

Jacques Rivette

“ *Noli me tangere* : c'est un groupe de significations autour du mot 'toucher'. *Tangere*, c'est 'toucher', 'tangibile', 'tactile'. *Noli me tangere* : le Christ, une fois ressuscité, voit s'approcher la femme qui le prend pour un jardinier ; elle veut s'approcher de lui comme tout le monde le faisait quand il était vivant, quand il était 'dans la chair' comme on dit, en hébreu particulièrement. La chair, c'est l'homme tout entier, corps et âme. Lorsqu'il était sur terre corps et âme, comme nous tous, on disait : je l'ai connu dans la chair. Ce qui n'est plus corps et âme ne peut pas être tactile, on ne peut pas l'atteindre, tangere, on ne peut pas le toucher. Il faudrait presque dire 'toucher' au sens du mot 'il est touchant', c'est-à-dire : n'essayez pas de m'avoir aux sentiments. C'est une des significations possibles du mot : 'Il faut que je m'en aille' – pourtant, le Christ sait bien qu'on ne voudra pas le laisser partir. *Noli me tangere* : ne me retenez pas, ne me touchez pas, n'essayez pas de me toucher, je ne me laisserai pas avoir. Je vous dis que je resterai avec vous en esprit, et ça devrait vous suffire, mais vous ne comprenez pas. On traduit généralement par 'ne me retenez pas', mais on pourrait traduire par 'ne m'accrochez pas', ou 'ne vous accrochez pas'. N'essayez pas de m'émouvoir puisqu'il faut que, maintenant, je parte. Toutes proportions gardées, on pourrait penser à cette figure de style récurrente dans les films de King Vidor : une femme qui ne veut pas que son homme s'en aille s'accroche à la charrette, ou elle s'accroche à un fiacre, et elle se laisse traîner. “Je m'accroche et je ne veux pas vous laisser partir.” ”

Michel Delahaye, cité par Hélène Frappat dans *Jacques Rivette, secret compris*

Table ronde **Du rideau à l'écran** à 17h30 Auditorium Maison de la Région.

Avec Stéphane Tchalgadjeff, Frédéric Moser et Philipp Schwinger, Boris Nicot.  
Modérateur : Cyril Neyrat



Paroles et musique 22H00 VARIÉTÉS

THE AGONY AND THE ECSTASY OF PHIL SPECTOR Vikram Jayanti

« Je me suis senti obligé de faire ce que j'ai fait, de changer l'image de la musique. J'ai senti le même besoin que Galilée, qui voulait prouver au monde que la terre était ronde et que le soleil était immobile. Lui aussi est allé en prison pour ça. » Phil Spector

A CIEL OUVERT

22H30 VARIÉTÉS Anthropofolies

LA CAMPAGNE DE SÃO JOSÉ Marie-Pierre Brêtas

GRAND PRIX FIDADOC AGADIR 2009

**Comment est né le projet ? Pourquoi choisir cette ville en particulier ?** A l'origine, il y a une fascination pour l'intérieur du Nordeste brésilien qui remonte à mon enfance lorsque j'ai vu pour la première

fois un film de Glauber Rocha à la télévision. Je suis liée de façon personnelle au Brésil depuis de nombreuses années mais je voulais découvrir cette région dont la mythologie s'est construite, comme pour le Far West américain, en partie à travers le cinéma. J'ai commencé des repérages

pour un projet autour des cangaceiros, les bandits du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Je suis arrivée à São José Da Lagoa Tapada, littéralement Saint Joseph de La Lagune Bouchée, en pleine campagne électorale locale. Je me suis trouvée plongée dans le tourbillon de ce que j'étais

Suite page 3



11 JOURNAL DAILY FIDMARSEILLE .07.10

Du rideau à l'écran

UN ÉTRANGE ÉQUIPAGE Boris Nicot

10h00 CRDP

**Les portraits de cinéaste ne manquent pas, mais de producteur, cela est plus inhabituel. L'origine de votre projet ?** C'est la rencontre, d'abord, avec Stéphane, via un ami commun. Ensuite, la rencontre avec les films qu'il a produits. Sa filmo-



