dispositif » est devenue une norme qui pousse à faire allégeance à telle ou telle école, festival ou chapelle, à donner des signes d'appartenance. J'en ai un peu souffert dans mes films précédents, et là, c'était l'occasion de briser les chaînes. D'où cette hétérogénéité sans doute, mais au bout du compte, je raconte quand même une histoire, le film met le temps mais il y a bien un récit, un conflit « classique », même pauvre et minimal : c'était ma manière d'inscrire encore de la croyance dans l'incarnation, dans ces corps, dans leur capacité à se débattre pour trouver leur chemin.

Julien donne son titre au film mais vous vous attachez à d'autres figures adolescentes avant qu'il n'apparaisse, pourquoi ce choix ? Ce n'est pas un portrait. Tous les garçons s'appellent Julien, d'une certaine manière. Le principe de la vision éclatée autorisait un développement à la fois documentaire et romanesque : le film croise un hors champ social précis (l'apprentissage, le travail salarié anticipé) avec l'imaginaire de la chevalerie ; il y a un narrateur dans le ton d'un roman d'apprentissage mais aussi une enquête sur les conditions matérielles de cet âge. Quant à Julien, c'est une sorte de personnage « neutre », les pieds sur terre, qui semble trouver normal que les jeunes chevaliers soient promis à des travaux durs, épuisants (ici le BTP), s'ils ne trouvent par eux-mêmes les moyens de s'inventer une autre histoire (pour lui, être pompier). Les adolescents de la première partie préfigurent un peu cette solidité, qui est aussi une conscience de classe : pas la peine de continuer à rêver à la gloire et à l'héroïsme chantés dans l'enfance. Il y a une douceur, une noblesse, « être ouvrier, ça me va ». Ils sont dans une sorte de paix, mais une paix armée, si on peut dire. Ils savent très bien.

Comment avez-vous trouvé et dirigé ces adolescents ? Les rencontres se sont faites très vite, au hasard des fêtes de villages ou par le biais du petit frère de Julien, Clément, qui avait alors à son tour dix-huit ans et qui m'a aidé à organiser le tournage, trouver des copains, poser un travelling et porter un micro ! (Il apparaît aussi dans le film, c'est lui qui ouvre et referme la première partie). Le tournage s'est fait ainsi de façon assez sauvage, de temps en temps j'avais mon opérateur, parfois mon assistant, souvent aussi j'étais tout seul et je demandais aux « acteurs » de m'aider. Ça me permettait de partir de ce qu'ils pouvaient proposer - leur mobylette, leur copine, leurs danses – sans rien leur imposer de la machine professionnelle du cinéma. Et puis, pour avoir le désir de filmer, je ne peux partir que du réel, de ce qui existe déjà – ce qui n'est pas une raison pour filmer de façon naturaliste, bien sûr : on tournait uniquement en fonction de la météo, de la lumière. Je tenais à ce que les deux garçons au bord du terrain de foot, par exemple, soient interrogés assez frontalement, comme dans un reportage, tout en baignant leur visage d'une rougeur crépusculaire. Leur noblesse, elle vient aussi de cette lumière qui décale toute la scène, on pourrait être en studio. C'était comme ça, un aller retour constant entre captation et projection.

Le paysage, la région de la Beauce, a une importance particulière dans le film. Comme c'est dit à un moment : « J'ai toujours aimé vivre ici, bien qu'il n'y ait rien ». Il y a ce vide, cet aspect désertique qui évoque les grandes plaines étatsuniennes, où les rêves se déploient sur fond de champs de blés à perte de vue. Nos imaginaires sont structurés par les paysages qui nous ont accompagnés et vus grandir. Les étendues de la Beauce c'est un horizon perpétuel, un futur toujours à vue : une vie à faire est là, devant soi, comme une promesse. Mais ces perspectives sont à la fois infinies et fermées : toujours, au loin, la ligne d'horizon boucle le paysage sur lui-même, semblant dire : « aussi loin que tu ailles, tu n'échapperas pas à ton pays, tu ne partiras pas ...». J'aime aussi que ce soit une région qui soit à la fois proche de la capitale, et en même temps c'est un ailleurs complet, avec ses propres lois, sa logique. Pour ces adolescents, la question n'est pas de monter à Paris mais de savoir s'ils vont vivre et travailler dans le village voisin, dans la ville la plus proche. Seul Julien revendique la possibilité de partir loin, à l'autre bout de la France (Marseille !).

