

Anthropofolies

Séance spéciale ACID

FIX ME

Théâtre du Gymnase 14h45

Raed Andoni

Le sujet de *Fix Me* ? A priori, un peu ténu : la migraine chronique dont souffre Raed Andoni. Il se pourrait bien qu'il y ait de la métaphore dans l'air, mais rien n'est sûr. Et quoi qu'il en soit, au début, le personnage-cinéaste cherche bel et bien à soigner ses céphalées : il se retrouve face à un psychothérapeute. Ces séances, filmées à travers un miroir et cadrées impeccablement (la pièce est grande et offre un point de vue sur un quartier de Ramallah), constituent le fil rouge du film. Grâce à elles, on fait peu à peu connaissance avec Raed Andoni en l'accompagnant dans son travail introspectif, au cours duquel il raconte son histoire, ses souvenirs, ses réticences, ses aspirations.

Fix Me est un film sur le refus de l'assignation à une identité. Comme Mahmoud Darwich, qui rejetait l'étiquette « poète palestinien », à laquelle il préférait l'expression « poète de Palestine », Raed Andoni ne veut pas être réduit à son appartenance nationale, ni à tout autre groupe. La désignation autoritaire à telle ou telle communauté, littéralement, lui prend la tête. Voilà ce que le cinéaste a dans la chambre noire de son crâne, et qu'il réussit à mettre en lumière.

Christophe Kantcheff, *Politis*



Du rideau à l'écran Séance spéciale Conseil général des Bouches-du-Rhône Théâtre du Gymnase 17h00

FIFI MARTINGALE

en présence de Jacques Rozier

en partenariat avec Extérieur Nuit

« C'est une fantaisie sur le théâtre, qui cligne de l'œil du côté des Marx Brothers de *Duck Soup* ou du Lubitsch de *The smiling Lieutenant*. J'admire les cinéastes préoccupés par « les planches » : Guitry, Welles, Minelli, Pagnol, Renoir. *Fifi Martingale* procède également d'une fascination personnelle : celle des coulisses des théâtres et des scènes lyriques pendant la représentation. *Joséphine en tournée*, feuilleton télévisé précédent, comporte déjà une scène de dispute derrière le rideau baissé mais sans rallumer la salle et pendant que la musique se poursuit, ce qu'on appelle en langage de théâtre un « précipité ». J'ai repris un peu là, dans *Fifi Martingale* le même thème. Il y a une scène d'explications entre Gaston (Jean Lefebvre) et son second Joselito (Luis Rego) derrière le rideau baissé pendant un changement de décor. Une séquence des *Enfants du Paradis* de Marcel Carné m'a ici influencé : lorsque Frédéric Lemaître, interprété par Pierre Brasseur fait subir un traitement terrible à *L'Auberge des Adrets*, la mauvaise pièce qu'il joue. Et le souffleur est complètement perdu, puisque Frédéric Lemaître en scène, n'interprète plus le texte prévu. Contrairement à ce que l'on raconte souvent me concernant, il n'y a pas d'improvisation. Je pense que si l'on veut donner la sensation qu'un texte est improvisé, cela doit être écrit et mis en scène. *Fifi Martingale*

avait un scénario très élaboré, peut-être trop, ce qui m'a amené à couper ultérieurement quelques scènes dans le début et d'en modifier l'ordre. D'où cette nouvelle version. »

Jacques Rozier

Séance suivie d'une rencontre avec **Jacques Rozier**
et **François Chattot**, acteur, metteur en scène, directeur du TND Bourgogne

Rétrospective Ritwik Ghatak

10h00 CRDP

RAISON, DISCUSSION ET UN CONTE

Jukti Takko Aar Gappo



13h15 Variétés

LA RIVIÈRE TITASH

Titash Ekti
Nadir Naam



ANTHROPOFOLIES CLÔTURE DES EXPOSITIONS AUJOURD'HUI !

Maison de la Région - 61 la Canebière 13001 Marseille - Ecran extérieur

Liliane Giraudon et Akram Zaatari

La Compagnie, lieu de création - 19 rue Francis de Pressensé 13001 Marseille - 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 13006 Marseille - 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





M/F REMIX Jy-Ah Min

Compétition internationale
Première mondiale
Compétition premier film



Comment le projet est-il né ? Masculin Féminin était-il son point de départ ? Et si cela est le cas pour quelle raison ? En 2003, j'ai mis la main sur un DVD de *Masculin Féminin*, et je me suis débrouillée pour le voir malgré le code de région et l'absence de sous-titres anglais. La qualité de mon français était loin de me permettre de tout comprendre, mais cela m'importait peu. Je voulais toucher du doigt ce qui faisait la réputation du film et ce qui m'intéressait c'étaient les tours

de passe-passe de Godard. Dès l'apparition du titre et de ce premier coup de feu qui le ponctue sur la bande son, j'ai été accrochée. Ce qui m'a frappée, c'est le style du film, et son enjouement. La manière ludique dont le style structure le film, le jeu des citations, l'aspect documentaire sur le Paris de 65 et sa jeunesse prise aux jeux de l'amour et du hasard. Franchement, de ne pas pouvoir saisir chaque syllabe n'avait pas d'importance pour moi. Je voyais ce qu'il y avait d'essentiel dans l'esthétique de Godard : l'intelligence de ses gestes, ces textes qui étaient des images et ces images qui étaient des citations ; son art de montreur de marionnette et de ventriloque qui le lie à ses acteurs ; le classicisme de ses cadres ; et tout cela ponctué musicalement par l'agressivité qu'il déployait dans la salle de montage. A la fin du film, j'étais non seulement impressionnée, mais j'étais aussi convaincue qu'il y avait dans *Masculin Féminin* quelque chose de très proche des temps que nous vivions. Paris, les années 60, le Vietnam, tout cela paraît bien loin de la Californie du sud, de 2004, de l'Iraq... Mais pour moi, cela me paraissait bien proche. Je sentais que *Masculin Féminin* parlait un idiome audiovisuel que mes pairs pouvaient d'instinct trouver familier, et je voulais explorer les raisons de cette familiarité. Avec tout cela en tête, j'ai commencé à discuter avec Jean-Pierre Gorin sur ce que pourrait être une « mise à jour » de *Masculin Féminin*. Et ce qui au départ n'était qu'une conversation passagère a vite transformé mon intérêt en obsession. Je ne cessais pas d'imaginer le son, l'image et le rythme d'un tel film. En fait cela me rouvrait les yeux et les oreilles, me laissait voir et entendre à neuf ce qui m'entourait : les *suburbs* de la Californie du Sud, son isolement, les élections présidentielles, les gens avec qui je partageais mon loyer, le grésillement perpétuel de la télé, l'internet, la guerre en Iraq... Tout était matière à ruminer. Quelques semaines plus tard, j'ai loué avec deux amis proches un appartement modeste et sans charme à Claremont Mesa, un faubourg de San Diego. En 2004, j'avais en main une petite caméra d'amateur, l'une des premières mini DVD, la Sony DCR-P100, et j'étais prête à rassembler les pièces de mon puzzle.

Pourquoi avez-vous choisi d'insérer dans votre film des plans de Masculin Féminin ? Et quelle est la différence entre un simple remake et la formule que vous proposez, le remix ? La réponse la plus évidente, c'est que j'avais à donner accès à ce passé pour permettre au spectateur d'établir une distance critique avec le présent. Je voulais être sûre qu'on puisse voir *M/F Remix* sans préalables, et donc que tous les éléments nécessaires à sa compréhension fassent partie du film. Cela dit, il ne s'agissait pas simplement d'insérer des extraits de *Masculin Féminin* pour permettre une comparaison. Le vrai défi, c'était de voir comment s'approprier les plans empruntés pour les faire fonctionner dans le nouveau contexte de *M/F Remix*. Utiliser des plans de *Masculin Féminin* impliquait donc de repenser le concept de « citation » et l'idée d'« hommage ». Ces termes impliquent traditionnellement que les segments empruntés conservent d'une façon ou d'une autre le contexte dont ils proviennent et le sens qu'ils avaient dans ce contexte. Mais mon éducation, c'est le Hip-hop et cela m'a fait partir dans une toute autre direction. La règle que je me suis imposée, c'est d'utiliser toute citation comme une piste d'envol, comme une ligne de fuite. Je pouvais en partir, mais je n'avais pas à y revenir, à atterrir au même endroit. C'est le principe simple du remix. Dans

un remake, on cherche à préserver l'intention principale du travail d'origine. Dans un remix, on peut déconstruire le travail d'origine et juste en utiliser un aspect pour créer quelque chose qui ait une forme et une signification entièrement différentes. Il y avait aussi une autre raison à l'utilisation des plans de Godard. C'était une question d'esthétique. J'avais besoin de mettre côte à côte le look du passé et celui du présent. Je courais le risque d'exposer la « pauvreté » de mes images digitales par comparaison avec la « richesse », l'acuité du matériel filmique de *Masculin Féminin*. Mais j'ai senti que c'était un risque que je devais prendre. *M/F Remix* n'est pas simplement un film sur la jeunesse, mais c'est un film fait par la jeunesse. Cela impliquait une confrontation avec les possibilités esthétiques des instruments qui sont communément accessibles à cette jeunesse. D'où la nécessité, l'obligation, de pousser à ses limites les capacités d'une caméra vidéo courante, de maximiser la gamme de ses possibilités. Le but, c'était de créer une esthétique digitale au cadrage rigoureux, qui puisse se tenir par rapport à l'aspect cinéma de *Masculin Féminin*. Je voulais que cette image digitale ne se cherche pas d'excuses et qu'elle n'essaie pas d'être autre chose que ce qu'elle était. Sa lumière est différente et c'est sa « pauvreté » et sa « faiblesse » même qui devaient être utilisées comme une qualité de son esthétique. Cela voulait dire pousser à la limite la fragilité des schémas de lumière et pousser l'expérience jusqu'à ce que littéralement l'image se dissolve.

