c | i
p | M

"DE LA POÉSIE CONTEMPORAINE"

Le samedi 10 juillet 2010 à 18 h

Par-delà le poème, Phrase
de Philippe Lacoue-Labarthe

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

Un philosophe peut écrire des poèmes en pensant se divertir de ses habitudes, en cherchant à affronter tout autrement la langue, en secouant tout autrement l'arbre lexical, perdant ou ne perdant pas de vue le concept. Mais que se passe-t-il quand quelqu'un qui refuse de se laisser appeler philosophe décide d'écrire des textes qu'il ne veut pas qu'on assimile à de la poésie, du moins à ce qu'il déteste de la poésie, qu'il appelle la « pose poétique »? Il se passe tout simplement qu'alors le langage se retrouve placé sur un plan de responsabilité inaccoutumé. Ce plan, c'est celui sur lequel Philippe Lacoue-Labarthe, disparu il y a trois ans, aura placé son œuvre et sa vie. Non pas tant un rapport au langage, fut-il très serré, ni non plus ce que l'on a appelé, pendant tant d'années, une écriture – mais un rapport à la vérité : qu'il y ait de la vérité, et que le langage, et l'engagement de celui qui parle ou récite ou écrit ne puissent en être quittes, tel fut le tourment et peut-être aussi la joie de Lacoue-Labarthe.

Interroger cette voix, ce serait la faire ou la laisser résonner tout d'abord. L'écouter, comme dans le film où elle parle, où elle est là, près de l'eau, avec le corps qui la porte, avec ce qui l'interrompt et ce qui la hante. Le film (les « Entretiens de l'île Saint-Pierre »), Lacoue-Labarthe avait voulu qu'il soit tourné là où Rousseau était venu, là où il avait vécu ce qui fait la matière de la Cinquième promenade, un étonnement non tremblé de l'existence.

Séance spéciale CIPM / Alphabetville

14h00 Alcazar : deux films :

ENTRETIENS DE L'ÎLE SAINT-PIERRE

Christine Baudillon et François Lagarde

ANDENKEN

Christine Baudillon et Philippe Lacoue-Labarthe

SUIVIS D'UNE RENCONTRE AVEC JEAN-CHRISTOPHE BAILLY À 18H AU CIPM

Centre de la Vieille Charité - 2 rue de la Charité

histoire de l'œil
librairie / café / expos
LIVRES EN VENTE À LA LIBRAIRIE HISTOIRE DE L'ŒIL TOUS LES JOURS AUX VARIÉTÉS

Anthropofolies

Séance spéciale : Rencontres cinématographiques Sud-américaines

REMITENTE : UNA CARTA VISUAL

Tiziana Panizza

14h30 Théâtre de Gymnase

Votre film se présente comme un « film-lettre ». A qui est-elle adressée ? Je suis la fille d'immigrants italiens au Chili. Quand j'étais enfant, ma grand-mère nous lisait souvent les lettres qu'elle recevait de sa famille en Italie. Elles venaient généralement de personnes que je ne connaissais pas, mais c'était d'une telle importance pour elle que, après tant d'après midi passés à lire ces lettres, c'est devenu un rite familial à jamais ancré dans ma mémoire. Les rituels familiaux sont importants pour la mémoire individuelle, donc j'ai décidé de perpétuer cette tradition en créant la trilogie des Lettres visuelles. *Remitente : une carte postale* est le second opus. Le premier est *Dear Nonna : un film-lettre* (Festival du cinéma de Turin, Festival européen des arts médiatiques). Ce second film est destiné à ma

famille en Italie. Il s'agit d'une lettre qui devient un journal cinématographique, racontant ma vie quotidienne dans ma ville natale en Amérique latine. Ce documentaire est une lettre du Chili à l'Italie, une dernière tentative pour réactiver des rituels familiaux.

Avec quel type d'équipement avez-vous tourné ces images ? Ont-elles été réalisées spécifiquement pour le film ? J'ai tourné en super-8, et intégré d'autres images du même format, prises dans des films de famille trouvés dans des marchés au puce au Chili. Comme cette lettre est une sorte de journal filmé, je ne fais souvent que collecter des images de ma vie quotidienne. Parfois je vais filmer des événements spécifiques pour me permettre de situer ma propre existence dans une époque et un lieu donnés. Je crois en l'impossibilité de percevoir le présent. On s'en rend compte dans « l'acte de filmer » : ce que je filme maintenant est déjà une chose du passé. On pourrait dire qu'en tant que cinéaste, je ne peux filmer que le passé : en filmant dans le présent, je crée les archives visuelles du futur. C'est l'idée que je voulais mettre en valeur en choisissant le super-8.

Quelles ont été les lignes directrices pour ce montage fait de courts plans clignotants ?Je voulais me considérer comme cinéaste à partir de la seule perspective de mon petit monde, de ma brève existence, des seules choses dont je peux réellement parler : tout un lyrisme de la vie quotidienne. Je cherche un moyen de saisir la poésie du commun, de tout ce qui est supposé insignifiant, bref de toutes ces choses répudiées qui sont pourtant la matière de nos vies. L'émotion réside dans l'intimité, j'ai besoin de filmer n'importe quelle image qui peut exprimer cela, et je le ferai toujours tant que je serai vivante.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

Your movie is presented as a « film letter », but to whom ? And what did you want to told in this letter ?*I´m a daughter of Italian immigrants in Chile and when I was a child my italian grandmother used to read aloud to us the letters she received from her relatives in Italy. They were generally from people I did not know, but it was so important for her that, after so many afternoons of the same routine, it became a family rite, becoming fixed in my memory forever. Family rituals are important for individual memory, so I decide to keep this tradition by creating the Visual Letter Trilogy, Remitente: una carta visual is the second of these Films. The previous is Dear Nonna: a film letter (Torino Film Festival, European Media Art Festival). This second film is to be received by my family that lives in italy, is a letter that becomes a film diary that narrates my day¬-to-day life in the city where I was born in Latin America. This documentary is a letter, from Chile towards Italy, in a last attempt to recover a family ritual.*

With what kind of equipement did you shot these images ? Did you shot them specifically for the movie ? *I shooted the film in super 8mm and there's also some found footage of old home movies in the same format that I bought in flee markets in Chile. As this letter is like a film diary, often I just collect images of daily life or some street footage, other I go for specific events that I need to register in order to put in place my existence in a certain time and space. In that sense, I believe in the impossibility of perceiving the present. Something similar happens in the 'act of shooting', in the sense that what I am filming now is already a thing of the past. I might say, then, that as a filmmaker what I do is inevitably to film the past: filming in the present, I am creating the archival image of the future. That is the idea I wanted to highlight when I opted for the 8-mm format.*

What idea has lead this editing, made of short flickering shoots ? *I wanted to see myself as a filmmaker from the perspective of my own confined world, of my brief existence, of the only thing that I can properly talk about: the lyrics in every day life. I´m looking for a way to portray the poetics on the daily, of what is supposed to be of no importance, but is the material our lives are made of. In intimacy lies emotion, and I need to film whatever images can express that, while i´m alive.*

Interviewed by Gabriel Bortzmeyer

party

FÊTE
happy birthday Eva !

CE SOIR 22:00 / 2:00 ESPACE & CAFE JULIEN en partenariat avec l'espace julien - 39 cours julien
DJ set
Beat Jewelers Ed Nodda & Prof Babacar

Anthropofolies

LES JARDINIERS DU PETIT PARIS (en lisant *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss)

Première mondiale **Compétition premier film**
Prix des médiathèques

Sophie Roger

L'origine de ce projet ? M'intéresse depuis plusieurs années le rapport texte/image. Dans ce film, je mets en relation les personnes qui jardinent sous ma fenêtre avec une lecture de *Tristes Tropiques*. L'origine s'enracine dans du quotidien : je jardine avec eux et je lis à ma fenêtre. Ils sont dans "mon" paysage comme je suis dans "leur" paysage. C'est une manière de circonscrire et de mesurer mon espace de vie, réel ou imaginé, d'arpenter, comme dans un récit de Kafka.

Vous suivez pas à pas (ou peu s'en faut) le livre de Claude Lévi-Strauss, chapitre après chapitre. Comment avez-vous sélectionné les textes ? Pourquoi cette construction ? Oui, cette lecture se fait dans le sens du livre, mais c'est une lecture à trou, en apnée, avec des phrases qui remontent à la surface, qu'on a l'impression de mieux saisir après bien des années de rumination. Au début du film, la voix off chuchote et cite Lévi-Strauss, qui cite lui-même Chateaubriand : "Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger." Ce film est construit d'ensembles et de sous-ensembles, entre oubli et réminiscence. Dans un premier temps, la sélection des phrases s'est faite "à l'oreille", par la musicalité, celle de ces phrases que l'on souligne pour les relire : elles parlent d'illusion et de quête, d'espaces et de classes, d'art et de mensonge, de morts et de vivants, d'enfants et de nuit, de fleurs et de chats. Claude Lévi-Strauss nous livre son approche des réalités humaines, en tant qu'ethnologue, mais aussi comme écrivain qui se considère également comme sujet de son étude. Les hommes ne sont pas transposables, mais l'impression d'humanité se déplace.

Entre silence et bruits hors champ, le travail sonore est très précis, parfois écho exact du texte. Comment l'avez-vous conçu ? Les silences qui rythment le film suggèrent l'attente propre au regard. On entend des bruits hors champ qui correspondent à l'espace intérieur de la lectrice, mais qui est attirée en même temps par le dehors. Le champ est la partie visible du travail à l'oeuvre : des hommes se penchent vers la terre et cultivent littéralement des légumes dans un champ sous la fenêtre. En contrechamp, on les voit de "là où on est", hors champ : la lecture s'interrompt et quelqu'un marche, le parquet craque. Des réalités semblent correspondre, parce qu'elles arrivent ensemble : un homme rentre dans le cadre et écrit sur un petit carnet ; une porte claque, le son radio s'éloigne ; il traverse lentement le champ ; la lectrice approche et lit.

La lecture tient du murmure. Le murmure est un entre deux, entre audible et inaudible, un souffle qui hésite et voyage entre le dedans et le dehors, Le petit démon du foyer, celui de *La sorcière* de Jules Michelet. Dans une lecture murmurée, l'espace imaginé se situe dans les replis d'un coin de terre cultivé, chez soi tout près, mais aussi dehors, au loin.

Pourquoi cette récurrence des "cadrages" ou "décadrages" ? Les bois de fenêtre en amorce pose le cadre au sens pictural du terme. Comme dans les peintures flamandes, l'architecture concentre. Gaston Bachelard, dans *La terre et les rêveries du repos*, nous parle du regard porté vers le dehors au travers d'une fenêtre : "Nous sommes chez nous, cachés, nous regardons dehors. La fenêtre dans la maison des champs est un oeil ouvert, un regard jeté sur la plaine, sur le ciel lointain, sur le monde extérieur en un sens philosophique. Il semble que la dialectique de l'intimité et de l'Univers soit précisée par les impressions de l'être caché qui voit le monde dans le cadre de la fenêtre."Les décadrages dont vous parlez révèle "l'envers du décor", des dérapages possibles qui rendent visible la menace et l'hésitation du paysage à absorber les jardiniers dans la terre qu'ils fouillent.

