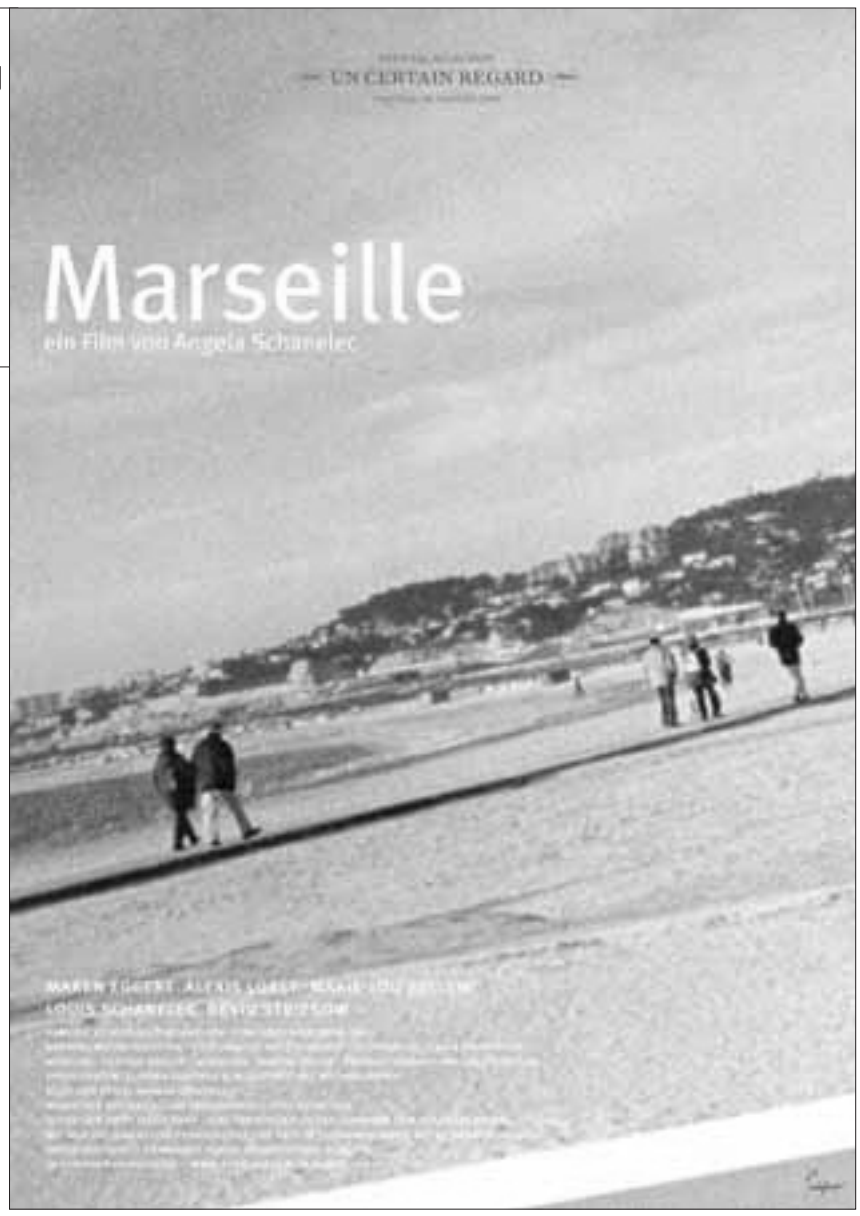
09.07.07
FIDMARSEILLE
JOURNAL/DAILY



écran parralèle **Revolver**

MARSEILLE Angela Schanelec

Jeune photographe berlinoise, Sophie (Maren Eggert) arrive à Marseille, récupère les clefs d'un studio, y dépose sa maigre valise. Sort dans la ville. Marche beaucoup. Parle à peine. Limite ses relations avec les Marseillais au strict minimum : s'installer dans un bar, commander un café, observer, se livrer aux regards. Angela Schanelec procède par longs plans-séquences désarticulés, qui enfoncent le mystère de cette femme en déshérence, dont chaque acte ne renvoie qu'à sa pure opacité. Pourquoi avoir choisi Marseille ? Quitté Berlin ? Le film déboute les explications au fur et à mesure qu'elles s'ébauchent, déjouant toute ligne narrative au profit d'une structure en miettes. Le temps semble tantôt s'y dilater à l'infini, tantôt se condenser en de gigantesques ellipses, à l'instar de celle qui relie la partie marseillaise à sa suite berlinoise. (…) Comme son titre le suggère, *Marseille* n'est pas un portrait de femme, ni même le portrait d'une femme qui observe une ville, mais plutôt celui, infiniment plus inquiétant, d'une ville qui observe une femme.

Elisabeth Lequeret, *Les Cahiers du cinéma*, juin 2004

LES VARIÉTÉS 14:30

MARSEILLE Angela Schanelec

LUNDI

chronique d'ANTONIA BIRNBAUM

Dernière chronique. Le rythme du FID m'a happée. J'ai vu beaucoup de films. Cocher le programme, changer de lieu, rattraper une projection ratée en allant voir le DVD à la vidéothèque. J'ai eu parfois l'impression d'être simultanément une tortue en retard et une mouche désorientée. Bref, j'ai connu plaisir et frustration, comme tout festivalier qui navigue dans les méandres d'un programme en se déplaçant d'un site à l'autre.

Samedi soir, dans la grande salle de la Criée, Pedro Costa parle de sa trajectoire, son oscillation entre Ford et Tourneur, sa peur et l'amoindrissement de sa peur. Il énonce la condition nécessaire selon lui pour faire un bon film : devenir un petit Hollywood, une machine de guerre. Pour l'heure, le sien est localisé dans le bidonville, aujourd'hui rasé, de Fontainhas.

Au sortir des salles, les gens rencontrés me parlent si bien de ce qu'ils ont vu que j'ai décidé, pour finir, de me faufiler entre le documentaire et la fiction. Mélange de véridique et de fabriqué, ces brèves évoquent tout ensemble films vus, entrevus, et ceux que j'aurais voulu voir ; elles rapportent indifféremment les impressions partagées et celles des autres, saisies au détour d'une conversation.

Au CRDP, voir *Des Indes à la planète Mars*, de Christian Merlhiot et Matthieu Orléan, en compétition française. Mireille Perrier en *medium* est lumineuse. Hors de la salle de radio, lieu principal du film, on la retrouve se baladant, de dos, sur une plage à Pondichery. Son apparition lointaine fait basculer le film hors de son dispositif, y produit une échappée.

A la Criée, aux alentours de midi, *Journal N°1* de Hito Steyerl, en compétition internationale. Tentative de reconstituer un film bosniaque perdu. Une voix de femme décrit une salle de classe d'alphabétisation où elle a enseigné, une main d'homme dessine, fait apparaître ce qui est dit avec le crayon, la gomme efface, le crayon corrige au fur et à mesure des indications. « Non, l'ampoule était simple, plus basse. C'est quoi cette jambe ? » A l'Alcazar, *Le Goût des Olives*, d'Anne Lecour, et *En Râchâchant* de Danielle Huillet et Jean-Marie Straub, dans le cadre de l'écran parallèle, les Sentiers. *Le Goût des Olives*. Un plan d'eau ; pas la mer, un lac strié d'un mouvement calme. On entend le plouf ! d'un corps sauter dans l'eau, une voix heureuse, mais la surface de l'eau reste inchangée. Le son produit une autre image que celle que l'on voit. *En Râchâchant* . Un enfant refuse d'aller à l'école, sa mère refuse que l'instituteur porte la main sur lui, l'enfant et la mère se regardent. « Et ça c'est quoi ? », dit l'instituteur, en pointant la main sur un papillon sous verre accroché au mur de la classe : « un meurtre », répond l'enfant. Il porte des lunettes. C'est pourtant simple, refuser d'aller à l'école : le petit veut apprendre ce qu'il sait, alors que l'instituteur veut que le petit apprenne ce que l'instituteur sait.