Stéphane Tchalgadjeff

graphie de producteur, qui, d'emblée, avant même d'avoir vu la totalité des oeuvres, m'est apparue héroïque, risquée. Voire téméraire d'un point de vue production, et particulièrement libre, audacieuse, ouverte à l'expérimentation d'un point de vue artistique. Cela m'apparaissait une attitude paradoxale : d'être producteur et de produire un objet comme *Out 1* par exemple, en complète improvisation et sans limitation de durée. On était dans les années soixante dix. Concernant l'activité des producteurs de cinéma, je n'avais que des idées vagues et des mythologies, perpétuées notamment par certaines fictions qui mettent en scène le cinéma. Je pense au *Mépris* de Godard, à *Prenez Garde à La Sainte Putain* de Fassbinder (1970), *L'Etat des Choses* de Wim Wenders (1982), *Elle a Passé Tant d'Heure sous les Sunlight* ou *Sauvage innocence* de Garrel (1986), *Barton Fink* ou *Mulholland Drive* du côté hollywoodien. Le producteur apparaît souvent à la manière d'un personnage contraignant et patronal, figuré sous les clichés de l'argent et de pouvoir, de businessman, d'industriel, d'affairiste, jusqu'au mafieux, à l'escroc, au trafiquant, à l'aventurier, au joueur. Donc la question est devenue : mais qui est ce producteur se fichant aussi royalement de la rationalité économique de ses entreprises ? Comment comprendre cette attitude, de se mettre complètement au service d'une haute idée du cinéma et de bricoler là-dedans entre l'art, l'argent, la dette, le désir. Le sien et celui, puissant, des cinéastes : Duras, Rivette, Bresson, Jacquot, Matton, Raysse. Mon désir à moi, c'était une volonté de savoir. Quelque chose de l'ordre de l'archéologie, car la plupart des films qu'il avait produits dans les années soixante-dix étaient un peu ensevelis, soit qu'ils aient été trop confidentiels, pas ou peu sortis, soit qu'ils se soient un peu perdus dans les aléas

Suite page 7

Pour ceux qui veulent voir le match RDV au  
For those who want to watch the game at the FID's meeting place meet at

COMPTOIR DUGOMMIER  
14 boulevard Dugommier



# EVERYDAY MADONNA

Compétition internationale  
Première mondiale

## Nadim Asfar



**Comment est né le film ?** Je suis parti d’un besoin d’enregistrer la trace de détails familiers dans mon appartement. Ce que je regarde quand je bois mon café, quand je me réveille, quand je rentre chez moi. Le rituel du passage de la lumière par cette fenêtre, le mur où elle se pose, la couleur qu’elle produit selon les saisons. Par nature, je suis constamment à la recherche d’images qui apparaissent et disparaissent, qui me frôlent. C’est cette expérience-là que j’ai voulu mettre en forme. Le parcours dans l’appartement, les objets sont en fait un miroir de mon expérience corporelle dans cet intérieur. C’est en sens que je dis parfois qu’il y a dans ce film comme une chorégraphie : le déplacement de mon corps, ce que je vois au cours de ce déplacement, un certain rythme, des points d’arrêts, de répétitions. Durant la guerre de juillet 2006, et à chaque crise traversée au Liban, j’ai eu cette angoisse que ces émotions fugitives, qu’un certain mouvement de ma vie, demeurent sans trace, parce qu’elles sont par nature difficiles à saisir. Le sentiment d’urgence, et la fragilité du présent m’ont poussé à tenter de représenter ce caractère insaisissable. Dans une première étape, j’ai erré dans cet appartement, sans filmer. Dès que j’ai commencé à filmer, je suis rentré dans une forme de fétichisme du réel, et je me suis attaché à une observation et une conscience très aiguës. Je suis devenu une caméra. Je me demandais : peut-on écrire une image par une image ?