Votre film commence comme une lettre à Jean-Luc Godard, puis cet aspect disparaît et il devient une chronique de la jeunesse moderne. Oui, le film commence par une question de moi à moi, une question dont la rhétorique s'adresse à Godard : «Coca-Cola, on connaît ; mais c'est qui, ce Marx ? » Le reste du film s'efforce de créer un espace qui permette aux spectateurs de se mesurer à cette question que l'Histoire, et Godard, ont imposée à des personnages comme Mimi et Philip.

Le rôle de la musique dans la composition du film ? Dans les moments les plus difficiles du montage, c'est dans le Hip-hop, le Jazz, l'Indi et la Musique Electronique que j'ai trouvé mon inspiration. La complexité des compositions de Missy Elliot, de DJ Shadow, de Radiohead et du Nortec Collective m'ont beaucoup appris. C'est avec des objets sonores ordinaires que des artistes comme *The Books*, *The Microphones*, *Four Tet* et *Daft Punk* ont créé des compositions extraordinaires. J'ai remarqué qu'ils se sont tous trouvés confrontés à un problème identique de combinaison de textures et de contenu stylistique en une seule bande sonore. Les solutions qu'ils ont tous trouvées au mixage : étalement de couche, boucles sonores, utilisation de contre-mesures, m'ont offert des stratégies et des tactiques que j'ai pu appliquer dans *M/F Remix*. Et en fait j'ai réalisé que ces techniques étaient en fait étonnamment proches des tactiques de montage utilisées par Godard dans *Masculin Féminin* et, plus loin dans le temps, des stratégies du Groupe Dziga Vertov.

Il y a un paradoxe dans ce film, vous concluez par un « A l'ouest rien de nouveau » mais vous dressez aussi une longue liste des « nouveautés » : média, types sociaux, èvènement. Qu'est ce qui a donc changé ? L'intention de cette conclusion était évidemment un peu ironique. « Un peu » parce que si nous pouvons faire une liste de ce qui a changé depuis les années 60, dans le panorama d'ensemble, les petits-enfants de Marx et Coca-Cola continuent à se comporter pas si différemment de leurs grands-parents. Nous sommes au bout de cette logique de l'acheteur, du consommateur, de l'être de loisir. Ce que disait Godard en 65 semble bien tiède quand on le compare à ces panneaux publicitaires humains tatoués ou à ces individus qui se louent pour un an comme personnage de jeu vidéo. On pourrait continuer, et il y aurait plus à dire sur ce monde hyper sexualisé où le sexe vend, incorporé ouvertement à tout ce que l'on regarde, ce que l'on entend et ce que l'on touche. Le contexte de *Masculin Féminin*, c'est le début de la révolution sexuelle, et Godard mentionne comme en passant un futur de machines à procurer du plaisir. Cela relève d'une science-fiction bien désuète ! Ces machines sont maintenant d'usage courant et on vit dans un monde de capotes à parfums multiples, où on peut choisir la couleur de ses godes et se procurer en librairie ou sur le net « Le Kama sutra pour les Imbéciles ». Je dis tout cela sans envoyer au rancart mai 68 et les événements qui l'ont marqué dans le monde. Je ne dis pas que rien n'a changé. Clairement, ce qui a pris place quelques années après *Masculin Féminin* a secoué

le monde. Plus d'un changement social structurel a pris place. Mais ces événements, c'est aussi l'avènement d'un monde de conservatisme et de consentement. Mes amis et moi, nous sommes nés dans ce conservatisme : on nous a recommandé d'exceller et on nous a découragé d'en questionner la structure. La notion de changement semble aujourd'hui bien abstraite et l'idée de l'activisme est peu prisée. Nous vivons un moment où nos présidents nous encouragent à dépenser pour sauver le pays. Un des slogans de Mai 68 en France, c'était « Sois jeune et tais-toi ! » L'ironie était évidente. Pour ma génération, ce slogan s'applique littéralement.

Quelle est donc cette recherche dont le film fait mention ? Elle couvre bien des choses. Les personnages, Mimi et Philip, cherchent quelque chose dont ils ne sont pas conscients. Ils cherchent le bonheur sans savoir ce que c'est. Ils éprouvent un blues quart de siècle sans savoir ce qui les y a mené. Donc, au lieu d'agir, ils existent. Ils ne posent pas de questions, ils observent. Ils ne résistent pas, ils contemplent. Et, comme on le voit à la fin du film, ils se retrouvent à déambuler dans un paysage métaphorique à la recherche d'une « méthode ». La réponse qu'ils cherchent, c'est une « méthode pour comprendre et clarifier ». Une méthode qui pourrait permettre de comprendre la logique et la fonction d'une existence prise au piège du sentiment accablant d'un excès d'information à tout moment au bout des doigts. Et donc cette recherche atterrit sur un tableau vivant. *Les Glaneuses* de Jean-François Millet. La référence à Agnès Varda est directe bien sûr. Comme dans son film, nous sommes tous des glaneurs modernes d'un type ou d'un autre et comprendre notre *modus operandi* a à voir avec ce que nous choisissons de glaner, et comment nous choisissons de le faire.

La première partie du film est le journal d'un deuil, une élégie amère sur l'incapacité du présent à se mesurer aux années 60, mais plus on avance plus le film devient un manuel de résistance pour ces non-résistants que vous venez de nous montrer ? Pourquoi ce glissement, ce changement ? La première partie du film s'occupe de décrire la mondanité de la jeunesse. Je voulais prendre ce cliché de la jeunesse et l'inverser. Il fallait donner au spectateur la distance, le temps et l'espace d'observer ce que les personnages portent, la manière dont ils parlent et ce dont ils parlent, les images et les sons dont ils s'entourent. Au lieu de condamner le trop d'ordinaire de ces caractères, je voulais capturer et justifier leur réalité. Dans mon effort pour le faire, il fallait que je construisse une esthétique qui négocie la manière dont nous faisons, nous les jeunes, l'expérience du monde en temps réel. Le temps de *M/F remix* est bien sûr intensément fictionnel, mais en son noyau il y a une intention documentaire. Je pense que ce glissement dont vous parlez se produit quand le film trouve la force de sa voix intérieure. Ce glissement existe, car cela ne suffit pas de simplement dire « Sois jeune et tais-toi ! » Il est vrai que nous manquons de direction et de clarté dans bien des domaines, mais les choses bouillonnent sous la surface. L'élection d'Obama d'une certaine façon en a été le révélateur. Quel que soit le jugement que le spectateur veuille porter sur les caractères de Mimi et de Philip, ils sont plus productifs et plus sophistiqués qu'ils n'y paraissent. Je crois que la difficulté qu'éprouvent les chercheurs, les historiens et les journalistes à donner un nom à notre génération vient de là.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

How did the project start? Was Masculin Féminin the starting point? And if so, why? In 2003, I got hold of the DVD of *Masculin Féminin*, and I set about trying to watch it, despite the regional code and the absence of English subtitles. The standard of my French was far from good enough to allow me to understand everything, but that didn't really matter. I wanted to put my finger on what had earned the film such a reputation and what interested me were Godard's conjuring tricks. As soon as the title appears and the first gunshot punctuates the soundtrack, I was hooked. What struck me was the style of the film and its cheerfulness. The playful way the film is structured, the wordplay, the documentary aspect of seeing Paris in 1965 and young people caught up in fleeting love games. Frankly, not understanding every syllable was not at all important to me. I saw what was fundamental to Godard's aesthetic : The intelligence of gestures, the texts being images and the images like quotes; his talent as a puppeteer and ventriloquist which links him to the actors; the classicism of his shots and all this punctuated musically by the aggression at foot in the editing suite. At the end of the film, I was not only impressed, but convinced that *Masculin Féminin* contained a lot that was very close to the times we live in. Paris in the 1960s, Vietnam – all that might seem a million miles from Southern California in 2004, from Iraq...But, for me it was very close. I felt that *Masculin Féminin* was like an audiovisual idiom which my peers might instinctively find familiar and I wanted to explore the reasons for that familiarity. Bearing all this in mind, I started to talk to Jean-Pierre Gorin about how to update *Masculin Féminin*. What was at first just a fleeting conversation soon turned my interest into an obsession. I could not stop thinking about the sound, the image and the rhythm of such a film. Actually it made me re-open my eyes and my ears, letting me see and hear things around me again: the suburbs of Southern California, the isolation, the Presidential elections, the people I lived with, the constant drone of the television, the Internet, the war in Iraq ... Everything gave me food for thought. A few weeks later, I rented a small, basic flat with two close friends, in Claremont Mesa, a suburb of San Diego. In 2004, I had a small amateur camera, one of the first mini-DVDs, the Sony DCR-P100, and I was ready to put the pieces of my puzzle together.

Why did you choose to include shots from Masculin Féminin ? And what is the difference between a simple remake and your idea of a remix? The answer is obvious - I wanted to give the audience access so they could establish a critical distance from the present. I wanted to be sure that you could see M/F Remix without preconceptions and so that all the necessary ingredients were in place to allow one's own understanding to be part of the film. That said, it wasn't simply a question of inserting excerpts of Masculin Féminin in order to make comparisons. The real challenge was to see how to appropriate borrowed shots in order to make them work in the new context of M/F Remix. To use shots from Masculin Féminin implied a rethink of the concept of the 'quote' and the idea of a 'homage'. These terms traditionally imply that the lifted segments remain in one way or another in the context from which they were taken and retain the meaning that they had in that context. But, Hip-hop was my education and that made me go off in a completely different direction. The rule I made for myself was to use every quote as a point of departure, as an escape route. I could move off from there, but I didn't need to come back and land in the same place. That is the basic principle behind *Remix*. In a remake, you try to respect the main intentions of the original work. In a remix you can deconstruct the original and just use aspects of it to

create something that has an entirely different structure and meaning. There were also other reasons for using the shots from Godard's film; it was a question of aesthetics. I had to put the 'look' of the past and the present side by side. I risked exposing the poor quality of my digital images in comparison with the richness and intensity of the filmed material of Masculin Féminin. Yet I felt that it was a risk I had to take. M/F Remix is not simply a film about young people, but a film made by young people. That implies confronting the aesthetic possibilities of the equipment that are readily available to young people. This is what obliged us to push the boundaries of what was possible with a video camera and to maximize the range of possibilities. Our aim - to create a digital aesthetic with strict boundaries, which could prove equal to the cinematic aspects of Masculin Féminin. I wanted this digital image not to have to find excuses to try to be something it was not. The light is different and it is this 'poor' quality and its 'weaknesses' which could actually be used as part of the aesthetic quality. That means pushing the boundaries of the fragility of the light sequences and pushing the experiment to the point where the images literally dissolve.