Dans la petite salle de la Criée, *The Halfmoon Files*, de Philip Scheffner, en compétition internationale. Au début de la première guerre mondiale, l'Empereur Guillaume II tient un discours sur la grandeur victorieuse de la nation allemande. Mais la trace sonore de ce discours est perdue. Il faut donc le réenregistrer en 1917. On entend les essais de voix de l'Empereur, qui cherche à reconstituer l'emphase patriotique de sa voix en sachant déjà qu'il a perdu la guerre…

Qu'est-ce que chroniquer ? Au cours de ces journées, il m'est apparu que ce que je prévois habituellement dans le temps de l'écriture, il me fallait ici le prévoir dans l'espace, en termes de colonnes. Toutes les pages blanches ne se ressemblent pas…

séance spéciale

LE CAS PINOCHET Patricio Guzmán

« Il s'agissait avant tout de relater des faits. De montrer le déroulement de la procédure entamée contre Pinochet. Suivre, pas à pas, les étapes de cette action judiciaire. Je ne crois pas avoir, ni même devoir faire œuvre d'historien. (…) Nous avons organisé une réunion pour donner la parole à chacun. Il y avait au départ une soixantaine de personnes. J'ai ensuite conservé quelques uns des témoignages. Cela n'a pas été évident. Si ces femmes - car les témoins sont en majorité des femmes - avaient résolument besoin de raconter ce qui s'était passé, ils leur étaient difficiles de s'exprimer. Ce n'est pas tant le désir de dire, de parler qui pose problème que la manière de dire, avec les mots justes, ce qui est arrivé. Ces femmes ont toutes été volontaires. Parce qu'elles s'obstinent, parce qu'elles veulent qu'on sache la vérité. (…) Qu'on n'oublie pas les paroles de ces hommes et de ces femmes était en effet un des objectifs du documentaire. Je voulais que s'installe entre eux et moi une communication. Que nous communiquions, qu'ils me communiquent des choses sur ce passé. Mais, étrangement, la communication s'est transformée en confession. Une sorte de confession informative. Et les rencontres sont alors devenues plus que des rencontres ; c'était à chaque fois des images du passé qui faisaient irruption, par l'intermédiaire de la caméra, dans notre présent. La confession a ceci d'étrange qu'elle fait mieux passer, auprès de celui qui écoute, l'information.

L'art est un moyen de combattre l'indifférence et l'oubli. A n'en pas douter, l'art est un lieu essentiel de transmission de la mémoire. Mais je considère que d'autres moyens, comme le journalisme ou la justice, sont aussi de bons véhicules de la mémoire. Ils mettent en évidence ce qui, parfois, est ignoré. Mais faire acte de mémoire devrait être une action normale. C'est à cela qu'il faut travailler. »

Propos recueillis par Anthony Dufraisse, Fluctuat, 2001

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

COSMONAUT POLIAKOV

-Première mondiale

Dana Ranga

Après *Story*, en sélection au FID 2003, vous voilà repartie dans l'espace en compagnie du cosmonaute Polyakov. Ces portraits sont-ils liés ? *Cosmonaut Polyakov* est le second volet d'une trilogie à laquelle je travaille depuis 1997. *Story*, c'est l'espace vu du côté américain et *Polyakov*, du côté russe. J'avais choisi Story Musgrave parce qu'il reste, encore aujourd'hui, l'astronaute le plus expérimenté avec 6 vols dans l'espace et trente années de métier. Valery Polyakov détient le record du plus long séjour dans l'espace. Il est aussi le seul qui a dû attendre 20 ans avant de savoir qu'il partirait en vol. C'est leur expérience unique, et un point de vue culturel presque aux antipodes qui m'a guidé dans le choix de ces protagonistes.

Vous insistez sur les postures, les vêtements, les mains aussi de Polyakov. Le cadre est distant, froid, comme si Valery passait un entretien avec un décideur derrière son bureau. Comme un test de plus. Il savait parfaitement qu'il était filmé et scruté dans ses moindres gestes. Cela fait allusion aux séances d'entraînement à l'époque du MIR : un souvenir émotionnel heureux mélangé à l'idée de surveillance et de mise en observation, souvenir cette fois douloureux. Il fallait qu'il maîtrise les expressions de son visage, mais aussi le mouvement de ses mains. C'est son visage qu'il contrôlait le mieux. C'est le genre d'apprentissage qu'offre un état totalitaire. Concernant les vêtements, c'est pareil, ce sont des messages destinés à l'œil, ils fonctionnent à la manière de ce que dans la peinture classique on appelle des attributs.

Vous échangez avec Polyakov en utilisant un équipement qui fait songer au relais spatial. Polyakov, sujet d'expérience cinématographique ? Je voulais lui faciliter les choses, en lui permettant de retrouver l'état d'esprit qui était le sien à bord de la station MIR. J'étais seule avec lui dans le simulateur MIR, je ne voulais d'aucune présence gênante. Tout le monde devait sortir, suivre sur moniteur et écouter la traduction avec un casque, y compris le chef opérateur et l'ingénieur son. La prise de son était plutôt compliquée, mais très favorable à l'entretien. Valery Polyakov reste un sujet d'observation pour les médecins de l'espace, il se fait régulièrement analyser, et il le sera probablement jusqu'à la fin de sa vie. Les médecins ont besoin de connaître les effets à long terme de ces vols prolongés. De mon point de vue, je n'ai pas songé à l'expérimentation en mettant en place les éléments. J'ai essayé de trouver un biais pour permettre à quelqu'un de transmettre une expérience à laquelle personne ne peut s'identifier. Nous ignorons ce qu'est l'apesanteur, et la plupart d'entre nous n'en feront jamais l'expérience. J'ai évité de montrer des oranges ou des stylos qui se promènent en l'air ou les trucs habituels que font les cosmonautes pour leur publicité. Ça m'a toujours laissée froide, et par ailleurs on l'a déjà beaucoup vu, non ? Et ça ne donne pas non plus envie d'en savoir davantage. Je suis convaincue que ce n'est pas le vrai déclic. Donc j'ai plutôt été à contre-courant et fait en sorte de montrer clairement au spectateur que je ne lui revendais pas du toc. Le spectateur devrait fabriquer sa propre expérience en combinant ses propres associations au récit de Polyakov. Parce que la dimension romantique de l'espace, pour ceux qui n'ont jamais quitté la terre, réside dans la puissance de l'imagination. Pour ceux qui sont partis en vol, en revanche, c'est le cœur même de l'expérience.

Les collages en fin de chapitre ? Pour encourager le spectateur au travail d'association d'images, dans son propre cinéma mental. A Peter Hintz, qui a conçu ces collages, est revenue la tâche délicate de faire passer la métaphore du film. Dans tous mes films je place des scènes fictives, clairement en dehors du registre documentaire. C'est mon écriture cinématographique. Par le biais de ces collages, c'est ma lecture de l'histoire de Polyakov que je glisse. Alors que Polyakov reste maître de son espace. Qui cherche à savoir ce que je pense le trouvera dans ces collages, dans cette métaphore.