### Journal intime, le film ne laisse pourtant pas d’espace aux mots.

Le film est davantage un autoportrait qu’une autobiographie. C’est pour cela qu’il y a peu de place accordée au récit. Il y a de la description, un assemblage, un bricolage de formes. Les mots devraient plutôt naître chez le spectateur qui cherche le sens de ce qui est devant la caméra. Le film reconstitue un temps où la parole est retenue. Les mots sont trop justes, ils perturberaient l’égarement, l’incertitude, l’abstraction que donnent leur absence et l’omniprésence du temps de la caméra. Je dois dire aussi que je n’aurais rien à dire dans ce film à travers des mots. À aucun moment, je n’y ai même songé. Il s’agit dans ce film de montrer ce que je vois, et de faire entendre ce que j’entends. Comme dit Merleau-Ponty : de laisser « rêver une ligne ». Il ne s’agit pas de dévoiler ce à quoi je pense. Plutôt d’aborder la pensée en soi, qui est un espace en soi. On peut dire simplement qu’il y a 39 minutes de non-dits. Les mots seraient dans un autre film que je n’ai pas pensé faire.

**Quelle est la valeur du hors champ pour vous ?** Le film est construit sur le rapport entre le champ et le hors champ. Mon corps lui-même est hors champ, mais il avance et se projette dans le champ visible. Le film est le contact des deux. Le cadre est très important. En étant là, le cadre dit surtout qu’il n’est pas ailleurs. Il y a une présence, ici, et une abstraction volontaire, ailleurs. Ceci définit une certaine perception obtuse de l’espace et du temps. C’est tout le sens de la subjectivité. Le hors champ serait dans ce film ce qui est autour de mon corps, peut-être pas de l’ordre du visible. Madonna aussi est hors champ. C’est avec cette qualité, je pense, qu’elle active une tension physique et matérielle qui équilibre le sentiment de disparition et d’évanescence de certaines images.

**Pourquoi Madonna ?** Madonna était mon postulat de départ. En me demandant ce qui resterait de moi dans ce lieu, je me suis dit que c’est probablement la musique sortie des écouteurs de ma stéréo, que mes murs ont absorbée. C’est assez impalpable comme trace. Et autant il y a eu Bach ou Schoenberg qui ont habité cet espace, autant il y a eu Madonna. Or, je voulais dans le film avoir quelqu’un. Il ne s’agit plus uniquement de musique. Elle est un contrepoids physique. Elle fait certainement partie de mon enfance. Quand mes parents écoutaient les nouvelles de guerre, moi je regardais plutôt de son côté à elle, elle m’amusait. Plus tard, elle a accompagné mon adolescence, mes voyages, mes amours, mon travail. C’est un fait. Madonna n’a jamais été à mes yeux un phénomène de masse, mais une figure personnelle. Quand j’ai commencé à filmer, tous les plans contenaient des couches de chansons enfouies, irrégulières, lointaines, et je trouvais fondamental le corps à corps de ses chansons avec le lieu. Ça a été un choix difficile. Je suis bien conscient que Madonna est évidemment très connotée, elle représente une multitude de choses. Un des défis était justement d’extraire de cette multitude une charge intime, singulière. J’ai décidé de garder le son direct des plans dans le film, en me disant que c’était un défi de confronter l’expérience individuelle au phénomène de masse. Voir si je pouvais amener le public à ne pas voir Madonna, mais quelque chose d’autre qui me ressemblerait davantage, plus inquiétant, plus douloureux, plus autiste. Je ne demande pas aux gens d’écouter Madonna, mais de me regarder l’écouter. C’est un peu fou.

**Pourquoi cette distance vis-à-vis du conflit, néanmoins bien présent ?** La réponse est dans votre question. Le conflit est absent, mais il est bien présent. Il fait partie des non-dits et du hors champ, de ce qui me pousse à faire le film, il est derrière moi, derrière la caméra, je lui tourne le dos. Je suis né en 1976. Jusqu’en 2006, j’ai vécu la guerre par intermittence, sur place, et dans l’exil. Sous toutes ses formes, à tous les âges. Je suis à un point où le conflit politique, les armes, les combattants, les dates, les avions n’ont plus aucun sens. Le conflit m’a transpercé, il est devenu une interrogation existentielle, et non plus un événement historique ou social. Ça me touche dans ma condition, dans ma perception

du réel. Si j’avais clairement intégré le conflit dans ce film, ça aurait défini un espace-temps précis. Le film tente justement de situer un espace-temps dans un domaine différent : le huis clos du corps, de la pensée, des images, de ce va-et-vient entre l’absence et la présence. C’est l’art qui m’intéresse, ou plutôt le recours à l’expression à travers les films et les photographies, pas le discours sur le conflit.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