Your film begins like a letter to Jean-Luc Godard, then that aspect disappears and it becomes a chronicle of modern youth. Yes, the film starts with a question I asked myself, a question about the rhetoric associated with Godard: "Coca-Cola, we know; but who's this fellow, Marx?" The rest of the film attempts to create a space, which allows the audience to measure this question up against History and Godard, embodied by the characters of Mimi and Philip.

What role did music play in the structure of the film? In the most difficult parts of the edit, it was Hip hop, Jazz, Indie and Electro that served as inspiration. The complexity of songs by Missy Elliot, DJ Shadow, Radiohead and Nortec Collective taught me a lot. It is with these ordinary tracks by artists like The Books, The Microphones, Four Tet and Daft Punk that we created extraordinary pieces. I noticed that they again tackled the problem of identity and mixed textures and a stylistic content used to create a single sound-track. The solutions they found in the mix, layering sound, sound loops, playing against the beat, offered me strategies and tactics that I could apply to M/F Remix. And, actually, I realised that the techniques were surprisingly close to the editing procedures used by Godard in Masculin Féminin and, further

back in time, techniques used by the Dziga Vertov Group.

There is a paradox in the film, you end it with 'All's quiet on the Western Front', but you also write a long list of new stuff: media, social types, events. What changed? The intention behind this conclusion was clearly somewhat ironic. "Somewhat" because if we can make a list of what has changed since the sixties, in the grand scheme of things, the grandchildren of Marx and Coca-Cola continue to behave in a way not so very different to their grandparents. We have reached the end of the logic of buying, consuming and doing nothing but indulging in leisure. What Godard was saying in 1965 seems quite low-key, when we compare it to human billboards with their tatoos or to individuals who hire themselves out for a year like some character in a video game. We could extend the list and there would be more to say about this hypersexualised world, in which sex is sold and openly included in everything we see, hear or touch. The context of Masculin Féminin is the beginning of the sexual revolution and Godard alludes, as if in passing, to a future where machines provide pleasure. All that smacks of rather outdated science fiction! Machines of that sort are now commonplace. We live in a world of condoms in any flavour you care to name, where you can choose the colour of your dildo and get hold of a copy of "The Kama Sutra for Idiots" in a bookshop or on the Internet. I mention all this not because I want to throw out May 1968 on the scrap heap events that touched the world. I'm not saying that nothing has changed. Obviously what took place a few years after Masculin Féminin rocked the world. More than one upheaval in the social structure has occurred. Yet these events have also served to usher in a world of conservatism and docile consent. My friends and I, we were born into this conservative world: we were advised to strive to excel and discouraged from questioning it. Today, the idea of change seems highly abstract and the idea of 'activism' is little valued. We live in an era when our presidents encourage us to spend in order to save our country. One of the slogans in France in May 1968 was "Be young and shut up!" The irony was obvious. For my generation that slogan would be taken literally.

What is the research mentioned in the film about? It covers a fair number of things. The characters Mimi and Philip, are looking for something they are not really aware of. They are looking for happiness, without knowing what it is. They have had the blues for a quarter of a century without knowing why. So, instead of acting, they just exist. They do not ask

questions, they observe. They do not resist, they contemplate. And, as we see at the end of the film, they meet up to wander about in a metaphorical landscape searching for a "method". The answer they are looking for is a "method for understanding and clarifying. A method which might enable them to understand the logic and function of an existence trapped in an overwhelming sense of information overload at any moment at their fingertips. Yet this searching ends with a tableau vivant - Jean-François Millet's Gleaners. The reference to Agnès Varda is of course a direct one. As in her film, we are all modern gleaners of one type or another and understand our modus operandi which can be understood from what we choose to glean and how we choose to do so.

The first part of the film is a diary of mourning, a bitter lament on the incapacity of our times to measure up to the 60s, but as the film progresses does it turn into a manual for resisters and non-resisters? Why was there such a shift, why the change? The first part of the film sets out to describe the savoir-faire of today's young people. I wanted to take this cliché regarding young people and turn it inside out. It was crucial to give spectators some distance - the time and their space to observe what the characters were wearing, the way they talk and what they talk about, the images and sounds they surround themselves with. Instead of condemning these characters for being too ordinary, I wanted to capture and justify the reality of their lives. In my endeavour to do so, I had to construct an aesthetic, which explores the way we - young people - experience the world in real time. The time in M/F Remix is of course intensely fictional, but the core of this film has a documentary intention. I think that this 'shift' you mention comes into effect when the film finds its inner voice. This 'shift' exists, because it is not enough simply to say: "Be young and shut up!" It is true that we have a lack of direction and clarity in many areas, but there is a good deal that is bubbling under the surface. The election of Obama has, to a certain extent, made this evident. Whatever kind of judgement the audience may reach regarding Mimi and Philip, they are more productive and more sophisticated than they might at first seem. I think that is the reason for the difficulty experienced by researchers, historians and journalists when they try to pin a name on our generation.

Interviewed by Gabriel Bortzmeyer

SAMEDI D'ANTOINE THIRION chronique



Il est 14h07 rue du Théâtre Français et pour sa dernière édition - l'heure passe ! - cette chronique vous souhaite bienvenue à Ghataka.

Pas de meilleur endroit qu'un festival pour découvrir un pan encore inouï de l'histoire du cinéma. Plutôt que de seulement éclairer une oeuvre encore tenue dans l'ombre, ils remettent la cinéphilie à sa place et au présent. Avant de s'enfermer à la Cinémathèque Française qui reprendra en 2011 cette rétro Ritwik Ghatak, venez dans les salles de Marseille prendre une dernière fois l'air au pied des rivières indiennes, venez écouter ses épopées familiales et goûter le miel de ses solistes ambitieux ou brisés.

En 1960, Ghatak tourne *L'Étoile Cachée*, le plus célèbre, avec *La Rivière Subarnarekha*, de ses huit long métrages. L'étoile en question se prénomme Nita et vit avec sa famille dans un camp de réfugiés du Bengale de l'Est. Dans cette misère, la question se pose de savoir s'il vaut mieux survivre à ses besoins ou compter sur les autres pour prendre le temps de révéler ses talents. Ce que tous font allègrement, condamnant Nita à vivre pour les autres, à ses dépens. Un conte d'émancipation et d'aliénation mêlées, ce n'est pas la moindre de ses beautés.

Le film est pourtant loin d'épouser le tragique plombant des mélés. Soit il s'envole dans l'extase des chants - et le sublime duo entre Nita et son frère Shankar atteint la parfaite harmonie des marches de couple chez Mikio Naruse ; soit il déracine, ouvre des gouffres infranchissables dans des plans méticuleusement composés. C'est De Palma avant l'heure : visages et profils en gros plan se détachent du quotidien familial et ouvrent un espace intermédiaire, une intimité, entre la scène et la salle. Sauf erreur de ma part, aucun champ-contrechamp : les personnages se regardent avec peine, les vents contraires de fortunes divergentes semblent les posséder peu à peu. Pris en étau dans des plans étroits, leurs vies vacillent dans la lueur de flammes fragiles.

Page 119 du catalogue : "L'art ne consiste pas (...) en sujets ambitieux, ou en une utilisation abusive des nouvelles technologies. Il consiste davantage en explosions de l'imaginaire." Voilà l'étincelle des plans de Ritwik Ghatak. Pas un instant décisif où l'émotion passerait en contrebande, mais des plans consciemment organisés pour y provoquer des tempêtes invisibles. Rien de simple dans cette beauté rugueuse, cet art du découpage, cette expérience terrible de la division. Voilà au fond la seule puissance dont le cinéma peut aujourd'hui jouir sans entraves, ce moment où toute la réalité est à reconstruire, où coexistent une pensée vive et un cadre stable. Cette inertie ne se fait pas sans une impression de violence, voire de déception, chez le spectateur - mais comme l'écrit Carmelo Bene, dont l'actualité se poursuivra au-delà du FID, notamment sur *Independencia*, à propos de son Richard III : "Si dans la salle on applaudit, c'est tant pis pour moi".

Anthropofolies FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS

JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE Episodes 9 et 10 14h et épisodes 11 et 12 à 15h30 à l'Auditorium

Déclaration à l'intention des héritiers

« Ainsi que je l'ai exprimé de vive voix, il m'a toujours semblé étrange que l'on doive résumer un film avant sa naissance, et décrire avec des mots couchés sur du papier des images et des sons (ainsi que leur rapport) qui seront debout sur une surface sensible.

Images et sons précisément trouvés à un moment donné de son histoire par le genre humain pour aller à côté de l'alphabet habituel, dessous ou dessus, en poussant plus loin, et peut-être pour les retrouver dans une deuxième existence, les méthodes de la science et de la poésie.

Mais heureusement pour nous que G. Bruno avait des yeux pour voir, peut-être déjà entrouverts par les essais de Niepce, Daguerre, Cros, Lumière et Cie, d'où son livre constellé d'images qui éclairent un texte de façon nécessaire et suffisante, jouant le rôle des « on voit donc que » par lesquels Euclide et Schéhérazade enchaînaient d'une histoire à l'autre.