Polyakov souligne la dimension spirituelle de son aventure, mais pointe aussi ses perspectives politiques.
Ça, c'est une très, très longue discussion…

[Propos recueillis par Julie Savelli]

After Story (FID 2003), you are flying again with Cosmonaut Polyakov. How are these portraits connected to each other?
Cosmonaut Polyakov *is part two of a space trilogy. I have been working on since 1997.* Story *shows space experience from the American point of view and* Cosmonaut Polyakov *presents the Russian aspect. I chose Story Musgrave because he is until today one of the most experienced astronauts, with 6 flights in space and 30 years of being an astronaut. Valery Polyakov holds the record of the longest flight in space and is the only space traveller who had to wait for 20 years not knowing if he was going to fly or not. So it is the extreme experience and an almost antagonistic cultural point of view that made me pick these protagonists.*

You insist on Polyakov's posture and clothes, also on his hands.
The frame is distanced and cold, it is as if Valery was facing a commissioner behind his desk. It was like another exam. And he knew he was being filmed and observed in all his movements and gestures. It is the suggestion of the old MIR training module, an emotionally positive memory, mixed with the suggestion of surveillance and observation, an emotionally negative memory. And he had to control not only his mimic, but also the movement of the hands. And he was better in the mimic. This is the training one gets while living in a totalitarian state. As for the clothes : they are part of visual communication, like gestures. His clothes in this case become attributes, like in Renaissance paintings.

You communicate with the cosmonaut Polyakov through an equipment which has the characteristics of a spatial contact. Polyakov, object of cinematographic experimentation?
I just wanted to make it as easy as possible for Valery, in letting him get into the emotional state he was on MIR. Also, I was alone with him in the MIR simulator, I didn't want any disturbing presences. Everybody had to stay outside and watch on monitors and listen to the translation through headphones, including the camera man and the sound recordist. It was a very complicated sound set-up. But it was good for the interview. Valery Polyakov still is an object of experimentation for the spaceflight doctors ; he is being constantly checked – and probably will be until the end of his life. They need to know what the long term effects of such a long spaceflight are. And cinematographically – I didn't create the mise-en-scène thinking about experimentation. I tried to find a way to present someone who tries to share an experience we cannot identify with. We don't know what weightlessness is, and most of us will never know. I didn't want to show oranges or pencils floating in space or the usual astronaut or cosmonaut gamething they usually do for publicity. That never impressed me and besides – haven't we seen it enough times ? It didn't make any of us feel like wanting to know more, I am sure this is not a real trigger. So I tried to go against the grain, to make it clear to the viewer that I am not trying to sell him an illusion. The viewer should create his own experience from his own associations, combined with the story that Polyakov has to tell. Because the romanticism of space – for the ones who haven't flown – lies in the realm of imagination. For the ones who get to fly it is the experience itself.

What about the three studio sessions at the end of which there is a collage?
To give the viewer impulses and suggestions for further association – in the personal mind-cinema. Peter Hintz, who created the collages, had the difficult task to express the metaphor of the film. I place purely fictional scenes into every film I make, and stylistically they are clearly outside the realm of documentary. That's my own film-language characteristic. Through the collages I introduce my own interpretation of Polyakov's story. And the stage belongs to Polyakov completely. Who wants to know my own opinion finds it in the metaphor.

Cosmonaut Polyakov underlines the spiritual aspect of his adventure but he also hints at the political perspectives. *That's a long, long discussion…*

[Interviewed by Julie Savelli]

FRANCE 2007

Premier film / Première mondiale

Jun Gee-Jung

Votre parcours ? Comment est né ce projet ? J'ai eu une formation en photographie et en cinéma à l'université de Hunnam, en Corée. Je suis actuellement en résidence à l'Ecole des Beaux-Arts de Luminy, ici à Marseille. L'idée de départ, c'est le temps comme réflexion, et l'idée de décalage. Montrer que nous vivons dans des mondes différents, dans un même espace mais à des temps parallèles.

Le choix de tourner en 16 mm, et le traitement de l'image évoquant un document d'archives ? L'argentique, c'est ma propre réalité. Mais le noir et blanc, c'est aussi une contrainte que je m'impose. La méthode artisanale de développement que j'ai employée pour ce film ne permet pas de reprendre ni de corriger, aussi introduit-elle une part d'aléa et de surprise, contrairement à l'image vidéo ou numérique que l'on peut modifier à toute les étapes. Ici, tout se passe au tournage. Une fois la prise faite, je ne peux, et surtout je ne veux, plus apporter de modification. Ce film est constitué de six bobines mises bout à bout. Chacune est anticipée et sa place est prévue dans la structure du film que j'avais définie au préalable.

Pourquoi le monde des gitans ? Mon projet était là et le lieu (leur camp) s'est imposé de lui-même. J'avais déjà fait des photographies de Gitans, ainsi que de SDF, c'est-à-dire des privés de droits sociaux et économiques. J'avais choisi, pour ces photographies, d'être présent avec eux dans le cadre, le visage non visible et de jouer ainsi sur ma différence et ma présence à la fois. Dans *France 2007*, j'ai d'abord tenté de transposer assez directement en cinéma ce principe adopté pour la photographie. Je voulais faire des plan fixes avec les gens, les rendre immobiles comme pour fixer le temps, et avec surimpression, nous mettre en mouvement, par opposition. Les Gitans ont d'abord refusé que je tourne, ils ont demandé de quoi il s'agissait, ils ont exigé de l'argent, m'associant aux médias. Et finalement, longtemps après ces premières approches restées sans suite, sans que je ne sache trop pourquoi, ils ont accepté. Je leur ai alors proposé un système de *donnant-donnant*, ou si l'on veut de *gagnant-gagnant*, un système d'échange où chacun sait ce qu'il doit à l'autre. A partir de là, j'ai pu filmer. J'ai ensuite repris les bobines et je suis allé tourner avec, en surimpression, des images de foule dans la rue.

Que signifie ce titre ? *France 2007*, parce que c'est tourné en France, en 2007. Mais cela aurait très bien pu être filmé ailleurs, dans n'importe quel pays d'Europe ou du monde, en Italie ou au Japon par exemple. S'il s'agit ici de la réalité de la France, l'idée est que nous sommes tous et partout dans le même mouvement, que les questions et les problèmes se retrouvent en tout lieu, et que nous sommes plongés dans le même problème : le capitalisme.

Quel est le statut de la séquence finale du réveil ? *France 2007* est une métaphore qui est aussi une réalité, comme le suggère le réveil à la fin : tous les réveils sont dans un même espace mais chacun vit dans son temps propre. Il y a toujours un temps de retard. Ce que l'on retrouve avec les surimpressions : une image, deux temps différents, des mouvements opposés.

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff]

Photo : *France 2007*

MAFROUZA - OH LA NUIT

Première mondiale

Emmanuelle Demoris

Vous avez séjourné à plusieurs reprises à Alexandrie. L'origine de ce projet ? *Mafrouza-Oh la nuit !* est un chantier de film, une aventure, que je poursuis depuis plusieurs années. J'ai découvert le quartier en 1999, alors que je faisais des repérages sur le rapport des vivants avec les morts. A Alexandrie, je suis donc allée visiter la nécropole antique et Jean-Yves Empereur, qui venait de la mettre au jour, m'a orientée sur le quartier proche de la Mafrouza, où restaient quelques vestiges dans les logements habités. Mes premières discussions avec les gens de Mafrouza ont donc été de l'ordre de la « métaphysique de bistrot » ou ont porté sur les souvenirs des morts. J'ai lâché les morts pour les vivants. Je sentais toujours cette liberté de parole et de pensée chez les gens de Mafrouza, mais aussi, plus précisément, dans leur folle vitalité, quelque chose qui résistait à la peur. Leur façon de faire avec l'incertitude et le chaos quotidien sans établir des murs rigides de défense. Et je commençais à faire quelque chose comme un film autour du quartier, que je ne souhaitais pas définir plus que cela. Je voulais connaître mieux les gens et faire partager ce que je découvrais. Des mois de voyage et d'entretiens que j'avais faits, ressortaient, comme un centre, les séquences filmées dans le quartier. Après avoir prémonté ces séquences, j'y suis retournée fin 2001, dans l'idée juste de compléter ces séquences en montrant un peu la vie de Mafrouza en contrepoint des moments de parole. Après cette première période de tournage (qui correspond au film *Mafrouza-Oh la nuit !*), pendant deux ans, jusqu'à la fin 2003, je suis retournée à Mafrouza, y passant 8 à 9 mois par an. Je poursuivais la rencontre et je continuais à filmer, avec l'aide d'Amir Younan.