**What sparked the film?** I started from a need to record the traces of familiar details in my flat. What I look at when I drink my coffee, when I wake up, when I come home. The ritual of the light passing through the window, the wall where the light falls, the colours that changes with the seasons. I am naturally constantly looking for images that appear and disappear, images that cross my path. It is this experience that I wanted to bring to bear. Going around the apartment, the objects that are a true reflection of my physical experience in that interior. In a way this is what I sometimes call choreography in the film: how my body moves through the space, what I see whilst I move, a certain rhythm, points at which I stop, repetitions. During the war in July 2006, and each time there was a crisis in Lebanon, I was worried that these fleeting emotions, a certain moment in my life was passing without leaving a trace, because moments are by their very nature difficult to capture. The feeling of urgency and the fragility of the present pushed me to attempt to represent their ungraspable character. At first, I wandered around the apartment without filming. As soon as I started filming, I entered into a form of realistic fetishism and I became focused on observations and an extremely heightened awareness. I became a camera. I asked myself: can we write image by image?

**A diary - the film doesn’t leave space for words.** The film is more a self portrait than an autobiography. That is why so little of it is given over to text. There is a description, an assembly, a mish mash of shapes. Words should rather come to the audience who are trying to make sense of what they see in front of the camera. The film recreates a time where words are unspoken. Words are too precise, they disturb the confusion, incertitude and abstraction of their absence against the omnipresence of the camera. I should add that I had nothing to say with words in the film. I didn’t even think about it for a moment. It’s a film showing what I see, and hearing what I hear. As Merleau-Ponty said: “to let a line dream”. It is not a question of revealing what I am thinking, but rather of approaching thought per se, which occupies its own space. We can just say that there are 39 minutes of what is not said. Words would be in another film that I didn’t think of making.

**What is important about what is off camera for you?** The film is constructed upon the relationship between what is on and off camera. My body itself is off camera, but it advances and projects itself on camera. The film is the point of contact between the two. The frame is very important. The very fact of being there implies that it is not somewhere else. There is a presence here and a voluntary abstraction elsewhere. This defines a certain obtuse perception of space and time. It is the very definition of subjectivity. What is off camera is what is around my body, perhaps not in the realm of what is visible. Madonna is also off camera. It is this quality, I believe, that activates the physical and material tension that balances the feeling of disappearance and evanescence of certain images.

**Why Madonna?** Madonna was my point of departure. By asking myself what was left of me in this place, I said to myself it was probably the music that came out of my stereo headphones that my walls had absorbed. It was a fairly a impalpable trace. That said there was also Bach or Schoenberg who inhabited the space along with Madonna. So I wanted to have someone in the film. It’s not just about the music. She is a physical counterbalance. She is part of my childhood. When my parents were listening to news of the war, I saw things from her point of view, she amused me. Later, she accompanied me through my adolescence, my travels, love and work. It’s a fact. Madonna, in my eyes, was never mass entertainment phenomenon, but a personal figure. When I started filming, all the shots contained layers of buried, random, far off songs, and my place went hand in hand with her songs. It was a difficult choice. I am well aware that Madonna is obviously steeped in connotations, she represents a multitude of things. One of my challenges was precisely to extract something that was charged with singular intimacy. I decided to keep the direct sound of the shots in the film, considering that it was a challenge to confront individual experience and a figure of mass entertainment. To see whether I could stop the audience from seeing Madonna, but something else that resembled me more, something more unsettling, more painful, more autistic. I don’t ask them to listen to Madonna, but to watch me listening to her. It’s a bit crazy.