Pourquoi ce lieu ? Parce que c'est chez moi, ailleurs.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

SOTCHI 255

Jean-Claude Taki

Compétition française **Première mondiale**

Quelle est la genèse de *Sotchi 255* ? Au commencement, il y a cette phrase qu'Ania, une amie kazakhe, dans son français approximatif, m'a envoyé par email : « Le 29 août, Irina enfonce dans la mer. L'enterrement 6 septembre. » Guillaume Reynard, illustrateur, et moi-même, avions connu Irina en 2003 lors d'un voyage au Kazakhstan. Elle avait alors 22 ans et habitait à Karaganda. Au mois d'août 2006, elle disparaissait à Sotchi, en Russie, sur les bords de la mer Noire.

Le film se présente comme une enquête sur une disparition, mais dérive sur une quête amoureuse. Oui, le film enquête sur la disparition d'Irina, mais je ne crois pas qu'il y ait de quête amoureuse à proprement parler. Ou alors il faut envisager l'amour comme une preuve, comme la plus belle affirmation de notre présence au monde. En ce sens-là, oui, peut-être. Plus que son aboutissement, ce qui m'intéressait dans l'enquête, c'était son cheminement, le processus de rencontres et de hasards qu'elle pouvait déclencher. D'ailleurs, dès que j'avais une information quelconque, je ne me précipitais pas pour la vérifier. L'essentiel était de faire corps avec le réel afin d'évacuer la démarche raisonnée ou pragmatique et laisser la possibilité au film de partir dans n'importe quelle direction. Et surtout laisser la possibilité aux images de naître en dehors de tout processus dramaturgique et même cinématographique. J'ai donc collecté des traces de vie comme preuves de la présence d'Irina, mais aussi de toutes les personnes que j'ai rencontrées et par là-même, interroger ma propre présence au monde.

Il est aussi question du deuil. Certaines personnes, ou personnages, du film se posent cette question, mais pas le film. Les individus sont des carrefours traversés par une multitude de routes, les liens de leurs rencontres. Une personne ou un amour qui disparaît implique la rupture de ces liens visibles ou invisibles. Plus que le deuil, le film révèle les liens entre les êtres, manière d'interroger l'humanité.

Sotchi 255 prend la forme d'un journal intime divisé en chapitres, pourquoi ce découpage littéraire ? Pour plusieurs raisons. Tout d'abord, pour avoir une cohérence formelle ou narrative avec les enjeux du film. J'ai par exemple montré les liens invisibles entre les êtres en assemblant des éléments très divers, ce qui donne un film très protéiforme. Il m'a semblé intéressant de découper le film en chapitres pour accentuer la fragmentation et montrer que la continuité narrative, tout comme les liens ou les relations, n'était pas le fait de la linéarité, mais bien le mouvement interne entre les différentes strates narratives et la multiplicité des éléments. La deuxième raison est que j'aime la sensation de la pause ou du silence, comme en musique. Un court temps pendant lequel la musique progresse en vous alors quelle a cessé de résonner. Pour le film, c'est pareil. Cela me permet de le faire basculer très vite dans un registre intime et sensible et d'évacuer le pragmatisme de la compréhension raisonnée. La troisième raison est que les titres, concrets ou énigmatiques, des chapitres me permettent soit de donner une information pour se guider dans l'histoire du film, soit de donner le ton ou la résonance de la séquence qui va suivre.

L'utilisation d'une voix off rejoint cette démarche proche de l'écriture. Avant la voix off, il y a finalement mon travail de cinéaste qui s'apparente à celui de l'écrivain. Le téléphone comme caméra est vraiment une caméra-stylo. Je me lance dans un film comme certains écrivains se lancent dans leurs romans. Je pars de rien et je commence par tourner un plan, puis deux et ainsi de suite, sans avoir la moindre idée sur la structure ou la forme du film. Ensuite, toujours sans me préoccuper de la narration, je passe beaucoup de temps au montage à confronter les images entre elles pour constituer des groupes de plans qui s'attirent. Ces sortes de séquences ne naissent pas d'une logique narrative, mais émotionnelle. Si j'exagère un peu, je peux dire que le montage est très avancé sans que je sache quel film je suis en train de faire. Ce n'est qu'après avoir fait ce premier travail que j'envisage l'histoire, qui bien souvent affleure à la vision de l'ensemble des séquences montées. Cette méthode, un peu effrayante et parfois vertigineuse, me donne au final une liberté formelle et narrative qui m'est précieuse.

Certaines personnes comme Nadenka peuvent aussi apparaître comme des personnages de fiction et le film joue d'ailleurs de ce trouble avec le réel. Le trouble avec le réel est pour moi primordial. Cette zone floue entre réel et fiction dans laquelle je navigue me permet de toucher à quelque chose qui est en dehors de l'anecdotique, du contexte social, historique ou psychologique. Cela me permet de toucher à l'essence même de ce qui nous constitue, de ce qui est propre à l'être humain.

Pourquoi avoir décidé de tourner avec un téléphone portable ? Je tiens d'abord à préciser que le film est entièrement tourné avec un téléphone portable. J'ai utilisé des téléphones différents qui vont d'un format assez pauvre en terme de résolution jusqu'au format HD, ce qui explique les textures très différentes d'images. J'ai fait ce choix pour des raisons à la fois formelles et narratives. J'ai commencé il y a cinq ans à tourner avec un téléphone portable et j'ai réalisé cinq court métrages en me servant de cet outil. Ce long métrage est donc l'aboutissement d'un processus.

Comment avez-vous conçu l'utilisation de la musique ? J'ai toujours perçu le cinéma comme trace de la vie et preuve de la mort. Il est par essence tragique et tout à fait similaire à notre passage d'humain sur terre. Je choisis alors des musiques qui participent elles aussi au tragique (et non au dramatique plus lié à l'histoire et à l'anecdotique) pour interroger comme le film notre présence au monde.

Propos recueillis par Olivier Pierre.

MICHAEL BERGER, EINE HYSTERIE.

Compétition internationale
Première internationale

Thomas Fürhapter

Among many crooks, why Michael Berger? *We know each other from school in Salzburg. So there was this personal level. Another reason was that Michael Berger's life story tells a lot about the time in which we live. He is kind of symptomatic. The personal relation made it easier, maybe even possible, to make the film, because he knows some people I also know. And I knew that not only is his "case" interesting but also his childhood and adolescence, although I did not know any details. Halfway into the project, in September 2008, the Lehman Brothers went broke, a bit later also Bear Stearns, the prime broker of Michael Berger's fund. I was not sure if I was happy about that because the film is now contextualized in a completely different way. When I started my research in autumn 2007, there were no signs of a financial crisis ahead.*

The film is structured as a journey. How did you choose the locations? *The basic concept was to tell Berger's life story by images of places without seeing him – and as a kind of a journey where the traveler is either too late or too early but never on time. The aspect of the journey becomes obvious in the tracking shots. I first chose locations that are evidently linked to his life: the school building, the court in New York, the prison in Vienna, etc. Of course, there were some places which do no longer exist or where we did not get authorization to film or which would have been too expensive to visit, i.e. the hospital in London where he was born, his grandparents' house, his office in New York. None of the Austrian banks agreed to be filmed nor did the Stock Exchange on Wall Street. Later I expanded the basic concept to include places that visualize his profession, i.e. street views or images that cannot be localized. These images are different from the others and refer to a search where you do not know where you are. Maybe they also have an element of non-representation, an irreducible rest which can neither be told nor shown. So, the images describe a movement which is sometimes close and sometimes more distant, a kind of journey where its traveler never arrives. Traveling means to be on the way, neither to depart nor to arrive, which refers to the search of a person that cannot be found. In a phenomenological sense as well as, later, in a legal and a temporal sense.*

Without ever seeing him, we get to know Michael Berger thanks to a series of details. How did you work on your scenario? *I did not have a script in advance. The film got its structure during the editing process, which lasted for more than a year. For the voiceover script I did a lot of interviews, i.e. with his grandparents, his mother, school friends and of course himself, etc. The "case" is very well documented in the Internet. The form of the voiceover was influenced by the wellknown first pages of Michael Foucault's "Discipline and Punish: The Birth of the Prison", in which Foucault describes with accuracy and in detail the punishment of a convict. Despite the very cruel practice of the punishment Foucault never moralizes. Another aspect was the question: How can you tell a biography? I did not want to tell the story only along the common stages of life like birth, education, profession, etc. I also wanted to include the times in between, which are not that dramatic and which are reflected in the film as banalities like, for example, his eating habits. The bigger part of every biography consists of banalities, even Michael Bergers' one. This aspect also has a connection to cinema. Gilles Deleuze said that the movement of the Time-Image is no longer structured around privileged instants, but around arbitrary cuts, around immanent material elements.*

***MB is a paradigmatic story of rise and fall. Can you comment on the subtitle* A Hysteria?** *To quote Gilles Deleuze once more, he defined hysteria as an excess of presence. A hysterical person cannot differentiate between past, present and future. Everything is in the present. In the film you only see images of the present, no archive images, and the narration time is also the present tense. This temporal aspect of "hysteria" also refers to the timing problems Michael Berger was faced with during his whole life: He was premature in his physical development, premature in his predictions about the financial crises and the burst of the dotcom bubble, etc. But one does not have to know this theoretical background. I hope the subtitle works as a simple confrontation of a proper name and a notion, which produces associations that even I don't think about. "Hysteria" is also a term which – mainly in the past – describes a psychological sickness attributed to women. In this film, it is connected to a man. You can also relate "hysteria" to the hysterical financial market getting out of control. The meaning of hysteria and the form of the film, which is not hysterical at all, also strongly contrast each other. And there is a link to Thomas Bernhard who spent many years in Salzburg (in the film there is one image of Salzburg with a street sign named "Thomas-Bernhard-Straße"). Thomas Bernhard often used a similar form for his titles, for example,* Wittgenstein's Nephew – A Novel *or* Old Masters – A

Comedy. *The title of the film, the name "Michael Berger" is very common in Austria. A couple of hundred people share the same name. It is almost like an empty significant. It is like a blank position within the structure of the symbolic. With this name and the person's invisibility the person behind the name and the structure in which he is embedded almost disappears and becomes a symptom.*

Michael Berger is also a story about the power of fascination with the American Dream. Would you consider MB a European? A citizen of the world fascinated with the US? *Definitely, although I have not spoken with him about that in detail. He was not only fascinated by American films and authors – but I think also by American politics. He apparently hated Clinton and loved Bush. I found it interesting and a bit strange that he was still fascinated by the American Dream in the early 90s, when the American Dream was long dead. Maybe this is another sign of his general timing problems.*

We never get to see MB. Just as we never see the capitals flow in general. Any link for you in this invisibility? *Sure. That is probably the most important link. The film can be read as a sign of the non-representability of economic correlation and processes. Capital in general and – in our case – the capital Michael Berger dealt witch is not visible. Most of the money he dealt with was borrowed via the investment strategy of short selling. The money he pretended to have did not even exist. There were a variety of companies that were structured around Michael Berger's hedge fund. Capital flowed between these companies and the investors of the fund. Almost every investor in Michael Berger's fund had investors himself. Capitalism is a systematic processing structure in which subjects do not play the major role but the invisible structure itself. Michael Berger is as invisible as is capital. But there are also other reasons for Berger's invisibility. One is a very pragmatic one: Berger was not available because he was in prison. I also wanted to create a certain distance, because a biographical film is always a very intimate thing. And there is also some media critique: We all know images of gangsters from TV documentaries. These images feed a voyeurism of the evil, which I wanted to undermine, for reasons I mentioned previously.*

Interviewed by Rebecca De Pas

Parmi de nombreux escrocs, pourquoi Michael Berger ? On se connaît depuis l'école, à Salzburg. Cela, pour le côté personnel. Une autre raison, c'est que la vie de Michael Berger nous dit beaucoup sur notre époque. Elle a une valeur symptomatique. Notre relation personnelle a rendu la réalisation du film possible, ou du moins plus facile, puisque nous avons des connaissances en commun. Et je savais que si son cas était intéressant, cela valait aussi pour son enfance et son adolescence, même si je ne connaissais pas tous les détails. Au milieu du projet, en septembre 2008, les frères Lehman ont fait faillite. Peu après, ça a été le tour de Bear Stearns, la principale source de financement du film. Je n'étais pas si sûr d'en être content alors. Maintenant, le film se place dans un tout autre contexte. Quand j'ai commencé mes recherches en automne 2007, il n'y avait aucun signe d'une crise financière à venir.