Dans un texte de 2004, sorte de profession de foi cinématographique, vous insistez sur la nécessaire et complexe distance à établir avec les personnes filmées. Comment cela s'est-il passé durant le tournage de *Mafrouza* ? Une sorte de gêne gagnait les situations, comme si tout le monde cherchait à faire un film et à le faire bien. Après le départ de l'opérateur et de la traductrice que j'avais amenés pour le tournage, j'ai décidé de rester quelques jours seule dans le quartier, pour voir si je pouvais dissiper cette gêne. A être paumée là, sans parler la langue, les choses se sont dénouées. Très vite, les gens m'ont invitée à filmer des situations. Dans les premiers jours, ce mariage que l'on voit au début de *Mafrouza-Oh la nuit !*, et la fabrication du pain par Om Bassiouni. Dès ces premiers jours aussi, Adel me promettait de me montrer ses poèmes, scène finale du film, ce qu'il a fini par faire le dernier jour avant mon départ (ce après quoi je ne pouvais que revenir…). Trouver la présence et le mode de rencontre justes supposait de pouvoir changer de film en cours de route et de ne pas imposer une forme préétablie. De même que je refusais aussi les réponses préétablies chez les gens de Mafrouza comme « nous, les Egyptiens, on fait ci, on pense ça.. » J'essayais de faire partager ce que j'aimais. J'ai fait traduire des poèmes de Desnos, j'ai donné des cassettes de Lou Reed ou de Mozart, j'ai essayé d'expliquer *L'ordre* de Jean-Daniel Pollet.

Le fait de tourner souvent seule sans connaître la langue n'a-t-il pas été un handicap ? Ne pas parler la langue était plutôt une bonne chose. Quand j'étais seule, j'allais à l'essentiel, cela provoquait des malentendus comiques et légers qui obligeait aussi à communiquer par gestes, avec le corps. Cette contrainte amenait aussi la présence d'Amir, premier témoin de la rencontre, premier spectateur aussi des scènes filmées, ce qui créait déjà une forme de théâtralité, de distance et de lucidité par rapport à la représentation. Ce qui me frappait, c'était la lucidité que les gens de Mafrouza avaient par rapport à leur intervention dans le film. Un tiers du temps que j'ai passé dans le quartier s'est passé à expliquer le pourquoi et le comment du film, notamment pour dissiper le risque d'un voyeurisme sur la pauvreté. Et je ne voulais pas établir de barrière entre ces moments et le reste de ce que je filmais.

La présence de la caméra ? La caméra et ma présence à son côté faisaient partie de la scène, et je ne voulais pas établir une sorte de quatrième mur qui aurait rendu invisible le dispositif, ni non plus qu'il devienne le centre. D'où cette distance que j'avais, d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la scène, d'un espace que nous occupions ensemble, les gens de Mafrouza et moi. Je ne partais pas dans l'idée de filmer ceci ou cela ; mes rares prévisions de cet ordre furent des échecs. Nous partagions des moments au cours desquels les gens se mettaient à agir avec un mode de présence tel que nous savions, eux et moi, qu'il fallait filmer à ce moment là. Et souvent, quand ils me proposaient de manger, cela signifiait clairement qu'on changeait de registre et qu'on arrêtait de tourner (c'est pourquoi on ne voit aucun repas dans le film).

***Mafrouza – Oh la nuit !* s'inscrit dans un projet de cinq films. Que pouvez-vous nous en dire ?** De retour à Paris, j'ai fait traduire les rushes et fait un prémontage large de la globalité du film. Cela a pris plus de deux ans. Jean Gruault a suivi l'évolution de ce travail, à l'issue duquel nous avons estimé qu'en mettant à bout les parties intéressantes, nous arrivions à un film de 10 heures que nous divisions en cinq épisodes correspondant à cinq périodes de tournage, cinq périodes aussi de la vie du quartier. De scénariste qu'il est, Jean Gruault a alors décidé de devenir producteur, de créer une société, Les Films de la Villa, pour produire ces cinq films detinés à la salle et à une édition dvd. Nous venons de terminer *Mafrouza-Oh la nuit !* Le montage image du second épisode est terminé et il en reste trois à monter…

[Propos recueillis par Nicolas Feodoroff]

PEDRO COSTA

RÉTROSPECTIVE

Photo : ***Tarrafal***

Les Variétés

16:30
OSSOS

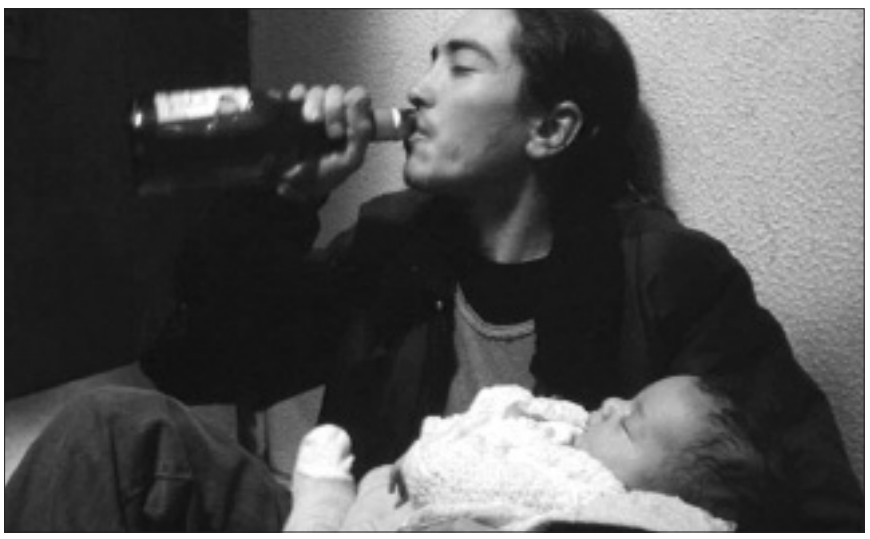
18:30
TARRAFAL
6 BAGATELAS
NE CHANGE RIEN

OSSOS

Pedro Costa

« Dans *Ossos*, j'ai choisi un milieu qui s'accordait bien à mes désirs, à des choses lointaines qui remontent à mon enfance, à des peurs, plus sombres, des angoisses de petit garçon. Ça vient de là ou bien de films qui m'ont marqué pour ça. Certains films d'horreur ou tous les films allemands - quand je dis horreur, je pense à Jacques Tourneur - ont été des invitations à entrer dans ce monde. Je prends l'exemple de Tourneur : ce sont des mondes où les gens ne savent pas qu'ils sont au monde. Et il y avait quelque chose dans ce quartier [de Fontainhas] qui relevait aussi de ça, avec des gens qui ne savent pas, qui n'ont pas la place, qui n'ont pas les mots, qui sont tellement trompés, exploités et opprimés qu'ils doivent parler d'une autre façon. Parler avec une espèce de langage métissé pour se protéger. Le passage de *Ossos* à *Dans la chambre de Vanda*, c'est ça. Il y a d'abord un regard de détresse cinéphile, comme un enfant qui aime ce qu'il voit mais qui a peur, qui veut se réveiller tout le temps. Il y a plus de cinéma dans *Ossos* dans ce sens-là et aussi moins de cinéma dans le sens où je commence, où il faut faire les premiers pas. Peut-être qu'un film explique l'autre. »

