PORTRAITS CROISÉS

14H MAISON DE LA RÉGION
En présence du réalisateur
Première mondiale

BIETTE
Pierre Léon

Pourquoi avoir décidé de réaliser le portrait du critique et cinéaste Jean-Claude Biette ? Quels liens aviez-vous avec lui et son œuvre ? J'ai connu Jean-Claude Biette en décembre 1980, en même temps que l'autre Jean-Claude - Guiguet. J'étais un jeune cinéphile, je venais de découvrir *Femmes Femmes* de Paul Vecchiali, l'un des deux ou trois films qui ont décidé de ce que j'essaierai de faire par la suite, et j'avais voulu en savoir un peu plus. Les cinéastes que Paul produisait et soutenait à l'époque, autour de sa maison de production Diagonale, m'attiraient tout naturellement. Biette et Guiguet étaient très drôles à voir et à entendre, et Biette m'avait plu tout de suite parce qu'il n'arrêtait pas de faire des jeux de mots, que j'étais moi-même très friand de cette pratique un peu stupide, mais presque toujours solitaire. Alors là, ce gars qui avait fait un film aussi difficile (pour moi à l'époque) que Le Théâtre des Matières, eh bien c'était un enfant complètement idiot. On riait tout le temps. Nous nous sommes vraiment rapprochés quelques années plus tard : j'ai écrit quelques années à *Libération*, sur la musique classique. Quand il est mort brutalement, en juin 2003, c'est un ami que j'avais perdu. Et c'est six ans après que l'idée m'est venue de faire quelque chose autour de lui. Peut-être ce qui a déclenché cette envie, c'est précisément cette formule contenue dans votre question : « critique et cinéaste ». Biette était un critique important, certes, mais c'était avant tout un grand cinéaste, et je voulais qu'on inverse les termes de la proposition. Bien sûr, la difficulté principale, c'est qu'il est infiniment plus simple d'accéder aux textes de Biette qu'à ses films. Le silence reste la meilleure arme contre la vie.

Le film opère par subtils décalages, comme l'énonciation du nom de chaque intervenant. Pourquoi ce dispositif avec Françoise Lebrun, Pascal Cervo et vous ?
J'ai très peur du mot dispositif ; j'ai toujours pensé que les cinéastes qui y recouraient de façon régulière (Von Trier, avant lui Syberberg, avant eux Clouzot, etc.) jouaient avec le feu. Mais bon, j'admets qu'il y a là du dispositif. Réduit au minimum, du reste. Françoise et Pascal étaient là pour une raison très simple : Françoise a connu Jean-Claude à l'époque des aventures parisiennes des années 70 (avec Adolfo Arietta, entre autres) ; Pascal a joué dans Saltimbank, le dernier film de Jean-Claude, et même s'il ne le connaissait pas très bien, je trouve qu'il est l'acteur biettien par excellence : un mélange de grâce domestique et de grandeur discrète. Tous les deux ont une démarche unique ; je veux dire qu'ils marchent comme personne. Pour les noms des "acteurs" de ce film, j'avais envie de les entendre, pas de les lire - Biette aimait les noms propres et il était très fort pour en inventer d'incroyables pour les personnages de ses films.

Comment avez-vous envisagé la construction de ce portrait ? C'est difficile d'imaginer quelque chose sur un mort, très difficile. Surtout dans un monde envahi de cadavres vivants. Je n'avais pas d'idée, réellement, j'ai senti une sorte de nécessité. Un jour, je me suis dit : « Pourquoi pas moi ? ». Et c'est devenu ça, le film Biette : j'ai raconté ce que j'en savais, ni plus ni moins. Ce que je ne savais pas, je suis allé le demander à ceux qui savaient. Ils ont joué leur rôle.

Le film convie de nombreux amis et collaborateurs de Jean-Claude Biette, une famille de cinéma, comment les avez-vous choisis ? J'ai filmé ceux que j'avais envie de filmer - il n'y a pas une grande différence avec la fiction. Je n'ai pas filmé tous ceux que j'aurais dû filmer pour obtenir un portrait objectif et scientifique, je n'en avais ni la capacité ni l'envie. Comme Biette était souvent insaisissable, en tout cas insaisissable dans sa totalité, comme il pratiquait la compartimentation avec une certaine gourmandise, je voulais que chacun vienne avec ses impressions, ses souvenirs, ses hypothèses. Même s'il y a souvent des recoupements, personne ne dit vraiment la même chose. On pourrait presque croire, parfois, que Biette lui-même est un personnage de film, inventé par tous ces scénaristes.

Le choix des lieux est important, comment avez-vous mis en scène chacune des interventions ? J'ai l'impression que les choses sont arrivées d'elles-mêmes. Le hasard du calendrier y est pour beaucoup. En novembre 2009, Pierre-Marie Goulet et Teresa Garcia, qui organisent à Lisbonne le festival Temps d'Images, une sorte de rêverie cinématographique qui consiste non pas à programmer des films mais à les montrer, en cherchant des liens secrets qui les réunissent, m'ont invité à présenter *L'Idiot*. Et voilà que nous nous sommes retrouvés avec Jeanne Balibar, Marie-Claude Treilhou, Christine Laurent, Bernard Eisenschitz, Adolfo Arietta, une partie importante de mon "casting" au même moment,

au même endroit. Ajoutez-y Luís Miguel Cintra, que je voulais absolument rencontrer. Le Portugal avait été pour Jean-Claude une sorte de paradis retrouvé, qu'il découvrit à un moment très difficile de sa vie, où personne, en France, ne voulait de ses films, de son talent, de lui. Il m'est apparu tout naturel de commencer à tourner à Lisbonne, de profiter de l'occasion. Un réflexe biettien en quelque sorte. À Paris, je voulais retrouver ces lieux extraordinaires qui peuplent tous les films de Biette, ces terrains vagues aux marches de la grande ville, pour que d'autres témoins et amis s'y retrouvent. Aujourd'hui, il faut aller plus loin - les terrains vagues ont été chassés de Paris en même temps que sa population la plus modeste. Grâce à l'aide du Conseil Général du Val-de-Marne, nous avons tourné à Fontenay-sous-Bois, qui nous a également prêté le théâtre où se passent les séquences entre Françoise Lebrun, Pascal Cervo et moi-même. Pour les autres, nous les avons simplement rencontrés chez eux, dans un café, dans un square, dans la rue. Avec, pour tous, le même principe : aucune rencontre préalable, pour tenter de garder la fraîcheur d'un entretien spontané, amical, non historique.

Comment avez-vous déterminé les extraits de films de Jean-Claude Biette pour construire votre film ? Martial Salomon, le monteur, et moi-même, étions guidés par le souci d'ouvrir une brèche dans le monde si particulier de Biette, avec ses secrets, ses chausse-trappes, ses incongruités, ses univers parallèles peuplés de personnages en perdition, d'exclus, de désespérés, mais jamais privés de leur sourire et de leur naïveté d'idiots modernes, de héros sans exploits. Bref, de donner l'envie de voir ses films.

Le film est un portrait de Jean-Claude Biette mais évoque aussi un certain âge d'or de la cinéphilie, de la critique en France, et une certaine idée du cinéma des années 60 à aujourd'hui. Parler d'âge d'or m'évoque immédiatement la nostalgie, et je déteste la nostalgie. Ce que je n'accepte pas, en revanche, c'est les oublis, pour la plupart volontaires, de l'histoire officielle. Ainsi, pendant cette étrange période des années 90, celle de la restauration d'un cinéma de grand-papa en culotte courte de la modernité, du pastiche, du second degré, de l'imitation post-moderne, un pan entier d'un autre cinéma est passé par profits et pertes (surtout par pertes). Ce cinéma, que les critiques russes appellent la Deuxième Vague (Vecchiali, Biette, Arietta, Davila, Treilhou, Zucca, etc.), ou plutôt tous ces films, extrêmement audacieux, risqués, ambitieux, ne sont pas vus. Parce que pas montrés. Il faut absolument que quelque chose se passe. Demandez aux jeunes cinéphiles qui découvrent par hasard Loin de Manhattan ce qu'ils en pensent et voyez le choc que ça produit. C'est aussi pour ça que j'ai fait ce film - Biette me semble être une figure centrale, même s'il n'est pas la plus connue de cette démarche complète qui consistait à faire le lien permanent entre les films du passé et les films du présent, à mépriser ouvertement l'actualité médiatique qui défigure toute tentative de pas de côté, à n'avoir, finalement, aucun souci de la modernité et de ses paniques. J'espère organiser quelque chose à Beaubourg, avec Sylvie Pras, à l'automne 2010, sur un ou deux mois, montrer des films de Biette, bien sûr, mais dans une sorte de constellation qui réunira aussi bien Vecchiali, Arietta, Treilhou, Davila que Oliveira, Bill Douglas, Pasolini, en passant par les "voisins" contemporains, comme Mathieu Amalric, Serge Bozon, etc.

Pourquoi cet épilogue avec la mise en scène du *Barbe Bleue* de Biette ? Barbe Bleue a été d'abord un scénario écrit par Biette pour la série « Cinéma de chambre » de l'INA, qui s'est arrêtée au milieu des années 80, ce qui est assez symptomatique. Biette n'a donc pas pu faire ce film. En 1996, Christine Laurent a demandé à Jean-Claude s'il pouvait transformer le scénario en pièce de théâtre qu'elle désirait monter au théâtre Cornucopia de Lisbonne, dirigé par Luís Miguel Cintra. Jean-Claude a accepté avec joie et il a écrit deux scènes supplémentaires destinées aux représentation lisboètes. Le scénario avait été publié par Trafic, mais avant la mise en scène de Christine. Ces deux scènes ont donc été jouées en portugais - j'avais vu le spectacle, magnifique, génialement joué par Cintra. J'ai voulu que ces scènes soient entendues en français, que quelque chose de Biette passe dans ce film, à travers nous, qui n'avions que cette lanterne pour pénétrer dans le noir de l'oubli.

Comment Biette a-t-il été produit ? CinéCinéma s'est tout de suite intéressée à ce projet et mon frère Vladimir, qui venait de créer avec Nathalie Joyeux et Harold Manning, la société Les Films de la Liberté, a pu réunir le financement nécessaire, grâce au CNC, auquel s'est ajoutée une aide non négligeable du département Val-de-Marne. Curieusement, ce fut relativement facile. J'y vois même une certaine ironie de l'Histoire : Biette a toujours eu les pires difficultés pour tourner ses films et moi-même, jusque-là, je n'avais jamais bénéficié d'un centime d'aide publique ou privée. Et ça fait trente ans que je fais des films quand même.