Quel statut a cette représentation de chevalerie dans la seconde partie de *Julien* ? C'était une manière de nouer deux strates de temps : « l'ancien et le nouveau », la campagne française, médiévale et immémoriale, et les rythmes plus modernes de la société actuelle avec la valorisation de l'emploi, du travail salarié – c'est tout le dilemme de Julien entre les horaires de son travail et des répétitions. Mais ce qui m'intéressait surtout dans les combattants du spectacle, qui sont très portés sur le jeu de rôle et l'imaginaire de la chevalerie, c'est combien le « devenir homme » y est porté au carré, avec ces signes de virilité ostentatoire que sont les armures, les combats, l'identification à un passé soi-disant glorieux. La question de la transmission – apprendre à manier le bâton et l'épée, se faire adouber – y occupe une place centrale. C'est la fameuse phrase du rituel des adoubements : « Ceci sera le dernier coup que tu recevras sans coup férir », qui symbolise l'entrée dans l'âge adulte. Ce dernier coup, ce sera finalement la dernière concession de Julien au collectif avant de prendre le large, l'apprentissage du compromis, une façon de négocier avec soi qui relève d'une maturité nouvelle plutôt que de la soumission aux lois du groupe.

Quelle importance accordez-vous aux moments de danse récurrents ? L'adolescence, c'est aussi le temps des fêtes, l'exubérance des corps qu'on exhibe fièrement. Les passages dansés incarnent une forme de résistance au rouleau compresseur en cours, tout en désignant l'éphémère de cette résistance. Pour moi il y a ça aussi, en même temps : l'âge d'or est limité, les fêtes ne reviendront plus, après, la vie est longue. Le narrateur le dit, « C'est le dernier été », on peut encore choisir entre travail et loisir, comme si le temps allait bientôt les rattraper, les faucher comme dans la scène de la moissonneuse-batteuse qui avale tout. Et la danse c'est aussi une manière d'expérimenter sa singularité dans un rythme, dans une structure fortement imposée – exemplairement le Madison chez Julien. C'est pour ça que la musique de la dernière scène dansée est coupée : les corps y deviennent plus libres, on voit mieux ce qui occupe à ce moment-là Julien – une autre transmission (il apprend les pas à une petite fille), pas imposée d'en haut, mais inventée dans l'ombre, singulière et souveraine.

Quelle valeur a la dernière séquence de lecture ? Je ne voulais pas finir le film sur Julien, ça personnalisait trop les enjeux. Il y a sa réponse, c'est une chose, mais il fallait ouvrir le film à tous les autres. Et je trouvais beau que ça passe par le prisme d'un texte qu'ils s'approprient. Je voulais leur offrir la possibilité de cette échappée, que la fiction – le texte de Robert Walser – soit un ultime cadeau : non une évasion du réel mais au contraire son intelligence. Il y a quand même dans la « fiction » quelque chose d'une promesse qu'on pourrait dire « politique », qu'elle seule en tout cas permet d'invoquer. Vers le début, on entend les dialogues d'un film à la télévision. C'est la dernière scène du dernier film d'Abel Gance, *Cyrano et d'Artagnan*, c'est de là que naît la musique (hors Bach) qui revient après régulièrement – la version piano qu'on a faite, et la version orchestrale originale de Michel Magne. Elle est la garante de la fiction, elle est son espoir et sa promesse toujours possible. J'aimais l'idée qu'elle accompagne ces trajectoires, venant de ce cinéaste qui a beaucoup compté pour moi, et venant de cette histoire de héros sur le retour, confronté encore et toujours à l'injonction de la gloire, aux canons de la virilité, à la difficulté d'être socialement un homme, sans machisme et sans préjugé, sans enfant mais pas sans descendance.