Pedro Costa, à partir d'un entretien réalisé en 2001 pour Arte.tv



LA VIE DE CHÂTEAU

Première mondiale

Frédérique Devillez

Comment est né le projet de *La Vie de château* ? Le Petit Château, en plein centre de Bruxelles, paraît tout droit sorti d'un conte pour enfants. Ce bâtiment étrange m'a toujours fascinée, comme beaucoup de Bruxellois, par le contraste qui existe entre sa fonction réelle et l'imaginaire que suscite son architecture. Ce contraste me paraissait une matière à filmer riche de possibles. Je pensais qu'en convoquant l'absurde et en prenant au pied de la lettre le nom du lieu, « Petit Château », je pouvais éviter un regard compatissant et misérabiliste sur les migrants, en refusant le principe de réalité tel que les règles institutionnelles et géopolitiques le définissent aujourd'hui. On demande en effet aux migrants de prouver qu'ils sont des victimes pour avoir le droit de s'installer en Europe. Et eux-mêmes sont amenés à se composer un rôle pour répondre aux critères imposés. « La réalité est la fiction du pouvoir » a dit Robert Kramer. J'avais envie depuis longtemps de faire un film sur la façon dont notre monde traite les migrants aujourd'hui, mais c'est vraiment cette idée d'approcher leur réalité sous l'angle de la fiction qui a fait naître le désir de ce film.

Dans le prologue, le film installe un cadre décalé et fantastique, mais l'intrusion dans le champ des réfugiés qui habitent le lieu aujourd'hui pose les règles du jeu. Dans cette première séquence, je voulais poser un pacte avec le spectateur : le film est susceptible de passer de la fiction au documentaire, et du documentaire à la fiction, insensiblement. C'était aussi un pacte avec les personnes filmées. En tournant cette première séquence qui joue à la fiction, j'ai pu rencontrer les gens sur une base particulière, en ne venant pas « les mains vides », mais déjà avec une histoire à raconter et à filmer. Avant de leur demander de raconter des histoires à eux, je venais avec une histoire qui venait de moi. Je prenais aussi place comme une femme qui dirige une équipe de cinéma, une femme au milieu des hommes, assumant de susciter le désir au sens large, pour pouvoir aborder l'autre comme un être mû par des désirs et non plus comme une catégorie sociologique. Le mystère et la curiosité comme point de départ réciproque.

Pourquoi le cadre du conte pour évoquer la situation de ces demandeurs d'asile ? Je souhaitais que les habitants du Petit Château et moi, nous puissions partager un univers un peu décalé par rapport au réel. Je ne voulais pas susciter chez eux ce que tout, dans ce lieu, les invite à être : réfugié. L'enjeu était de filmer, au sein même de l'institution, ce qui pourrait échapper à son emprise, qui dilue l'identité dans l'anonymat de l'attente et l'arbitraire du traitement, poussant chacun à épouser l'image qu'elle attend de lui. Dans le film, on n'apprend rien sur le lieu d'un point de vue objectif. Le film esquisse par touches un lieu *subjectivé* - sensation d'enfermement, sensation de temps distendu - et puis petit à petit, lieu de projection de récits, de fantasmes, de possibles. Au fur et à mesure, je me suis rendue compte que la figure du château, avec ce qu'elle charrie de princesses, de rois, de mythes, pouvait être un point de rencontre entre nous, qu'elle se décline dans toutes les cultures rencontrées. Et pour ceux qui arrivent, quelle que soit la langue maternelle, le nom du centre « Le Petit Château » résonne comme une promesse.

Comment s'est passé le tournage avec ces habitants dont vous recueillez les témoignages, mais que vous mettez également en scène ? Chaque jour, je posais ma caméra dans le couloir, là où les gens regardent par la fenêtre pour faire passer l'attente. Et il se passait quelque chose, un regard qui m'autorisait à filmer, une conversation qui naissait. Des refus aussi, bien sûr. Ma caméra tente de ne pas être un capteur de réel, elle se veut initiatrice de rencontre, de fabulation, de subjectivité. Le pacte de la rencontre ou du refus se nouait dans le couloir. Certains m'offraient leur temps de suspens, d'autres m'interrogeaient : « Quel est le sens de ta démarche ? » Et je leur proposais, non de les suivre dans leur vie quotidienne, mais que nous inventions quelque chose ensemble, à partir de ce qui leur tenait à cœur de raconter, ce qui les habitait comme pensée, là, qui s'en va au loin par la fenêtre. Je désirais comprendre ce qui les meut, en somme ce qui nous meut tous : l'espoir, la colère, l'amour, la recherche d'une vie meilleure. Ce qui leur permet de persister, de résister au temps indéfini de l'attente, « d'avoir la force de vivre » comme le dit Basile, l'homme aux gants jaunes.

[Propos recueillis par Olivier Pierre]

écran parralèle **Presto !**

QUATRE JOURS À OCOEE

Pascale Ferran

« Dans la station balnéaire d'Ocoee en Floride (...) C'est dans un atelier sans lumière du jour, hors du temps et du monde, que sont filmés sept ou huit travailleurs et leurs relations amicales et professionnelles. Cet atelier est un studio d'enregistrement et les deux objets manufacturés produits en parallèle sont un disque et un film - un documentaire sur la "fabrication" de ce disque. S'y affairent : un ingénieur du son, un producteur, le pianiste Tony Hymas, le saxophoniste Sam Rivers, une cadreuse, un perchman et la cinéaste Pascale Ferran. (...) Faisant fi d'une triple méconnaissance (du jazz, de la langue anglaise et du genre documentaire), refusant voix off et interviews, les deux femmes portant à l'épaule leurs deux lourdes caméras obsolètes captent avec une finesse extraordinaire les ondes, tant positives que négatives, qui passent entre deux musiciens « séparés par l'image quand ils jouent, réunis dans l'image quand ils se réécoutent. »

Jean-Louis Comolli

Les Variétés

12:15

QUATRE JOURS À OCOEE

Pascale Ferran

CRDP

13:00

DAS SEIN UND DAS NICHTS

Bady Minck

SCARPIA

Jean-François Jung

écran parralèle **Filmer, dit-elle**

CHACUN SA PALESTINE

Nadine Naous et Léna Rouxel

Dans quelles conditions s'est déroulé votre travail au camp palestinien de Baddawi ? Comment ? Dans de bonnes conditions. Il s'est passé du temps depuis le tournage, et j'ai gardé souvenir des bons moments passés avec ces jeunes et l'accueil chaleureux des habitants du camp. Il faut dire que les Palestiniens du camp avaient l'habitude de voir passer chez eux des journalistes étrangers venus les interroger sur leurs conditions de vie pour des reportages TV d'actualité. Notre démarche était autre. Les habitants de Baddawi étaient surpris de nous voir habiter le camp, vivre au quotidien auprès d'eux en adoptant leur rythme. Il fallait avant tout que nous acceptions le rythme lent et parfois chaotique avec lequel les choses se font dans le camp, que nous acceptions certaines réticences ou certaines pudeurs. Nous avons approché ces jeunes à travers une association palestinienne, le Club Culturel des Etudiants Palestiniens Arabes. Pendant toute la durée du tournage, ce club organisait un jeu télévisé, transmis tous les jours en direct sur une chaîne câblée interne au camp. Pendant quelques jours, nous filmions tous les soirs ce jeu télévisé, et nous étions filmés à notre tour. Nous étions donc vus à la télévision par tous les habitants du camp. Ils savaient ce que nous faisions et, en très peu de temps, notre présence leur était familière. Ils nous interpellaient dans la rue, nous invitaient chez eux. Le fait aussi que je sois à moitié palestinienne, avec les mêmes préoccupations politiques qu'eux, que je maîtrise la langue, que je fasse jeune, comme ils disent, a beaucoup facilité le contact. Une relation de confiance s'est établie entre nous. Les entretiens avec les jeunes s'apparentaient plus à des conversations, avec des confidences des deux côtés, de leurs côtés et du mien, qu'à des questions-réponses.