**Why the distance with the conflict, which is nonetheless palpable?** The answer is in your question. The conflict is absent, but certainly present. It is part of what is left unsaid and off camera and one of the things that made me make the film, it is behind me, behind the camera, I am turning my back on it. I was born in 1976 and up until 2006, I lived through the war intermittently, both there and in exile, through all its guises, at every age. I have reached a point where the political conflict, arms, soldiers, dates, planes have lost all meaning. The conflict has gone right through me, and become an existential question and no longer a historical or social event. It has affected my condition and my perception of reality. If I had explicitly integrated the conflict in my film, it would have been to define a precise time and space. The film is actually an attempt to situate time and space in a different sphere: the microcosm of the body, of thought, images and the toing and froing between absence and presence. It is art that interests me, or rather the recourse to expression through film and photography, not a discourse on the conflict.

Interviewed Rebecca De Pas



## CEUX DE PRIMO LEVI

Compétition française  
Première mondiale  
Prix des médiathèques



### Anne Barbé

**Quel a été le point de départ de *Ceux de Primo Levi* ?** La première fois que j’ai entendu parler du Centre Primo Levi, c’était en 2004. Une amie dentiste, Christine Poulaillon, m’apprit qu’elle y travaillait et recevait dans son cabinet des personnes, arrivées en France comme demandeurs d’asile, qui avaient subi la torture dans leur pays. Elle avait aussitôt ajouté qu’avec de tels patients, il était fréquent qu’elle n’intervienne pas d’emblée, le soin pouvant raviver des souvenirs de tortures ou de violences subies dans le passé. Il lui arrivait d’attendre plusieurs séances avant de soigner, il était nécessaire de s’assurer que ces patients singuliers soient prêts à accepter le soin. Ces paroles et son attitude en tant que soignante m’avaient fortement frappée. J’ai eu envie d’en savoir plus et lui ai demandé si je pouvais rencontrer l’équipe. Après avoir rencontré Sibel, la directrice, je fus invitée à assister à une réunion hebdomadaire en présence de toute l’équipe. Je me souviens de ce mardi-là, où pendant près de quatre heures, j’assistais à ma première synthèse. Une des premières choses qui m’a frappée : les accents. Ils faisaient entendre un déracinement, écho à l’« ailleurs » de ceux qu’ils accueillent, exilés forcés d’un pays à la fois aimé et maudit.

**La production ?** Je suis allée voir Jacques Debs à ADR Productions qui avait produit un de mes films. Aucun diffuseur n’en voulait. À l’avance sur recettes, le projet est allé en plénière, sans succès. Sur ce, Jacques quitte la production pour réaliser ses propres films. Le temps a passé et je continuais à aller au Centre. Souvent découragée, l’envie du film restait là. J’ai alors proposé le projet à Françoise Gazio d’Idéale Audience qui a tout de suite été enthousiaste. Les diffuseurs continuaient de le refuser. Périphérie a pris le projet en résidence, premier signe d’intérêt, un lieu d’accompagnement du montage, mais pas le premier sou pour le tournage ! Puis une chaîne flamande, Lichtpunt, la Procirep, le CNC ont suivi. Le CFRT qui produit notamment *Le Jour du Seigneur* a décidé de coproduire le film. Nous nous sommes lancés avec un budget minimum.

**Votre projet d’ensemble ?** Filmer les membres de l’équipe, individuellement et en synthèse. Cela ne s’est pas fait en un jour, certains étaient très réticents. Souvent sollicitée par des propositions de reportages venus de la télévision, l’équipe de Primo Levi avait toujours refusé. À chaque fois, les journalistes voulaient filmer une victime emblématique et recueillir son témoignage. Aussi, quand j’ai exposé mon désir de faire un film sur eux, sans filmer les patients, ils ont été surpris. Le temps passé avec eux et le temps du projet ont été des éléments importants et nécessaires. Au début, j’avais du mal à écrire, écrasée par le sujet. J’ai écrit le texte avec Diana Kolnikoff, une des fondatrices du Centre Primo Levi, et psychologue à l’époque dans le Centre. Elle m’a beaucoup aidée à centrer le projet sur le regard que je portais sur ce lieu et cette équipe.