Propos recueillis par Olivier Pierre

SÉANCE SPÉCIALE **GRATUIT EN PLEIN AIR**
EN PARTENARIAT AVEC LA MAIRIE DES 1ER ET 7ÈME ARRONDISSEMENT ET LA SACEM
LE CAMERAMAN Edward Sedgwick et Buster Keaton
CINÉ-CONCERT À 22H AVEC NICOLAS CANTÉ AU THÉÂTRE SILVAIN

SÉANCE SPÉCIALE
LIEUX FICITIFS
10H/15 VARIÉTÉS

DE JOUR COMME DE NUIT
Renaud Victor

En présence de Caroline Cacavale et de Paul Saadoun

Ilse Hughan

Along with your partner Violeta Bava, you have created and developed BAL, a co-production platform for South American projects within the context of the BAFICI. What are the motivations behind this? *It all started in 2000 with workshops held in Argentina (Bariloche and later in Colon) organized by Fundacion Antorchas (and after that Fundacion TyPA) where 12 young filmmakers from Latin America where invited to pitch their project and learn from their mistakes while practicing this with the help of renowned film professionals as f.i. Lita Stantic (ARG), Maria Novarro (MX) and Michel Reilhac (FR). After that all 12 came in April to Buenos Aires to pitch and meet with producers, representatives of foundations and other funding sources that were present at the BAFICI. This proofed to be very helpful for the young filmmakers because up until then it had been very difficult to get in touch with anybody interested in their project other than from their own country. At that moment there was no co-production market in Latin America (Guadalajara had its sales-market, for finished films, so completely different) and for the director of the BAFICI, Quintin (Eduardo Antin) time had come to professionalize what had been done on a small scale during the previous BAFICI editions. Since I also worked for the Rotterdam Film Festival I knew how to set up a co-production market and when Quintin and his wife Flavia presented me to Violeta Bava, it was 'love at first sight' and BAL, the first co-production market for latin American projects only, was born.*

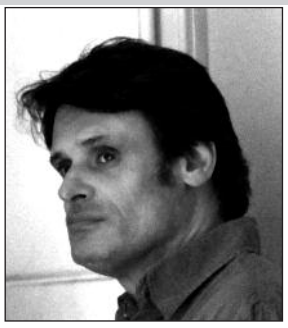
Could you tell us a bit more about your position, BAL course of action and how it all came together? *BAL has 3 sections, one of which has up until now an 'educational' side. We organized workshops for producers with the Nantes Film Festival / Produire au Sud and since 3 years we work with EAVE organizing PUENTES=workshops for 5 European and 5 Latin American producers. The second BAL-section is Work in Progress (WIP) during which we show images (8') of a film in (post) production and the third section is called "Encuentros /One-to-One Meetings which is meant for film projects that are looking for co-production and/or funding in general. In order to receive projects we send out an open call to our extensive Latin American network and out of around 250 projects that are sent in we select the best of that year with a maximum of 25 but that has never happened. Usualy we select between 15 and 18 projects for Encuentros and around 10 for WIP. It can be a first film, but also the 10th film of a filmmaker. We are looking for authentic voices, films that try to tell stories in an original way which doesn't necessary mean they will please an audience! Budgets vary between US$ 250.000 and 1.5M. From the industry side we welcome between 40 to 50 professionals each year. Many formal and informal meetings take place during the 3 BAL-days, all equally important to create an international network for the latin-american filmmakers and producers present with a new project.*

How do you feel South American cinema has evolved over the past few years? Especially Argentinian cinema since Argentina is where you live? *In the past most films came out of Mexico, Brazil and Argentina. This has changed drastically during the last 15 years or so. Now author driven films from mostly young directors are being produced in all countries from latin America. Chile is probably leading (I am talking about the number of films), Uruguay is doing very well (think f.i. of 25 Watts, Whisky or Gigante). Also directors from Colombia, Bolivia, Peru, Equator, Paraguay and Venezuela are finding ways to successfully produce their films. I guess it has to do among other things with the fact that the new generation is travelling more (for instance with their short films) and thus they are able to see many films on the many festivals + the easy access to internet. For me, seeing many films is an essential tool for (most) directors 'pour se former'.*
And the creation of other co-production markets in Latin America after the BAL (like Guadalajara, Valdivia, Cartagena) has enabled the Latin American filmmakers and producers to set up the necessary network and to produce according.

You also work as a film producer and produce Lisandro Alonso's movies among others. In your opinion, how important is co-production as part of setting up a project? *Without co-production it would be almost impossible to find the money you need to make a film. In general the national funding bodies can only partly provide what is needed, so you have to find other sources. One of the films we are working on now is from Paraguay, La Ultima Tierra, director Pablo Lamar, and in that case it is even more complicated because in Paraguay there is no national film institute, so we are almost 100% depending from other co-production sources. On the other hand, it is not that easy to meet with all the conditions and rules that are set by the various institutions, they are often 'contradictoires' , and it takes a lot of time and experience in order to put all pieces together and finish the 'puzzle' in the right way. But it is always a nice challenge and I am happy to support young talented filmmakers, to see them grow, and share my knowledge with them.*

How do you view your role as a member of the FIDLab jury? *Last year when I visited FIDLab I was very impressed by the variety of the selection, all projects had something special or nice. So I am looking forward to see the 'harvest' of this year. And I am sure the exchange of ideas with the filmmakers and producers present will be interesting, this is almost always the case when talking to people who are close, or at least on their way to realize their next 'dream'. And finely I hope that we as a Jury will make the right decisions, not an easy task, but for sure a challenging one.*

Interviewed by Fabienne Moris



Charles de Meaux

Qu'est-ce qui vous a conduit avec d'autres artistes à créer Anna Sanders Films ? Une nécessité pratique. J'avais besoin de faire mon premier film *Le pont du trieur*. Cette nécessité a induit ce passage à l'acte. Il y avait aussi un lien fort entre différents artistes issus des arts plastiques qui, tous, avaient envie de s'approprier le médium cinéma, Pierre Huygue, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster. Nous avions la forte intuition que la maîtrise des outils de production faisait sens et que cela était au cœur de l'oeuvre achevée. Ce qui rejoint finalement l'idée simple et banale qu'il n'y a pas de séparation entre le fond et la forme. L'auteur est celui qui a la responsabilité à tous les niveaux et peut ainsi signer l'œuvre réalisée. Enfin, je dirais la volonté de sortir de l'expérimentation, du seul concept et de pouvoir travailler à l'échelle 1.

Comment appréhendez-vous les productions chez Anna Sanders ? A quelles subventions accédez-vous ? Comment articulez-vous et liez-vous les stratégies de production de l'art contemporain et du cinéma ? Il n'y a pas de stratégies de production, cela ne se passe pas en ces termes-là chez Anna Sanders. Il y a des territoires que nous avons envie d'explorer, des interrogations que nous souhaitons pousser plus loin. Le point de départ est la reconnaissance d'une chose commune. A partir de là, le projet marque un point. Tout part des rencontres, pas des subventions. D'autant plus que ce que nous produisons est assez peu identifiable et mal identifié par les commissions. Chaque projet génère son économie : on part d'un constat très simple et direct basé sur l'analyse de la réalité qui est souvent assez brutale. Finalement on n'a fait qu'appliquer ce qui vient du champ de l'art où un artiste est son propre producteur.

Comment conjugue-t-on une position de réalisateur et de producteur ? La production est venue naturellement avec la réalisation. Et dans mes projets, je suis autant producteur que réalisateur. C'est après que je me suis plus impliqué dans la lecture des projets des autres et que j'ai décidé de les produire. Et c'est l'ensemble de tous les films que nous avons faits qui donne une identité à ce personnage que nous avons imaginé collectivement.

Vous avez coproduit Uncle Boonmee d'Apichatpong Weerasethakul. Pouvez-vous nous en parler ? Je pars toujours du projet en prenant acte de son économie. Pour le cas de *Uncle Boonmee*, nous avons pu vendre des pièces d'Apichatpong Weerasethakul, reçu le Fonds Sud, et avec Simon Field, le coproducteur anglais, nous avons agrégé des coproducteurs en leur vendant des 'tickets d'entrées', c'est-à-dire le film. Je ne crois pas à l'indépendance, le cinéma se fait au cœur de la cité, la plupart des gens qui visent l'indépendance attendent de l'argent d'Arte !

Quels sont pour vous les enjeux du cinéma en 2011 ? C'est toujours difficile de définir le cinéma et de le délimiter à un corpus, un mouvement, une histoire. Si on définit la pratique par la projection en salle, comme la 'white box' pour l'art contemporain, on s'aperçoit que le cinéma aujourd'hui est éclaté dans ses formes. D'ailleurs au FID, vous montrez cet éclatement des formes très clairement, et ce depuis longtemps.

Comment imaginez-vous votre expérience comme jury FIDLab ? Je ne suis jamais venu au FIDMarseille et je me réjouis d'être avec vous cette année. Le programme a l'air alléchant, je suis curieux des projets et des rencontres qu'offre le festival.

Propos recueillis par Fabienne Moris.

Luis Urbano

Qu'est-ce qui vous a décidé à travailler dans la production ? Rien de très réfléchi. La conjugaison, à un moment donné, de plusieurs circonstances : un passé dans la production culturelle ; l'invitation de Sandro Aguilar à le rejoindre dans O Som e a Fúria ; la possibilité de travailler avec deux de mes auteurs préférés de l'époque, Miguel Gomes et Sandro Aguilar ; le fait d'être, à l'époque, fatigué d'être programmateur et distributeur (de courts-métrages) ; une envie soudaine de changer de vie et de connaître le cinéma de l'intérieur. Un peu de tout ça.

Les films produits par O Som e a Furia ont reçu plusieurs prix et sont distribués dans plus de dix pays. Comment choisissez-vous les projets sur lesquels vous travaillez ? O Som e a Fúria est une maison de production de cinéma d'auteur. C'est pour cela que les projets que nous choisissons de produire doivent avoir une caractéristique en commun: l'impression digitale appuyée, nette et singulière de leurs auteurs. Ainsi on peut trouver chez nous 5 types de réalisateurs / auteurs: les "résidents" avec qui nous travaillons en exclusivité : Miguel Gomes, Sandro Aguilar et João Nicolau. Les réalisateurs dont nous admirons l'oeuvre, avec laquelle nous avons une affinité, et avec qui, grâce à certaines coïncidences (ou pas), nous finissons par faire un film, satisfaisant un désir commun de travailler ensemble : Eugène Green, Manuel Mozos et Christine Laurent. Les "jeunes", qui nous proposent des projets dans lesquels sont ébauchées des idées du cinéma qui nous semblent intéressantes à explorer et dont il nous semble pouvoir aider à s'épanouir les singularités : Basil da Cunha, João Rosas, entre autres. Des réalisateurs, ensuite, avec qui, au premier abord, nous aurons moins d'affinité, mais dont les projets nous semblent proposer un défi en termes de production et une bonne possibilité d'influencer leur œuvre : Ivo Ferreira, André Príncipe, entre autres. Et, finalement, les réalisateurs à qui nous ne pouvons pas dire NON, dont l'œuvre nous a permis, direct ou indirectement, de faire un cinéma LIBRE au Portugal : le maître Manoel de Oliveira avec qui nous allons travailler sur son prochain long-métrage.

La distribution internationale reste l'un des principaux obstacles pour les productions indépendantes. Quelles mesures prendre pour que ces films soient plus visibles ? Les temps sont durs pour le cinéma et, surtout, pour la production indépendante. La distribution internationale fondée sur les sales agents est un des obstacles. Je ne sais pas si c'est le principal. Ce que je sais c'est que de trouver un sales agent compétent, ayant une ligne éditoriale claire et judicieuse, qui ait un système de distribution des profits équilibrée, transparente et équitable est difficile. Je n'en connais que peu d'exemples. Il reste possible que quelques producteurs puissent s'associer pour créer entre eux une plateforme qui accomplisse ce travail : donner de la visibilité aux films d'une façon plus soigneuse, novatrice, efficace et équilibrée.

***Ce Cher mois d'août*' a été coproduit par la boîte français, Shellac Sud. Quels sont, selon vous, les ingrédients d'une bonne coproduction ?** Un bon film, plutôt qu'une bonne affaire. Si, à la fin, on a les deux, alors c'est parfait.

Qu'attendez-vous de votre expérience en tant que membre du jury FIDLab ? Être utile et que ce soit une rencontre agréable avec mes collègues et le Festival.

Propos recueillis par Rebecca de Pas.

SÉANCE SPÉCIALE CONSEIL RÉGIONAL PROVENCE ALPES CÔTE D'AZUR

SUD EAU NORD DÉPLACER - WORK IN PROGRESS

Antoine Boutet 15h/45 TNM La Criée *En présence du réalisateur*

L'origine de votre projet initialement intitulé *Voies de traverse* et qui porte aujourd'hui le titre *Sud Eau Nord Déplacer* ? Et qui aura probablement un autre titre à la fin, selon l'évolution du projet. J'ai découvert l'existence du Grand Projet hydraulique de dérivation des fleuves qui se nomme 'Nan Shui Bei Diao' (Sud Eau Nord Déplacer) lorsque je réalisais en Chine Zone of Initial Dilution en 2005. Il m'a intéressé par sa dimension politique, environnementale, paysagère et humaine et par la manière dont il se déployait sur l'ensemble du territoire chinois. Il y avait là une résonance avec mon film précédent et une occasion de mener plus loin mes recherches.

Vous étiez au FIDLab en 2009 pour ce projet. Où en êtes-vous deux ans après ? Le projet avance lentement, faute de financements appropriés. J'ai fait une série de repérages, une réécriture du projet. J'attends maintenant de pouvoir partir tourner.