Nul doute qu'à l'époque où fut publié l'ouvrage pour la première fois, cette façon d'établir un triple rapport entre une gravure (déjà photo), sa légende, et la réalité du texte, nul doute qu'elle est la clé de son immense succès populaire, et nul doute pour nous que sera là notre principale fidélité à l'ouvrage et à sa méthode.

Il y avait en effet là une série de télévision avant la lettre, et retrouver cette lettre sera pour nous le meilleur moyen d'en sauvegarder l'esprit.

Nous savons en effet depuis Edgar Poe que les lettres volées (les communications de masse ont pris trop vite leur envol) reposent à portée des yeux et de la main. Notre travail sera donc de regarder simplement autour de nous, en faisant un peu le tour des questions et des problèmes, en regardant comment ils sont nés, en écoutant le bruit que ça faisait, il y a une centaine d'années, notre pays, en train d'entrer dans aujourd'hui, ses paysages, son commerce, son travail, ses inventions, etc.

Le son et l'image, comme l'aiguille et le fil, pour broder l'histoire des choses et des leçons apprises et des leçons oubliées.

Regarder la ville et la campagne, le commerce et l'industrie, le travail et la maladie, les grandes découvertes et les petits métiers, tout comme on regarde un orage qui éclate, un enfant qui apprend à marcher, une machine compliquée au travail, etc.

Rien à juger, rien à prouver, rien qu'à montrer et à organiser l'écoute et la vision : la légende d'un siècle de France. Non pas le temps perdu, mais le temps souvent durement gagné (et le spectateur sentira l'émission comme un pré/sentiment de sa journée).



Quatre images fondamentales : géographique, sociale, scientifique, historique. Et puis leur combinaison dans le triple rapport que nous avons dit.

Mon pays : montrer « pays » et « mon ».

Ma télévision : ma « payse »

Jean-Luc Godard, *Caméra/stylo*, « scénario, l'anticipation de l'image », septembre 1983



FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

Les artistes **FRÉDÉRIC MOSER et PHILIPPE SCHWINGER**

exposés au FRAC jusqu'au 21 août

1 PLACE FRANCIS CHIRAT 13002 MARSEILLE www.fracpaca.org

Séance spéciale Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur

PLAN DE SITUATION : JOLIETTE

Till Roeskens

entrée libre à l'Auditorium de la maison de la Région 17H00



AMI, ENTENDS-TU

Nathalie Nambot

Compétition française Première mondiale Compétition premier film
Prix des médiathèques



Ami, entends-tu est votre premier film. L'origine de ce projet ? Il y a plusieurs origines. Une qui commence à Marseille au théâtre des Bernardines avec Alain Fourneau qui m'a proposé d'aller travailler à Moscou à partir

immédiatement perçu cette brèche et senti que cette circularité nous offrait un point de suture possible. En un sens, nous avons tenté un siècle plus tard, de relier ou souder ces vertèbres du temps dont il est question dans le long poème au début du film, en regardant fixement, non les lumières, mais l'obscurité du temps présent, à travers quelques archives. L'histoire contemporaine semblait propice.

Vous retenez des moments forts de l'histoire récente. Pourquoi ce choix, et pourquoi ne pas les nommer ? « Je suis ici et ne puis faire autrement » disait Mandelstam. Il n'y a dans le film que des voix ou paroles russes qui résonnent entre elles. A un moment, il m'a semblé important de me retirer, de retirer même l'origine de ma présence là-bas, de laisser place à la question suscitée par le réseau et l'écho de ces actes et de ces voix. Je suis étrangère, je ne suis pas une spécialiste et l'histoire russe me dépasse largement. Néanmoins, elle donne à voir de façon abrupte des rouages, des mécanismes qui sont à l'œuvre aussi partout ailleurs. Les événements ne sont pas explicités, mais lisibles, on peut dire qu'ils parlent d'eux-mêmes. C'est un risque à courir, et c'est une question de confiance dans les mots dits, mais non encore entendus, je veux dire non entendus par une grande majorité. La propagande massive d'un état tend à tout écraser sous sa botte : le langage, la capacité de révolte, de critique et de réagir à l'injustice. Nous nous sommes attachés à faire entendre quelque chose qui résistait et à le rendre à tous, délivrés de l'information. Chacun s'y fraiera son propre chemin.

Le choix des textes ? Léna Kobzar, avec qui nous partageons la partition de Cassandra au théâtre, m'a donné un livre d'Anna Akhmatova. En 1917, Ossip Mandelstam a dédié à cette dernière un poème « A Cassandra ». Puis j'ai lu le long témoignage de sa femme, Nadejda Mandelstam, sur cette période soviétique. Ces trois-là étaient des amis. « Un nous intangible, entier que rien ne peut détruire », disait-elle. Il m'a semblé plus intéressant de m'appuyer sur cette petite constellation, que sur la figure unique du poète prophète sacrifié. A travers eux, c'est le sort commun à beaucoup d'autres qui est évoqué, et la manière dont chacun a témoigné de son temps. Tina Oumanskaia et Youri Kantomirov sont les compagnons de cette traversée.

Comme le titre le suggère, la voix, sa transmission, sont au cœur du film. Pouvez-vous revenir sur votre travail sur la parole, les passages d'une langue à l'autre ? Le choix des figures féminines qui incarnent ces textes ? Ce n'est pas vraiment un titre, il m'a d'ailleurs été chuchoté, mais plutôt une promesse à tenir. Que quelque chose soit entendu, que la malédiction de Cassandra tombe. J'ai découvert, il y a peu, qu'outre l'origine russe de ce chant porté par Anna Marly au moment de la résistance, elle s'était elle-même inspirée d'un chant bolchevique de 1917, qui s'appelait « le chant des partisans de l'Amour ». Il s'agissait alors du fleuve. Et récemment, à Moscou, sur le lieu de l'assassinat d'opposants politiques, des jeunes gens sont venus déposer la nuit une plaque où il était inscrit « Tombés pour la liberté ». En russe, le mot droug signifie « ami » mais aussi « autre ». Ce film n'aurait pas été pensable sans les amis proches et les amis d'autres. J'ai travaillé en Russie principalement avec des personnes rencontrées lors des premiers voyages. Je fais confiance à la capacité d'agir de chacun à partir d'une proposition. Ainsi nous composons ensemble, dans les contraintes fixées par une économie précaire. Il y a peu de prises, c'est parfois fragile ou inaccompli, mais têtu. Le film en porte les traces.

Les paysages tiennent également une grande importance. Comment s'est opéré votre choix ? Nous connaissons la Russie par le cinéma, paysage d'un rêve communiste, d'une utopie défaite. La poésie est un autre versant pour la connaître. Il me semblait que ce je lisais dans les vers était encore là, un siècle plus tard : le ciel pierreux,

Moscou tremble, frères contre frères les arbres s'insurgent, j'entends, j'entends la première glace, corbeaux, neige, l'égalité des plaines, le dernier tram, le bruit du temps ... Nous avons composé une partition en vert et blanc, reliant visage et paysage, qui rend compte du passé et du présent, du temps qui passe et de la lumière.

Pourquoi avoir tourné en 16 mm ? Pour embrasser les détails et la vastitude avec du grain, imprimer quelque chose de vivant, qui tremble. Rejoindre cette utopie, pourquoi pas ? Pour apprendre aussi. J'ai commencé à tourner seule en super 8 avec les Kodachrome 40, disparues du marché depuis. Avec Nicolas Rey, qui connaît bien la Russie, nous avons naturellement poursuivi en 16 mm. Aujourd'hui, c'est le 16 mm et tous les supports argentiques qui sont menacés, les labos ferment les uns après les autres. Dans le même temps, des cinéastes s'organisent pour continuer à faire des films en pellicule, comme à l'Abominable, un laboratoire collectif à Asnières, où nous avons fabriqué certains éléments d'*Ami, entends-tu*. Nous pourrions faire, j'espère, une copie dans les mois à venir. On dira que chaque plan de ce film, dans ce qu'il donne à voir, mais aussi dans sa fabrication, porte la trace d'un geste qui résiste, malgré tout. Ici, c'est malgré le diktat de l'industrie. Il s'agit peut-être de ça dans ce film, d'une forme de persistance, en acte.

Props recueillis par Nicolas Feodoroff

Comment s'est passé le tournage en Russie ?

Sans autorisation. Autant Moscou est une ville brutale où tout se paye à prix fort, autant nous fûmes accueillis par des amis d'amis que nous connaissions à peine sans contrepartie et sans question. C'est ce qui subsiste peut-être d'anciennes solidarités, quand ouvrir sa porte, partager sa chambre ou ce qu'on avait allait encore de soi. Nous sommes revenus deux fois, en hiver et à la fin de l'été. Nous avons filmé surtout là où j'étais déjà passée lors de mes précédents voyages, là où Léna Kobzar, la jeune femme dans le film, nous avait menés. Nous avons quitté Moscou une fois seulement, pour aller à Saint-Petersbourg, jusqu'à Kronstadt.