Comment avez-vous choisi de distribuer la parole des jeunes gens et, plus particulièrement, le point de vue des femmes sur la Palestine ? Le film s'est réellement écrit au montage, suivant le choix de telle ou telle parole. Chaque jeune est différent, et face aux problèmes communs ou aux interrogations communes (l'avenir, la religion, la Palestine), chacun a ses propres réponses, ses propres défenses. Nous avions envie de jouer sur ces différences, ces contradictions et de montrer qu'au-delà de leur statut de réfugiés Palestiniens, ces jeunes ont les désirs, les peurs et les doutes des jeunes du monde entier. Nous voulions aussi donner à voir la différence qui existe pour certains entre leurs attitudes et leurs discours en groupe, ou seuls. Leurs paroles s'appellent et se répondent. Elles sont complémentaires. Parmi les jeunes gens filmés, il y a davantage de garçons que de filles. Tant pis pour la parité ! Les femmes sont partout dans le camp : mères de famille ou femmes actives, elles sont très présentes. Mais à l'âge délicat de l'adolescence, les filles sont plus protégées. Il est difficile de les filmer et d'établir une relation avec elles en dehors du cocon familial ou de l'école. Les garçons sont plus souvent dehors. Dans les rues du camp, dans les cafés, au billard, au foot. Sabrina et Nivine, les deux jeunes filles, sont en apparence très différentes. L'une est voilée, l'autre pas. Mais elles ont la même vision de la Palestine, lucides et déterminées. Elles accordent beaucoup d'importance à leurs études et pensent s'en sortir par ce biais-là. Elles sont plus sereines que les garçons.

Cette jeunesse est traversée par une contradiction qu'elle assume avec légèreté, comme dans la scène de chasse finale. La place de l'humour ? J'espère que cette légèreté, dont vous parlez, survivra. Car il en faut de la légèreté, et de l'humour, à ces jeunes pour continuer à vivre et à espérer. Les Palestiniens - comme tous les peuples qui vivent l'exil, la guerre, le rejet – sont dans une situation absurde, surréaliste. Qu'ils soient au Liban, à Gaza, en Cisjordanie, en Israël ou ailleurs. Face à l'absurdité, ils n'ont qu'une arme, l'humour et l'autodérision. C'est inoffensif pour celui qui accepte de rire avec eux. Dans la scène de chasse, mais aussi dans la discussion collective sur Arafat, ou au café, les jeunes et les moins jeunes font preuve de beaucoup d'humour. Ils se moquent d'eux-mêmes et jouent avec des symboles « sacrés » qui ont fait, ou qui font, le mythe palestinien. Grâce à l'humour, et à cette distance, la situation paraît moins dramatique. Dans la scène de chasse, par moments, ils font les cow-boys, jouent aux virils, aux Fedayins. Sauf que leurs fusils sont vieux et cassés et que sur cette colline, il y a plus de déchets que d'oiseaux. Dans cette séquence, il y a leurs rires et leurs moqueries. Il y a aussi ce plaisir qu'ils ont pris à jouer les hommes devant la caméra. Il y a aussi une violence intérieure qu'ils taisent et ne peuvent extérioriser que par la dérision et l'humour.

[Propos recueillis par Julie Savelli]

Rencontres : un film, un réalisateur

PATRICIO GUZMAN

TNM LA CRIÉE 11:15

Le cas Pinochet

ANGELA SCHANELEC

LES VARIÉTÉS 14:30

Marseille

TAHANI RACHED

TNM LA CRIÉE 16:30

Ces filles-là

APICHATPONG WEERASETHAKUL

VARIÉTÉS 18:00

***Anthem** et*

Syndromes and a Century

PETER FRIEDL, TRAVAIL 1964-2006

FIDMarseille avec le MAC

Le [mac] présente les travaux de l'artiste autrichien Peter Friedl, exposés à Barcelone et au Miami Art Central en 2006 et 2007.
DU 30 JUIN 2007 AU 16 SEPT. 2007

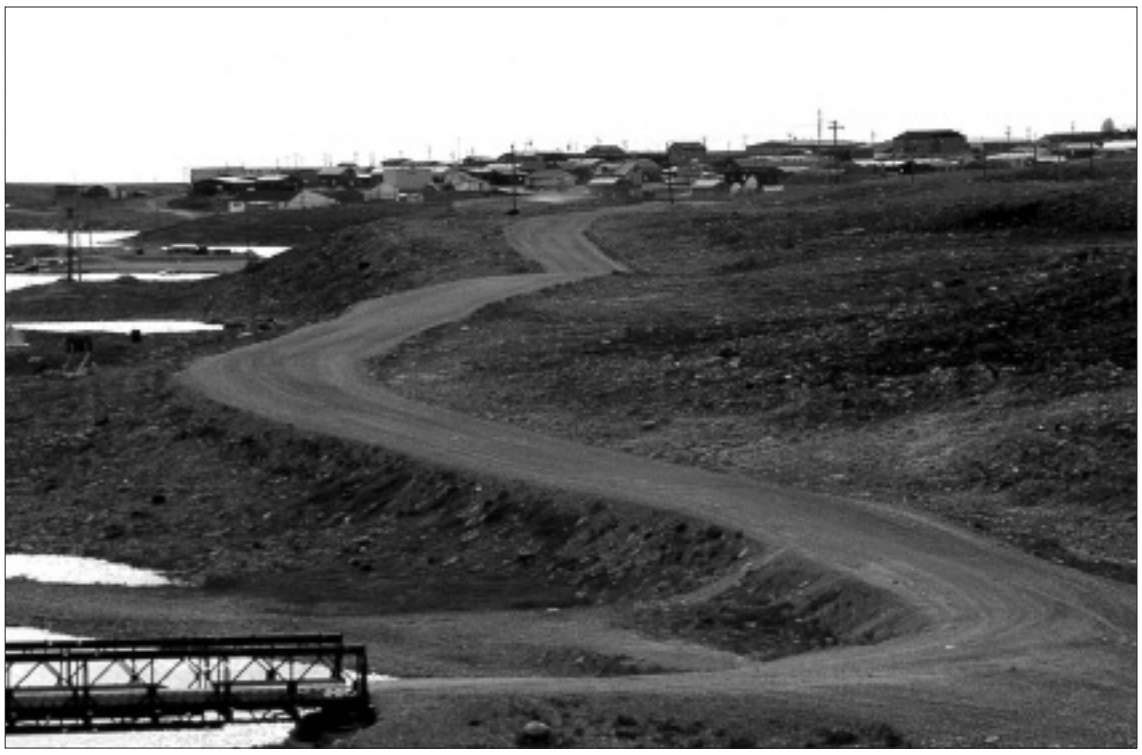
NAWNA (JE NE SAIS PAS…)

Nazim Djemaï

Comment est né ce projet de film à Cambridge Bay, dans l'Arctique canadien ?
Des amis à moi, qui vont régulièrement dans le désert, avaient le projet de faire une étude sur les lemmings à Cambridge Bay. Ceci ne m'intéressait pas particulièrement, je voulais plutôt rencontrer les habitants. Je suis allé dans différentes associations avec ma caméra, en expliquant que j'étais là pour faire un film et en essayant de voir comment on pouvait collaborer ensemble. L'association des anciens proposait une rencontre avec les plus jeunes pour transmettre un certain nombre de connaissances, mais les jeunes n'étaient pas du tout intéressés par cette rencontre et j'ai dû laisser tomber cette histoire de collaboration. Je précise qu'aucune personne filmée dans *Nawna* n'a été filmée sans son consentement. Et pour moi, c'était très important de ne pas intervenir comme un voleur.