Que vous ont apporté les repérages effectués en 2009 et 2010 ? En terme de réalisation ? En terme de production ? Les trois repérages m'ont permis de vérifier sur le terrain l'avancée du projet chinois, quel est son ampleur, comment il transforme les paysages et la vie locale. Ils m'ont incité à reprendre l'écriture en fonction de ce que j'ai découvert. En terme de production, les premiers rushes et la réécriture sont devenus une matière importante pour le travail du producteur.

Votre précédent film, *Le plein pays*, primé au FIDMarseille 2009 a été distribué en France. Pourriez-vous revenir sur cette expérience ? C'est une expérience intéressante pour un film qui n'est pas "calibré" pour une sortie salle. Il a bénéficié d'une seconde vie, après une année de festival. Sans avoir été planifié, il s'est retrouvé en salle et sur Arte en même temps. Tant mieux. Mais la question de la distribution reste ouverte, comme l'utilité d'une sortie en salle volontairement restreinte dans le but d'obtenir un retour presse pour vendre ensuite des dvds. Il y a des possibilités à mettre en œuvre pour ce type de films et il faudrait pouvoir y réfléchir ensemble entre distributeur-producteur-réalisateur.

Propos recueillis par Fabienne Moris.

IL SE PEUT QUE LA BEAUTÉ AIT RENFORCÉ NOTRE RÉSOLUTION - MASAO ADACHI

Philippe Grandrieux

Compétition internationale **Première mondiale**

204/30 TNM La Criée *En présence du réalisateur*

Quelle est l'origine de cette collection ? C'est curieux comment les choses arrivent. Je parlais avec Nicole Brenez de Dostoïevski, que je lisais alors avec passion dans la traduction magnifique d'André Markowicz, et je lui faisais part que cette phrase célèbre « La beauté sauvera le monde », me semblait affirmer une vérité profonde, une vérité d'une actualité saisissante. C'est alors que Nicole s'est souvenue de la réplique dans le film de Masao Adachi : « Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution ». De là est venu notre désir de produire des portraits de cinéastes "maudits" qui, par leur engagement politique, mais aussi par leur radicalité formelle, portent au plus haut ce qu'est le cinéma.

Pourquoi avoir choisi de réaliser le portrait du cinéaste Masao Adachi ? J'ai rencontré Masao Adachi pour la première fois il y a trois ans au cours de la présentation de mes films à Tokyo. Je crois qu'il a beaucoup aimé *La Vie nouvelle* et notre dialogue après la projection du film fut passionnant et très amical. Nicole Brenez connaissait bien l'œuvre d'Adachi. Quand nous avons parlé de cette série, une rétrospective des films de Wakamatsu était programmée à la Cinémathèque et dans le cadre de cette programmation, elle avait décidé de montrer tous les films d'Adachi. C'est donc tout naturellement qu'Adachi nous a semblé devoir être celui qui allait ouvrir notre collection.

La citation d'Adachi, titre de cette collection, est la clé de son œuvre : le lien entre l'expérience artistique et politique qui ne font qu'un pour lui. Adachi a une histoire extraordinaire. En 1972, je crois, avec Wakamatsu, après le festival de Cannes où un de leurs films est projeté, ils décident d'aller à Beyrouth. Ce dont ils sont les témoins les incite à tourner un film de propagande avec les combattants palestiniens. Wakamatsu rentre ensuite au Japon, mais Adachi décide de rester au Liban où il va vivre vingt-huit ans en combattant auprès des Fedayin. Il fait alors partie de l'Armée Rouge Japonaise. Il sera emprisonné plusieurs années à Beyrouth, puis extradé au Japon où il fait à nouveau trois ans de prison. Aujourd'hui, il ne peut plus sortir du Japon, il n'a pas de passeport. Il a soixante-douze ans et il vient de réaliser à nouveau un film de fiction, *Prisoner/Terrorist* absolument magnifique. Pour lui il n'y a aucun écart entre l'Art et la Politique. En ce sens il se considère très proche des surréalistes.

Cette idée est manifeste dans la séquence où Adachi évoque son engagement en Palestine et que vous filmez des cerisiers en fleurs. Oui, Adachi parle très librement de sa vie.

Il est aussi question de transmission, d'un film à l'autre, d'un cinéaste à l'autre, en particulier quand vous évoquez le lien entre le monde des idées et des sensations dans le cinéma. Je crois que d'un cinéaste à l'autre passe le cinéma, c'est-à-dire, et aussi simple que cela puisse sembler de le dire ainsi, passe la vie. Quand on fait du cinéma, on mesure à quel point le cinéma et la vie sont si intimement liés. La question est de faire des films où la vie se trouve exprimée. La vie, c'est-à-dire « l'élan vital » comme le dirait Bergson, la pulsion créatrice. En ce sens, le monde des sensations est celui vers où tout converge, c'est le fleuve puissant qui nous emporte. Mais il faudrait bien plus de temps pour développer cette question qui est essentielle.

Pourquoi avoir commencé ce portrait par ce long et beau soliloque d'Adachi avant de donner d'autres informations en intervenant en voix off ? Ce n'est pas un portrait au sens classique du genre. C'est un mouvement qui me conduit à Masao Adachi et par lequel j'éprouve ma propre "inquiétude". Le film est venu sans savoir. Pour être financé, il faut toujours écrire le projet de ce que vous allez faire. Nous n'avons eu aucun financement au début de la production, précisément parce que je me suis refusé à écrire quoique ce soit du film lui-même. Il faut accepter de ne pas savoir, tourner dans l'oubli de ce que l'on sait, se laisser impressionner par ce qui vient, par ce que l'on éprouve, par les sensations. Laisser le film creuser son chemin à l'intérieur de soi. Ce long monologue du début, cette parole d'Adachi chuchotée, je l'ai enregistré à la toute fin, quand tout nous semblait avoir été dit. Je me suis placé tout près d'Adachi, je tenais le micro contre sa bouche, je l'écoutais parler, chuchoter, chantonner, je fermais les yeux, j'étais dans sa voix sans rien comprendre au sens, je ne parle pas japonais, mais j'entendais le film, sa rumeur.

Comment avez-vous réfléchi dans le montage au choix des extraits de films ? Je n'ai mis que des extraits qui me touchaient, qui me "regardaient" en quelque sorte.

Comment avez-vous travaillé l'image, parfois à la limite de la lisibilité, surexposée ? J'ai tourné seul avec un Canon 5D pendant quatre jours. La focale est unique, un 35mm. La lumière, je l'avais au bout des doigts, c'était la lumière que je désirais voir. C'est aussi une chose très simple, il suffit de désirer ce que l'on filme. La lumière, le point, la focale sont autant d'éléments qui accélèrent mon désir.

Et le montage et le son du film, en particulier la musique ? J'ai monté le film seul aussi, dans ma chambre. Nous n'avions toujours pas d'argent pour le faire. Je voulais de la musique pour monter. J'ai demandé à mon fils, Ferdinand, de regarder quelques images. Il a ensuite composé plusieurs plages musicales qui m'ont permis de commencer le montage, qui m'ont donné le tempo du montage. La musique a été décisive. Le montage est venu comme le reste, d'un seul geste. Le monde des idées est important, décisif, mais pour finir ce sont par les sensations que s'exprime la vie.

Quelles ont été les conditions de production ? Comme je le disais, nous n'avons pas pu obtenir de financement au début de la production. Avec des amies, Annick Lemonnier et Françoise Parraud et avec ma femme, Corinne Thévenon-Grandrieux, nous avons créé une société de production Epileptic, destinée à produire des films ou des objets qui ne sont pas des longs métrages de fiction. Epileptic a payé le billet d'avion et la vie sur place, l'Ambassade de France à Tokyo a financé le logement. Le film terminé, nous venons d'obtenir l'aide de la Région Île-de-France pour la postproduction et celle du CNAP. Le film est au FID, ce qui est une grande chance pour lui, il va aller après dans d'autres festivals comme Melbourne, Copenhague et Mexico. J'espère qu'il nous permettra de trouver les financements nécessaires pour que cette collection existe pleinement.

Propos recueillis par Olivier Pierre

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ 94/30 TNM La Criée *En présence du réalisateur*

MOCRACY - WORK IN PROGRESS

Christian Von Borries

Nous avons vu l'an dernier *The Dubaï in me*. Votre nouveau work in progress, *Mocracy*, en est-il le prolongement prolongement ? D'un côté, c'est un prolongement, qui s'intéresse à la compréhension du monde dans lequel nous vivons. Mais d'un autre côté, non. Le nouveau sujet, la crise mondiale du système démocratique, est bien plus difficile à saisir comparé au phénomène de Dubaï. Cela me fait dire que c'est un autre genre de film, moins narratif, sans le texte d'un auteur, fonctionnant davantage sur les associations, des similarités entre des images d'archives très variées. En ce sens, la tension entre mon propre matériel et celui que j'ai cherché est moins compliquée, mais pour les spectateurs, c'est davantage un grand huit.

Pourquoi Michael Jackson ? Michael Jackson est un prototype des années 1980. C'est la bande-son de cette époque. Mais c'est en même temps une réflexion (ou plutôt une pré-flexion) des temps à venir. Il est humain mais aussi robot, il est du présent mais représente aussi le futur. Il est tout ce que les humains deviendront si nous continuons dans la direction du postmodernisme et de l'automédiation. Et en l'observant j'ai eu l'idée de changer toutes les voix du film dans sa direction. Ainsi ce nouveau film est devenu un film bien plus musical que n'était celui sur Dubaï.

Les lieux ? Astana et le Kosovo sont des exemples intéressants qui nécessitent qu'on s'y penche. Les pays veulent oublier leur passé et inventer un nouveau futur. Des colonies ? Des démocraties ? Des Neverlands, « pays-de-nulle-part » ? Mais Berlin, la ville dans laquelle je vis, est tout aussi révélatrice. Le marketing urbain, la ville comme un magasin vedette : la question est de savoir comment cette terreur virtuelle est connectée à une « terreur démocratique », pour citer Alain Badiou.

Comment avez-vous travaillé avec ces sources variées, des images que vous avez tournées vous-même et des images recyclées ? Je travaille comme cela : avant même de me préparer à tourner je rassemble beaucoup d'informations, des textes, des livres, des extraits tirés de Youtube, de sites de téléchargement, des extraits de films, tout internet. Plus tard, je commence moi-même à filmer ce que je n'ai pas trouvé. Dans le sens de McLuhan et Baudrillard, il n'y a plus aucune différences entre ces sources. Cela donne énormément de liberté !

La structure du film ? Beaucoup de texte dans les images trouvées. Pour moi, c'est comme regarder Youtube pendant des jours : vous ne pouvez jamais être sûr de ce que vous êtes en train de regarder. C'est un bon exercice pour devenir suspicieux. Et moi-même je ne veux pas être clair. Ainsi, le spectateur-auditeur a plus de liberté de penser. Anonyme, le mouvement des activistes sur internet que je mentionne, est un bon exemple de cette stratégie. Soyez clair dans vos convictions et vos actions, mais tempéré dans votre comportement. La grande question derrière tout ça c'est bien sûr de savoir si le film est un média approprié dans notre monde, qui ne soit pas uniquement divertissant mais aussi un outil d'éducation.