Les temps, de celui d'Ossip Mandelstam et d'Anna Akhmatova à aujourd'hui, sont mêlés et pour une part indistincts. Ces temps ne sont pas si indistincts. Disons qu'ils correspondent formellement à des règles du jeu différentes dans la composition du film. Il y a, d'une part, plusieurs voix, qui de façon très fragmentaire, à travers poèmes, récits et paysages tissent une histoire singulière prise dans les rets de l'histoire commune des années 30 en Russie. Et d'autre part, une autre période, qu'on pourrait dire d'actualité. Mais cela se déroule effectivement sur la même ligne de temps. C'est intéressant l'expérience d'un premier montage : ce départ d'un point A, alignement d'images coupées, posées là, côte à côte qui nous regardent et qui avancent inexorablement vers un point B. Un temps linéaire, en quelque sorte. On pourrait dire qu'un renversement se produit dans le film par un plan heurté qui tourne sur lui-même, rompt la ligne et brise le temps. Avec Gilda Fine, au montage, nous avons



Paroles et musique

THÉÂTRE DU GYMNASE 12H30
VARIÉTÉS 21H00

THE AGONY AND THE ECSTASY OF PHIL SPECTOR

Vikram Jayanti



"Are the rest of you ready? Go ahead"

Paroles et musique

EDISON'S KINETOPHONE PROJECT

William Dickson et Thomas Alva Edison

21H00 VARIÉTÉS

MADMAN'S DICTIONARY

Compétition internationale Première mondiale

Benno Trautmann



L'origine du projet ? *Madman's Dictionary* est né en 2007. L'enfant terrible est devenu cette année-là le titre de travail : *Destruction 1-7*. Un accouchement difficile, quand on pense que je portais ce thème depuis déjà trente-trois ans. Les destructions me terrifient, me blessent et me fascinent. La destruction et la fascination sont comme deux aimants qu'il faut pouvoir autant rapprocher qu'éloigner. Ce n'est pas par hasard si, au cours de l'histoire de la réalisation du film, nous avons obéi aux genres classiques à partir de la fascination de l'effroi. Dans mon activité quotidienne de cinéaste, m'arrive souvent de découvrir de la destruction mélangée à la paix, chez moi, à Berlin, à Brandenburg. Pas besoin de partir à l'autre bout du monde pour buter sur la pulsion destructrice : l'explosion des maisons et monuments, l'invasion du béton dans les villes,

la dévastation des paysages, la destruction des plantes et des animaux, la poubellisation du cerveau des hommes. Quand je réfléchis à la pensée, j'en arrive toujours à la conclusion que je vis dans une grosse machine anonyme à laver les cerveaux, comme une mite qui cherche réponse à une question simple : pourquoi l'homme détruit-il son propre sol, le lieu de son habitat ? Depuis la nuit des temps, nul n'a pu trouver la réponse à cette énigme de Sphinx, mais cette interrogation ne cesse de tourner dans ma tête.

Il y a de nombreux sujets, les sciences, les technologies, de nombreux lieux, beaucoup d'objets.

Comment avez-vous travaillé avec tous ces matériaux ? Au début, il n'y a que la persistance de cette question bornée, que je devrai d'ailleurs confier dans des conférences pour gagner un peu d'argent. Il n'y avait aucun scénario ni plan ou lieu de tournage que je devais respecter. Aucune camisole de force. Je n'avais que cinq images en tête, comme des lueurs ou des phares m'orientant sur le chemin allant du point D (Début) au point F (Fin) : une image du cerveau humain, une autre d'un gigantesque paysage dévasté, une de la radioactivité, une de la guerre, une d'oiseaux morts. J'avais l'idée de lier ensemble, suivant une logique associative, ces cinq images ou icônes, pour produire une autre image à travers cet enchaînement, une image qui suit un mouvement de pensée. Ce dernier est fluide, il ne suit aucun ordre, aucun système, et ni lui, ni l'image qu'il conduit ne prouvent rien. Le chemin court à la manière d'une rivière qui cherche son lit à travers moult péripéties. J'ai commencé par créer des images et des sons. Des images sans histoire, des sons sans timbre humain. Sans entretien, sans commentaire. Quand les images et les sons sont devenus inexplicables, alors l'homme fou - dont je suis apparemment très proche - peut continuer à m'aider grâce à quelques phrases ou mots tirés d'un dictionnaire fictif. Et tout cela avec un brin d'humour. Les gens qui ne sont pas encore complètement insensibles ne peuvent supporter la destruction sur la durée qu'avec une bonne dose d'humour, noir de préférence. Toutes ces mauvaises nouvelles à propos de la « réalité », toutes ces *bad news*, fruits d'enquêtes bâclées, de censure ou de mutilation, tous les débris quotidiens que nous sert le théâtre de l'information pourraient étouffer mon cerveau dans cette poubelle géante s'il n'y avait pas l'art pour m'en sauver. Le travail avec différentes formes d'art et différentes formes de disciplines scientifiques, avec des appareils inhabituels et des images microscopiques, avec des expérimentations, avec des coupes anatomiques et des instruments, le travail avec des objets trouvés, des trompe-l'œil, des natures mortes, tout cela peut, peut-être, sauver ma pauvre âme de la chute.

Pouvez-vous commenter votre usage du son, notamment le son hors cadre ? Je jette un pont entre la vie quotidienne, la science, l'art et les dictionnaires. Grâce à tous les trucs du film, tous les éléments hétérogènes, les images, les chiffres et les codes, les faits réels et fictionnels du film se laissent lier pour former, comme dans un *Capriccio*, une forme d'art unique. Le montage qui a donné naissance à cette unité est le fruit d'une collaboration folle avec Antonia Lerch, avec qui je fais équipe depuis trente-cinq ans. Quand elle fait ses propres films, je m'occupe du son et de la lumière. Quand je fais un film, elle s'occupe du son et du montage. Le résultat de ce travail commun est la liberté de celui qui n'a pas de chef, mais peut compter sur une équipe. Nous sommes dans une forme de communauté spirituelle : aucun de nous deux n'a d'argent, mais nous avons du temps et le même rapport à la durée que prennent tournage et montage. Parfois, le son est plus important que les images, comme les sons d'origine sont plus importants que la musique achetée ; nous lui donnons alors la plus grande place. C'est la composition des sons d'origine qui donne la musique. En résumé : un fou s'empare librement de toutes les images, de tous les sons, de tous les mots, de toutes les interprétations, traductions, descriptions et digressions pour les mélanger, parce que la complexité de tous les désastres faits par l'homme dépasse toute capacité d'imagination, toute possibilité de solution ou de représentation. Toujours se raccrocher à l'espoir d'un improbable salut.

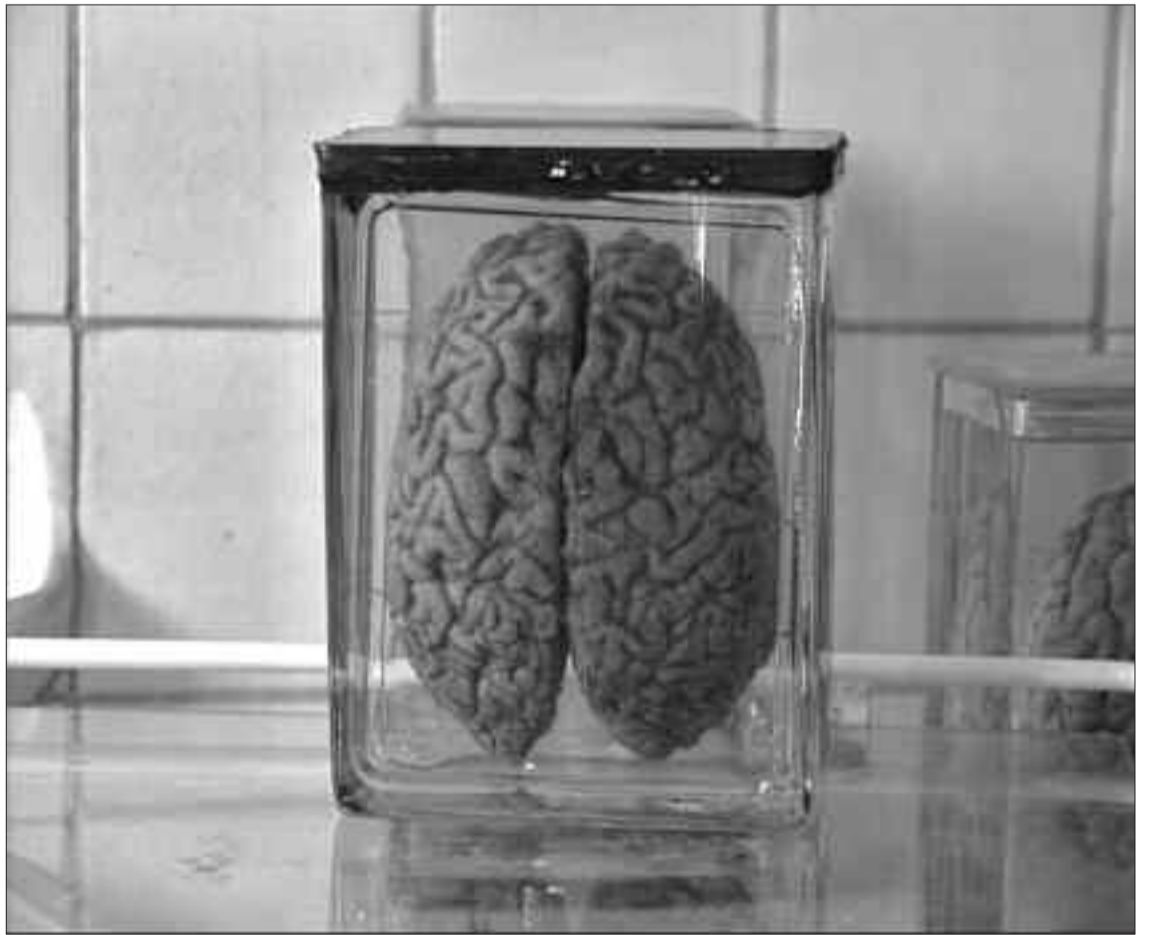
Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

How did the project start? *Madman's Dictionary* was born in 2007. The enfant terrible that year had the working title: *Destruction 1-7*. It was a difficult birth, when I think that the idea had been gestating for 33 years. *Destruction* terrifies me, harms me and fascinates me. *Destruction* and *fascination* are like 2 magnets that you should be able to pull together as well as pull apart. It's no by accident that over the course of making of the film, we stuck to the classic rules of the genre starting with the fascination of fear. In my everyday activity work as a filmmaker, I often find that *destruction* is combined with peace, in my home, in Berlin, in Brandenburg. I don't need to go to the ends of the earth to unearth the destructive urge - the blowing up of houses and monument; the invasion of concrete in our cities, the bulldozing of the countryside, the destruction of plants and animals, the dumbing down of the minds of man. When I think about thought, I always arrive at the conclusion that I live in a huge, anonymous brainwashing machine. Like a moth that is looking for the answer to the simple question: why does man destroy his own land, the place where he lives? Since the dawn of time, no-one has managed to solve this riddle, but it didn't stop going around in my mind.