Le film est structuré comme un voyage. Comment avez-vous choisi les lieux ? Le concept de base était de raconter l'histoire de Berger en montrant des images de lieux, mais sans qu'on le voit, lui. C'est une sorte de parcours, où le voyageur arrive toujours trop tôt ou trop tard. Son côté trajet devient manifeste dans les travellings. J'ai d'abord choisi des lieux liés clairement à sa vie : l'école, le palais de justice à New-York, la prison à Vienne, etc. Bien sûr, il y a quelques endroits qui n'existent plus ou pour lesquels nous n'avons pas reçu l'autorisation de filmer. Parfois, nous n'avons pas pu les filmer pour raisons financières, par exemple, l'hôpital où il est né à Londres, la maison de ses grands-parents ou son bureau à New-York. Aucune des banques autrichiennes n'a accepté d'être filmée. De même pour le Stock Exchange à Wall Street. Après, j'ai élargi le concept pour ajouter des lieux qui permettaient de visualiser sa profession, par exemple des plans de rue qui ne peuvent être localisés. Ces images sont différentes des autres et se réfèrent à une recherche où l'on ne sait pas où l'on se trouve. Peut-être qu'elle comporte une dimension non-représentative, un reste irréductible qui ne peut être ni dit, ni montré. Donc les images décrivent un mouvement parfois proche, parfois lointain, un voyage au bout duquel on n'arrive jamais. Voyager signifie être en route, sans point de départ, ni d'arrivée, à la recherche d'une personne qui ne peut être trouvée. Dans un sens phénoménologique d'abord, mais aussi dans d'autres, légal et temporel.

Sans jamais le voir, on finit tout de même par connaître Michael Berger grâce à une série de détails. Comment avez-vous construit le scénario ? Je n'avais pas de script à l'avance. Le film a trouvé sa structure pendant la phase de montage, qui a duré plus d'un an. Pour la voix off, j'ai fait de nombreuses interviews, avec ses grands-parents, sa mère, des amis d'enfance et bien sûr lui-même. Le « cas » est très bien documenté sur Internet. La forme de la voix off a été influencée par l'introduction célèbre de *Surveiller et Punir* dans laquelle Michel Foucault décrit avec précision le châtiment d'un condamné. Malgré la grande cruauté du procédé, Foucault ne tombe jamais dans le moralisme. Un autre aspect a été amené par la question : comment raconter une biographie ? Je ne voulais pas me contenter d'un développement par étapes : la naissance, l'éducation, le métier, etc. Je voulais aussi introduire les temps morts entre ces événements : les aspects insignifiants a priori par rapport à ces éléments dramatiques, toutes ces choses reflétées ici par des petits détails, comme ses habitudes alimentaires. L'essentiel d'une toute biographie consiste en une masse de banalités, même dans le cas de Berger. Le cinéma a un rapport singulier à cette dimension. Gilles Deleuze a montré que le mouvement de l'image-temps ne se structure plus autour d'instants privilégiés, mais autour de coupures aberrantes et d'éléments matériels immanents.

Berger offre le paradigme d'un récit type « Grandeur et décadence ». Pouvez-vous commenter le sous-titre « Une hystérie » ? Pour citer Deleuze encore : il définissait l'hystérie comme un excès de présent. Un hystérique ne peut pas différencier le passé, le présent et le futur. Tout est du présent. Dans le film, vous ne voyez que des images du présent, aucune archive, et le temps de la narration est aussi au présent. L'aspect temporel de l'hystérie se réfère aux problèmes de déphasage auxquels Michael Berger a été confronté pendant toute sa vie : précoce dans son dévelopement physique, prophétique dans ses prédictions à propos des crises financières, ou de l'éclatement de la bulle Internet, etc. Mais on n'a pas besoin de connaître cet arrière-plan théorique. J'espère que les sous-titres fonctionnent comme une simple confrontation entre un nom propre et une notion, produisant des associations auxquelles je ne pense même pas. Hystérie est aussi un terme qui, dans le passé surtout, décrit une maladie psychologique attribuée aux femmes. Dans ce film, elle est liée à un homme. On peut aussi rapprocher hystérie du marché financier hystérique, tombé hors contrôle. Le sens de l'hystérie et la forme du film, qui elle n'a rien d'hystérique, entrent en rapport contrasté. Et il y a un lien avec Thomas Bernhard qui a vécu pendant longtemps à Salzburg (dans le film il y a une image d'un panneau à Salzburg indiquant la « rue Thomas Bernhard »). Thomas Bernhard utilisait souvent une forme analogue pour ses titres, comme *Le neveu de Wittgenstein – Un roman* ou *Vieux maîtres – Une comédie*. Le nom de Michael Berger est très courant en Autriche. Quelques centaines de personnes se le partagent. C'est comme un signifiant vide, une position blanche et neutre au sein d'une structure symbolique. Avec ce nom, avec l'invisibilité de la personne et la structure dans laquelle elle est située, la figure individuée finit par disparaître pour ne devenir qu'un symptôme.

Michael Berger est aussi une histoire sur la puissance de fascination qu'exerce le rêve américain. Décririez-vous Michael Berger comme Européen ? Comme un citoyen du monde fasciné par les États-Unis ? Totalement, même si je n'en ai jamais parlé avec lui. Il était fasciné, non seulement par le cinéma et la littérature américaine, mais aussi par la politique qui se fait là-bas. Apparemment, il détestait Clinton et adorait Bush. Je trouve intéressant cette fascination anachronique pour un rêve pourtant bel et bien mort dans les années quatre-vingt-dix. Peut-être que c'est un autre signe de ses problèmes de déphasage.

Nous ne voyons jamais Berger, ni non plus les flux de capitaux. Existe-t-il, pour vous, un lien entre ces deux invisibilités ? Bien sûr. Il s'agit probablement du lien le plus important. Le film peut être lu comme un signe de l'irreprésentabilité des processus économiques. Le capital, y compris celui que manipule Berger, n'a rien de tangible. L'essentiel de l'argent qu'il utilise vient d'une stratégie de vente à découvert. L'argent qu'il prétendait avoir n'existait même pas. Il y avait toute une ribambelle d'entreprises qui tournaient autour du fond de couverture financière de Berger. Le capital naviguait entre ces entreprises et les investisseurs du fond. Ces derniers avaient eux-mêmes des investisseurs qui lui donnaient l'argent qu'il investissait ensuite. Le capitalisme est une structure fonctionnant sur des processus automatiques. Le premier rôle est dévolu à cette structure, pas aux sujets qui s'y insèrent. Michel Berger est aussi invisible que le capital. Mais il y a d'autres raisons à cette invisibilité. La première est d'ordre pratique : Berger était en prison, et donc impossible à filmer. Je voulais aussi créer une certaine distance, parce qu'un film biographique est toujours quelque chose de très intime. J'essaye aussi de développer une forme de critique des médias. Grâce aux reportages télé, nous connaissons tous des images de gangsters. Elles créent un voyeurisme, non plus sexuel, mais moral : on regarde le mal par le trou de la serrure. J'ai voulu atténuer cet aspect, pour les raisons mentionnées.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

SAMEDI D'ANTOINE THIRION

chronique

Il est 12h56 et les vents se lèvent à nouveau, timidement, dans la rue du Théâtre Français. Aérons un peu cette chronique qui n'a, pour l'instant, évoqué que deux films – *The Dubai in Me* et *Day of the Sparrow* . Pourquoi ceux-là ? Il aurait pu s'agir d'autres. *The Dubai in Me* rappelle, bien sûr, *Redacted* de Brian de Palma, jusqu'à sa dimension férocement moraliste – une conversation passionnante avec Christian von Borries l'a confirmé : le film tombe à pic dans le débat contemporain de la propriété des images et de l'impureté du cinéma relancé par Godard. Quant à la patiente et scrupuleuse recherche d'une méthode dans *Day of the Sparrow*, on pourrait en dire autant de *N'avons-nous jamais toujours été bienveillants ?* de Vincent Barré et Pierre Creton. Il rassemble sous le sobre sous-titre *Recueil* quatre métrages plus ou moins courts, aux sujets divers. Tous lient l'art et le paysage, la pratique et l'héritage, via l'entremise de Georges-Arthur Goldschmitt, écrivain et traducteur caché à Megève pendant la guerre ; d'une famille résidant dans un immeuble conçu par Auguste Perret au Havre, accueillant tant bien que mal des visites publiques ; d'Aline Cézanne, petite fille du peintre, ayant connu une enfance aisée jusqu'à ce que l'héritage ait été dilapidé par ses parents ; d'un peintre chinois taiseux, Deng Guo Yuan, enfin.