Quelle est la structure de *Nawna (je ne sais pas…)* ?
C'est un film composé de cycles ou de boucles. L'intervention à l'image du policier par exemple, est placée comme un rappel du début de *Nawna*, elle montre comment naît une ville : tout d'abord avec la Hudson Bay Company, ensuite l'église et enfin la police. Il y a différents cycles dans le film. Les dernières images sont des images de nuit arrivant après l'interview de Algaïtoq qui parle de la naissance du Nunavut, le gouvernement autonome inuit, qui constituerait comme une nouvelle saison pour les Inuits. A l'instar du récit de Mabel, la vieille dame, qui parle des activité des Inuits qui se répètent selon les saisons.

Le film privilégie la parole et le récit à travers les entretiens. C'est un choix intrinsèque au sujet. Bien qu'il y ait eu des tentatives par les Blancs de constituer un alphabet, c'est une civilisation de l'oral. Mais la transmission se fait de moins en moins. Mabel ne parlant que l'Inuinaqtun, vit avec sa petite fille qui, elle, ne parle qu'anglais : elles n'ont donc aucune possibilité de communiquer. Pour moi, le rythme de parole de Mabel trouve un écho dans la manière de découper le poisson dans la séquence avec la famille de pêcheurs. Mabel ou d'autres Inuits parlent d'une manière assez fluide. En revanche, on sent la rupture, il y a un vide de la parole chez le jeune Desmond parce qu'il ne se passe rien à Cambridge Bay, tout simplement. Et pour moi, c'est la fin de la transmission.



***Nawna (je ne sais pas…)* donne l'apparence d'un documentaire ethnographique mais joue plutôt avec ses codes.** Ce n'est pas un film ethnographique. Je l'ai montré à des ethnologues qui y ont trouvé un intérêt, apparemment parce que le sujet de la déculturation serait peu traité. Je ne suis pas ethnologue : j'étais là comme étranger. La question la plus importante était : qu'est-ce que je fais là ? Je me retrouvais à filmer des gens d'une culture que je ne connaissais pas.

Vous jouez sur la perception de l'image dans le film. On m'a souvent demandé si certaines images du film étaient des photos ou pas. En fait, il n' y a pas de photos dans le film, mis à part celles montrées par Algaïtoq, le photographe. Ces images peuvent créer un trouble parce que les cadres sont fixes et les mouvements infimes au sein de l'image. La question était double : rendre la vacuité de la vie de certains Inuits liée au passage du nomadisme à la sédentarisation. Et une question cinématographique : le cinéma, c'est du temps qui s'écoule.
Le choix des plans fixes est lié à ma présence dans la pièce : c'est une rencontre avec quelqu'un. Je pose la caméra, la caméra tourne, je n'interviens pas, je suis là à écouter. C'est le rapport qui a été établi avant avec les personnes qui ont été interviewées.

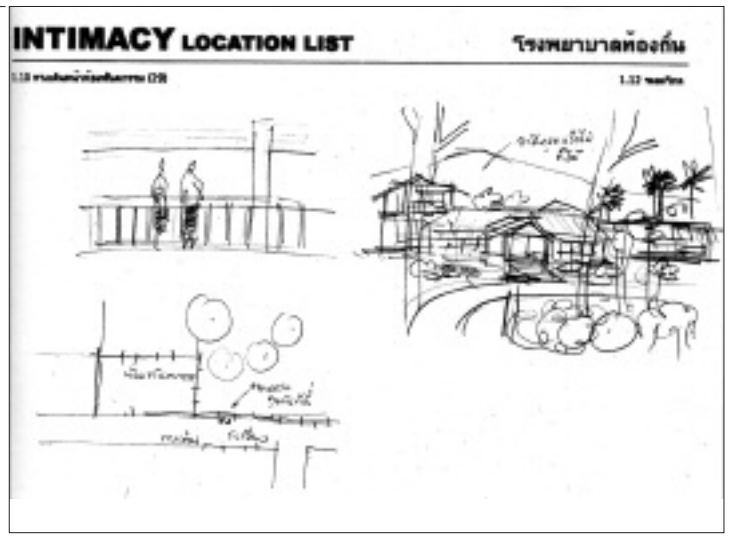
Le travail sur la composition sonore est aussi décalé et complexe. L'idée était d'assumer le côté accidentel du son et de l'image et d'en faire mon parti. J'ai travaillé avec un artiste, Laurent Prexl, qui m'a fait des propositions sonores. Il y a une interaction qui s'est effectuée au cours de notre collaboration qui a produit une évolution dans le montage. Les plages sonores interviennent à des moments de transition, comme des articulations dans le film, dans des séquences abstraites qui représenteraient mon point de vue, mon ressenti. La scène du bal, par exemple, qui est une scène de rupture arrive après la seconde interview de Mabel qui parle de l'introduction de l'alcool par les Blancs.

Pourquoi *Nawna(je ne sais pas…)*, tourné en 2001, a-t-il été terminé six ans après ? J'ai essayé de le monter quatre fois. Et ces six années ont été le temps de maturation. Le film commence par le mythe fondateur de Cambridge Bay : les Inuits étaient des géants immortels qui, suite à une famine, ont été obligés de s'exiler pour trouver de la nourriture et ont tous fini par mourir.
Ma mère est née pendant le blocus de Leningrad et beaucoup de récits sur cet événement m'ont été transmis par ma famille. Mon grand-père vient de l'Arctique russe et mon oncle a passé beaucoup de temps dans l'Arctique également. C'est donc une histoire personnelle que je réglais en même temps que je réalisais ce film.