The film covers many subjects - science, technology; different places, lots of objects - How did you work with all of this material? In the beginning, there was just this persistent nagging question that I had to rein in at conferences to earn some money. There was no straight jacket. I only had 5 images in mind that glowed like lighthouses to guide me down the path that led to point S (Start) and point F (finish): an image of the human brain, a huge plundered landscape, one of radioactivity, one of the war, and one of dead birds. I had the idea of linking them together, following the logic of association, five images or five icons, to produce an image through the linking, an image that followed the train of thought. This train of thought was very fluid, followed no order, or system; neither this nor the images that it linked together proved anything. The short path was like a river looking for its bed through countless twists and turns. I started to create images and sounds. Images without a story and sound with a human timbre. No interview, no commentary. When the images and sounds had become inexplicable, so man would go mad - I was close to getting there - and could continue to help myself thanks to this handful of sentences or words taken from a fictitious dictionary. And all this with a humorous pinch of salt. People who are not yet entirely sensitive cannot handle long term destruction without a good dose of humour, preferably black humour. All this bad news about 'reality', the result of slapdash enquiries, of censoring or doctoring, at the everyday detritus served up as the theatre of information could suffocate my brain in this giant bin, if it weren't for the saving grace of art. Working with different art forms and scientific disciplines, with unusual equipment and microscopic images and experiments, with body parts and anatomical instruments, working with found objects, *trompe l'oeuil* and still lives - may all save my poor soul from its decline.

Could you talk a little about your use of sound, notably off camera? I make a link between everyday life, science, art and the dictionaries. Thanks to everything in the film, all the heterogeneous elements - the figures, codes, fact and fiction - it takes shape through these links, like a *Capriccio*, a unique art form. The editing gave rise to unity and was the result of a crazy collaboration with Antonia Lerch, with whom I have been working for 35 years. When she makes her own films, I look after the sound and light. When I make a film, she deals with the sound and editing. The result of this shared labour is a freedom without a boss, but a team one can count on. We make a sort of spiritual community: neither of us have any money, but we do have time and the same rapport with the time it takes to shoot and edit a film. Sometimes, the sound is more important than the images, just as the original sounds are more significant than bought music. We give these sounds more space. It is the composition of the original sounds that makes the music. In a nutshell, a madman grabs hold freely of all images, of all sounds, words, interpretations, translations, descriptions and digressions, to mix them up, because the complexity of all the disasters perpetrated by man goes beyond the imagination, beyond any hope for a solution or representation. They always cling to the vain hope of an unlikely salvation.

Interviewed by Nicolas Feodoroff



Les sentiers 16h30 CRDP

28.IV.81 BEDOUIN SPARKS Christopher Harris

IN THE STREET

Levitt Helen

LE VOL DES

SENS

Pilar Arcila

POUR LE

MISTRAL

Joris Ivens



28.IV.81 Bedouin Sparks



Le vol des sens

DUPĂ REVOLUTIE

Compétition internationale Première mondiale



Laurentiu Calciu

L'origine du projet ? Aussi obscure que celle de la révolution elle-même. J'ai économisé pendant dix ans pour me procurer une caméra vidéo, en espérant faire des films indépendants un jour – des fictions, étant donné qu'un documentaire aurait été impossible sous le communisme. A cette époque, c'était déjà dangereux de prendre des photographies dans la rue, filmer n'était même pas pensable. J'ai envoyé l'argent à un ami à Berlin, à l'automne 1989. Il m'a acheté une VHS Panasonic M7, la seule caméra grand public à l'époque. Elle est arrivée par la poste la semaine avant le 21 décembre, quand la révolution avait déjà commencé à Timisoara, cette ville à l'ouest de la Roumanie. Je pense que les douanes, qui étaient alors sous le contrôle de la Securitate, la police secrète, l'ont délibérément retenu, pour que je ne puisse pas filmer ce qui se passait dans les rues. Je n'en ai donc disposé qu'« après la révolution », d'où le titre du film.

Comment s'est passé le tournage dans les rues ? C'est probablement le tournage le plus excitant que j'ai jamais fait, et le meilleur entraînement possible pour un cinéaste observateur. C'était la première fois que j'avais une caméra entre les mains, et quelques unes des images du film datent de mes premiers jours de filmage. Ce qui se passait dans les rues était si fascinant, si tendu, que je n'avais pas trop le temps de réfléchir à ce que je faisais. Tout ce que j'avais à faire était d'appuyer sur le bouton rouge pour mettre en marche, puis appuyer à nouveau quand je pensais que ce n'était plus intéressant. Les cassettes étaient très chères et difficiles à trouver. Avec le salaire d'un mois, on pouvait acheter à peu près pour trois heures de film ! Je n'avais aucune idée du montage, donc la plupart des coupes dans la plus grande partie du film, comme lors des débats dans la rue, ont été faites au tournage. Il n'y avait ni le besoin, ni le temps de poser des questions, de réaliser des entretiens, donc j'ai commencé à faire du cinéma direct « sans le savoir », avant d'étudier le cinéma.

Pourquoi montrer cela maintenant ? En 1990, j'étais trop occupé à filmer. En 1991, je suis parti en école de cinéma en Angleterre et, même si je savais que j'avais du bon matériau sur ces cassettes, je ne les ai jamais regardées jusqu'à l'été dernier. Je n'ai pas arrêté de penser à en faire quelque chose : cinq ans après, dix ans après, quinze ans après la révolution. Mais je n'ai réussi à le faire que vingt ans après !

Le montage ? Au début, j'ai pensé ne faire un film qu'à partir des images de gens débattant dans les rues, puisque c'était probablement les rushes les plus forts que j'avais. Puis, en suivant la suggestion de mon ami et producteur Rupert Wolfe Murray – avec qui j'ai passé la majeure partie de ces jours en 1990, alors qu'il était en Roumanie en tant que journaliste écossais – nous avons commencé à ajouter quelque chose avant ce noyau, puis quelque chose après, et encore d'autres choses. Le film a grandi à partir du tronc vers les deux bouts.

Vous suivez la campagne électorale, mais vous donnez aussi une place importante aux gens, à leurs corps. La séquence centrale des gens dans la rue durait plus d'une heure dans la première version. Bien que je ne m'ennuyais jamais à la voir et la revoir, j'ai senti que

je devais penser aux spectateurs aussi, si jamais il y en avait, donc j'ai commencé à couper. C'était très difficile, puisque la plupart des cuts ont été faits lors du tournage, que la plupart des plans avaient une raison d'être et avaient la bonne longueur, donc il était presque impossible de les raccourcir ou de les réduire. Donc, j'ai enlevé des scènes et des personnages entiers de cette séquence. Ça m'a fait beaucoup de peine, parce que même si je détestais certains des propos de ces gens, à force de les voir, je m'étais très attaché à eux. J'ai commencé à les aimer, ils sont devenus comme ma famille. Quand je regarde le film, je commence à voir certaines des scènes et des personnages que j'ai supprimés. Ils me poursuivent comme des fantômes.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

The origin of the project? *The origin of the project is as obscure as the origin of the revolution itself. I had been saving money for a video camera for about ten years, hoping to make independent films one day – fiction, as documentary would have been impossible under Communism. It was dangerous even to take photographs in the street in those days, forget about filming. I had sent the money through somebody to a friend in Berlin, in the autumn of 1989. He bought me a VHS Panasonic M7, which was the only consumer camera at that time. It arrived by post the week before the 21st of December, when the revolution had already started in Timisoara, a city in the West of Romania. I think that the Customs, which were under the control of the Securitate (secret police) at that time, have kept it deliberately, so that I wouldn't be able to film what was happening in the streets. So I only got the camera "after the revolution", hence the title of the film.*

How did the shooting in the streets go? *It was probably the most exciting filming I did until today and the best training as an observational filmmaker. It was the very first time I was holding a camera in my hand and some of the material in the film is actually from my very first day of shooting. What was happening in the streets was so fascinating, so tense, that I didn't have much time to think about what I was doing. All I had to do was to press the red button, and then to press it again when I thought it wasn't interesting anymore. Because tapes were very expensive and difficult to get hold of: with a month's salary one could buy about three 3 hours tapes! Also I had no idea about editing, so almost all the cuts in the main part of the film, the big street debates, are made in the camera. There was obviously no need nor was there time for asking questions or taking interviews, so that's how I started to make direct cinema "without knowing", before going to the film school.*

Why to show this material now? *In 1990 I was too busy filming. In 1991, I went to the film school in England and then, although I knew I had some good material on those tapes, I never watched them until last summer. I kept planning to do something with them over the years: 5 years after, 10 years after, 15 years after the revolution. But I only managed to do it 20 years after!*

What led you during the editing? *Initially I thought I should make a film only with the people arguing in the streets, since that was probably the strongest material I had. Then, at the suggestion of my friend and producer, Rupert Wolfe Murray – with whom I spent most of those days in 1990, when he came to Romania as a Scottish jour-*

nalist – we started to add something before that sequence, then something after it and so on. The film grew from the core towards both ends.