Propos recueillis par Olivier Pierre

DER TAG DES SPATZEN

Compétition internationale

Première internationale

THE DAY OF THE SPARROW

Merle Kröger et Philip Scheffner

À l'origine du projet : la une d'un journal ? Philip Scheffner : Le projet est né tout à fait comme nous le racontons dans le film. En novembre 2005, deux évènements survenus à l'étranger sont parvenus, via un journal, jusqu'à une salle de séjour quelque part en Allemagne. L'histoire d'un moineau terrassé par une balle aux Pays-Bas, et celle d'un soldat allemand, victime d'un attentat-suicide à Kaboul : ces deux histoires sur une même page. Je me souviens d'avoir lu les deux nouvelles, puis d'avoir regardé par la fenêtre. Un moineau voletait d'arbre en arbre. C'était une journée paisible. Je ne voyais aucun signe de « guerre » dans mon petit jardin à Berlin. Il était donc très facile d'assimiler la première nouvelle, mais beaucoup moins la seconde. L'Afghanistan semblait vraiment très loin de moi. Pourtant, à en croire le ministre de la Défense allemand : « la sécurité de l'Allemagne est défendue dans l'Hindou Kouch », j'aurais donc dû voir « quelque chose ». Il doit bien y avoir « quelque chose », et si ce « quelque chose » est invisible, il faut développer des stratégies pour réajuster son propre regard, développer une certaine sensibilité pour qu'une connexion puisse s'établir. Il aura fallu un certain temps pour que cette vague impression se transforme concrètement en projet de film.

S'agit-il d'un film sur l'observation des oiseaux, et ce genre a-t-il influencé votre travail de réalisateur ? P.S : Depuis l'âge de huit ans, j'observe les oiseaux avec des jumelles. Ce passe-temps est peu à peu devenu une obsession. Au fil du temps, j'ai troqué mes jumelles pour une micro et une caméra. Il y a des similitudes entre le travail d'un documentariste et celui d'un ornithologue. Une règle prévaut : moins la personne (ornithologue ou documentariste) est vue, meilleur sera le résultat. On adopte des positions impossibles, on respire lentement. On évite le moindre mouvement qui risquerait de faire du bruit ou de troubler le calme des lieux. L'observateur cherche à se rendre invisible, ou plutôt à camoufler sa présence. Il ne prend pas part à l'action. En réalité, c'est comme s'il n'était pas là du tout. Évidemment, ces stratégies débouchent souvent sur un échec. Je me demande combien de temps on peut tenir dans ces conditions, et ce qui se passe lorsque l'observateur soi-disant neutre fait soudain son entrée dans l'enregistrement. Le film tente de remettre en question la position de « l'observateur » : avec Bernd Meiners, le directeur de la photographie, et Pascal Capitolin, le preneur de son, nous avons cherché à appliquer cette réflexion à notre façon de filmer des images et d'enregistrer des sons. Le film est donc constitué majoritairement de plans larges de paysages et de gros plans, qui se rapprochent de la façon dont un ornithologue perçoit le monde : assis en silence, il attend, et repère soudain un petit changement... Il tente alors de localiser la source de ce mouvement ou de ce bruit avec ses jumelles. Il ne change pas de position. La distance qui le sépare de l'élément observé ne peut être franchie qu'avec un outil – les jumelles – mais en aucun cas par un déplacement vers l'objet convoité. Donc même si, par exemple, l'oiseau apparaît en gros plan, c'est toujours le son à proximité de l'observateur que l'on entend, peut-être cent mètres plus loin. Nous avons donc cherché à intégrer et à utiliser ces modes de perception dans le film, pour créer l'illusion que le public « observe » le film plus qu'il ne le « regarde ».

La narration du film semble être en constante évolution, comment avez-vous travaillé sur le script ? P.S : Il y a d'abord eu une longue période de recherche. Avant le tournage, la coauteur Merle Kröger et moi-même nous sommes rendus sur les lieux pour prendre des photos, parler à la population locale, etc. Nous avons élaboré une sorte de script à partir de ces éléments, sur lequel nous nous sommes appuyés pour le tournage. La narration a été établie plus tard, pendant la phase de montage. Il y avait un micro à côté de la salle de montage, et j'ai essayé différentes façons de commenter les images pendant que nous montions le film. Le film a donc progressé lentement, tout comme la narration.