Le sujet est éminemment personnel. Secret en un sens, même si, habitués du FID, vous connaissez plus ou moins quelles sont la vie et les oeuvres antérieures de Creton (*Secteur 545*, *Maniquerville*…). Au programme : art, littérature et agriculture. Ecoutez-le lire, dans la toute première séquence, des passages d'*Un Poing dans la bouche* de Goldschmitt (publié chez Verdier) : il murmure d'abord puis élève la voix en quête d'une affirmation franche. Car l'art ne va pas de soi, surtout lorsque vous menez une vie d'apiculteur et de contrôleur laitier. Son affirmation nécessite prudence et imprudence. L'affirmation claire d'un monde et le murmure de l'art dans l'entrelacs des branches et la capacité du film à recueillir des histoires simultanément et sans priorité nationale et personnelle. On peut bien sûr entendre en contre bande une forme d'autoportrait, chez cette famille condamnée à vivre au passé dans les murs de Perret ; dans l'évocation de Cézanne et la douleur d'avoir travaillé, avec acharnement et sans reconnaissance ; dans le bavardage et le mutisme des campagnes de France et du monde entier. On peut y entendre aussi la vie tortueuse du langage qui, selon Goldschmitt, ne circule que par des portes dérobées dans le mutisme puissant des paysages. La fascination pour la destruction et la mort guide toujours le documentaire, ici comme ailleurs. Voyez les preuves, dans *Tres Semanas Despues* de José Luis Torres Leiva, du séisme ayant récemment détruit le Chili. Certains n'y verront que des plans descriptifs de gravats, de maisons désossées et d'habitants désoeuvrés. Mais, après l'expérience d'une splendide ouverture au noir dans une salle que les basses font trembler, ces images sont les premiers murmures d'une refondation. Revoyez *Mysterious Object at Noon* (2000) de Joe Palme d'or ou *The Perfumed Nightmare* (1979) de Kidlat Tahimik (Anthropofolies) : la voix sans cesse déviée de son parcours par la forme du cadavre exquis choisi par l'un, par le jeu grinçant de traduction du tagalog en américain choisi par l'autre, est la plus convaincante expression d'une résistance nationale à l'uniformisation des vainqueurs de l'Histoire. Voyez enfin *Pandore* de Virgil Vernier : c'est un théâtre, seulement animé de quelques panoramiques préparant des joutes rapides ou insupportablement vindicatives entre le physionomiste d'un club et ses clients prétendants. Laisser à la pensée le temps d'accourir, toujours : trop tôt, trop tard, intempestive. Ce qui me semble poser une question qui hante ces premiers jours du FID, de Carmelo Bene à Apichatpong, de Creton aux Hijos, collectif de cinéastes auteur de *Los Materiales* : celle de l'extase. L'extase comme moyen de sortir du sens, de la parole, du politique – ou de les porter tous à un niveau supérieur. Pour l'instant, un film a trouvé la sortie. C'est le plus enfermé et le plus ouvert des films de Jean-Claude Rousseau. Un miracle de dialectique, une surimpression vertigineuse d'une caverne et d'une veduta, il s'appelle *Mirage* et repasse aujourd'hui samedi à 13h.

FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS

JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE Episodes 5 et 6 à 12h30 Alcazar
Episodes 7 et 8 à 10h30 Théâtre du Gymnase

CINQUIEME MOUVEMENT
(Impression/Dictée)

Les monstres obéissent à leurs machines.

Arnaud est devant un appareil à ronéotyper. Il tire les stencils d'une leçon de calcul.

Robert Linard l'interroge sur l'impression, l'imprimerie, sur ce qui l'impressionne, sur la mémoire.

La présentatrice raconte une histoire d'hommes et de femmes.

in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, 1985

Anthropofolies

Du rideau à l'écran 10H45 VARIÉTÉS

MATHUSALEM Jean Painlevé

RICHARD III

Carmelo Bene

« Richard III » ou l'horrible nuit d'un homme de guerre

Le duc de Gloucester, en habit noir de circonstances.

Lady Anne Warwick, ensorcelée sous l'outrage des événements, pleure près du cercueil d'Henri IV.

Madame Shore dort, retenue et pourtant relâchée, dans un grand lit d'un blanc couleur de trône.

Un crâne sur un plateau.

Funèbre est tout le décor : des cercueils et des miroirs partout.

Partout des tiroirs : ils contiennent de la gaze, des bandes blanches et des accessoires déformants dont pourrait bien tirer la gloire un beau Richard III traditionnel...

L'horloge, comme chez Poe, scande son tic-tac; sur le tapis, beaucoup de fleurs, fraîches et flétries, mais en si grand nombre que l'on trébuche – tout est parsemé des roses blanches et rouges des York et des Lancaster, si l'on veut...

Une femme de chambre vient offrir de temps en temps un réconfort à ceux qui veillent, à Anne au duc surtout, qui lui donne un pourboire et s'obstine à l'appeler Buckingham, car, en buvant pour atteindre l'aube, on le sait : il divague...

Elisabeth toujours plus ambitieuse... Et Marguerite qui grogne, surpayée uniquement pour dire des malédictions. Et la duchesse, mère de Richard, qui de son fils n'est point contente...

Aucun doute : l'« Aria » est vraiment lugubre : timbales en deuil et cloches par instants irrationnelles et gratuites...

Toute la première partie est débattue entre Richard et les femmes : entre l'« imbécillité » de l'unique (impossibilité du différent, etc.) et l'obscène du féminin dans l'histoire. Appelons dès maintenant obscène l'excès du désir.

Dans la seconde partie, ces femmes, l'histoire féminine abandonne Richard (et elle en est malencontreusement abandonnée). Nous atteignons la phase ennuyeuse de l'alcoolisme, le malaise étrange de ces aubes où, étourdi et vide, on chercher un cheval pour rentrer chez soi et disparaître.

Dans la seconde partie, il ne restera plus au duc de Gloucester, abandonné par l'obscène (en tant que transgression continue), qu'à gérer son propre fétichisme forcené et nécessaire, les robes de femme abandonnées, à conjurer à coups de poing les armoires féminines fermées à clé, à jouer de l'absence. Mais l'absence du féminin est dans ce cas la gestion absurde et obsédée de son intolérable présence en tant qu'acteur.

Si dans la salle on applaudit, c'est tant pis pour moi.

Extrait de *Superpositions*, Carmelo Bene, Gilles Deleuze. Ed de Minuit 1979

17:00 ALCAZAR

Rencontre autour de

CARMELO BENE

Avec Cyril Neyrat

LA FORÊT DES SONGES

Compétition française **Première mondiale** **Prix des médiathèques**

Antoine Barraud

Comment est né le projet ? De la fascination pour son dernier film, La forêt oubliée, que j'ai vu à plusieurs reprises.

Kohei Oguri monologue longuement. Comment l'entretien s'est-il organisé ? Je lui ai envoyé un long texte et une ébauche de questionnaire. Il était un peu désarçonné, il ignorait qui j'étais et n'avait vu que mon film, très expérimental, sur Kenneth Anger. Mais il a apprécié que l'on fasse le voyage de France jusqu'à chez lui, plutôt qu'une rencontre banale à Tokyo.

Pourquoi l'utilisation du flou ? C'est venu sur le projet précédent avec Kenneth Anger. Il est très soucieux de son image et de son âge. J'ai pensé que le flou le flatterait, ce qui a été le cas. Il a été très heureux du résultat, le comparant même à son ami Brakhage. J'étais comblé évidemment, ça a dû m'encourager. Ceci dit, il y a des flous dès mon premier film, Monstre. C'est un amour irrationnel, j'adore ça.

Pourquoi le choix d'un tournage en forêt au début ? Le soir de la première journée de tournage, il a voulu à notre grande surprise qu'on parte sur le champ dans la forêt. On en avait parlé, mais là, c'était très soudain. On a annulé notre hôtel et on est parti : trois heures de route sublime jusqu'à cet endroit dans les montagnes de Gumma. La dernière forêt de hêtres du Japon. C'est là qu'il avait tourné L'homme qui dort. Il était très ému. Il a retrouvé des gens du tournage, ravis de le voir.

Comment avez-vous choisi les extraits des films de Kohei Oguri qui nous sont montrés ? J'ai simplement choisi les moments que je préférais et utilisé ceux qui trouvaient une résonance, même indirecte. Je ne voulais pas qu'ils illustrent.

Comment avez-vous travaillé le son pour rendre ce constant bruit d'ambiance forestier ? C'est le son direct du tournage. Magnifié par le monteur son, mais très proche de l'ambiance originale.

Le film s'achève sur les images d'une fête foraine, après avoir arpenté des espaces désertés par l'homme, pourquoi ? Je préfère ne pas parler de ça avant que les gens aient vu le film. Chacun y voit le sens qu'il veut.

Propos recueillis par Gabriel Borztmeyer

ANTHROPOFOLIES EXPOSITIONS JUSQU'AU 12 JUILLET

Maison de la Région - 61 la Canebière - Ecran extérieur

Liliane Giraudon et Akram Zaatari

La Compagnie, lieu de création - 19 rue Francis de Pressensé - 11:00 / 21:00

Anna Abrahams / Friedl Vom Gröller / Charles de Zohiloff / Kevin Jerome Everson / Louidgi Beltrame / Anne-James Chaton / Natacha Muslera / Claude Closky

Galerie Montgrand- Ecole supérieure des Beaux-Arts de Marseille - 41 rue Montgrand - 15:00 / 20:00

Lea Hartlaub / Sarah Beddington / Jean-Claude Ruggirello / Andreas Fohr / Jenny Holzer Mariagiovanna Nuzzi / Andrés Duque / Chen Yang / Eric Pellet / Juan Daniel / Akram Zaatari / Anne Durez / Laura Huertas Millan / Ellen Bruno / Antonella Porcelluzzi / Christophe Berdaguer et Marie Péjus / Fernando Franco

QU'ILS REPOSENT EN RÉVOLTE (DES FIGURES DE GUERRES)

Compétition internationale **Première mondiale**

Sylvain George

La genèse ? Il s'agit des premières images d'un film sur lequel je travaille depuis à présent quatre ans et qui porte sur les politiques migratoires en Europe et les mobilisations sociales qui peuvent s'y rapporter. L'idée est d'essayer de rendre compte et d'attester de problématiques que je considère comme étant parmi les plus cruciales de notre époque. Les questions en rapport à l'immigration et la figure de l'étranger sont en effet de parfaits indicateurs pour mesurer et questionner l'état de nos démocraties, la construction des politiques publiques, l'élaboration des dispositifs chargés de les appliquer. Au départ, et bien que sur le papier le projet semblait déjà conséquent, il devait s'agir d'un court métrage en deux parties. Puis, au fur et à mesure que je me trouvais confronté aux réalités du terrain, que je faisais des rencontres avec des personnes, en Europe comme en Afrique, le projet dans son ensemble s'est considérablement développé. Il devrait aujourd'hui prendre la forme de deux longs-métrages. Pour exemple, le film devait s'ouvrir sur la situation des personnes migrantes en transit à Calais, avant de montrer un certain nombre de situations en Afrique, en Europe... J'avais initialement prévu dans ce dessein de me rendre dans cette ville pour une durée de trois mois. Au vu des situations rencontrées et des liens tissés avec de nombreuses personnes, j'y suis finalement resté trois ans, avec des durées de séjours variables, entre juillet 2007 et janvier 2010. Cette "partie Calais" s'est peu à peu imposée et autonomisée par rapport au reste du film. Elle est devenue un long métrage à part entière. long métrage dans lequel se trouvent un certain nombre de fils qui vont être eux-mêmes tirés, exploités, développés par la suite, dans le second long métrage. Pour ce dernier, le tournage est quasiment achevé et le montage va bientôt commencer.