We are following the election campaign, but also you give a large part to the people, the bodies. *The central scene with the people in the street was over one hour in the first cut. Although I was never bored by watching them again and again, I felt that I should think at the audience too, if there will be any, so I started to cut it down. It was very difficult, since most of the cuts were done in the camera, most of the shots were there with a reason and with the right length, so it was almost impossible to cut them shorter or to cut them out. So all I could do was to extract whole scenes and characters from that sequence. And that was very painful, since, although I hated some of the things that people were saying, by watching them so many times I became fond of those human beings. I started to love them, they became like my family. When I watch the film, I still see some of the scenes and characters that I have cut out. They follow me like ghosts.*

Another version has been screened in Romania. Its reception? What differences compared to this new editing? *The story with the Iasi International Film Festival is the following: While I was working on the film, the producer, Rupert Wolfe Murray got in contact by chance with one of the organizers. When he found out what we were working on, he said that they have a section called "20 years after", with films about the fall of Communism in Eastern Europe, and that they would be happy to screen our film too, if it was ready by then. Since I had only started editing in late August, early September, I gave them a 90 min rough cut that I was working on at that time, hoping to get some useful feedback for the editing process. There was no tradition in documentary filmmaking under Communism – even less of observational documentary, since it was dangerous to take even still pictures on the street in those days – so that the public doesn't seem to appreciate this kind of films, with the exception of the young generation, especially the students. Since there was so much fuss about the revolution over the last 20 years, questioning whether it was a revolution or a coup, who organized what, who shot the people etc., Romanian people seem to be fed up with this subject. I had more request to see the film and a lot of positive feedback from foreigners, especially British people with some connection to Romania than from Romanian people. Also, since the political and economical situation in Romania today is merely a consequence of what can be seen in my film, I'm afraid Romanian people wouldn't be very happy to recognize themselves in the characters on the streets from those days.*

Interviewed by Nicolas Feodoroff



Du rideau à l'écran

HOMMELETTE FOR HAMLET, OPERATTA INQUALIFICABILE

Carmelo Bene

Parodie des formes scéniques, l'œuvre télévisuelle *Hommelette for Hamlet* est un « théâtre des signifiants » où cohabitent – dans l'interférence des langages et la contamination des codes – l'opérette, quelques allusions au mélodrame du XVIII^e, et le monologue dramatique. Pastiche, réécriture intertextuelle que Bene complète de fragments de l'œuvre shakespearienne et surtout, de celle de Jules Laforgue, ainsi que de ses propres variations textuelles (le collage sonore est de Luigi Zito); « pastiche » ironique et pathétique, parodie heureuse des signifiés (parodia felix, selon la formule de Maurizio Grande) qui en vient toutefois à fonctionner comme « le cérémonial de la fin de l'expression et de la forme ».

Atelier mental, le plateau est un cimetière baroque habité d'anges de marbre blanc qui se libèrent de l'immobilité statutaire en gestes improvisés, toujours plus nombreux, et qui prennent goût aux interventions de l'opérette en passages continus de l'inorganique à l'organique (et vice versa). La composition du Cimetière des Anges, dans les incessantes transformations de la lumière, de la distance et des sons, soutient une partition audiovisuelle et théâtrale dont l'un des intertextes est iconographique. Le décorateur Gino Marotta a fait passer les références à la statuaire baroque sur la plasticité des corps des acteurs. Sur ce plateau-cimetière, la partition lumineuse intervient avec des virages du nocturne au diurne, des blancs de nacre ou d'albâtre aux gris, aux bronzes, aux dorés. La modulation de l'image vidéo s'opère à travers des variations performatives – les postures, les rotations du corps, les inclinaisons de la tête, les segmentations et interruptions des gestes, les directions de regard, les dissociations du corps et de la voix – déclinées par un montage sec et parcimonieux.

Cosetta Saba



SALOMÉ Carmelo Bene

Dans *Salomé*, la parodie dépasse l'histoire de la fille d'Hérodiade et imprègne les rapports psychologico-expressifs de Bene avec le Christ. Dans l'homme qui cherche à se crucifier il faut voir, selon nous, à la fois l'échec d'une rivalité luciférienne avec le Christ, et celui de la représentation 'sérieuse' de la tragédie du Golgotha. La parodie, indice de ce double échec, est condensée dans le détail, disons technique, de l'impossibilité matérielle de se crucifier soi-même. L'homme qui imite, ou mieux qui rivalise avec le Christ, est conséquent presque jusqu'au bout. Au prix d'atroces souffrances évidentes, il se cloue d'abord les pieds, puis la main gauche. Mais arrivé à la main droite, le voilà que s'escrime futillement avec le clou et le marteau pour, finalement, renoncer au martyre.

Dans l'esprit de Bene, ce devrait être là une image tragique, la plus tragique peut-être. Mais curieusement, il se trouve que c'est la plus comique. Carmelo Bene semble être très fortement attiré par ce que la rhétorique appelait le sublime.

Alberto Moravia

Quentin Medel

JURY GNCR

ses modes de diffusion. La seconde concerne des films plus fragiles. Notre problème, c'est comment exposer ces films-là. D'où notre présence au FID : on y vient certes pour dénicher des films à diffuser, mais aussi pour réfléchir sur notre propre travail, donc pour chercher des pratiques de diffusion en tant que telles. Les festivals ont une fonction de laboratoire, fonction dans laquelle le FID excelle. Être un laboratoire veut dire montrer le cinéma qui vient, exposer les différents régimes de l'image qui ont cours aujourd'hui, les nouveaux modes de projection. Bref, on sort largement du cadre du chercheur d'or, même si on doit primer un, ou des films, pris dans la compétition française parce que c'est le moyen le plus sûr de garantir ensuite un accompagnement du film par le réalisateur lors de sa diffusion en salle. Le prix du groupement suppose un engagement relatif de notre part à faire circuler le film : les films primés sont montrés à tous les adhérents à Paris après le festival, et chaque dirigeant de salle fait le choix de le diffuser ou non.

Quels critères pour le prix ? Le problème, c'est la nature du lien entre un festival et une salle, lien qu'est censé représenter le prix. Un festival a sa spécificité justement dans la mesure où il montre plusieurs films en même temps. En extraire un pour le diffuser seul, c'est rompre avec cette spécificité. D'où quelques questions : faut-il primer plusieurs films, pour mettre en valeur un geste de programmation, les résonances qu'il crée entre ces films ? Comment diffuser des films ne correspondant pas au format classique, trop longs ou trop courts ? Autant de questions que les festivals nous aident à poser, sans pour autant donner les éléments d'une réponse claire. Le problème est plutôt là, moins dans le choix du film que dans les moyens mis en œuvre pour les diffuser. Après, concernant ce choix, il n'y a pas de critères évidents. La première chose, c'est de ne pas penser au public, sinon c'est le début de la fin. On suppose que tout le monde a accès à tous les films. Évidemment, le public de nos salles est souvent relativement typé, mais le problème est politique avant d'être cinématographique : certaines classes ne pensent pas avoir accès à ce type de culture, donc ne viennent pas voir les films. Donc on retombe dans le problème du dispositif, et non plus dans des raisonnements sur le film en soi.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

Qu'est-ce que le GNCR, et que fait son jury au FID ? Le Groupement National du Cinéma de Recherche fédère environ 150 salles, qui travaillent à deux vitesses. La première est celle de la diffusion art et essai, au sein du circuit classique, avec les contraintes de ce type d'économie, ses stratégies propres et

Entretien

JURY MÉDIATHÈQUES

pales ou départementales, urbaines ou rurales, etc.). Une sélection de seize films a été faite conjointement par Franck et Jean-Pierre Rehm. Au final, nous récompensons un film par un prix en espèces. L'édition en dvd n'est pas automatique, mais nous accompagnons le réalisateur dans les suites du festival (diffusion ponctuelle, etc.).

Avez-vous des critères, des directions générales qui orienteront le choix du film à primer ? Nous sommes bien sûr ouverts à tout. Mais le point le plus important pour nous, c'est le public. Nous ne pouvons pas nous contenter de choisir un film qui nous plaît, il faut penser à ses conditions de diffusion et de réception. Les vidéothèques ont un public de cinéphiles, mais leur regard est rarement spécialisé. Il faut donc choisir un film qui offre plusieurs possibilités d'entrée, plusieurs lectures, bref accessible à un public diversifié. Encore une fois, ce qui compte, c'est la possibilité d'une transmission.

Quels liens existent entre les vidéothèques et le milieu du cinéma ? Quel type de cinéma les vidéothèques tendent-elles à diffuser ? Les liens sont assez pauvres. Nous ne représentons pas un marché immense. C'est pour cela que les producteurs n'ont commencé à se tourner vers nous que récemment. Certaines structures facilitent tout de même la diffusion des films. La collection Images de la culture de la BPI offre un choix d'à peu près 150 films par an. Au début, il s'agissait surtout de films ethnographiques, ou de films ayant un rapport à la littérature, à la peinture, etc., mais cette inféodation du cinéma tend à s'atténuer. Le CNC est aussi une source importante. Des associations comme Ecran Documentaire ou Images en bibliothèques, qui a créé le mois du documentaire, ont un rôle essentiel, le problème étant que toutes les vidéothèques n'en font pas partie. Enfin, la situation évolue de manière plutôt positive.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

Du rideau à l'écran

Théâtre du Gymnase 10h30

LES LARMES Laurent Larivière

SÉANCE EN PARTENARIAT AVEC actOral
suivie d'une rencontre avec Laurent Larivière



SATELLITE, AS LONG AS IT IS AIMING AT THE SKY

Nasrin Tabatabai et Babak Afrassiabi



HILARIOUS

Roe Rosen

En 2008, nous avons vu *The confessions of Roe Rosen* : trois immigrantes, dans un bureau. Ici, un plateau télé, pour un film de style télévisuel. D'un côté, j'essaye de traiter chaque œuvre comme une machine qui doit être réinventée. Cela vaut même pour le fait de parler, qui, aussi basique soit-il, ne doit pas être pris comme acquis. Quand, par exemple, les immigrantes illégales parlent hébreu sans le comprendre, on peut dire qu'une machine de parole a été créée spécialement pour cette forme de double voix. Mais de l'autre côté, ces inventions sont toujours des parasites qui se nourrissent des corps et des structures des formes et des genres que nous consommons tous. Dans le cas de *Hilarious*, il s'agit des one man shows télévisuels. Pour revenir à la métaphore de la machine, *Hilarious* a été créé pour examiner la possibilité d'un humour se retournant contre lui-même, en prenant plusieurs mécanismes du comique pour les démonter : blagues sans chutes, imitations qui n'imitent rien, etc. Mais une telle machine, pour laquelle le succès revient à l'échec, doit pour fonctionner attirer les spectateurs dans une position familière. Ils doivent sentir qu'ils sont censés rire. A partir de là, ils font l'expérience d'un dilemme presque physique, parce que rire pourrait être déplacé, ou douteux d'un point de vue moral. De plus, les grands comiques de stand-up comme Bill Hicks fabriquent à travers leurs blagues une forme de portrait identitaire. En ce sens, la comédienne de *Hilarious* a une dimension négative : elle montre l'effondrement d'une persona cohérente au lieu même où on s'attendait à son affirmation.