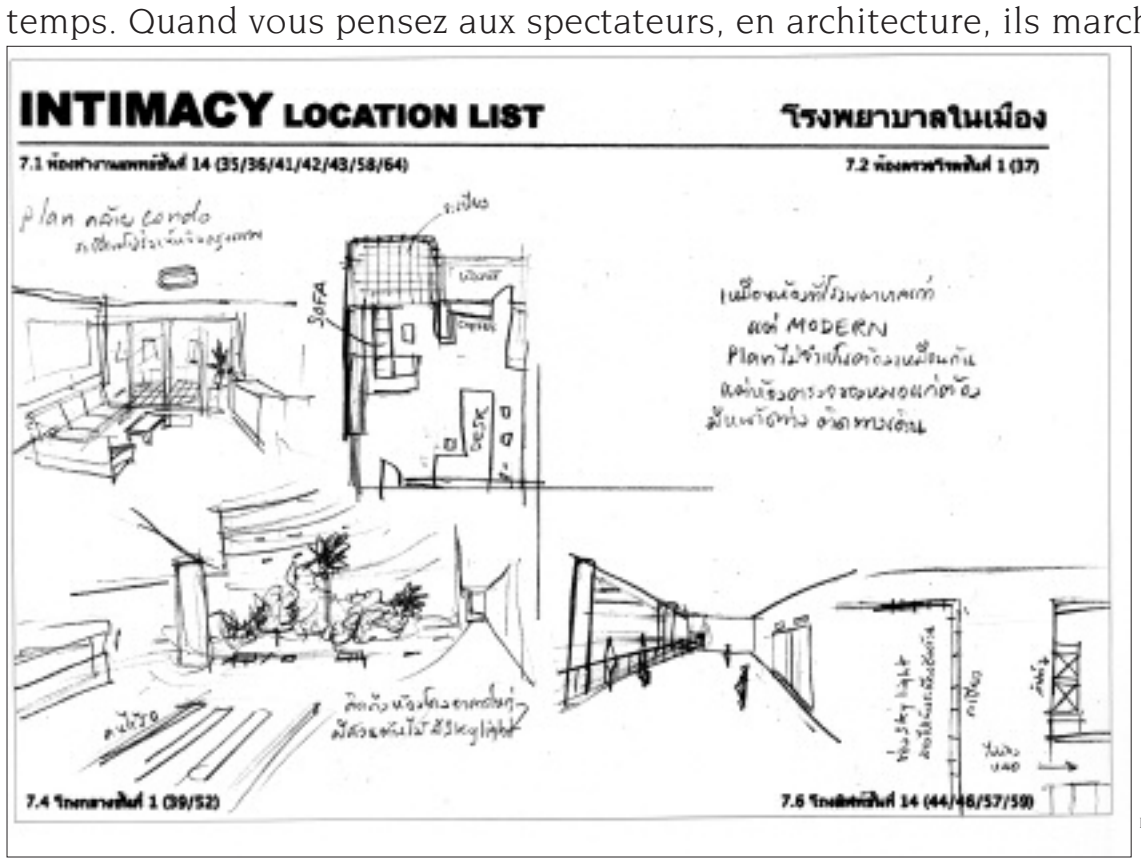
[Propos recueillis par Olivier Pierre]

« Tout s'apparente au cinéma

Pour moi, S*yndromes*…= la fièvre folle de l'amour (dans un sens comique). La manière dont les gens agissent dans le film est plutôt précise, la structure étant aussi un choc entre rigidité et hasard. Le film est donc un syndrome.



L'architecture et le cinéma se ressemblent beaucoup ; tous deux concernent le temps. Quand vous pensez aux spectateurs, en architecture, ils marchent, éprouvent l'espace, la lumière et l'ombre, à travers le temps. Vous concevez l'espace pour évoquer certains sentiments et provoquer certaines réactions chez le spectateur. Même chose avec le film, vous utilisez le temps; mais je crois qu'il contraint davantage le spectateur en le forçant à s'asseoir dans l'obscurité. »



Dessins pour le tournage de S*yndromes and a century*, Apichatpong Weerasethakul

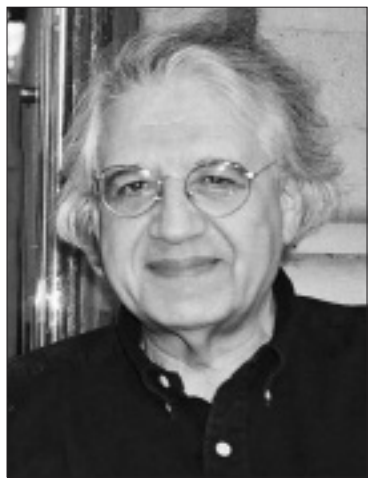
Apichatpong Weerasethakul, Vertigo n°30 - 2007

Revue Vertigo disponible à la la librairie L'Histoire de l'Œil

Patricio Guzmán

[JURY INTERNATIONAL]

Version française publiée le 5/07



Journey

When I was a teenager in Santiago during the 1950's I was able to see films that caused a remarkable reaction in the audience. These films were something out-of-the-ordinary. There were no stars. In fact there weren't even any actors. No scenery or film sets either. They were documentary films, and the public would watch them with great interest in the movie theatres, as there weren't any TVs in Chile at that time.

These films have marked me forever. They created my passion for documentary cinema. Through them I discovered that we could tell gripping stories using elements from reality. The audience would always remember these "non-fictional" stories, or at least forget them less readily. We would film the 'mise en scène' that exists in real life, knowing in advance that reality is also an illusion. Not all documentary film makers are "event hunters", some of us are also poets, we try to find traces - even the tiniest - left by people in former times and in real places."

Affiche de *Salvador Allende*

Extract from The films that have marked me forever.

Exile

"After the coup d'état of 11th September 1973, an important group of film directors left for various countries in Europe and America, where they continued to work, making over 100 films. Almost all were documentaries on the tragedy of what happened in Chile. That was the most powerful of the "cinema in exile" group ever to come out of a Latin American country. (...) Part of the group returned to Chile during the "Years of Lead" or just after Pinochet was toppled, and almost all of them – both within and outside of the country – continued to make documentaries on what was happening in Chile ".

The state of documentaries in Chile

"The history of documentary cinema in Chile covers half a page. If it were an audiotape it would last barely a few seconds. It's like a lightning flash. It's absent from the encyclopaedias. It's not in the dictionaries. It's not in the magazines. It doesn't feature in the "specialist" press. And yet it's a lively, powerful and authentic film movement that illustrates the complex nature of reality. In just a few decades Chile has lived through feudal capitalism, the Popular Front, Frei's Christian Democracy, Allende's socialist revolution, the military dictatorship of Pinochet and the neo-liberalism of the 'Chicago Boys' ".

Affiche de *La bataille du Chili*

"There is a documentary movement these days. It's made up of different film-makers, both young and more experienced, and from many varied backgrounds and standpoints. They make the films themselves or with some financial backing from one or two film production companies, most often with help from FONDART, a state foundation today called " The Audiovisual Development Fund. " The documentaries are mostly about collective memory, historical memory, and analysis of the past and the present. Even though subjectivity, experimentation and formal research remain very much in evidence. (...) Despite this movement gaining importance and influence, the main TV stations tend to ignore it. Some programme planners fear or even hate films that are critical, controversial or even those that simply mention the past. They're afraid of the slightest criticism of the "fathers of the nation" or the "official heroes". They fear the questions that may be asked about our current political, religious or military leaders. They don't want to face up to the many questions about society in general. (...) This is the paradoxical consequence of a political transition in this country that is never-ending, and this despite the efforts of democratic governments since 1990. That said, Michelle Bachelet's government gives us some hope."

Extracts from "Documentary film in Chile, a panorama ", an article written for the Chilean Cinema Week (Paris, April 2004), reviewed in 2006.

Articles are available in Spanish and Italian on Patricio Guzmán's site: www.patricioguzman.com
Translated from Spanish by Maria-Giovanna Vagenas (English version by Philip Clarke)

écran parallèle
Les sentiers

CRDP

10:15
LE GOÛT DES OLIVES
Anne Lacour

14:30
DAS MODEL
Florian Gwinner

L'HOMME DE MINUIT
Paolo Santagostino

SÖNEMBÖÖR
Samuel Bester

LA CABALE DES OURSINS
Luc Moullet

FMR Quai Marcel Pagnol
soirée de clôture

19:00 > 21:00
Likhan - Sub System / Radio Grenouille
23:00 > 02:00
DJ Yuman Tronic aka Fred Flower

FMR est soutenu par le conseil Général des Bouches-du-Rhône

ÉCRAN PARALLÈLE
FILMER, DIT-ELLE

La Criée

15:00
CHACUN SA PALESTINE
Nadine Naous et Léna Rouxel

16:30
CES FILLES-LÀ
Tahani Rached

Les livres

de **Jérôme Beaujour, Jean Echenoz**, **Slavoj Zizek, Grail Marcus, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Andy Warhol ...**
sont disponibles à la librairie
HISTOIRE DE L'ŒIL

EN VENTE À LA CRIÉE
CATALOGUE
T.SHIRT
SAC
ET AFFICHE

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

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