Merle Kröger, productrice : Pour la structure dramatique, nous avions deux points de départ. Le premier était d'ordre personnel : la mer Baltique, où nous avons tous les deux passé notre enfance, dans cette atmosphère étrange, entre le calme d'une belle journée d'été et le bruit des missiles qui heurtent la surface de l'eau. Le second était plus intellectuel : la recherche des lieux où se déroule réellement ce conflit. Lors de notre premier séjour de recherche, nous avons été surpris de voir que la plupart des casernes étaient situées dans des paysages aussi beaux et quelque part aussi « familiers » pour un Allemand que la zone d'entraînement sur la mer Baltique. Nous y avons passé beaucoup de temps, à observer les paysages, écouter les sons, parler aux passants et, bien sûr, chercher des oiseaux. Nous avons souhaité retranscrire cette structure dramatique dans le film final, refaire le voyage avec notre équipe. C'était une expérience saisissante, qui a complètement changé notre façon de voir le monde. Pas tout à fait comme si l'on avait changé l'objectif devant nos yeux (et nos oreilles), mais plutôt comme une impression de ralentissement général. Nous avons gardé cette sensation un certain temps après le tournage. L'instant dramatique où la perspective de l'observateur se brise se situe au moment où l'on introduit l'histoire du militant. Cela reflète la façon dont ces événements sont entrés dans nos vies personnelles alors que nous préparions le film. Soudain, le réalisateur devient lui-même un sujet d'observation, et il ne peut pas continuer avec ses méthodes habituelles. Le troisième élément structurel est la communication constante avec le Bundeswehr, l'armée allemande, qui ne s'est quasiment jamais interrompue pendant toute la durée du tournage.

Le film soulève la question de l'information et de son exploitation à des fins politiques. Quel peut-être le rôle d'un réalisateur de documentaire dans un système aussi contrôlé ? P.S : Quand on parle de la guerre en Afghanistan et de l'implication de l'Allemagne dans le conflit, des images de l'Afghanistan nous viennent naturellement à l'esprit. Des tanks sur une route poussiéreuse, par exemple. Bien sûr, ces images sont très contrôlées par les autorités. Mais plus important et plus problématique encore à mes yeux : ces images renvoient toujours à un « ailleurs » lointain. Elles occultent le fait que cette guerre est également préparée et encouragée ici (notamment en Allemagne). Et que voyons-nous dans notre environnement direct ? Très peu de traces de la guerre ; celle-ci n'est ni visible, ni clairement localisée. Le film tente de comprendre de quelle façon et à quel moment des fissures peuvent naître sur cette surface en apparence paisible. Ces moments où la guerre devient visible, où les limites entre vie civile et action militaire se troublent. Pour moi, de telles fissures ne peuvent être énumérées à travers un travail documentaire classique et « réaliste ». Il faut développer un langage filmique qui puisse mettre l'accent sur les irrégularités, ébranler les hiérarchies d'attention habituelles et repérer les menus déplacements dans une image apparemment homogène. Avec *Der tag des spaztzen*, je souhaite créer un espace filmique entre l'image et le son, l'analyse et l'imagination, qui remette en question l'apparente banalité de la guerre actuelle, ainsi que notre propre relation au conflit.

M.K. : Je pense que les images de guerre que nous voyons aux informations renouvellent encore et encore cette impression de distance physique, et qui plus est, elles sont communiquées avec une telle urgence, une telle vitesse, qu'elles me donnent le vertige et réduisent ma capacité à agir. Partant de ce constat, nous avons délibérément cherché à ouvrir cet espace filmique comme un espace de lenteur, de contemplation, dans lequel il est vraiment possible de rentrer et rester un moment.