Le titre ? En tant que musicien, je récite souvent du texte tout fort, et ainsi j'ai découvert d'abord que « mocracy » est une abréviation pour *democracy*. Plus tard, je me suis rendu compte que « to mock » veut aussi dire « se moquer de quelque chose », et j'ai bien aimé ce double-sens. Comme mon dernier film était intitulé *The Dubaï in me* et puisque j'aime cette approche personnelle, c'était tout à fait naturel pour moi d'appeler mon second film « en moi » c'est-à-dire « en nous tous », et encore, dans un sens plus large Neverland (« le-pays-de-nulle-part-en-moi »), pointant du doigt les Etats démocratiques d'aujourd'hui.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

ATTENTION CHANGEMENT DE PROGRAMME CONVERSATIONS SECRÈTES

CONVERSATION SECRÈTE

Francis Ford Coppola

134/30 TNM La Criée

FIDLab

7&8 JUILLET

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

ALBUM DE FAMILLE Nassim Amaouche, Erige Sehiri, Mais Darwazah, Simon El Habre, Sameh Zoabi / France, Territoires Palestiniens / Les Films de Zayna, Dar Films ■ **BIRDS OF THE AIR** Sarah Beddington / Royaume-Uni ■ **DEKLICA IN DREVO (A GIRL AND A TREE)** Vlado Skafar / Slovénie / Gustav Film ■ **ELECTRE** Jeanne Balibar / France / Pierre Grise Productions ■ **LA GUERRA SUBMARINA (THE SUBMARINE WAR)** Alejo Moguillansky / Argentine / El Pampero Cine ■ **MING OF HARLEM** Phillip Warnell / Royaume-Uni / Sounddonor ■ **MONOGRAPHIE COUSTEAU** Jacques Loeuille / France / 1902 Productions ■ **NEIGE TROPICALE** Christelle Lheureux / France, Thaïlande ■ **SACRO G.R.A.** (HOLY G.R.A.) Gianfranco Rosi / Italie, France / La Femme Endormie ■ **THSÉ** Ambre Murard / France / Les Films du Présent ■ **TRONG HAY NGOAI TAY EM (AVEC OU SANS MOI)** Swann Dubus & Phuong Thao Tran / Vietnam

© Tristan Jeanne-Valès

ROAD MOVIE
Christophe Bisson

Compétition française **Première mondiale**

16H VARIÉTÉS *En présence du réalisateur*

Comment avez-vous connu le foyer Léone Richet et ses pensionnaires ? J'ai commencé à travailler au Foyer Léone Richet en tant qu'intervenant en arts plastiques en 2000. Le foyer s'inscrit dans le champ de la psychothérapie institutionnelle telle qu'elle a été développée par Jean Oury à la Borde. Nicolas Philibert y a tourné *La moindre des choses*. J'ai toujours joui d'une grande liberté dans ma pratique au sein de l'atelier avec les patients. Sans cette liberté et cette confiance qu'on m'a accordées, je n'aurais pas pu faire ce film.

Dans quelles conditions s'est passé le tournage, étiez-vous seul à la caméra et au son ? J'ai tourné seul avec une mini-DV sur une période de deux ans. Je n'avais aucun plan déterminé. J'ai accumulé environ 70 heures d'images. Le film est a été monté très lentement. Les versions successives étaient de plus en plus courtes, de plus en plus silencieuses, de plus en plus pauvres. Plus j'enlevais de la matière plus l'espace et le temps du film s'agrandissaient. Giacometti réduisait progressivement jusqu'à l'extrême ses portraits pour atteindre la présence primitive du visage en deçà de toute représentation. Il faut réduire pour essentialiser.

Une ouverture en musique, puis de longs silences ? Quelle place accordez-vous au son ? Bresson dans ses *notes sur le cinématographe*, a écrit que le cinéma sonore a inventé le silence. C'est tellement vrai ! Je trouve que notre époque est une véritable négation du silence. Nous ne le supportons plus ! Le silence approfondit l'espace, intensifie la présence. J'ai amplifié les bruits de l'extérieur pour donner un relief particulier à l'intrusion du réel dans l'intimité rassurante du dedans. La lumière extérieure, blanche, aveuglante, inondant l'intérieur par l'ouverture des fenêtres, joue le même rôle dramatique. Le film en cela est marqué par ma lecture de *La folie du jour* de Blanchot : le réel fait violemment irruption dans l'espace psychique du narrateur et l'envahit complètement jusqu'à l'annuler. En 2010, j'ai réalisé à partir de ce texte, un court métrage qui a nourri souterrainement *Road movie*.

Le film précise assez peu le contexte, seuls semblent compter les portraits. Pour reprendre le vocabulaire pictural : scène de genre ou portrait ? J'ai construit l'espace du film dans l'esprit des peintres primitifs de la prérenaissance. Le paysage de la toile émerge de quelques repères schématiques seulement : une ligne de montagnes au loin, des champs, quelques arbres, une maison ça et là, une route, un ruisseau... Je suis très sensible à cette forme d'abstraction un peu raide du paysage qui donne par contraste une grâce extraordinaire aux visages. J'aime beaucoup aussi les décors de Dreyer, plongés dans un demi-jour gris perle, simplifiés jusqu'à l'épure, qui donnent la priorité à la présence physique du personnage. La question pourrait se résumer ainsi, comme l'a si bien formulé le grand metteur en scène de théâtre Claude Régy : comment habiter l'espace vide sans le remplir ? Je me suis attaché en effet à faire le portrait des personnages, portrait au sens pictural : un visage qui ouvre un espace à partir de son propre fond. Entrer dans le temps et l'espace singuliers des personnages. Ne pas construire de représentations mais toucher la présence.

Vous êtes peintre et réalisateur. Le dernier plan montre un pinceau à court de peinture, dessinant des traits au bord du visible, hésitant, suspendu au dessus de la feuille. Pourquoi ce fondu au blanc ? Je suis très heureux de cette séquence. Quand je l'ai filmée il y avait trois ou quatre autres pensionnaires autour de la table. Tout le monde sentait qu'il se passait quelque chose; tous les regards étaient rivés sur les oscillations de la pointe du pinceau. Le mouvement discontinu du pinceau d'Arnaud, suspendu au bord du visible, nous fait toucher le tempo de son être le plus intérieur ; entre présence et absence, entre vie et mort de l'esprit. J'ai su tout de suite que cette séquence serait la scène finale. Je peux même dire qu'elle a polarisé après coup toute la trajectoire du film ; j'ai tout redessiné à partir de cette nouvelle fin. Le fondu blanc c'est plusieurs choses : le blanc du papier qui monte du fond, « quand tout a disparu, tout-a-disparu apparaît », disait Blanchot ; mais c'est aussi l'aboutissement du chemin de la lumière qui traverse tout le film. C'est à la fois un mouvement de disparition et une ouverture. Double mouvement déjà contenu dans l'oscillation du pinceau suspendu.

Dans le film, les voitures sont un bruit derrière la porte, et lorsqu'on prend la route, c'est à pied, dans les pas d'un pensionnaire parti en ballade. Est-ce là votre idée du "road movie" ? Le titre est venu après. Je cherchais quelque chose qui fasse signe vers le chemin, le mouvement, l'élan vital, l'errance. Je pensais aussi aux « lignes d'erre » de Ferdinand Deligny qui traçait tous les jours à l'encre de Chine sur une carte, les trajets errants et discontinus des enfants autistes qui finissaient, au fil des mois, par dessiner d'étranges constellations ouvertes. Je voulais absolument éviter les symboles trop chargés qui auraient trop fermé la vision du film. *Road movie* est apparu d'un coup et je l'ai adopté aussitôt. « Devenir est un départ, mais devenir soi-même, un mouvement sur place » a écrit Kierkegaard.

Propose recueillis par Céline Guénot.

JUST SHOOT ME
Claudia Nunes

13H VARIÉTÉS *En présence de la réalisatrice*

Compétition internationale **Première mondiale**

Quand et comment avez-vous rencontré les enfants des rues du Centre pour mineurs de Goiás ? Tout s'est passé à Goiânia, capitale de l'Etat brésilien de Goiás. Nilton José, qui avait été mon professeur de journalisme, connaissait l'éducateur Tiao Taveira et son travail avec les enfants de rues du CFM. Cela s'est passé en 1990 et il a dit que je devrais y jeter un œil car c'était une expérience très intéressante. A cette époque, j'avais une caméra SuperVHS et je m'en suis servie pour approcher les enfants, en faisait un atelier vidéo.

Aviez-vous déjà le projet de faire un film avec les images tournées ou s'agissait-il simplement d'un atelier avec les jeunes ? Lorsque j'ai commencé je n'avais aucune idée de ce qui allait se passer. Il n'y avait pas projet. J'y suis allée pour me rendre compte, sans avoir fait de plan, et l'atelier s'est transformé en une relation d'amitié et en une expérience cinématographique, qui a duré deux ans. Tout en apprenant à les connaître, je pouvais voir clairement le pouvoir de la caméra, du cinéma, pour promouvoir le changement. Sa présence a commencé à modifier leur comportement, leur donnant plus de pouvoir. C'était très agréable à observer, les voir sortir de l'invisibilité et s'exprimer.

Dans quelles conditions les images ont-elles été tournées ? Les enfants disposaient-ils de la caméra à leur guise, quelle était votre place parmi eux ? Nous nous retrouvions toujours au Centre pour Mineurs de Goiás. Très souvent, nous restions là, parfois nous allions dans les rues. A vrai dire, je les suivais partout, et j'ai même été arrêtée une fois car la police pensait que j'étais une sorte de chef qui les exploitait ! Ils étaient vraiment fascinés par la caméra, donc je n'ai pas eu d'autre choix que de la leur laisser. Par ailleurs, seule une grande liberté permettait de mener une expérience comme celle-là. Même si parfois j'avais l'impression qu'ils allaient réduire la caméra en morceaux ! Donc ils s'en sont servi librement, de même que les micros et le matériel lumière. Ils ont bien pris soin de l'équipement : ils enroulaient les câbles, chargeaient les batteries et nettoyaient tout. Ils voulaient tout filmer. J'ai répondu à leurs questions, je les aidais avec l'équipement et j'ai juste laissé les choses se faire. Nous partagions la caméra : je filmais ce que je voulais et ils faisaient de même.

Les images ont été tournées en 1990. 20 ans après, qu'essayez-vous de retrouver de ces enfants des rues ? C'est bizarre. Pour tout vous dire je me demande surtout pourquoi je les ai laissées dans un coin pendant 20 ans. Revenir à ces images était la chose naturelle à faire puisqu'elles n'avaient jamais été montées. Je n'ai pas toutes les réponses. L'année dernière j'ai rencontré par hasard l'éducateur Tiao Taveira, celui qui m'avait présenté au groupe. Nous nous sommes souvenus de toute cette expérience et après cette rencontre, j'ai ressenti le besoin de faire le film, de retrouver à travers lui les garçons et les filles, pour pouvoir raconter de nouvelles histoires sur eux, sur ce qu'étaient devenues leurs vies. Aujourd'hui encore, je ne sais toujours pas grand chose sur eux. Nous commençons tout juste les recherches. Nous cherchons à contacter des gens qui les connaissaient, ceux qui ont aussi travaillé avec eux. Beaucoup d'entre eux ont été assassinés par la police, d'autres sont morts dans des bagarres ou bien d'overdose. L'un d'entre eux est devenu éducateur pour les enfants des rues et il a une famille. Un autre a fondé une famille et est diplômé en administration. Une fille s'est mariée avec un allemand et a déménagé en Europe. Ils n'ont pas encore vu ce film, mais pendant les années que l'on a passées ensemble, nous avions l'habitude de regarder presque chaque jour tout ce que nous avions filmé. C'était assez pour nous à l'époque. On riait et on parlait des images. Ils se moquaient les uns des autres, c'était drôle. Peut-être que c'est pour cela que je n'avais jamais monté les images.

De combien d'heures de rushes disposiez-vous au montage, et comment avez-vous choisi les séquences qui apparaissent dans le film ? J'avais environ 30 heures de rushes et mes choix se sont faits de façon très intuitive, en suivant pas à pas les émotions qui revenaient en regardant. Je voulais aussi montrer le plus possible la diversité des situations, en cherchant à être la plus fidèle possible à leur vie quotidienne. Mais il a fallu que je renonce à des séquences que j'aimais beaucoup comme une que nous avions tournée près d'une chute d'eau. J'ai d'abord monté une première version grossière. Puis Erico Rassi a monté la première version et nous avons fait de

OÙ
lieu d'exposition pour l'art actuel
58 rue Jean de Bernardy 13001 Marseille
Nadim Asfar 20.022011.mp4
photographies et vidéos
jusqu' au 13 juillet

EXPOSITION Faces and Walls
Galerie de L'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Marseille 41 rue Montgrand
Maison de la Région 61 La Canebière JUSQU'AU 11 JUILLET 2011 - 15H / 20H
DELPHINE CHEVROT / AYRO DANUSIRI / ELISE FLORENTY / GIANFRANCO FOSCHINO / PIETER GEENEN / FRIEDL VOM GRÖLLER / NINA KURTELA/ JONATHAN PEREL / HERVÉ PICHARD / GAËTAN ROBILLARD / MOHAMMAD SHIRVANI / ÖZLEM SULAK / DARIELLE TILLON

nombreux ajustements. Je veux encore changer quelques choses par-ci par-là. Peut-être que c'est un montage sans fin !