La structure du film, son montage ? Le film se compose de séquences autonomes, de fragments qui se renvoient, correspondent les uns aux autres, et se télescopent, créant ainsi des jeux de temporalité et de spatialité. Le film ayant été tourné sur trois ans, le cycle des saisons est perceptible, sans qu'il soit forcément travaillé de façon chronologique. Il en va de même pour certaines situations qui peuvent être traitées de façon chronologique ou non, sans que pour autant le temps et le récit répondent à une conception du temps homogène, linéaire et vide. La mise en correspondance, en tension poétique et dialectique, de situations, d"évènements, de personnes, ou bien encore de "motifs" répond en effet, en terme philosophique, à la construction d'une histoire, d'une philosophie de l'histoire adialectique. Elle prend le contrepied d'une philosophie de l'histoire encore très prégnante aujourd'hui, linéaire, marquée par le mythe du progrès, et qui tend à forclore les époques et les problématiques dans un dépassement permanent. En terme politique, il s'agit de faire face, d'opposer à ces zones grises, ces espaces ou interstices comme Calais, qui se situent entre l'exception et la règle, et où le cadre de la loi est débordé, où la loi est suspendue, dans lesquels les individus sont dépouillés, dénudés de leurs droits les plus fondamentaux. Et ce, en créant, en un renversement dialectique, les "véritables" états d'exception. Des espace-temps où les êtres et les choses sont pleinement restitués à ce qu'ils étaient, à ce qu'ils sont, à ce qu'ils seront, à ce qu'ils pourraient être, ou auraient pu être. Cette question de la rédemption a été redéfinie au XXe siècle comme une catégorie non religieuse, mais politique et esthétique (Rosenzweig, Benjamin). En terme esthétique, j'essaie d'opérer à une relecture, à une réactualisation de l'allégorie : ni baroque, ni moderne, mais que j'appellerais contemporaine.

Comment s'est passé le tournage avec les migrants à Calais ? J'obéis en tant que cinéaste à un certain nombre de règles, toujours en mouvement. Prendre le temps et le soin tout d'abord de poser un cadre de la façon la plus claire qui soit. Se présenter, expliquer qui l'on est, ce que l'on souhaite faire, de quel type de film il s'agit. Passer du temps avec les personnes. Ne jamais filmer les gens à leur insu, ne pas voler des images, etc. Ces règles, qui n'ont rien à voir avec des dogmes, peuvent paraître simples et évidentes. Pourtant, au vu de ce que l'on peut observer sur le terrain, elles sont tout simplement révolutionnaires, relèvent d'une certaine éthique et bien sûr du politique. Calais par exemple, puisque le film qui nous occupe se situe dans cette ville, est un plateau de tournage permanent. C'est une ville très exposée politiquement, et où la politique s'expose. En conséquence, il y a en permanence une caméra, un appareil photo, un bloc-notes... Cela peut aller de l'étudiant en journalisme aux superproductions du type Welcome, en passant par les télés, les documentaristes... D'une façon générale, les pratiques cinématographiques ou journalistiques dominantes estiment que la fin justifie les moyens. Tous les moyens sont bons pour obtenir une image : copiner avec les migrants, monnayer des interviews, planquer dans les buissons... Ma conception du cinéma et ma posture d'individu-cinéaste sont à l'opposé de cela, de cet esprit de clôture, de cet ethnocentrisme. Le cinéma n'est pas une fin en soi, ne peut être forclos sur lui-même. C'est un moyen, sans fin, qui permet de construire un rapport, une relation au monde, d'établir des liens dialectiques avec soi et le monde, et d'affirmer ainsi sa singularité. Le cinéma peut introduire de la mobilité dans la fixité, rompre avec les déterminismes de toute sorte, et mettre en branle un profond mouvement d'émancipation. Ayant respecté ces principes-là, je n'ai jamais rencontré aucun problème avec les personnes migrantes. Tout au contraire. Le fait de pouvoir construire une relation sinon de confiance, du moins honnête et respectueuse, permet d'entrer en relation et de filmer des personnes, des faits, des situations insoupçonnées.

Le film a un parti pris descriptif, mais utilise certains effets qui lui donnent sa forme originale. La technique - et la caméra est un outil technique - peut, me semble-t-il, permettre d'explorer, de développer les potentialités et virtualités contenues dans la nature, dans l'homme. Par là-même il s'agit donc de jouer avec toutes les ressources que peut offrir le médium choisi - la caméra en l'occurrence - pour l'actualisation des dites virtualités. Celles-ci ne sont donc jamais utilisées pour elles-mêmes, comme des fins en soi (une image pour une image, un effet pour un effet), à la différence d'un nombre incalculable de films, et particulièrement des films sur l'immigration que l'on trouve à foison ces derniers temps, où le sujet filmé devient simple prétexte à des expérimentations symboliques, à des expériences esthétiques : esthétisation du réel. Esthétisation du politique. C'est bien plutôt en fonction des situations et sujets rencontrés et filmés, de la façon dont on perçoit un contexte, une atmosphère, du ou des sentiments que l'on peut ressentir que l'on pourra trouver judicieux de faire appel à telle ou telle "technique", à tel ou tel "effet": : jeu sur les vitesses de défilement, ralentis, accélérations, surimpressions, arrêts sur image, etc.

Pourquoi à nouveau le noir et blanc ? Le noir et blanc me permet de travailler et d'interroger les notions de document, d'archive, de survivance. D'établir une distanciation historique et critique avec les événements présentés liés à l'extrême contemporain, à l'actualité la plus immédiate. Une dialectique du proche et du lointain se construit et se met en place. Plus on éloigne les choses, plus elles sont proches. Il renvoie ensuite au registre esthétique et poétique dans lequel le film s'inscrit et qui s'apparente, avec des nuances qu'il faudrait préciser, à l'élégie. Tout en ayant une cohérence d'ensemble, différents types de noir et blanc sont présents dans le film, qui permettent d'opérer des déplacements, de construire des métaphores. Par exemple, dans certaines séquences, surexposées, les blancs sont brûlés, les noirs sont très profonds. Cela renvoie ainsi à de nombreux témoignages délivrés par des migrants et dans lesquels, à de nombreuses reprises, ils indiquaient qu'ils se sentaient comme des survivants, qu'ils étaient comme brûlés, calcinés, consumés de l'intérieur. On pense aussi évidemment à la scène "burning fingers" qui montre de façon évidente que le fait que les migrants soient marqués "aux fers rouges" par les politiques migratoires actuellement en vigueur n'est pas une simple image et une métaphore.

D'autres choix sont manifestes, comme l'absence de commentaires, mais le film donne la parole aux migrants et à l'Etat. Oui, il ne s'agit en aucun cas de faire un film didactique, ou bien encore d'adopter un traitement journalistique en énonçant des éléments factuels, en donnant un maximum d'explications. J'essaie d'attester, de façon non exhaustive, par l'image, par des sons, par des paroles qui émergent de façon impérative, de réalités qui me semblent cruciales. Dans ce dessein, j'essaie d'être dans un état de disponibilité et d'attention extrême à ce qui peut se passer. Si avant d'être sur le terrain, je peux avoir quelques hypothèses, elles sont vite battues en brèche lors du tournage, puis du montage. Je souhaite avant tout apprendre, comprendre, ce qui se passe. Je vais donc au-devant de certaines personnes, situations, lieux, et me tiens prêt à recueillir, à accueillir ce qui se présente à moi : témoignages, actions, objets, sentiments... J'ai aussi utilisé pour la première fois la voix off dans le film, non pas pour apporter des informations factuelles, mais plutôt pour créer de la distance, jouer sur d'autres niveaux de temporalités, ouvrir l'époque et le film à ce qui peut le traverser, le transpercer, le foudroyer, l'ancien et le nouveau. Ainsi, à deux ou trois reprises dans le film, de façon discrète, imperceptible, on entend une "voix du dehors", celle de Valérie Dréville en l'occurrence, et qui, dans un souffle, reprend des mots prononcés par des migrants. À un autre moment, c'est une phrase poétique qu'elle prononce, en écho à la deuxième citation qui clôt le film, et qui provient de slogans politiques entendus dans les manifestations de sans-papiers aux Etats-Unis en 2006. Enfin, au générique de fin du film, on entend un "chant du Dehors", la voix d'Archie Shepp, en train de fredonner *Strange Fruit*. Les liens avec certaines époques passées sont ainsi suggérés par la reprise de cette chanson très éloquente, forte et par la personne qui l'interprète. Le fait qu'elle ait été de surcroît enregistrée avec la caméra de tournage, à l'instar de l'ensemble des éléments présents dans le film, souligne la dimension free-jazz du film.

Propos recueillis par Olivier Pierre

The origin of the project? *These are the first images from a film I have been working on for the past fours years, about migration policies in Europe and the social mobilisations they may set off. The idea is to try and give an account of issues which I think are among the most crucial of our times. Indeed, issues related to immigration and the figure of the foreigner are perfect indicators to assess and question the state of ours democracies, the building of public policies, the drawing up of their implementation procedures. At first, even though on paper the project already seemed substantial enough, it was supposed to be a two-part short film. Then, as I found myself facing the realities of the field, as I met people in Europe and Africa, the whole project expanded considerably. Now, there will probably be two feature-films. For instance, the film was supposed to start with the situation of migrants transiting in Calais, before showing other circumstances in Africa, Europe... Initially, I had planned to stay in Calais for three months for that purpose. But because of the situations I discovered and the connections I developed with many people, I ended up staying there for three years, through stays of various lengths, between July 2007 and January 2010. The "Calais part" gradually stood out and became independent from the rest of the film. It became a proper feature-film. It features many threads that will be drawn out, exploited and developed later on, in the second feature-film. The shooting of the latter is almost done, and the editing process is about to start.*

What about the structure of the film, the editing? *The film is made of autonomous sequences, fragments that refer and correspond to each other, that intermingle, thus creating temporality and spatiality effects. Since the shooting took three years, you can feel the cycle of seasons, without it being necessarily set up in a chronological order. The same applies for situations that may or may not be treated chronologically, without time or narration necessarily matching an homogenous, linear and empty conception of time. Indeed, the correspondence, the poetic and dialectic tension set between situations, events, people or "patterns" philosophically meet the building of some history, of some undialectic philosophy of history. It opposes a philosophy of history that is still very much pregnant, linear and marked by the myth of progress, and that tends to foreclose times and issues in some permanent overtaking. Politically speaking, it is about standing up, contesting these grey zones, these spaces or cracks like Calais standing somewhere between the exception and the rule, beyond the scope of law, where law is suspended, where individuals are deprived, stripped off their most fundamental rights. And that while creating, through some dialectic reversal, the "true" exceptional states. Space-time continuums where beings and things are fully restored to what they were, are, will be, could be or could have been. The question of redemption was redefined in the 20th century as a category that wasn't religious, but rather political and aesthetical (Rosenzweig, Benjamin). Aesthetically speaking, I try to operate a rereading, an updating of allegory: neither baroque nor modern, but that I would call contemporary.*