Pouvez-vous nous parler de Pong et des stratégies de production adoptées pour financer le film ? M.K : Pong est une petite maison de production berlinoise dirigée par Philip Scheffner et moi-même depuis 2001. Avant cela, nous avons fait partie du collectif de réalisateurs Dogfilm pendant dix ans. Dogfilm œuvrait à la frontière de l'art vidéo, du documentaire et de la fiction, en développant constamment de nouveaux formats et de nouvelles façons de lier le sujet d'un projet cinématographique aux méthodes visuelles et narratives employées. Il y avait alors de nombreux espaces artistiques à explorer, des galeries et institutions artistiques à Arte, en passant par la ZDF Das Kleine Fernsehspiel. Lorsque ces espaces ont commencé à se réduire, nous avons décidé que Pong devait être une plateforme non seulement pour les films, mais aussi pour nos projets parallèles dans le domaine de l'art sonore ou de l'écriture de fiction. Aujourd'hui, Pong a déjà produit cinq longs métrages documentaires, et contre toute attente, ceux-ci nous ont peu à peu amenés à redécouvrir l'espace cinématographique classique. *The Halfmoon Files* et *Der tag des spaztzen,* en particulier, nécessitent un grand écran et une salle de cinéma plongée dans l'ombre pour être appréciés à leur juste valeur. Sachant cela, nous avons décidé d'essayer une stratégie de production plutôt expérimentale pour *Der tag des spaztzen*. De nos jours, aucune agence de financement ne prendrait le risque de financer toute seule un documentaire expérimental pour le cinéma. Nous avons donc choisi de coproduire le film avec deux autres sociétés de production allemande de taille équivalente à la nôtre, Worklights media et Blinker Filmproduktion. Cela s'est révélé payant, puisque ensemble nous avons formé une équipe solide en matière de production et d'apport créatif. En partageant nos fonds et nos contacts, nous avons réussi à convaincre six agences de financement régionales et fédérales de soutenir notre projet. Puis ZDF/Arte nous ont rejoints comme quatrième coproducteur, en la personne de Doris Hepp, directrice des programmes de l'un des derniers « refuges » du cinéma artistique, « La Lucarne »/ « Spätvorstellung ». Le vrai luxe sur cette production, c'était la durée du tournage (33 jours), l'équipe que nous avons eu les moyens de réunir pour développer le langage audiovisuel du film, et la liberté qui nous a été donnée d'utiliser une technologie des circuits « traditionnels » (HDCam Dolby Surround) pour un film expérimental.

Propos recueillis par Rebecca de Pas

The origin of the project: a newspaper frontline? Philip Scheffner *: The origin of the project was actually very much as it is told in the narration of the film: In November 2005, the news of two events which took place outside of Germany were transported via a newspaper to a living room in Germany. A story about a sparrow being shot in the Netherlands and a story about the death of a German soldier, killed by a suicide attack in Kabul – both stories on the same news page. I remember reading both stories and then looking outside my window. A sparrow was hopping from tree to tree. A peaceful day. I couldn't identify any signs of "war" in my Berlin backyard. So it was very easy to connect to one story but very difficult to find a connection to the other. Afghanistan seemed to be very far away. On the other hand, the German defense minister was declaring that "Germany's security is defended at the Hindukush" – so I thought one should see "something". "Something" must be there - and if this "something" is invisible one needs to develop strategies to readjust one's perspective, to develop a certain sensibility so that connections could emerge. It took quite a while till this vague impression was turned into a concrete idea for a film project.*

Is bird watching the genre of your film and has it influenced your work as filmmaker? P.S*: Since the age of eight, I have been watching birds with my binoculars. A hobby that has become an obsession in the meantime. In subsequent years, I increasingly swapped my binoculars for a microphone and camera. There are some similarities in the work of a documentary filmmaker and a bird watcher. In both cases, the doctrine is that the less a person (the birdwatcher, the filmmaker) is seen or heard, the better the result. The body is clenched in odd positions, breathing slows. The minutest movements, which in turn trigger sounds and disturbances, are avoided. In the process of observing, the observer attempts to become invisible or rather to camouflage his presence. He is not involved. Actually, he isn't there at all. Of course all these strategies usually fail. The question I ask myself is how long can such a condition be maintained, and what happens when the pseudo-neutral observer suddenly becomes part of the recording. The film tries to question this position of the "observer" – and together with the DOP Bernd Meiners and the sound recordist Pascal Capitolin, we were trying to reflect this in the way we shot images and recorded sounds. So the film mainly consists of wide angle landscape shots and close ups – similar to the way a birdwatcher is perceiving the world: silently sitting, waiting, suddenly recognizing a small disturbance... And then trying to locate the source of that movement or sound with the binocular. The observer is not changing his / her position. The distance to the observed object is bridged only with a tool – the binocular - not with a physical movement towards the object of desire. So even if e.g. the bird appears in a close up – the sound is still that of the location of the birdwatcher – who is maybe sitting some 100 meters away. So we were trying to integrate und use these perception patterns in the film. To create a situation where the audience is "observing" the film rather than "watching" it.*

The narration of the film seems in constant evolution, how did you work on the script? P.S*: There was a long research phase. Before the actual shooting, co-author Merle Kröger and me were traveling to the different locations taking photos, talking with people etc. Out of this we created something like a script which then was the basis for the actual shooting. The actual spoken narration was then developed during the editing. I had a microphon next to the editing suite and tried out different ways of narration in the editing process. So the film was growing slowly – and so did the narration.*