Une courte scène revient plusieurs fois, accompagnée de musique, celle du jeune balayeur. Pouvez-vous éclairer ce choix ? Ce garçon était muet. C'était quelqu'un de très doux. Il dormait toujours dans la cour. C'était une façon de marquer son territoire. J'aime beaucoup la façon dont la poussière vole dans l'air. Je pense aussi que les enfants sont toujours, d'une certaine façon, en train d'essayer de nettoyer leur vie de toutes les influences qui la salissent. C'est donc lié à leurs tentatives sans fin pour réparer leur vie, pour prendre un nouveau départ. Mais ils se retrouvent toujours au même point, salis, devant sans cesse recommencer, nettoyer à nouveau, comme pris dans un cercle vicieux.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

Where and when did you meet the street children of Goias' Minors Center? *Everything happened in Goiania. My former professor of Journalism, Nilton José, knew the street educator Tiao Taveira and his work with the street children in the CFM. That happened in 1990 and he said I should take a look at it because it was a very interesting experience. At that time I had a SuperVHS camera and I approached the kids through it, by doing a video workshop.*

Had you already planned the project of making a film when you started shooting or was it just a video workshop with the homeless children? *When I started I had no idea of what was going to happen. There was no project. I went there to check it out without a plan and the workshop turned to be a relation of friendship and a movie experience, which lasted two years. While getting to know them, I could see clearly the power of the camera, of the cinema, to promote changes. Its presence started to reshape their behavior, empowering them. It was very nice to observe it. See them coming out of invisibility and expressing themselves.*

In what conditions were the images shot? Could the children use the camera and microphone freely? What part did you take among them? *We always met each other at the Goiás's Minors Center. Many times we stayed there, other times we went out to the streets. Actually, I followed them everywhere and one time I was even arrested because the police thought I was some kind of 'boss' that exploited them! They really got enchanted by the camera, so the only thing I could do was to let it be free. Besides this, only freedom could support such an experience. So I trusted them and they trusted me back. Even though sometimes I thought they were going to break the camera into pieces! So they used it freely, along with the microphone and the lighting equipment. They took care of the equipment pretty well. They rolled the cables, charged the batteries and kept everything clean. And they wanted to film everything. I answered their questions, helping them with the operation of the equipment and just let things happened. We shared the camera : I shot what I wanted and they did the same.*

The images were shot in 1990. Twenty years later, why using them again? *It's weird. To tell the truth, I think more about the reasons that kept them stored for 20 years than the reason why I am using them again. Coming back to them is the natural thing to do since the images have never been edited. I do not have many answers. Last year, I met by chance with the street educator Tiao Taveira, the guy who introduced me to the group. We began to recall the whole experience and after that meeting, I felt the strong need to make the film, to find the boys and girls through it so as to tell new stories about them, about what happened in their lives. Nowadays, I still do not know much about them. We are just beginning the research. We are looking for the contacts of people who also knew them, who worked with them as well. Many of them were murdered by the police, others died in fights and overdoses. One of them is a street educator and has a family, the other also has a family and graduated in Administration, and a girl married a German guy and moved out to Europe. They have not seen this movie yet, but over the years we spent together, we used to watch almost everyday everything we shot. That was enough for us at the time. We laughed and talked about the images. They mocked each other. It was funny. Maybe that's why I have never edited the images.*

How many hours of footage did you have when you started editing, and how have you chosen the sequences we see? *I had about 30 hours of footage and my choices were very intuitive, following the footsteps of the emotions that came back as I was watched it. I also wanted to show the maximum diversity of situations, seeking to be as faithful as possible to their daily lives and yet I had to leave out sequences that I like a lot like the one shot in a waterfall. First, I edited a rough cut. Then Erico Rassi edited the first version and we worked on it making adjustments. I still want to change something here and there. Perhaps it is a never ending editing !*

A short sequence comes back several times, with music: a young man sweeps up the dust from the ground. Can you explain this choice? *That boy was mute, a very gentle person and he was always sweeping the yard. It was a marking action. I like very much the way the dust moves in the air. I also think about the fact that they, the kids, always are, in some way, trying to clean their lives of all dirt influence. So it is related to their endless attempts to fix their lives, start clean. But they always returned to the same point, dirty again, where they needed to start over again and again, clean again, as in a vicious circle.*

Interviewed and translated by Céline Guénot.

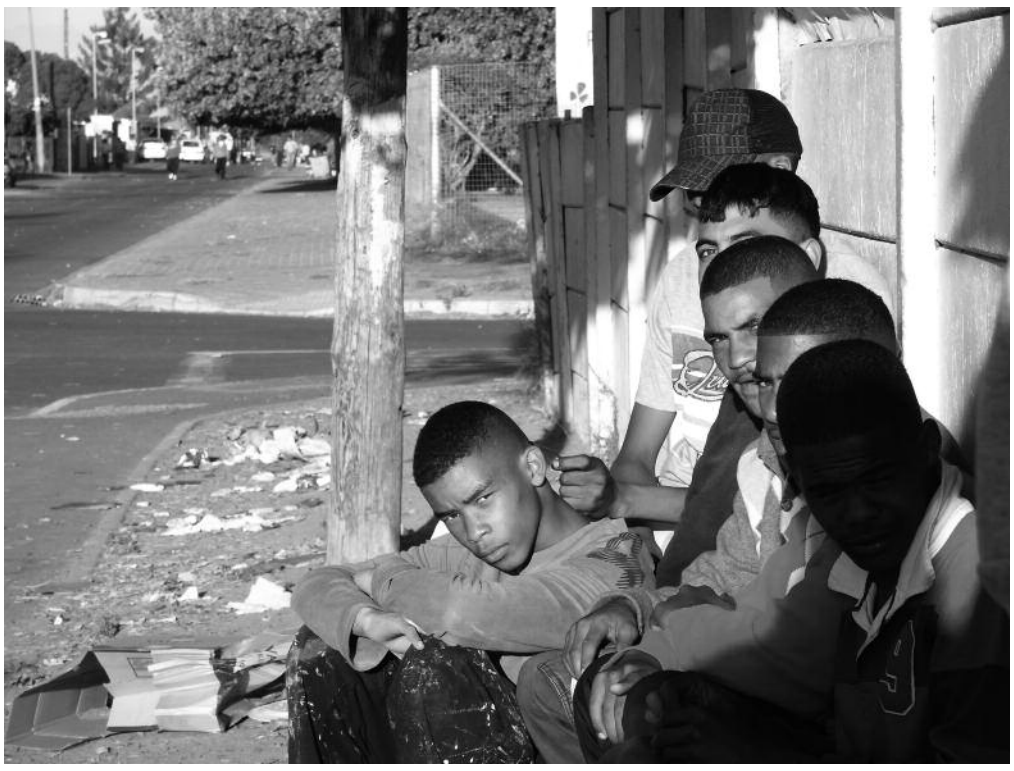
GANGSTER PROJECT

Teboho Edkins

Compétition internationale

Première mondiale *En présence du réalisateur*

16/15 TNM La Criée



Quel est le point de départ de *Gangster Project* ? Le projet est né lorsque j'étais étudiant au Fresnoy, studio national des arts contemporains, en France. L'idée de départ était de réaliser un clip vidéo de Gangsta rap avec de vrais gangsters. En travaillant sur ce clip, nous nous sommes retrouvés complètement immergés dans leur univers et avons ainsi amassé un nombre incalculable d'éléments. Après analyse des séquences tournées, nous nous sommes rendu compte que nous pourrions développer une dimension supplémentaire importante grâce au processus de création filmique et au travail de caméra. Nous avons donc écrit un scénario et filmé les parties fictives du film deux ans plus tard ; parties dans lesquelles Teboho, le réalisateur, devient un personnage réel.

Pourquoi avoir choisi le titre *Gangster Project* plutôt que Gangster Film, par exemple ? Nous avons choisi le mot Project (projet), parce que le film traite autant, sinon plus, du processus de création d'un film que des gangs. Nous montrons l'évolution de la relation entre la personne qui filme et celles filmées.

Le film est basé sur une série de rencontres. Comment avez-vous abordé les personnages ? Je leur ai demandé poliment si je pouvais les filmer et, très poliment à leur tour, ils nous ont autorisés à les rencontrer. Mais sans Thurston, notre éclaireur et intermédiaire, rien n'aurait été possible. Il était indispensable. D'un côté, il s'est assuré que rien ne nous arrive et d'un autre, il s'est porté garant en promettant au gang que rien ne leur arriverait.

Le film semble être construit sur l'ennui et les soucis quotidiens des petits criminels plutôt que sur des situations dominées par le risque et l'action. Pouvez-vous nous en dire plus à ce sujet ? Justement, la bande-annonce du film est une séquence de quatre minutes assez captivante, dans laquelle un des gangsters se coupe les ongles de doigts de pied d'un air méditatif pendant que le reste du gang discute en hors-champ d'un meurtre qu'ils ont commis peu de temps avant. Comme nous l'avons rapidement découvert, les gangsters passent beaucoup de temps à discuter, enfermés chez eux, dans des pièces dont l'atmosphère se fait toujours plus claustrophobe, car la violence du monde extérieur les terrifie. La légendaire violence filmique recherchée par le personnage du réalisateur est donc introuvable. A la place, nous sommes confrontés à une réalité beaucoup plus terrifiante et infiniment plus banale.

Les virées en voiture et la séquence d'ouverture rappellent l'imaginaire construit par Hollywood autour des gangsters. Est-ce qu'il faut voir là des références ironiques ou une nostalgie de ces films qu'on ne peut plus faire ? En d'autres termes : est-ce que le film traite de votre ville et de votre pays ou bien du cinéma ? Comme je l'ai dit plus haut, le film est parti d'un clip vidéo de Gangsta rap. C'est ensuite que nous avons commencé à regarder un nombre conséquent de films de gangsters classiques. On peut voir ce film comme un engagement dans une Afrique du Sud postapartheid. Mais peut-on vraiment différencier Hollywood, mon pays, le cinéma, la ville, la fiction et la réalité ?

Quel est le rôle des "quartiers" dans votre film ? Il y a deux quartiers principaux dans le film et tous les deux ont un rôle très important. Dans chacun d'entre eux, on trouve des maisons barricadées derrière des barres de sécurité, ce qui reflète l'évidente division des mondes que représente l'Afrique du Sud, avec des quartiers littéralement à l'opposé les uns des autres. L'un d'eux est le quartier blanc historique protégé par la Montagne de la Table tandis que l'autre est celui des "gens de couleur", exposé aux vents de Cape Flats (la Plaine du Cap). Entre ces deux mondes, on se déplace en voiture dans un non-espace, en passant par un territoire étranger, un ensemble marqué par une géographie du crime élaborée par les gangs de rue qui le contrôlent. C'est au cours de ces virées, dans ces lieux de l'entre-deux que Thurston et Teboho, les personnages qui symbolisent ces deux mondes, se rencontrent, discutent et s'entendent parfois.

Pourquoi avez-vous décidé de "clore" le film sur l'arrivée en prison et l'ouverture du procès de l'un des personnages principaux, alors que vous auriez pu suivre ce procès ? C'est un point intéressant que nous avons eu beaucoup de mal à comprendre nous-mêmes. Mais ce n'est pas uniquement un film sur le *gangster Jackals*. C'est un film sur les rencontres, sur Thurston et Teboho, sur le projet de film de Teboho ("faire un film de gangsters avec de vrais gangsters, mener des vies passionnantes et remplies d'action"), qui finit par "échouer" lorsque l'un des personnages se voit irrévocablement privé de liberté et de quoi que ce soit de palpitant. Tout au long du film, Teboho tente d'intégrer leur monde en changeant de coupe de cheveux, en exhibant ses chaînes, en fumant du crack... mais il est à chaque fois refoulé et remis à sa place de façon brutale. La réalité finit par reprendre le dessus et l'idée de départ devient impossible à réaliser. Trop de choses ont évolué.