**La construction du film ?** Je voulais un huis clos. Le Centre fonctionne comme un contenant, un lieu thérapeutique d’accueil et de confidentialité, qui contient les peurs, les angoisses, la douleur. Cela me permettrait d’approfondir la relation thérapeutique au sens large, le médical, le social, le juridique, le psychologique. Et le rapport à l’autre dans l’intimité de la consultation. Le dispositif du film fait écho à ce qui se passe dans le centre. On passe de l’intime à une prise en charge pluridisciplinaire. Les deux sont imbriqués. Je voulais montrer le travail d’équipe.

**Le tournage ?** Nous avons tourné quinze jours, Erwin Chamard, caméraman et son, et moi. C’était très compliqué de filmer les synthèses : quinze personnes autour d’une table pendant environ quatre heures ! Nous en avons filmé quatre. On a rapidement pris le parti de filmer caméra à la main, Erwin avait pré-éclairé la salle et prévu trois micros pour le son (un micro relié à la caméra, un micro sur pied sur la table et un micro directionnel que je tenais à la main). Nous étions très près d’eux et nous nous déplaçons autour de la table. C’était épuisant, surtout pour Erwin. Pour les entretiens, j’avais demandé à chaque membre de l’équipe de les filmer environ 45 minutes à une heure. Je posais très peu de questions. On avait un minimum de temps pour s’installer : nous avons filmé dans les salles de consultation, et nous nous étions engagés à ne jamais rencontrer les patients ou les gêner avec le matériel. J’en garde un souvenir de très grande tension. C’était très intense. La nuit, on partait faire des plans des files d’attente



devant la préfecture de Bobigny. Avec Erwin, on était comme un bloc, soudés. C'était une expérience partagée très forte.

**Le choix des intervenants ?** J'ai proposé des entretiens individuels à chaque membre de l'équipe. Je pensais au départ que certains n'accepteraient pas, mais tous ont répondu présent. Pour moi, leur pratique forme un prisme passionnant qui permet encore davantage d'approfondir la réalité des patients. En cours de route, j'ai sollicité aussi un ancien juge de la commission de recours et une avocate de la Cour nationale du droit d'asile que j'avais entendus lors d'un colloque de l'association Primo Levi.

**Il n'y a aucun contrechamp de la parole des patients ?** C'était le parti pris de départ. C'est aux membres de l'équipe, au fil des mois, des années, que je m'étais attachée, c'est eux qui pour moi étaient les voix de leurs patients. Les patients existaient, mais uniquement dans mon imaginaire. Ils y existaient même fortement. Ils m'habitaient, me hantaient parfois, mais toujours à travers le récit de l'un ou l'autre de l'équipe. Leur absence devenait une présence plus forte encore. Je me suis dit aussi que c'était l'opportunité de montrer la violence et ses effets, y compris sur l'équipe, selon un axe différent. D'échapper au témoignage qui fige et s'oublie aussi vite. Je voulais faire exister ces deux réalités, celle qu'on voit : l'équipe, le travail au quotidien, l'espace dans lequel ils travaillent. Et celle qu'on ne voit pas : les patients. J'ai fait le pari de les faire exister en faisant appel à l'imaginaire du spectateur, de la même manière que l'équipe soignante doit faire appel à son imaginaire pour pouvoir saisir la réalité des patients. Souvent les patients leur disent : « Vous ne pouvez pas savoir ce que j'ai vécu ». C'est vrai, on ne le sait pas, mais on peut se le représenter.

**Ces demandeurs d'asile apparaîtront dans deux plans importants dans le film.** Si le Centre Primo Levi est un monde en soi, un lieu clos, il laisse en permanence entrer la réalité extérieure, cet extérieur dont l'équipe entend parler par les patients. Ces images du dehors (la queue, la nuit devant la Préfecture), je les avais imaginées dès le début du projet. Je voulais montrer qu'au Centre Primo Levi on ne s'occupe pas que des traumatismes et de la violence que les demandeurs d'asile ont vécus dans leur pays, mais aussi de ce qu'ils subissent dans leur exil en France.