How was the shooting with migrants in Calais? *As a director, I follow a certain number of rules that are always evolving. First, I take the time to carefully set a frame as clearly as possible. I introduce myself, explain who I am, what I'd like to do, what kind of film it is. I spend time with people. I never film them without their knowing, nor do I steal images, etc. These rules, which are in no way dogmas, may seem simple and obvious. However, given what you see out there, they are simply revolutionary, they have to do with ethics and of course politics. Take Calais, for instance, as the film is set there. This city is a permanent film set. It is a place much exposed politically, where politics are obvious. As a result, there is always a film or still camera somewhere, a notepad... That goes from a student in journalism, to big-budget films like Welcome, or television crews, documentary directors... Generally, as regards prevailing cinematographic or journalistic practices, the end justifies the means. One should stop at nothing to get an image: befriending migrants, paying for interviews, hiding in the bushes... My own conception of cinema and my position as an individual and a director are completely at odds with that, with such narrow-mindedness and ethnocentrism. Cinema isn't an end in itself, it cannot just shut down on itself. It is an endless means to build a connection, a relationship to the world, to establish dialectic links with yourself and the world, and thus to assert your singularity. Cinema can introduce mobility within steadiness, break with determinisms of all sorts, and set a profound movement of emancipation going. Standing by all these principles, I never had any problem with the migrants. Quite the opposite. When you build a relationship based if not on trust, at least on honesty and respect, you can really connect with people and film them, as well as facts and unexpected situations.*

The film is deliberately descriptive, but it also uses some effects that give it its original form. *I think that the technique – and the camera is a technical tool – can allow to explore and develop the potentialities and virtualities within nature and mankind. Therefore you have to use all the resources your chosen medium – here, the camera – has to offer, to actualize those virtualities. They are never used for their own sake then, or as ends in themselves (an image for an image, an effect for an effect), as opposed to a countless number of films, especially those on immigration that have been really common lately, in which the filmed subject only becomes a pretext for symbolic experimentations and aesthetic experiments: an aestheticization of reality. An aestheticization of politics. But it is rather according to the situations and subjects that you meet and film, to the way you perceive a context, an atmosphere, the feelings you might feel, that you may find it a good idea to make use of such and such "technique", such and such "effect": play with the speed of frames, slow motions, accelerations, surimpositions, freeze frames, etc.*

Why did you choose again to shoot in black and white? *Because this allows me to work on and to question the concepts of document, archive, preservation. Because doing so establishes a historical and critical distance from displayed events that are in keeping with what's very contemporary, what's indeed very red hot news. A dialectic of near/far therefore unfolds and establishes itself. The more you move things away, the closer they actually get. Black and white also conjures up an aesthetic and poetic dimension fully relevant to the film. This dimension is akin to elegy, although there are some nuances here awaiting further specification. However cohesive as a whole, you'll find various types of black and white in the film, allowing to generate shifts and to weave metaphors. For instance, you'll get some overexposed sequences where whites are burnt out and black very deep. This again is consistent with numerous testimonies given by migrants; in these, they repeatedly refer to having felt like survivors, as though burnt out, scorched, consumed from within. Obviously, you also think of the "burning fingers" scene, which graphically shows that those migrants being literally "branded" like cattle by the current immigration policy reaches beyond a mere image or metaphor.*

Other choices are obvious as well, like the absence of commentary, the only voices being those of the migrants and that of the State. *Indeed, in no way did I want to make a didactic film, or to treat this issue the way a journalist would, by enumerating facts and giving so many*

following page 7

Hila Peleg

JURY INTERNATIONAL

Could you tell us about your background? *I was born in Tel-Aviv, where I also grew up. I moved to Europe in the late 90's, here I started my academic training as a photographer and video maker, but finally graduated as an art historian. After living five years in London I moved to Berlin, this is my home base ever since. The first curatorial projects that I was involved with focused mainly on the questions of representation of history and memory in Israel. Following this I became more engaged with contemporary culture from the entire middle-east region. I've been initiating and organizing art exhibitions, art publications screening programs and discursive events in collaboration with international artists, filmmakers, performers, scholars and curators. I'm interested in developing new platforms and formats for accommodating the production and presentation of cross-disciplinary contemporary culture and its critical discourse. A few weeks ago the first edition of the Berlin Documentary Forum took place, which I founded at one of Berlin's big institutions, the House of World Cultures. BDF is a biannual festival for the presentation of documentary practices across various disciplines - cinema, art, performance, literature, it is devoted to the discourse that today connects artistic strategies dealing with reality and its representation.*

Curator, you are also filmmaker. What is your relationship to cinema? *Cinema has been always an important part of my life. But it is specifically the expanded field of documentary film that I choose to engage with also professionally, as curator and filmmaker. I'm interested in documentary as a mode to question representations and their ability to cope with reality, also politically. In my work as a filmmaker, I investigate the conditions and codes of contemporary culture and the production of critical discourse. It's about taking a look at my contemporaries as much as at the system that I am myself part of.*

In your opinion, the links between cinema and contemporary art? *Cinema is an important inspiration for contemporary artists, the moving image became central in contemporary art since some time now. The history of cinema became an open resource, a kind of an archive for artists. On the other hand, the contemporary art system turned into a stage and a refuge of artistic enterprises that do no longer find a place in the world of cinema and TV. The creative production that formerly was at home in independent filmmaking now is attracted by and moves into the field of contemporary art. And with this move the creative practices themselves are also changed. A documentary introduced into the contemporary art context is not the same anymore, it joins into a different artistic debate, different codes and a different history. But what I find important is that the dichotomy art/ cinema doesn't hold anymore in many instances and our institutional landscape doesn't reflect that. The reality of artistic practice undermine that distinction, and we need more platforms and institutions that can reflect that erosion of boundaries while still keeping things precise and focused. I think FID is an example of a platform that achieves just that.*

What are our expectations and how do you see your role as part of the International Competition Jury ? *I've been following FID for a long while, it's been educating and inspiring me, and a great experience when I had the chance to visit. FID is a meeting place of some of the best artists working internationally and the programming is exceptional. So it's an honor and fun to be in the jury, and I think our task is twofold: to acknowledge and encourage. Acknowledge exceptional works and serious engagements with today's subject matters, and encourage risk and experiments with language and form.*

Interviewed by Nicolas Feodoroff

Pouvez-vous nous parler de votre parcours ? J'ai grandi à Tel-Aviv, où je suis née. Je suis arrivée en Europe à la fin des années quatre-vingt dix, pour y faire des études de photographie et de cinéma. J'ai fini avec un diplôme en histoire de l'art. Après avoir vécu cinq ans à Londres, j'ai déménagé à Berlin, où je vis toujours. Les premiers projets d'exposition auxquels j'ai participé touchaient aux questions de représentation de l'histoire et de la mémoire en Israël. A partir de là, je me suis de plus en plus impliquée dans le milieu de l'art contemporain au Moyen-Orient. J'ai organisé des expositions, des publications, des projections, des rencontres avec des artistes internationaux, des cinéastes, des savants et des conservateurs. Je m'intéresse au développement de nouvelles platesforme et de nouveaux formats correspondant aux modes de production et de présentation propres à l'approche de la culture contemporaine, entièrement interdisciplinaire et brassant de nombreux discours critiques. Il y a quelques semaines a eu lieu la première édition du Forum Documentaire de Berlin, que j'ai fondée dans la Maison des Cultures Mondiales à Berlin. BDF est un festival semestriel présentant des pratiques documentaires à travers différentes disciplines : cinéma, beaux-arts, performances, littérature. C'est le lieu d'élaboration d'une pensée consacrée aux stratégies esthétiques travaillant les rapports entre la réalité et sa représentation.

Vous êtes conservatrice, mais aussi cinéaste. Votre relation au cinéma ? Le cinéma a toujours été une part importante de ma vie. Mais je m'intéresse plus spécifiquement au champ du documentaire, à la façon dont il interroge les représentations et leur capacité à faire face à la réalité. Et ce, d'un point de vue politique aussi. Dans mon travail de cinéaste, j'enquête sur les codes propres à la culture contemporaine, sur les régimes de discours qu'elle met en œuvre. Il s'agit de jeter un œil sur mes contemporains et sur le système dans lequel je vis.

Selon vous, quels liens entre cinéma et art contemporain ? Le cinéma est une source d'inspiration importante pour les artistes contemporains, l'image-mouvement est devenue centrale dans l'art contemporain depuis quelque temps déjà. L'histoire du cinéma est devenue pour les artistes un réel magasin de ressources en tout genre, un catalogue d'archives. De l'autre côté, le système de l'art contemporain s'est transformé en une sorte de scène théâtrale, et un refuge pour des entreprises artistiques qui ne trouvent plus de place dans l'industrie du cinéma et de la télévision. Tout un mode de production propre auparavant au cinéma indépendant s'est désormais déplacé dans le champ de l'art contemporain. Avec ce glissement, les pratiques créatrices ont elles-mêmes changé de visage. Un documentaire introduit dans le contexte de l'art contemporain n'est plus le même : il se positionne par rapport à d'autres débats esthétiques, d'autres codes, une autre histoire. Ce que je trouve important, c'est la dissolution progressive de la vieille dichotomie entre art et cinéma. Preuve en est le paysage institutionnel. La réalité des pratiques atténue ce partage. Nous avons besoin de plus de plateformes et de structures révélant cette érosion des cloisonnements, sans pour autant tomber dans un vaste et vague amalgame. Je pense que le FID est l'une de ces plateformes.

Quelles sont vos attentes et comment envisagez-vous votre rôle de membre du jury international ? Je suis le FID depuis longtemps déjà. J'y ai appris beaucoup, c'est une source d'inspiration et toujours une grande expérience. Le FID est un lieu de rendez-vous pour certains des plus grands artistes internationaux, la programmation y est exceptionnelle. Donc c'est un honneur et un plaisir de faire partie du jury. Je pense que notre tâche est double : à la fois saluer des talents reconnus et en inciter de nouveaux. Saluer des travaux remarquables et de vrais engagements sur des questions importantes, et encourager la prise de risque et les expérimentations avec le langage et les formes.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

David Oberto

JURY NATIONAL

Votre parcours ? Très varié, mais avec des choses et des personnes qui reviennent. J'ai grandi dans le sud du Piémont, à Alba, la ville de Pavese, de Fenoglio et de Pinot Gallizio, le fondateur, avec Guy Debord et Asger Jorn, de l'Internationale Situationniste. Je suis allé à Turin étudier le droit à l'université. Après un an, j'ai quitté la fac. J'avais commencé à étudier la philosophie et à fréquenter comme spectateur le Festival Cinema Giovani (c'était alors le nom du Torino Film Festival) et à passer beaucoup de temps au cinéma Massimo dont la programmation était faite par Roberto Turigliatto en découvrant de plus en plus des territoires inconnus. À cette époque, j'ai commencé à écrire trois mémoires de maîtrise, inaboutis : sur Foucault, sur Castoriadis et enfin sur Fassbinder. J'ai réalisé des petits films militants à l'université en mélangeant Debord et Benjamin et j'ai commencé à collaborer avec le Torino Film Festival ainsi qu'avec le Festival Gay et Lesbien, Da Sodoma a Hollywood, au début comme bénévole. Je suis entré ensuite dans l'organisation de ces deux festivals. Pour Da Sodoma a Hollywood, j'ai programmé pendant sept ans des hommages et des rétrospectives : Guiraudie, Arrieta, Fassbinder, les westerns spaghettis... Et au Torino Film Festival, après 5 ans de travail plus organisationnel, je suis devenu, sous la direction de Giulia d'Agnolo Vallan et de Roberto Turigliatto, le responsable des compétitions italiennes de courts métrages et documentaires. Aujourd'hui, j'y ai ajouté une section consacrée aux documentaires internationaux.