Merle Kröger *(producer [à indiquer en fin d'entretien]) : In terms of drama structure we had two starting points: One was the personal, which is the Baltic Sea, where both of us spent our childhood, in this eerie atmosphere between the peace of a happy summer day and the sound of the missiles hitting the water surface. The other was the intellectual point – the research for the places where this war is actually produced. During the first research trip we were surprised that most of the barracks are located in landscapes as beautiful and somehow "representative" for Germany as the Baltic Sea training area. We spent a lot of time at these places, watching these different landscapes, listening to the sounds, talking to people passing by, and – of course – looking for birds. This drama structure we tried to translate into the final film, doing the whole trip once more with our team. It was a strong experience, which completely changed the way to look at the world for all of us. It was not just as if one would change the lense in front of your eyes (and ears), but it created the effect of deceleration. It even stayed with us for a while after the shooting was over. The drama point where this observing perspective collapses, is when the story line of the activist starts. It reflects the way these events broke into our personal life while working on the film. Suddenly the filmmaker himself becomes an object of observation, and he is unable to go on with his usual methods. The third structuring element is the constant communication with the Bundeswehr, which in fact went on for almost the whole process of the film production.*

The film raises the question of the information and how this is managed by the political agenda. What can be the role of documentary filmmaker in this over controlled system? PS*: If we talk about the war in Afghanistan and Germanys involvement in it, we always have images of Afghanistan in mind. Tanks on a dusty road, etc. Of course these images are highly controlled by the official side. But what is more important and problematic for me is that these images always refer to something "over there", something far away. They hide the fact that this war is also planned and supported here (meaning e.g. in Germany). So what do we see in our own personal surrounding? There are few traces of war – neither is it visible, nor clearly located. The film tries to work out how and at what points do breaks open up the seemingly peaceful surface. Moments when war is visible, when the interfaces between civil life and military action blur. For me these points cannot be enumerated through a "realistic", classic documentary way of working. It is about developing a filmic language that steers the focus to irregularities, which undermines familiar hierarchies of attention, which traces the small displacements in a seemingly homogenous image. With* Der tag des spaztzen, *I would like to create a filmic space between image and sound, analysis and imagination, which questions the apparent casualness of the current war – and our own relation towards it.*

MK*: I think the news footage of the war we get to see, not just recreates the physical distance over and over again, it also comes with a certain urgency and speed that makes me feel dizzy and reduces my ability to act. Therefor, it was our aim to open this filmic space as a space of slowness, a space of contemplation, where you can actually enter and stay for a while.*

Can you talk about pong and the production strategies that you have followed to finance the film? MK*: pong is a small Berlin based production house run by Philip Scheffner and myself since 2001. Before, we had been members of the filmmakers' collective dogfilm for ten years. dogfilm worked along the borders of video art, documentary and fiction, constantly developing new formats and ways to connect the subject of a cinematic work with its visual and narrative methods. At the time, there was a broad range of artistic spaces to experiment – from galleries and art institutions to ARTE and ZDF Das Kleine Fernsehspiel. Seeing these spaces shrink, we decided that pong should be a platform not just for films, but also for our parallel projects in the fields of sound art and fiction writing. By now pong has produced about five feature length documentaries – and it somehow came as a surprise to us that with these films we slowly rediscovered the classical cinema space. Especially* The Halfmoon Files *and* Der tag des spaztzen *actually need the big screen, and the exclusivity of the dark cinema, to unfold. Having this in mind, we decided to try out a kind of experimental production strategy for* Der tag des spaztzen. *Knowing that no funding agency alone would take the risk of financing an experimental documentary for cinema these days, we first decided to co-produce the film together with two other German production companies of our size, worklights media and Blinker Filmproduktion. It turned out to be the right decision, as we became a strong team in terms of production and creative input. Sharing our credits and contacts, we were able to convince altogether six regional and federal funding agencies to support the project. Then, ZDF/ ARTE joined us as the fourth coproducer, in person of Doris Hepp, commissioning editor for one of the last remaining "islands" of artistic filmmaking, "La Lucarne"/ "Spätvorstellung". The luxury we had during this production, was the time we spent shooting (33 days), the team we were able to afford and with whom we developed the audiovisual language of the film, and the freedom to use a kind of "mainstream technology" (HDCam Dolby Surround) for an experimental film.*