Avez-vous l'intention de terminer ce "projet" ? Je crois que le projet reprend dès qu'un nouveau film se présente. A l'heure qu'il est, il semblerait que nous puissions trouver les financements pour réaliser un autre court métrage à Cape Town.

Propos recueillis par Rebecca de Pas.

Hichem Ben Ammar

JURY COMPÉTITION FRANÇAISE

Pouvez vous revenir sur votre parcours ? D'abord enseignant en arts plastiques, je suis venu au cinéma en autodidacte. J'ai découvert la vocation du documentaire après avoir fait le deuil de la fiction en m'accrochant à la vidéo comme à une planche de salut. A l'époque, c'était pour moi la seule et unique manière de faire exister des images indépendantes tout en forçant les portes de la corporation audiovisuelle. Ce fut un combat qui m'a imposé des sacrifices pour donner vie à des projets pouvant être suspectés par les autorités. Je les ai donc entrepris avec ce courage qu'ont les filles mères face à l'éducation de leurs enfants. Hermaphrodite comme peut l'être un producteur-réalisateur, j'ai mis de l'acharnement à prouver qu'on pouvait faire des images sensuelles et non consensuelles. Mes films ont les défauts de leurs qualités, ils portent en eux ce désir de souveraineté qui m'a conduit à entrer en résistance. De *Cafichanta* à *Un Conte de Faits* en passant par *J'en ai vu des Étoiles* et *Ô Capitaine des Mers*.... Je me suis intéressé à des marginaux et à des corporations laissées-pour-compte, mettant en valeur la combativité d'individualités hors du commun et réhabilitant le franc-parler populaire ainsi que la poésie de notre dialecte. C'est ainsi que j'ai essayé de portraiturer les différents visages d'une Tunisie souriante et digne, à la fois rebelle et consentante en restituant une parole profondément enracinée dans le terroir où la gouaille se mêle à la candeur des rêves et à l'amertume de la lucidité.

Cinéaste, vous avez aussi mené une activité de programmateur et de directeur de festival. Vos lignes éditoriales ? La programmation de festival porte en elle tout un projet, un idéal du monde. C'est une composition, une écriture et une responsabilité dans la mesure où, à travers des choix, on dissémine des valeurs et fixe un niveau d'exigence. Le documentaire étant un vecteur de changement, il m'a fallu militer pour conquérir des espaces de liberté dans un contexte où il fallait sans cesse négocier le courage de ses opinions et évaluer les enjeux avant d'accepter tout compromis.

Que pouvez-vous nous dire de la situation actuelle du cinéma en Tunisie. Quelles nécessités, quelles perspectives voyez-vous se dessiner ? Mise sous perfusion, la production de films ne pouvait être viable faute d'un cadre propice. En effet, le cinéma a été assujetti par une bureaucratie qui a maintenu les cinéastes face à une double contrainte, celle de devoir parler sans pouvoir dire. Il leur était implicitement demandé de redorer le blason d'une dictature qui instrumentalisait la culture comme un leurre pour se donner une image acceptable aux yeux de tous. Méthodiquement soumis à des pesanteurs de toutes sortes, le cinéma est aujourd'hui un secteur sinistré qui tente de se reconstruire : pas de salles, pas d'infrastructures, pas de juridiction, pas de cinémathèque, pas de structures fédératives mais une inextinguible envie de faire qui n'est pas prête d'être dissuadée. Il faudra nécessairement revendiquer les réformes dans un cadre corporatiste, en lui donnant le temps de se réorganiser et compter avec optimisme sur le potentiel des jeunes qui ont plus que jamais besoin d'un leadership à la hauteur de leurs aspirations .

Des projets ? Oui, des idées de films sont en train de mûrir et attendent de s'inscrire dans un cadre de production approprié. Mais pour l'instant, je concentre mes efforts à la mise en route des Caravanes Documentaires, un programme itinérant qui vise à diffuser, par le biais du documentaire, et dans les régions les plus défavorisées de la Tunisie, les valeurs de la citoyenneté. Là encore, j'entrevois la dimension colossale du travail qui nous attend en raison du retard accumulé. En effet, une démission forcée pendant vingt trois ans, a empêché la société civile tunisienne d'irriguer le désert culturel.

Votre rôle de jury au FID ? Vos attentes ? Le plaisir de la découverte et de la rencontre avec un brin d'appréhension et un trac peut être aussi fort que celui des concurrents tant je me sens en empathie. Je suis sûr de vivre cette expérience comme un grand moment d'enrichissement.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

SIP'OHI - EL LUGAR DEL MANDURÉ

Sebastiàn Lingiardi

Compétition internationale
Première internationale

11/15 TNM La criée

Dans votre précédent film, *Las Pistas*, vous vous intéressez déjà à la langue, à la culture des Wichis et à leur transmission, sujets de votre film *Sipo'hi*. Comment avez-vous découvert cette culture et pourquoi avez-vous décidé d'en parler dans vos films ? Paz Bustamante, scénariste des deux films (*Las Pistas* et *Sipo'hi*), travaillait dans une institution de recherche et de diffusion s'intéressant aux cultures aborigènes de Chaco (une province du nord-est de l'Argentine). Elle pensait donc que le cinéma, en tant qu'images et sons, serait un moyen très puissant de transmettre une culture orale. Puis elle m'a demandé de rejoindre le projet en réalisant le film et nous avons commencé à enquêter et à écrire ensemble. L'idée de travailler sur une culture qui est souvent ignorée, et de la préserver en faisant travailler les membres de cette communauté m'intéressait depuis le début.

Travaillez-vous avec un interprète ? Gustavo Salvatierra, le personnage principal du film, était le traducteur de toutes les histoires des Wichis. Mais depuis le départ, il était aussi bien plus que ça. Après *Las Pistas*, il a eu l'idée de faire un second film, peut-être, comme il l'a dit « plus Wichi ». C'est donc sa volonté qui est à l'origine de ce film.

Vous commencez par le récit mythique du vol du feu, et se termine sur fond noir par des histoires de la divinité Wichi Takjuaj. Votre mise en scène est-elle avant tout celle de la parole, de l'oralité ? Depuis le début, je savais que les histoires racontées à l'oral étaient ce qu'il y avait de plus important. Le défi était donc de trouver des images qui correspondent aux histoires. L'idée n'était pas de représenter de façon littérale ces histoires, mais d'enregistrer dans l'environnement naturel et quotidien de la communauté, ce qui pouvait entrer en relation, de façon intuitive, avec ces histoires mythologiques. Ainsi, ce ne sont pas les images qui habitent les histoires, mais les histoires qui habitent ces images. La séquence d'ouverture avec le feu répond à cette idée. La séquence finale peut ainsi être comprise de façon très simple : Il n'y a pas d'image de Dieu. Si Dieu a une image, alors il n'est plus un Dieu. On peut dire la même chose de Takjuaj, la divinité la plus importante de la culture Wichi. D'un autre côté, pourquoi le noir, un écran noir, ne serait-il pas une image ? Peut-être parce que nous comprenons ce que c'est lorsque nous fermons les yeux.

Pourtant vous filmez : vous donner à voir la forêt, le fleuve, les animaux, le village, les habitants. Qu'apportent ces images ? Les images fonctionnent comme un accompagnement concret, un contrepoint aux histoires mythologiques. En filmant la nature, les visages, les activités quotidiennes des habitants, leur façon de marcher, je cherchais une connexion, une relation. Ces images fonctionnent de façon descriptive : le film essaie de décrire le village Sipo'hi. Je pense que les cultures qui reposent sur l'oralité maintiennent toujours une relation avec la nature. Alors, que se passe-t-il par exemple à Sipo'hi, un village qui grandit et se développe, et où les premières rues goudronnées viennent d'apparaître ?

L'atmosphère est mystérieuse. Pourtant vous ne cherchez pas à percer le mystère de la mythologie Wichi, qui est n'est jamais séparée de la vie quotidienne. La culture orale – contrairement à l'écriture occidentale – a des fonctions pratiques : elle organise la société, elle établit des valeurs et des manières de se comporter, etc. Par conséquence, la vie quotidienne est naturellement empreinte de la mythologie. Dans la culture occidentale, la différence entre le mythe et la réalité est énorme. Peut-être est-ce pourquoi le film crée une atmosphère qui pour nous semble mystérieuse. Mais dans la vie quotidienne des Wichis, tout cela est réel, pour eux il n'y a pas de mystère.

Le personnage que l'on suit, Gustavo, veut tourner un film dans lequel apparaît un animateur de radio, Felix, qui enregistre et diffuse les récits des Wichis. Quel est le rôle de cette fiction à l'intérieur du film ? Je pense que la fiction a un rôle fondamental. Plus spécifiquement, mêler le documentaire et la fiction était pour nous la meilleure façon de nous relier à Gustavo.

Votre film semble s'arrêter lorsque le protagoniste principal arrive au terme de sa réflexion sur la façon de raconter les histoires des Wichis. Son parcours retrace-t-il votre propre chemin pour comprendre les Wichis ? C'est une image de ma propre recherche qui a généré le film. Mais en même temps, ce n'est pas une image individuelle, car c'est quelque chose que nous avons construit collectivement. Avant tout le film pose cette question : « Comment raconter les récits de la communauté Wichi ? » Alors les personnages commencent à prendre ce chemin, sans parvenir à une conclusion (à la fin Gustavo dit : « le film se termine, mais continue»). De la même façon, l'écran noir dont je parlais tout à l'heure est là pour nous forcer à imaginer comment dire ces histoires, non seulement pour pousser les personnages à le faire, mais les spectateurs aussi.

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot.

In your previous film,* Las Pistas*, you already focused on Wichis'language and culture, as well as their transmission – the same questions Sipo'hi deals with. How did you first find out about the Wichi culture and why did you decide to make films about it? *Paz Bustamante, screenwriter of both films – Las Pistas and Sipo´hi- worked in an institute of investigation and diffusion of the aboriginal cultures of Chaco (a northeast province of Argentina). So she thought that cinema, as it´s image and sound, would be a powerful way to transmit an oral culture. Then she asked me to join the project for directing it and we started to write and investigate together. The idea of working with a culture that is often ignored, and to preserve it working the members of that community interested me from the beginning.*

Do you work with a translator? *Gustavo Salvatierra, the main character of the film, was the traducer of all the wichi stories. But was, from the beginning, much more than only that. After Las pistas, he had the idea of making a second film, maybe –as he said- a "more wichi" film. So the reason why this film was made was his own will.*

You begin with the mythological story of how the fire was stolen, and ends with the stories of the Wichi divinity Takjuaj, told in complete dark. Is your directing (your mise-en-scène) mostly about speech and orality? *From beginning, I knew that the most important point was the oral stories; so I thought that the challenge was of course what images could match the stories. The idea was not to represent with images literally or directly those stories, but to register from the natural and daily environment of the community that could have an intuitive relation with those mythological stories. So, the images do not inhabit the stories, are the stories who inhabit those images. So the beginning sequence of the fire responds to that idea. The final sequence can be understood in a very simply way: there is no image to god; if god has an image, is no more a god. The same we can say about Takjuaj, the most important divinity of the Wichi culture. On the other hand, why the darkness or the black screen isn´t an image? Maybe because we understand that is like when we have the eyes wide shut.*

Though, you are shooting images: you show the forest, the river, the animals, the village and its inhabitants. What do these images add to the sound? *The images works like a concrete accompaniment, a counterpoint, to the mythological stories. Filming nature, faces, those daily activities of the inhabitants, their way of walking, I was searching a connection, a relationship. These images work on a descriptive way; the film tries to describe the village Sipo'hi. I think that the oral cultures always maintain a direct relationship with the environment. So, what happen for example in Sipo´hi, a village that is growing and developing, where the first paved streets were made very recently?*

The atmosphere is mysterious. But you never try to pierce the mystery of the Wichi mythology, which is always connected to daily life. *The oral culture -unlike occidental writing- has practical functions: they organize the society, they establish values and manners, etc. Therefore, naturally the daily life is pierced by the mythology. In occidental culture, the difference between the myth and reality is very big; maybe that´s why the film produces –for us- a mysterious atmosphere. But the daily wichi life that all is real; there is no mystery for them.*

The character we are following, Gustavo, wants to make a film in which acts Felix, a radio presenter who record and broadcast the Wichis' stories. What is the role of this fiction inside the film? *I think the fiction has a very important role. Especially, experimenting the documentary and the fiction at the same time, was the best way to link with Gustavo, the best way we felt.*

Your film seems to end when the main character comes to a conclusion about how to tell the stories of the Wichis. Is it an image of your own path, your own search to understand the Wichis? *It´s an image of my own search that has generated the film. But at the same time, it is not only a personal image, because it was something we all have constructed. In the first place, the film makes this question: how to tell the oral stories of the Wichi community? So the characters start to transit this path, without getting a conclusion (at the end, Gustavo says: "the movie ends, but continues"). In the same way, the black screen of which I´ve spoken before, is there to force us to imagine how we can tell this stories; and not only to force the characters, to force the spectator and myself too.*

Interviewed by Céline Guénot.