Au Festival de Turin, pourriez-vous nous décrire votre ligne éditoriale ? Mes collaborateurs et moi-même, nous sommes convaincus qu'il faut défendre les films présentés et leurs auteurs. Il faut donc être très sûr de nos choix et avoir envie de créer des relations fortes, d'estime avec les réalisateurs. Cela dit, on a cherché à mener un travail spécifique avec les films italiens en soutenant un cinéma courageux, osé du point de vue formel, qui sache conduire un récit tout en se mettant en jeu. On cherche à sortir des identités figées du documentaire et du court métrage pour aller tout simplement à la recherche du cinéma. Surtout pour le documentaire, on essaye de suivre des parcours excentriques, ce qui est en fait pour nous le véritable cinéma documentaire : pas seulement un genre en rapport avec le réel, mais plutôt un cinéma qui va à la chasse des fantômes de la réalité.

La visibilité du documentaire a augmenté ces dernières années en Italie, même si la distribution reste réduite. Comment voyez-vous cette situation ? Je suis très pessimiste à ce sujet. C'est vrai qu'on s'est remis à parler de documentaire en Italie, mais de manière très superficielle et provinciale. En véhiculant une image très stéréotypée, liée au contenu, animée par une sorte de paternalisme à l'égard du public. Que ce soient les médias ou les distributeurs, ils manquent de curiosité, de courage et pensent que le public leur ressemble. Alors que le public a soif d'images et de formes qui poussent à la réflexion, et qui touchent. Il y a une divergence très forte entre l'« institution » et les gens qui vont pour de bon au cinéma, curieux et prêts à se laisser surprendre par les images sur l'écran. Ça, c'est une satisfaction très forte pour moi, et dans le type de travail que j'essaie de mener.

Dans quelle mesure les festivals peuvent aider les films à exister au-delà de la durée de l'événement ? En le soutenant le plus possible, en créant un public de plus en plus exigeant, en se faisant force de proposition et de conseil pour d'autres festivals, en essayant de créer des réseaux qui aident la visibilité de ces films. Certes, ça dépend aussi des pays. J'ai l'impression qu'en France, il y a encore une vitalité des réseaux cinématographiques. En Italie, c'est très compliqué de s'insérer dans les circuits de la distribution ou d'en sortir en créant des situations alternatives.

Qu'attendez-vous de cette expérience de juré ? Je suis très excité et honoré d'être là comme juré. J'aime tellement le FID et Marseille. Ce festival représente beaucoup pour moi, et ce n'est pas de la flatterie piémontaise. Ces dernières années, j'y ai découvert des auteurs et des films merveilleux. Et cela m'a donné des idées et de la force pour orienter d'une certaine façon mon travail à Turin. Ça va être encore plus intéressant cette année avec la possibilité de se confronter avec les autres membres du jury, de se concentrer d'une manière différente sur les films et avec ça de découvrir peut-être d'autres chemins qui mènent qui sait où.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

Rétrospective Ritwik Ghatak

L'ÉTOILE CACHÉE Meghe Dhaka Tara 17h30 Variétés

LA RIVIÈRE TITASH 21h15 CRDP

Titash Ekti Nadir Naam

Le film est la chronique d'un fleuve et d'un village de pêcheurs dans les années 30. La communauté disparaît à mesure que le fleuve se dessèche et des « Babus » en provenance de la ville (on les distingue à leur accent, aux intonations de la voix) chassent les pêcheurs, accaparent la terre (plantations de riz) et s'installent au village. La Rivière Titash compte parmi les plus beaux films de Ghatak. Contrairement à Ray où la beauté, liée à l'agonie, est synonyme de douceur, de sensualité et de paix (*Le Salon de Musique*), la beauté chez Ghatak est synonyme de violence, d'éclat furtif et fulgurant – elle ne s'impose pas par la durée – à l'image d'un ultime sursaut de vie dans un plan. La beauté a les traits d'une convulsion douloureuse. C'est le détail arraché à la représentation qui brise la tentation du tableau, c'est un son trivial, brusquement trop réaliste, qui contamine avec bonheur la plasticité figée d'un plan. *La Rivière Titash* est une film d'une force et d'une rigueur extrêmes : imposition du cadre, profondeur de champ, chaque plan est travaillé par la recherche de l'angle déterminant, du point de vue unique. Le plan, par l'évident souci de composition de ses éléments, la qualité extraordinaire de la photo (luminosité en contre-jour) tend à un idéal photographique que Ghatak – c'est tout l'objet de sa mise en scène – brise par un son, un geste violent, une goutte de sueur sur un visage, bref par un retour du corps et du réel (c'est un cinéaste tactile attaché à capter des réflexes) qui grève à jamais la surface de l'image. La Rivière Titash représente le point limite du parcours esthétique de Ghatak.

Charles Tesson, Cahiers du cinéma 368, fév. 85

Du rideau à l'écran 13H00 VARIÉTÉS

TODO, EN FIN, EL SILENCIO LO OCUPABA

Nicolás Pereda

MIRAGE

Jean-Claude Rousseau

following of page 5 *explanations. I seek to illustrate, without being comprehensive, some realities which seem crucial to me; this I do via images, sounds, words which spring out with tremendous force. In order to do so, I endeavour to be as available and attentive to what may happen as I can possibly be. I may have a few hunches before getting on the field, but these are swiftly made irrelevant during shooting and then editing. My ambition is primarily to learn and comprehend what's taking place. So I choose to be on the lookout for persons, situations, places, and to be ready to record and welcome anything coming my way, be it testimonies, actions, objects, feelings... For the first time I have also used voice-over in the film, not so much to bring extra factual info but rather to generate distance, to play on other layers of temporalities, to open up the times and film to anything that may go through it, that may pierce it and shatter it, whether old or new. Thus, two or three times in the film, in some discreet, imperceptible way, you can hear a "voice from outside", that of Valérice Dréville actually, who, in a murmuring voice, repeats some words actually uttered by migrants. At some other point, she speaks a poetic sentence as an echo to the second quote that concludes the film, inspired by political slogans heard during demonstrations of undocumented migrants in the U. S. back in 2006.*
Lastly, during the final credits, you'll hear some "singing from Outside", in this case Archie Shepp's voice, humming Strange Fruit. *Potential links with bygone times are therefore suggested by the cover of this very eloquent, powerful song, and by the very person that sings it. The fact that this was recorded with the actual camera used for the shooting, like all the other elements present in the film, underlines the free-jazz dimension of the whole film.*

Interviewed by Olivier Pierre

Anthropofolies

IN DIR MUSS BRENNEN
Katharina Pethke

L'origine du projet ? Il s'agit de mon film de fin d'étude à l'Ecole d'Art et de Communication de Cologne (Allemagne). Il a fait partie d'une compétition organisée par ZDF/3sat, une chaîne de télévision germano-suisse. Le concours s'appelait « Ma vie en sécurité ». J'étais intéressée par ce qu'on appelle « sécurité intérieure », au sens psychique du terme. Ce monde moderne est devenu très compliqué et beaucoup d'individus – dont moi d'ailleurs – croulent sous un immense fardeau, écrasés par une multitude de tâches. Pas étonnant qu'il y ait autant de dépressions et de burn out. Mais – et c'est le point de départ du film – il y a des gens qui prétendent avoir la réponse, ce qui paraît d'ailleurs très rassurant au début. Il y a déjà soixante mille coaches en Allemagne, et le marché continue d'exploser.

Comment avez-vous procédé pour les rencontrer ? J'ai commencé mes recherches par des participations aux ateliers : je suis passée par tous les coachings et entraînements que vous voyez dans le film. Je me suis sentie prisonnière du cercle vicieux de la « réalisation de soi », sous la coupe de ces « guides ». Je savais bien que toutes ces contradictions sociales ne peuvent être résolues par un simple travail sur soi. Je crois que c'est pour cela que j'ai choisi des plans fixes : il n'y a aucune porte de sortie dans ce système de coaching. Si on n'essaye pas de participer ils vous disent « Tu ne veux pas t'améliorer, tu ne cherches pas à te réaliser ». Oui, je ne pense pas que l'amélioration continue soit une voie nécessaire. Pourquoi le serait-elle ?

Vous en faites des figures désincarnées, interchangeables. Bien que les situations semblent très différentes les unes des autres, elles sont très similaires. Tout se base sur un « programme neurolinguistique ». Le procédé revient plus ou moins à celui d'une pièce de théâtre : décor, intrigue et dramaturgie; et au final, les clients ne sont que des personnages, simples figures. Il y a le Dr. Huhn au début, qui explique que pour atteindre l'équilibre nécessaire entre le défi et la capacité, il faut se placer dans le FLUX. Il y a aussi ce sophiste, un entraîneur de rhétorique qui voulait monter une émission de coaching pour créer de nouveaux défis. Il m'a demandé de faire un peu de réseau pour lui, je l'ai fait. J'ai trouvé un producteur qui l'a aidé pour son soi-disant « pilote ». A la fin il y a aussi ce coach qui vous explique qu'il ne faut être que feu et flamme en soi si l'on veut que les autres nous parlent. Lui, au final, n'est pas du tout dans le FLUX, il est totalement paumé. Il prétend pouvoir motiver les autres mais pas lui-même. Et tout ce que son coach à lui, lui dit en retour c'est « Je vois une contradiction ici. » Et le voilà seul, délaissé.

Comment avez-vous choisi les lieux ? Au début je me suis dit qu'il serait difficile de trouver des images de la vie intérieure de ces gens. Comment montrer l'angoisse, l'incertitude et la précarité d'un être ? Ma première idée a été de m'introduire dans le film – non seulement comme personnage, mais aussi comme conscience – par le biais du texte. Mais finalement je me suis rendu compte que toutes ces situations étaient en fait très claires, et j'ai décidé de n'utiliser aucun texte. Il reste pourtant des traces de cette idée initiale : moi chez le dentiste, ou l'image d'un immeuble vide. Celle-ci est devenue la case vide où vous pouvez rentrer vos pensées.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

FRANK ZAPPA, A PIONEER OF THE FUTURE OF MUSIC
Frank Scheffer 22H THÉÂTRE DU GYMNASE

Beaucoup de personnes s'étonnent que vous ayez collaboré avec quelques uns des plus grands orchestres mondiaux. En quel point la musique classique et le rock 'n' roll se rencontrent-ils ?Je ne pense pas que le classique, dans le sens ordinaire du terme, ait quoi que ce soit à voir avec le rock 'n' roll. Quand j'écris de la musique pour un orchestre, si jamais elle est jouée, c'est devant une audience plus portée sur le rock que sur la cinquième de Beethoven. L'essentiel de la musique consommée aux Etats-Unis l'est en fonction de sa valeur symbolique d'attribut de mode, liée à un style de vie. Si vous êtes une personne très moderne, avec une coupe moderne et tout ce qui va avec, vous n'irez pas écouter de la country, même si ça vous plaît. Les gens s'installent eux-mêmes dans des ghettos culturels. Pour ceux qui peinent à comprendre comment le monde fonctionne, je suppose que ça aide.