Interviewed by Rebecca De Pas

suite de la page 6 : J'ai par exemple découvert les possibilités et la force narrative qui se dégagent d'un seul cliché de Brassaï ou de Robert Doisneau, c'est très émouvant. Ça a beaucoup à voir avec le cinéma, et d'une certaine façon, la réussite de *Tres Semanas Despúes* tient beaucoup à cette découverte. J'espère ne jamais arrêter d'explorer tous ces mondes qui nous sont offerts, aujourd'hui comme hier, par les photographes du monde entier.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

Your film takes a part of the collective project "8,8" launched by the Chilean artist Fernando Prats. Could you talk about the genesis of this project and how you got involved in it? *Fernando Prats is a Chilean artist who has lived over 20 years in Barcelona. He's developed a long career as a visual artist focusing his themes on the geographic changes in Chile. When the earthquake occurred in February, Fernando was in Chile preparing an exhibition of his work. Immediately, he decided to undertake something related to this situation. He was able to secure some financing from a gallery in Spain, and by way of a common friend he called me to film his work on video in the zone most affected by the earthquake. This is how the idea came about to include this documentary in his exhibition.*

When decision was made to film, what were your first moves? *It was all very fast. Fernando Prats called me on a Wednesday and that same weekend we were traveling to the south of Chile. We didn't know what we were going to find. It was all very guerrilla-like since most of the roads and cities were still closed and access was very difficult. The same occurred with the accommodation, but we were lucky since many people offered us their homes to stay in. It was a very intense week of filming, both physically and emotionally.*

Which elements conveyed the structure of the film: people met, locations? *I basically respected our trip and the changing landscapes we encountered. I encountered the structure in the editing, especially the postproduction sound design created by Robert Espinoza. It was very important when I realized how the sound could create a narrative line that would permit the unification of all the zones into one single space.*

Destruction is present all film long. Destruction as result of the earthquake, yet also destruction as necessity towards a new life. In this chaos, how to narrate the place of people? *Chile is a country that has been marked by earthquakes throughout its history. If you ask any Chilean, of any age, in the street they will tell you they have lived through one, two, or sometimes more than five earthquakes in their life. Much of their geography has drastically changed because of this and I think that this earthquake will not be an exception. It was very important to me to be able to capture the landscape and the people that inhabit it as one and to observe this from a distance; this I feel occurred on it's own during the filming. It is a story that does not end here. My feeling when I finished that intense week of shooting was that the earthquakes remain a latent theme in our history and that this does not end here.*

5 To film a tragedy such as an earthquake raise the question about the duty that a filmmaker has - towards his 'subject', his images, his audience. What did this experience teach you? *Not much time has passed since I filmed the documentary. Everything has been very fast and it's a process that I'm not used to. Nevertheless, I recently had the opportunity to return to some of the most earthquake-affected zones that I filmed in February and I realized that there isn't much difference between what I saw and what I experienced at that time. There is a profound sadness that inhabits these places and many years will pass until everything returns to normal. In Santiago, everything has returned to normal and now nobody seems to remember the earthquake. In a way, I view this documentary as a small contribution so that we don't forget what we've lived through, and as window to the world in order for others to become acquainted with this experience.*

To shift subject, it is known that you are building a History of photography on line, a website where you put a vast number of portfolios from the beginning of photography until today (http:/camarademocratica.blogspot.com/). Can you tell us the origin of this need and this enormous work? How is it related to you as a filmmaker? *Everything started from the simple necessity to know more about photography, and principally, the history of photography. I was very ignorant on the subject and I only knew the most famous photographers like Robert Frank, Henri Cartier-Bresson or Walker Evans. I began investigating and found a whole world that marveled me in the same way that cinema did when I was a child. For example, to discover the possibilities and the narrative force that could be reached with just one single image from Brassaï or Robert Doisneau moved me. This is closely connected to cinema, and in a way the culmination of* Three Weeks Later *owes a lot to this discovery. I hope I never stop discovering all of these worlds that have been proposed by- and continue to be proposed by- the photographers from around the world.*