Encore une fois, une figure féminine incarne Roe Rosen. Maintenant, je suis à moi seul toute une communauté d'avatars féminins. Avant les femmes de *Confessions* il y en avait déjà beaucoup : l'artiste surréaliste et pornographe belge Justine Frank, par exemple. Ce serait un peu simplifier les choses que de dire que je souffre d'une forme de désir d'invagination, ou que l'art est émancipateur dans le sens où il me donne la possibilité d'outrepasser les limites de ma sexualité et de mon identité, même si ces

éléments entrent en jeu. Mais, de fait, elles ne sont pas exactement des femmes, mais des hybrides soumis à une contradiction permanente. La comédienne de *Hilarious*, comme celles de *Confessions*, se réfère à elle-même en employant alternativement le masculin et le féminin. Il y a ici une simple résistance aux notions de cohésion, d'ordre, d'unité sur lesquelles reposent des divisions binaires comme celle de la 'femme' et de 'l'homme'.

Pourquoi ce type d'humour ? Je crois vraiment au comique, dans le sens où je crois aux promesses que porte l'humour, comme l'ont déjà montré des gens comme Freud, qui compare l'humour à l'esprit et lui donne une puissance héroïque, métaphysique de défiance. André Breton, avec sa fascination pour l'humour noir, ou Gilles Deleuze, lorsqu'il dit que seul le comique peut défier la loi. Le comique propose de nous aider à affronter des questions difficiles : la mort, l'horreur, l'anxiété sexuelle, la xénophobie, etc. Et en tant que personne qui souhaite se trahir soi-même, il me semble intéressant de trahir ces promesses, c'est-à-dire d'affronter ces choses mais sans pour autant atténuer leur violence ou résoudre leurs contradictions. Dans ce sens, je ne suis même pas sûr qu'il s'agit encore d'humour, ni de quel type d'humour il s'agit. Il y a, par exemple, des blagues dans ce monologue qui sont empruntées à Freud ou Richard Prince. Mais seulement pour être malicieusement détruites. De même, les blagues génériques de la culture populaire qu'on croit reconnaître et qui finalement ne sont pas fonctionnelles. Quoiqu'il en soit, une vraie trahison n'est possible que quand notre foi est compromise. Donc, si cela peut être appelé de l'humour, j'espère que ça implique aussi du plaisir, même s'il n'a rien de léger.

Pouvez-vous commenter la fin ? La fin représente presque la moitié du travail. Il s'agit d'une gigantesque blague épique qui essaye de faire ce qui ne devrait pas l'être : de décrire les quelques moments juste avant l'effondrement des Twin Towers, du point de vue de ceux qui devront bientôt mourir. C'est mal. Je vous prie de m'en excuser. J'ai un cancer. Merci, merci, vous avez été un public merveilleux !

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



MUDANZA

Pere Portabella

Anthropofolies

18h00 CRDP

Quels étaient les points de départ, les idées initiales pour Mudanza ?

La fondation Garcia Lorca. Elle organise chaque année une exposition temporaire où une vingtaine d'artistes sont invités à la demeure familiale des Lorca à Grenade, La Huerta de San Vicente. J'ai répondu à l'invitation du commissaire de l'exposition, Hans Ulrich Obrist, par une proposition : vider complètement la maison des meubles et objets, pour ne laisser que l'espace vivant et le silence. Le film est sur une éviction paisible, où l'on retire les meubles avec un calme méticuleux, c'est une histoire sur un rythme jusqu'au vide le plus total. Pour la séquence du déménagement j'ai utilisé une steadycam, plus proche de l'œil humain par son instabilité dans les plans longs et dans les mouvements qui demandent paradoxalement une certaine stabilité. Cela influence la vision du spectateur de manière imperceptible. Pour la séquence de l'appartement vide, le travelling était essentiel. Changement de rythme et de point de vue. L'endroit est ce qui est « en mouvement ». C'est un mouvement ou un voyage qui est offert au spectateur, éclipsant les décors. L'espace devient le lieu d'expérimentation pour le spectateur. Dans les films, une absence significative acquiert toujours une forte présence par le dehors. Le vide de la maison est occupé par le poète sans interférences fétichistes, sans projecteurs ni effets expressionnistes, capturant la lumière du soleil depuis l'extérieur grâce à de grands écrans miroirs. Aussi simple que ça.

Pourriez-vous partager une anecdote importante, drôle, émouvante, surprenante liée à la réalisation du film ?

La maison-musée des Garcia Lorca à Grenade, in La Huerta de San Vicente, appartient à l'héritage national espagnol. Sa conservation est assurée par le gouvernement andalou, par la mairie et par le canton. Donc, comme vous pouvez l'imaginer, il y a un mur bureaucratique imprenable qui rend impossible le fait de retirer ne serait-ce qu'un meuble de la maison. Par chance, le responsable de la conservation du musée est revenu juste au bon moment, après un mois d'absence du à une forte dépression. Il est content de me rencontrer et après un premier contact plaisant et euphorique, il m'a demandé comment les choses se passaient. Je lui ai expliqué le refus opposé par les institutions officielles à mon projet. Il m'a demandé un peu de temps pour y penser. Dix minutes après il est arrivé avec une solution : il donnera l'ordre de vider la maison sous prétexte que des réparations, de la peinture et du câblage sont nécessaires. C'est comme ça qu'il m'a été possible de filmer *Mudanza*. Merci à cet anarchiste révolutionnaire envers qui je serai toujours reconnaissant.



THE PERFUMED NIGHTMARE

Kidlat Tahimik

Anthropofolies

12h30 CRDP

« *The Perfumed nightmare* est mon premier film ; j'ai appris à réaliser tout seul en le faisant. Avant ça, j'avais un peu tourné en Super-8, mais rien d'autre. Le film a commencé alors que je vivais dans une communauté de vidéastes à Munich, avec beaucoup d'acteurs et d'actrices. Plusieurs d'entre eux connaissaient Werner Herzog grâce à l'Ecole d'Art cinématographique et télévisuel de Munich. Une fois, j'étais en cours. Herzog s'est approché de moi après un exercice et m'a demandé si j'étais un acteur. J'étais flatté mais j'ai répondu par la négative. Puis il m'a demandé de faire partie du film qu'il était en train de faire, *L'énigme de Kaspar Hauser*. Donc j'ai joué Humbercito, un personnage qui apparaît dans les scènes de cirque.

Grâce à cette expérience de plateau, j'en ai appris un peu plus sur la réalisation. Puis je suis parti en France avec quelques amis qui tournaient un film dans un village de montagne déserté. Je m'occupais des transports, avec ma jeep – le locotracteur ou « jeepotracteur » du film. Cette jeep venait des Philippines, elle est arrivée aux Jeux olympiques de Munich et finalement elle est devenue la star de mon film, les gens étaient très curieux par rapport à elle et réagissaient à sa présence. »

Extrait d'un entretien avec Kathleen Hulser, *The Independent*, Décembre 1982

O'ER THE LAND

Deborah Stratman

18h00 CRDP

film de clôture

Film Surprise

Dialogues du début :

Berlin

Miss Ming : C'est bien, ils m'ont donné un truc là ! C'est sympa ils nous donnent des cadeaux

Homme : Oui !

Miss Ming : J'suis gâtée !

Homme : Ha ben oui, j'ai vu ! les foulards et tout ... c'était joli ...

Là, il y a toute la foule qui se dirige vers le palais du festival

Miss Ming : D'accord

Homme : et c'est tout tout près : le palais du festival, l'hôtel, le salon pour la conférence de presse, on pourrait y aller à pied, si on voulait, mais c'est ... mieux de le faire en voiture.

Miss Ming : Parce qu'à mon avis, si on y va à pied ... surtout Gérard, ils vont le déplumer !

Homme : Ha ben voilà, voilà, c'est pour ça

Miss Ming : il va se retrouver tout nu !

Rires

Miss Ming : Ce que je disais tout à l'heure aux journalistes, c'est vraiment un enfant, mais avec un cœur pur en fait ! Gérard

Homme : Oui

Miss Ming : Il est à la fois le patriarche, le père !

Homme : Oui

Miss Ming : voilà ! Mais à côté il est... c'est un enfant pur !

Homme : Oui

Miss Ming : qu'aime beaucoup jouer, c'est pour ça, que c'est vraiment, vraiment, lui on peut dire que c'est un acteur ! Voilà !

Homme : Oui !

Miss Ming : Il a du succès, Gérard.



aujourd'hui sur les 88.8 fm
et sur grenouille888.org
de radio grenouille à 18h

“Camera in the pocket”

animé par Xavier

Invités

JEAN-CLAUDE TAKI (*Sotchi 255*),
EMMANUEL BURDEAU ET GILLES GRAND,
(écran parallèle *Paroles et musique*)

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président : Aurélie Filippetti. Administrateurs : Pierre Achour, Lucien Bertolina, Emmanuel Burdeau, Olivier Cadiot, Laurent Carengo, 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