Êtes-vous une exception, vous qui êtes aussi bien à l'aise dans un concert de rock qu'au Philarmonic de Los Angeles ? Le fait est que je ne suis à l'aise dans aucun des deux. Je ne vais pas au Philarmonic parce que je ne trouve pas ça excellent, leur répertoire ne me motive pas assez pour sortir de chez moi. Je ne vais pas voir de concerts de rock non plus, parce que je ne m'intéresse pas à ce qui s'y joue. Par contre, je suis prêt à prendre un ticket pour aller voir le l'orchestre de Chicago jouer *Arcana* de Edgard Varèse. Mais comme ils ne risquent pas de le jouer, je reste chez moi. Boulez est mon chef d'orchestre favori. Beaucoup de gens pensent qu'il est trop cérébral. Il y a de nombreux chefs d'orchestre qui font attention à leur image quand ils dirigent leur groupe, ils passent leur temps à agiter les bras, à faire une série de gestes inutiles qui ne donnent pas plus d'indications rythmiques aux musiciens. Et si le rythme n'est pas clair, les musiciens ne jouent pas les notes en même temps, et les accords ne s'enchaînent pas comme il faut. Avec certains types de musique, par exemple quelque chose de romantique plat et négligé, ce n'est pas trop grave, mais j'apprécie beaucoup plus une approche plus rythmique, et Boulez a toujours été très rigoureux par rapport à ça.

L'image de Franck Zappa est celle d'un homme sauvage et scandaleux. N'est-ce qu'une image ? Je le suis réellement, mais pas d'une manière reconnaissable par les gens. De notre temps, si vous travaillez 18h par jour et que vous aimez ça, c'est scandaleux. Et si vous ne vous compromettez pas et que vous ne tolérez pas une bande de sous-merdes et que vous vous taillez votre chemin dans la vie, ce que j'essaye de faire avec le budget dont je dispose, alors là c'est putain de super scandaleux.

Propos recueillis par David et Victoria Sheff, Playboy, Novembre 1982

> « L'information n'est pas la connaissance. La connaissance n'est pas la sagesse. La sagesse n'est pas la vérité. La vérité n'est pas la beauté. La beauté n'est pas l'amour. L'amour n'est pas la musique. La musique est ce qu'il y a de mieux »
> Frank Zappa

Paroles et musique

Anthropofolies

SONG-MOUNTAIN AREA, THE CENTRE DIRECTION
Fanny Zaman 14h00 Théâtre du Gymnase

On dit qu'il y a 70 000 adeptes des arts martiaux dans la région des monts Song situés en Chine dans la province du Henan, district de Dengfeng. Soit la moitié de la population. Selon la géomancie, les monts Song sont une région favorable. En mars 2009, Fanny Zaman est partie tourner, un mois durant, inventoriant, collectant les figures et l'étrange chorégraphie des corps, les formes de ces monts afin d'en observer et saisir la chorographie, cette géographie sensible au génie du lieu, réunissant d'un même geste les histoires entendues, les faits et la beauté des lieux.

LA FORÊT Lionel Rupp

Dans un monde où les hommes ont perdu l'usage de la parole, une fillette s'échappe avec d'autres camarades de sa classe. Des vigiles se déploient dans la ville à la recherche des disparus. Comédie musicale chorégraphiée avec grâce, c'est la vieille histoire de l'affrontement de deux mondes qui se raconte ici : celui de l'enfance contre la loi des adultes.

GALERIE AGNÈS B

Exposition d'Œuvres de
STÉPHANIE NAVA
artiste du visuel de la 21e édition, jusqu'au 31 août.
VERNISSAGE LE DIMANCHE 11 JUILLET À 12:00

www.agnesb.fr
31-33 COURS ESTIENNE D'ORVES

OUT 1 Jacques Rivette

CRDP : EPISODE 5 À 10H30
EPISODE 6 À 12H15

« Quand je suis arrivée sur *Out 1*, Jacques avait déjà rencontré les trois groupes principaux d'acteurs, Bulle Ogier, Michael Lonsdale, et Michèle Moretti. Le film n'avait pas encore de structure, mais Balzac était déjà présent. Les acteurs ne savaient pas grand-chose du projet, excepté le principe d'improvisation. Une fois que chacun a décidé quel personnage il voulait être dans le film, on s'est mis à en parler, dans les bureaux du Losange. Pendant la préparation du film, on a marqué sur une grande feuille de papier millimétré les points de rencontre des personnages, et puis j'ai tracé une espèce de graphique sur lequel on avait à peu près la continuité de l'histoire. Le tournage n'a pas été interrompu et il s'est déroulé normalement. On a suivi le graphique : c'est là-dessus qu'on a organisé le tournage, et qu'on s'est basé pour prévenir les acteurs en leur disant : "Tel jour vous allez rencontrer un tel". Ils étaient au courant de leurs propres séquences. Au fur et à mesure qu'on tournait, et que le film se construisait, les acteurs avaient des idées, ils savaient un peu mieux ce qui s'était passé avant, même s'il n'y avait pas de dialogues écrits du tout. Pour les séquences de travail et d'improvisation, on faisait une répétition pour la caméra, mais Pierre-William Glenn devait suivre Lonsdale avec sa caméra, Jacques derrière lui, sans trop savoir ce qui allait se passer. »

Suzanne Schiffman, in Hélène Frappat, *Jacques Rivette secret compris*

TABLE RONDE **DU RIDEAU À L'ÉCRAN**

Dimanche 11 juillet 17h30 Auditorium Maison de la Région

Modérateur : Cyril Neyrat
Avec : Stéphane Tchalgadjieff, Frédéric Moser, Philippe Schwinger, Boris Nicot.

GRENOUILLE 88.8 fm MARSEILLE grenouille888.org

aujourd'hui sur les 88.8 fm de
radio grenouille à 18h

"Amérique du sud" animé par Marc
Invités
MARIANO BLANCO (*Somos nosotros*),
EDUARDO THOMAS, programmateur mexicain
GONZALO CASTRO (*Invernadero*)

Anthropofolies 19H30 CRDP

LAS PISTAS - LANHOYIJ - NMITAXANAXAC Sebastián Lingiardi

MONUMENTS Redmond Entwistle

Gordon Matta Clark

festmed

LES RENCONTRES MÉDITERRANÉENNES DU FIDMARSEILLE / MAISON DE LA RÉGION PACA

TABLE RONDE AUJOURD'HUI A 17H - *ROUNDTABLE ON SATURDAY JULY 10TH, AT 5 PM*
AUDITORIUM - MAISON DE LA REGION PROVENCE ALPES COTES D'AZUR - 61, LA CANEBIERE
COPRODUCTION MARSEILLE PROVENCE, CAPITALE CULTURELLE EN 2013
OUVERT AU PUBLIC PROFESSIONNEL / *OPENED FOR PROFESSIONAL PUBLIC*

Le FIDMarseille invite des directeurs et programmateurs de festivals et de structures de diffusion, à partager leurs expériences, et à travailler sur des modalités de découvertes et de circulations des œuvres.

The FIDMarseille invites directors and programmers of festivals and other distribution outlets to share their experiences and to work towards modes of discovery and the circulation of works.

Abdenour Hochiche / Rencontres cinématographiques de Béjaïa / Directeur / Algérie
Josexto Cerdan / Punto de Vista / Directeur artistique / Espagne
Vassily Bourikas / Thessaloniki International Film Festival / Directeur du Forum Experimental / Grèce
Alberto Lastrucci / Festival Dei Popoli / Programmateur / Italie
Nezha Drissil / FIDADOC / Directrice générale / Maroc
Alia Arasoughly / Shashat Women's Film Festival / Directrice générale / Territoires Palestiniens
Thanos Stravopoulos, Thessaloniki Documentary Film Festival, Programmateur, Grèce
Pelin Turgut / The !f Istanbul International Independent Film Festival / Co-Directrice / Turquie
Nourddine Bendriss / Festival International du Cinéma méditerranéen de Tétouan / Directeur / Maroc
Basel Ramsis / Panorama de cine documental árabe contemporáneo - Festival International Documenta Madrid / Directeur / Espagne

Mathieu LALANNE ARCHITECTE D.P.L.G. — Agnieszka WAZNY ARCHITECTE DEPCRA
CONCEPTEURS D'ESPACES
AMPHITHÉÂTRES, CONFÉRENCES,
SPECTACLES, CONCERTS, CINÉMAS,...
nova architectes
www.nova-archi.com
4 rue de la loge 13002 MARSEILLE
Tél: 09.50.41.11.32 - Fax: 09.55.41.11.32
Mobile: 06.72.33.03.81
contact@nova-archi.com

TRATTORIA MARCO
MARSEILLE
Ouvert tous les jours
sauf le dimanche
2 rue de la Guirlande
13002 Marseille
04 91 90 60 08

FIDLab

8-9 juillet
Auditorium, Maison de la Région
61, la Canebière

AIRFRANCE
PANAVISION

ACTANT Filipa César / Portugal, France / Periferia Filmes // LE CHALLAT DE TUNIS Kaouther Ben Hania / Tunisie, France / Cinetelefilms // COMME DES LIONS DE PIERRE A L'ENTREE DE LA NUIT Olivier Zuchuat / France, Suisse, Grèce / Amip // DANS LE JARDIN DU TEMPS, portrait d'Ely et Nina Bielutin en collectionneurs Clément Cogitore / France / Seppia // FUTURE Redmond Entwistle / Royaume-Uni, Etats-Unis // L'HYPOTHESE DU MOKELE MBEMBE Marie Voignier / France / Capricci Films // KHAREJ AL ITAR Mohanad Yaqubi / Territoires palestiniens / Aanat Films // A SPELL TO WARD OFF THE DARKNESS Ben Russell, Ben Rivers / Royaume-Uni, Etats-Unis, Norvège / Vitakuben // VERANO DE GOLIAT Nicolas Pereda / Mexique / En Chinga Films // VIAGGI IN RUSSIA Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi / Italie // YAMO Rami Nihawi / Liban / Umam Productions

Hier Daniela Elstner, Bruno Bettati et Jean des Forêts, jury de la deuxième édition, ont remis le prix FIDLab doté par Panavision et Air France à Ben Rivers et Ben Russell pour *A SPELL TO WARD OFF THE DARKNESS* produit par Leif Magne Tangen chez Vitakuben.
Le prix de la société de postproduction La Planète Rouge a été attribué au projet *DANS LE JARDIN DU TEMPS, PORTRAIT D'ELY ET NINA BIELUTIN EN COLLECTIONNEURS* de Clément Cogitore produit par Cédric Bonin chez Seppia.

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

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