Interviewed by Rebecca De Pas

MYSTERIOUS OBJECT AT NOON

21h30 VARIÉTÉS

Apichatpong Weerasethakul

MERCREDI 7 JUILLET

22:00 / 2:00 COMPTOIR DUGOMMIER

DJ Set : VERY MERCENARY

SOIREE D'OUVERTURE

14 BOULEVARD DUGOMMIER - 13001 MARSEILLE

Les sentiers

Nathalie Guimard et Vincent Tuset-Anres

Depuis 2006, le FIDMarseille invite Fotokino à programmer un écran tout public. Inédits ou raretés, cette année encore, Les Sentiers proposent une très grande diversité de films. Oui, à l'image du FIDMarseille dans son ensemble. Témoignages, fictions, films d'animation... Cet écran réunit des objets cinématographiques très divers, et présente la particularité d'être accessible aux enfants, à partir de six ans. Les œuvres qui composent cet écran n'ont pas été pensées pour les enfants, mais elles ne leur opposent pas de barrières, de langue, de sujet, de compréhension, infranchissables. Au-delà de cette contrainte de programmation, nos choix sont très libres.

Dans le texte du catalogue, vous parlez de magie, sans que cela soit une thématique de programmation. Lors des recherches que nous avons entreprises pour cet écran, coïncidence heureuse, nous avons été invités à travailler sur une programmation qui aborderait les liens entre cinéma et magie. Selon nous, ces liens ne relèvent pas d'une approche thématique, mais résident dans l'essence même du cinéma, qui est un art de l'apparition. La laterna magica d'Athanasius Kircher, les fantasmagories, puis le théâtre optique d'Émile Reynaud, les trucs du facétieux Méliès... Dès ses prémisses, le cinéma s'est paré de mystère et d'enchantement. Aujourd'hui, de nombreux cinéastes, Apichatpong Weerasethakul pour ne citer que lui, poursuivent cette histoire.

On en retrouve donc des traces sur ces Sentiers ? Oui, de nombreuses ! Comme vous l'avez souligné, il ne s'agit pas pour nous de nous inscrire dans une thématique sur cette édition. Pour autant, chaque année, nous pensons la sélection des films et la composition des séances aussi en termes d'affinités cinématographiques, narratives ou esthétiques entre les œuvres. Nous invitons ces films à une certaine complicité avec leurs voisins. Et cette année, presque tous nous parlent d'une énigme magique propre au cinéma, de son essence vaporeuse. La lumière (*Passing, Dreams from the Woods)*, le trucage (*Brats, Nono Nénesse, Synchronisation*), la mort (*Le Monde étrange d'Axel Henrichsen, Trickland, Madagascar*). Travailler sur les liens intimes et pourtant involontaires que les films tissent entre eux nous ravit. On pourrait aussi évoquer une lecture « céleste » de cette programmation, avec des films comme *Pour le Mistral* de Joris Ivens, *28.IV.81 (Bedouin Spark)* ou *Vol des Sens* qui évoquent le ciel, le vent, la lumière, les étoiles, ces choses que l'on voit et que l'on ne peut pas toucher. Ou qui nous touchent mais que l'on ne peut voir. De la magie, encore...

On imagine cette approche propre à éveiller la curiosité des plus jeunes. Bien sûr. Mais le spectateur adulte ne désire-t-il pas, lui aussi, être enchanté par le spectacle que lui offre le cinéma ? Le pouvoir de fascination qu'exerce la projection résiste à la prolifération des écrans, comme l'évoque *A Barriga Escura de uma Baleia Branca*. Peut-être parce que la projection est un partage ? C'est cette question, et les réponses que l'on esquisse, qui constituent le sens d'un tel écran et qui guident l'ensemble des programmations de Fotokino.

Le Conseil d'administration du FIDMarseille
Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Lucien Bertolina, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carenzo, François Clauss, Gérald Collas, Henri Dumolié, Alain Leloup, Catherine Poitevin, Paul Saadoun, Michel Trégan, Dominique Wallon.

Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Nicolas Feodoroff. Rédaction : Gabriel Bortzmeyer, Fabienne Moris, Rebecca de Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Gabriel Bortzmeyer, Philip Clark, Claire Havart, Eve Judelson, Aurélie Marcillac, Jean-Pierre Rehm, Sally Shafto. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert.
Impression : Imprimerie Soulié