PORTRAITS CROISÉS **Première mondiale** **Compétition premier film**

CRAZY QUILT

Françoise Lebrun

11/ TNM La Criée
En présence de la réalisatrice

D'où est né le désir de réaliser ce premier film où vous, comédienne, êtes aussi le personnage principal ?
Depuis plusieurs années, je tournais autour de ce projet : suivre cinquante ans de correspondance, ou tout au moins en faire état, et à travers ce lien, parler de ce que l'Angleterre m'avait apporté, ses femmes écrivains, son décalage, son étrangeté. Au début, je ne savais pas que ce serait un film. Je pensais à un texte incluant des images. Puis l'idée de filmer est venue. Confronter des images-souvenir aux images réelles. Plutôt que de les garder par-devers moi, les montrer, donner à voir la possibilité ou non de retrouver des lieux, et puis prendre le risque de l'aventure : qu'allais-je trouver ou découvrir d'autre ?
Quant au fait que je sois comédienne, cela n'entrait pas en ligne de compte. Je n'étais qu'une personne essayant de parcourir un champ réel et imaginaire, sous l'œil d'une caméra tenue par un proche, Pierre Creton. C'est d'ailleurs lui, qui, d'une certaine manière, a provoqué la mise en chantier du film.

***Crazy Quilt* est un autoportrait intime à travers le portrait d'une Angleterre rêvée, idéalisée, tissée de souvenirs.**
Oui, en même temps je m'amusais à penser que je pourrais décliner le thème : après Françoise et l'Angleterre il y aurait Françoise et le papier peint, Françoise et le cinéma, le piano, toutes ces choses si diverses qui constituent une personne. Et chaque fois il y aurait eu un lien affectif fort, avec l'enfance comme origine. L'Angleterre avait été un des premiers lieux de rêve et d'évasion, tout ce qui était différent me fascinait, ce qui n'a pas été le cas pour d'autres pays. C'était un peu "L'Île au trésor".

De nombreuses figures féminines célèbres, des artistes, traversent le film : Virginia Woolf, Vanessa Bell, les Sœurs Brontë...
Et encore, j'ai dû me limiter. J'avais envie de parler des cinq sœurs Mitford, de Dorothy Wordsworth, de Beatrix Potter qui de dessinatrice et écrivain était devenue à la fin de sa vie éleveuse d'une race particulière de moutons, d'Agatha Christie... Chaque fois, des vies qui ressemblent à des romans. Quant à Virginia Woolf, pendant plusieurs années j'ai vécu en sa compagnie, comme bon nombre de femmes des années 70. Ce qui me rendait admirative, c'est que ces femmes, bien plus qu'en France me semblait-il, prenaient leur destin en main, vivaient leur passion jusqu'à son terme.
Et puis il y a eu ce côté "tuyau de poêle" apparaissant au fil du travail : la tante des unes, Julia Cameron, elle-même à la vie romanesque, photographiant l'autre, Ellen Terry, qui avait elle aussi une vie hors du commun...
J'avais envie de leur rendre hommage, de les faire apparaître. Nous avons filmé la façade de leurs maisons, pendant que je me défaisais de la mienne. C'est d'ailleurs la seule dans laquelle on entre un peu.

***Crazy Quilt* est un film à plusieurs voix, plusieurs langues aussi, dont la puissance d'évocation apparaît plus importante que les images.**
Plus importante que les images, j'espère que non. Mon envie était de tisser le tout. Une couleur apparaît, disparaît, puis on la retrouve plus loin après en avoir suivi une autre. J'ai passé beaucoup de temps dans ma vie à déchiffrer des fugues de Bach, avec un plaisir fou, à suivre un thème, le voir disparaître sous un nouveau thème, arriver à un point de non-résolution, puis un accord final remet tout en place. Ici, c'est vrai que les voix construisent l'histoire, la voix de l'adolescente, celle de maintenant, celle des textes, celle du père, celle de la correspondante, les voix de "l'intérieur" et puis celles du moment du tournage, en anglais, en direct. Et puis les musiques, toutes liées à l'Angleterre, à l'exception des quelques notes de Couperin qui accompagnent le corbeau, étaient aussi pour moi des voix. Mais elles n'exis-

taient que par rapport aux images. Le mixage avec Mikaël Barre a été pour moi un moment heureux.

La forme du film pourrait être la définition que vous donnez de l'expression *Crazy Quilt* en introduction ?
Quand, pendant la préparation, j'ai trouvé la description de ce *Crazy Quilt*, je me suis dit : « Voilà, c'est ça ». Un patchwork victorien, fait de pièces de toutes sortes, de tissus allant du tweed à la soie, rien de préétabli, pas de pièces prédécoupées à assembler. On prend ce qu'on a dans le panier, et l'on essaie d'en faire quelque chose de beau et d'utile.

En effet, le film est composé d'éléments hétérogènes, de fragments de lettres, de peintures et d'images. Pourquoi avoir choisi cette structure très libre ?
C'est la forme qui s'est imposée. Je savais ce que j'avais envie de raconter, j'avais écrit beaucoup, mais en même temps je voulais rester dans un *work in progress,* prête à accepter et intégrer ce qui pourrait arriver. Et puis je voulais essayer de suivre le cheminement d'une pensée, qui peut être faite de digressions, d'écarts par rapport au thème indiqué, lui laisser de la liberté.

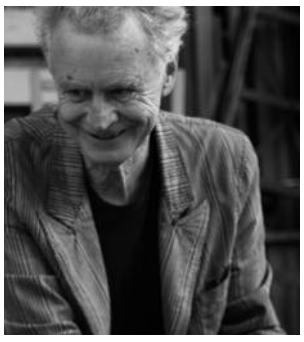
Les surimpressions et les incrustations dans l'image participent aussi de cette idée.
Elles sont venues au moment du montage. D'abord en plaisanterie, « Pierre, essayez de me mettre sur la boîte à lettres », et ça a marché. Nous avons beaucoup ri et ça a ouvert une voie nouvelle. J'avais le sentiment que l'image seule ne suffisait pas, qu'il fallait, par exemple pour la maison natale de Woolf, lui donner des visages, la relier à des personnes, visuellement. De même pour les extraits de Méliès, c'est un hasard de vie qui m'a fait les acheter, les visionner, et brutalement penser qu'ils pouvaient avoir une place dans *Crazy Quilt*.

Comment avez-vous voulu aborder ces allers-retours dans le temps ?
C'est un regard sur un temps de vie, un coup d'œil derrière l'épaule. Sans regret, avec plutôt l'impression d'avoir reçu des cadeaux. C'est un film de gratitude. Faire un petit salut à tous ceux ou celles qui m'ont donné quelque chose. Trouver une dynamique entre les voix qui les évoquaient et les images nouvelles qui arrivaient, puis l'harmonique du tout, en privilégiant aussi toutes les possibilités de digressions, d'associations.

Le montage est essentiel dans la construction de *Crazy Quilt*, comment avez-vous travaillé avec Pierre Creton ?
Au départ, nous n'avions pas envisagé de faire le montage ensemble. J'ai rencontré plusieurs personnes, sans arriver à me décider. C'est deux ou trois mois plus tard, à l'occasion d'une projection des films de Pierre Creton aux Beaux-Arts que nous l'avons envisagé. Je suis donc partie à Vattetôt, chez Pierre, six semaines, du lundi au vendredi. Pour moi, il y avait alors une cohérence : continuer le film "à la maison", hors du circuit traditionnel, salle de montage, restaurant à midi, à Paris. Et je dois remercier Caïmans Productions, Jérôme Barthélemy et Daniel Sauvage, d'avoir accepté de suivre mes chemins de traverse.
Ces six semaines ont été très intenses, pas de distraction, de la concentration. Pierre me laissant trouver la ligne directrice du film, réécrire des textes, les enregistrant à la nuit tombée et une fois la structure trouvée, acceptant mes propositions saugrenues et trouvant la mise en place qui permettait de les intégrer. Depuis plusieurs années, j'avais collaboré à certains films de Pierre. Cette fois, la donne était inversée, mais la ligne a toujours été, dans un cas comme dans l'autre, le respect de la pensée de celui qui mène le projet.

Pierre Creton, Sophie Roger, Maurice Garrel qui prête sa voix, votre fille Clara Le Picard qui vous accompagne, c'est un film d'amis, un film de famille finalement.
Tout à fait. Un film fait maison. Avec une famille choisie. Je n'aurais pas pu le faire autrement. Ce qui est drôle, c'est que pendant la préparation du film, j'avais en tête quelques auteurs de référence : Andrew Kötting, avec le film *Gallivant*, où il fait le tour de l'Angleterre en camping-car avec sa grand-mère et sa fille, les frères Mekas, surtout *Hallelujah the Hills*, et Jim McBride, dont j'avais vu le film *David Holzman's Diary* à la sortie et qui m'avait donné le sentiment qu'on pouvait faire du cinéma autrement. Et quand j'ai vu dans le programme du festival qu'il y avait une projection du film de Jim McBride, j'ai ri, et je n'ai qu'une envie, revoir ce film, et je suis curieuse de l'effet qu'il me fera. Toujours des films de famille, et je remercie de tout cœur ceux qui ont fait partie de "ma famille de cinéma".

Propos recueillis par Olivier Pierre.



Thom Andersen
JURY INTERNATIONAL

Vous êtes réalisateur, critique, professeur et membre du jury de la compétition internationale. Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur vous ? Étiez-vous professeur avant de faire du cinéma ou est-ce l'inverse ? J'ai commencé à réaliser des films quand je faisais mes études de cinéma. J'ai arrêté en devenant professeur, peut-être parce que ne ne vivais plus à Los Angeles. Je me suis remis à faire des films dix ans plus tard. Je ne suis pas professeur à l'heure qu'il est, je suis plutôt membre du corps enseignant. Il n'existe pas de grade dans le corps enseignant de l'Institut des Lettres de Californie.

En règle générale, qu'est-ce qui vous décide à aller voir un film ? Qu'attendez-vous d'un film ? Je lis les critiques de films et je me fis au jugement de certains auteurs. Selon moi, ce qui nous sépare est l'essence de l'art, j'attends donc d'un film qu'il me surprenne, me présente un monde familier tout en transformant la vision que j'en ai.

Comment vous voyez-vous en tant que juré ? Comment envisagez-vous votre rôle en tant que membre du jury ? Je tiens à ce que les films que j'admire reçoivent toute l'attention possible.

La compétition internationale du FID réunit des films du monde entier. Peut-on voir beaucoup de films étrangers à Los Angeles, où vous vivez ? Pensez-vous qu'il y a une différence entre l'Europe et les États-Unis à ce niveau ? A Los Angeles, les films étrangers notables ne passent souvent qu'une fois, voire jamais. Mais de nouvelles initiatives sont constamment mises en place. J'ai quand-même l'impression que c'est mieux en Europe à ce niveau-là.

Dans votre film *Los Angeles Plays itself*, vous réécrivez l'histoire de la ville mythique du cinéma à travers des films qui y ont été tournés. En France, on dit souvent que Marseille a une identité très forte, qu'elle est un peu à part. Avec quel réalisateur associeriez-vous cette ville ? Je connais surtout Marseille à travers l'oeuvre de Guédiguian. Dans les cafés de Marseille, on peut écouter Janis Joplin sur des juke-box. C'est le paradis ! **Pouvez-vous nous parler un peu de votre prochain projet ?** Je travaille sur un livre inspiré de *Los Angeles Plays Itself*. J'ai trop de projets de films et peu de chances de trouver de quoi financer un seul d'entre eux.

Propos recueillis par Céline Guénot.

You are a film director, a critic, a professor and you're a member of the international competition's jury. Could you introduce yourself briefly? Were you a professor before you started making films, or is it the other way around? *I began making films as a film student. I stopped when I became a professor, maybe because I moved away from Los Angeles. After ten years, I started again. At present, I'm not a professor, rather a faculty member. There is no faculty ranking at the California Institjute of the Arts.*

How do you usually pick the films you want to see? What do you expect from a film? *I read film criticism, and I trust some film critics. I believe that estrangement is the essence of art so I hope a film will surprise me, show me a familiar world in a way that transforms my understanding of it.*

How do you see yourself as a juror? What do you believe is your role as a member f the jury? *I want to make sure that the films I admire are given serious consideration*

FID international competition gathers together films from all over the world. What is the visibility of foreign film in LA, where you live? On that respect, do you think there's a difference between Europe and the US? *In Los Angeles, important foreign films often only get one screening, sometimes none. But there are always new initiatives. I have the impression that it is better in Europe.*

In your film Los Angeles Plays itself, you re-write the story of this city made mythical by cinema, through movies that were shot there. In France, Marseille is often perceived as a being somehow apart from the rest of the country, with a very strong identity. With which directors would you associate it ? *I know Marseille mostly through Guédiguian's work. It's a place where the cafés have jukeboxes and you can hear Janis Joplin on them. Paradise!*

Can you tell us a few words about your next projects? *I am working on a book based on Los Angeles Plays Itself. I have too many film projects and little chance to find funding for any of them.*

Interviewed by Céline Guénot.

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

THE EXTERNAL WORLD
David O'Reilly 22H TNM LA CRIÉE

<...-HISTOIRES DU PRÉSENT-...>
(documentation d'une expérience) Première mondiale
Alejandra Riera avec Ueinzz 12H VARIÉTÉS
En présence du réalisateur

Plutôt qu'un film, un document, Alejandra Riera y insiste, sur une « expérience d'invention poétique commune » (et chaque mot pèse ici) menée au Brésil avec le groupe UEINZZ, composé de personnes en souffrance physique, de thérapeutes, performeurs et philosophes. « Il n'est pas un mot, une tâche, une forme qui appartienne en propre à personne. Les uns glissent plutôt vers les autres. » Artaud, Joyce, entre autres, livrent leurs outils à cette aventure de la discontinuité.

SICK Kirby Dick
22H TNM LA CRIÉE

"**SUPERMAN**"

« Dans une sorte d'univers alternatif bizarre, je ressemble un peu à Superman. Regardez, là-haut dans le ciel, suspendu par les poignets et arborant une énorme érection : c'est moi. Oui c'est moi, et la plupart du temps je me sens comme si je venais d'un autre système solaire. Et malgré mon physique rachitique et ma santé précaire, je possède certains pouvoirs et capacités qui vont bien au-delà de ceux des autres humains soit-disant normaux. Je suis né avec une maladie génétique dont j'étais supposé succomber à deux ans, puis à dix, puis vingt et ainsi de suite. Mais je ne suis pas mort. Et, dans une bataille sans fin non seulement pour survivre mais aussi pour dompter ma maladie entêtée, j'ai appris à combattre le mal par le mal. »

Bob Flanagan, 1990

PORTRAITS CROISÉS 18H/30 VARIÉTÉS

SLEEPLESS NIGHTS STORIES

Jonas Mekas

En présence du réalisateur

© Corinne Vicari

“ *Sleepless Night Stories trouve* son origine dans *Les Milles et Unes Nuits.* Mais contrairement aux contes arabes, mes histoires viennent de la vraie vie, même si elles aussi parfois touchent à quelque chose d'autre, au-delà de la réalité routinière du quotidien. Il y a 25 histoires différentes dans mon film. Leurs protagonistes sont tous de bons amis à moi, et je suis moi-même une partie inséparable de mes histoires. Le narrateur des *Nuits Arabes* faisait aussi partie de ses contes. Vous reconnaîtrez certaines personnes dans le film, d'autres non. Le fait que vous en reconnaissiez certaines n'affecte pas les histoires. Après tout, nous reconnaissons tous John Wayne ou Annette Bening, mais dans leurs histoires ils ne sont plus les gens que nous connaissons. Les thèmes des histories couvrent une large palette d'émotions, de géographies, d'angoisses personnelles…Ce ne sont pas de très grandes histories, pas pour le Grand Ecran : ce sont toutes des grandes histoires personnelles…Et oui, vous trouverez aussi de la provocation…Mais c'est moi, un de mes nombreux « moi ». La question « qu'est-ce qu'une histoire ? » est en elle-même une provocation. ”

Jonas Mekas

France Culture

Aujourd'hui à la Grande Table, animée par Caroline Broué et Hervé Gardette

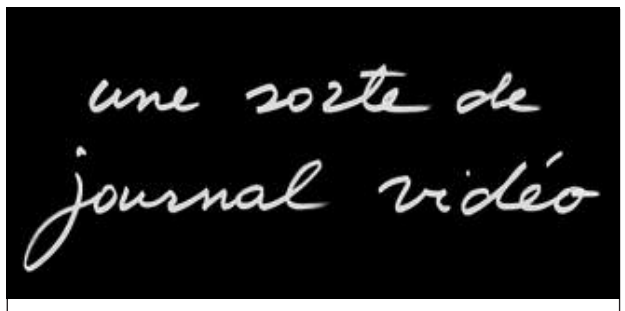
De 12 à 12h30
Ghassan Salhab pour *La Montagne* et **Arnaud Gaillard** pour *Honk!*

De 12h50 à 13h30
Philippe Grandrieux pour *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution-Masao Adachi* et **Rania Stephan** pour *Les trois disparitions de Soad Hosni.*

LES NUITS DU FID / PARTIES

Le Théâtre des Bernardines, 17 rue Garibaldi (croisement cours Lieutaud et cours Julien), lieu convivial du festival vous accueille :
at the crossroad between cours Lieutaud and cours Julien, the festive place of the festival welcomes you at the following times:

VENDREDI 8 JUILLET / 21H00 – 02H00
DJ SET Tony S
Collectionneur de vinyls, organisateur de soirées ou concerts sur Marseille depuis 1996, Tony S. a collaboré à des événements dans des genres musicaux très variés. Pour cette soirée du FID, il nous proposera une sélection allant du soul jazz à la northern soul en passant par des standards bien funky.



Agnès Troublé 21H/ VARIÉTÉS

En présence de la réalisatrice

PORTRAITS CROISÉS

CORRESPONDANCE JONAS MEKAS

José Luis Guerin 17H/30 ALCAZAR

PORTRAITS CROISÉS

SEANCE SPECIALE ALPHABETVILLE & VIDEOCHRONIQUES

9 EVENINGS : OPEN SCORE

KISSES SWEETERS THAN WINE

21H/45 TNM La Criée

Barbro Schultz Lundestam

En présence de la réalisatrice

CONVERSATIONS SECRÈTES

ETERNO RITORNO Luca Wyss

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ 22H/30 VARIÉTÉS

Comment est né ce projet ? Le point de départ du film est le récit que me fit ma mère à propos de mon grand-père, un an avant sa mort, il est allé rendre hommage à Pasolini, sur sa tombe. C'est un hommage qu'il faisait de temps en temps. Mon grand-père n'était ni cinéphile, ni communiste. Il est allé sur cette tombe parce que, pendant la guerre, Pasolini, alors étudiant, a dispensé des cours aux enfants du village, dont mon grand-père faisait partie. Cette intersection entre deux influences personnelles, l'une familiale, l'autre culturelle, m'a poussé à aller dans ce lieu, Cazarsa della Delizia, pour chercher une de mes racines, un lieu-référent.

Le film est tourné en numérique, à l'exception de la séquence sur la tombe de Pasolini, tournée en pellicule (super8). Une manière d'en faire un lieu sacré ? Inspiré par le travail de Mauritio Hernandez sur la tombe de son oncle Théo Hernandez, filmé en super8, j'ai amené avec moi une caméra super8. Je n'ai filmé que la tombe avec cette caméra, car la pellicule maintient une proximité physique que ne permet pas le numérique. L'image super8 est une image triviale et amateur. C'est une image qui a besoin d'être révélée. Elle me permet une intimité avec l'objet filmé. Avec la vidéo, le viseur devient un œil. La pellicule est différente, elle a un oeilleton obstrué, limitant le regard à travers la caméra et poussant à anticiper l'image en regardant directement l'objet filmé. Ce cimetière était le but de mon voyage, le lieu fantasmé. Il fallait donc que je m'y confronte, sans prendre une position d'observateur, par un regard direct.

La voix off qui surgit soudain dans le silence du super8 ? Je questionne Pasolini, et j'en attends des réponses. Je le questionne comme on questionne les grandes figures, sans avoir de réponses directes. Les questions sont une part de la réponse. Bien sûr, le film est sous la figure du deuil, mais il n'est pas morbide. C'est à un rituel que je me réfère ; le rituel qui entoure la mort, le rituel qui commémore, un geste avant tout. Les questions que je pose, je me les pose aussi à moi-même. La question sous-jacente est celle de mon rapport à l'Italie, au pays maternel. Bien que je sois un immigré acceptable (issu de pays d'Europe occidentale), je me pose la question de l'être immigré. Quel rapport entretenir avec le pays des origines ? Qu'est-ce qui fait de moi un immigré ? Mon attention portée à Pasolini me vient d'une recherche proche de celle de mon film. Pasolini est un artiste italien. Mais l'Italie n'est pas un pays accueillant pour les auteurs, c'est un pays réactionnaire et attaché à un patrimoine antique. Il n'y a pas de place pour les contemporains. C'est pour cela, à mon avis, que les artistes qui émergent de ce contexte sont dans un exil social à l'intérieur de leur pays, de leur culture. Pasolini a toujours été en conflit avec la société italienne, qu'il n'hésitait pas à attaquer de front. Encore aujourd'hui, il n'est pas reconnu en Italie pour son travail. Ses films racontent l'Italie telle qu'elle est aujourd'hui, un pays rongé par son patrimoine, écrasé par des principes conservateurs.

Pourquoi une construction en trois parties ? Les différentes parties du film ont besoin d'être séparées pour exister dans une unité. Chacune est centrée autour d'un fil narratif. *Préface-aruspice* est une prémonition, une prière pour le voyage, habitée par des voix non identifiables. *Tagliamento* est une confrontation. *Eterno ritorno* est l'après, la méditation sur un retour impossible. Ces trois parties forment un ensemble hétérogène ; les différentes faces d'un même sujet, le retour sur les lieux où l'on est légitime.

Propos Recueillis par Céline Guénot.

GRENOUILLE 88.8 fm MARSEILLE grenouille888.org

Le FidMag tous les jours de 18 à 19h sur Radio Grenouille 888fm et radio-grenouille.com en direct et en public de la Criée, interviews et chroniques.

Vendredi 8 juillet

Invités :
Philippe Grandrieux, réalisateur de *Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi*
Eric Baudelaire, réalisateur de *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images.*

FIDMarseille
Catalogue
10 euros
en vente dans différents lieux du Festival

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

LE GROUPE LA POSTE

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

Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Fabienne Moris, Rebecca de Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Traductions : Doriane Chevenet, Philip Clark, Céline Guenot, Eve Judelson, Jérôme Nunes, Jean-Pierre Rehm, Sally Shafto. Coordination et graphisme : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert.
Impression : Imprimerie Soulié