**Le montage avec Claire Atherton ?** Il y avait 25 heures de rushes, dont une douzaine de synthèses. Claire a tout décrypté sur des cahiers. Je me contentais de noter une phrase, un mot, une idée. Devant une parole aussi forte, nous avons d'emblée décidé de garder des moments assez longs, de ne pas entrecouper la parole, de laisser la réflexion se déployer, de lui donner de l'espace. Je dois dire que j'ai été très impressionnée par la maîtrise de Claire, son sens du rythme. La longueur des plans, c'est elle. Nos idées s'ajoutaient sans jamais se contrarier. Je trouve qu'elle a tiré le film vers le haut. Nous avons avancé assez vite et régulièrement pendant huit semaines, sans rester bloquées. On a ainsi eu du temps pour peaufiner les détails. Claire a fait aussi un travail minutieux sur le son, affiné au mixage par Eric Lesachet de Yellow Cab.

**Filmer le travail de l'équipe du Centre Primo Levi, c'est aussi un acte civique et politique.** Oui. Paradoxalement, le Centre est financé par l'État français, la communauté européenne et l'ONU, entre autres. Pour moi, la question essentielle c'est le rapport à l'autre, l'étranger. Quelle place donne-t-on à l'autre dans notre société ? Une question éminemment politique. Comme me l'a dit ma co auteur, Diana Kolnikoff : « Faire ce travail, c'est aussi ne pas laisser les bourreaux avoir raison. C'est un travail de justice. » La spécificité de la torture et de la violence politique, c'est que c'est une violence exercée par l'homme sur l'homme. Personne n'est préparé à cela. Ce qui prime pour *Ceux de Primo Levi*, c'est de recréer une communauté humaine face à la barbarie.

Propos recueillis par Olivier Pierre

**Campagne de São José - Suite de la page 1** partie chercher là-bas : un monde déraisonné parce que construit autour de cette formidable confrontation entre une nature sauvage, rude, des espaces immenses et l'homme qui doit sans cesse en dégager son humanité. J'étais comme prise au milieu d'une tornade qui faisait éclater toutes les certitudes bien pensées de notre culture. J'ai décidé de m'arrimer à la folie de ces personnages, de me servir de ce biais dramatique des élections pour faire un film qui me permettrait de tracer un chemin dans cette réalité déboussolante.

**A un moment du film, un des chargés de la campagne, en expliquant les « trucs » à ses partenaires, dit « Surtout, faites attention à ne pas être filmés ». Pourquoi vous ont-ils laissée filmer ? Comment vous êtes-vous positionnée par rapport à eux ?** Dans le Nordeste, comme dans beaucoup d'autres endroits, tout le monde joue ce jeu clientéliste et la campagne devient une grosse foire d'empoigne entre politiques et électeurs, ce qui est évidemment totalement illégal. Les camps essayent parfois de faire annuler la victoire de candidats adverses en tentant d'apporter la preuve de leurs pratiques frauduleuses. Ils essayent alors de les filmer lors d'achats de votes le jour des élections. Moi, je suis évidemment hors de ce jeu électoral. D'ailleurs l'une des motivations d'Anibal pour faire le film était de dire: "Il faut montrer qu'il n'y a pas de possibilité réelle de démocratie quand il y a pauvreté". Il est contre ce système mais c'est un cercle vicieux alimenté à la fois par les politiques et les électeurs pour qui c'est l'occasion ou jamais de retirer un quelconque profit. Mon positionnement n'était pas dans une dénonciation de ces pratiques. Je ne juge pas mes personnages, j'essaye, à travers le film, de saisir leurs logiques, leurs contradictions, leurs errements.

**La campagne est longue, votre film est relativement bref. Comment avez-vous pensé le montage ?** Un des enjeux principaux du montage était de poser dès le début du film ce cadre dramatique, social des élections municipales pour permettre ensuite aux personnages d'y évoluer et de prendre une ampleur romanesque. Ce n'est pas un film sur les élections mais sur des personnages qui sont révélés à travers ce questionnement du geste politique. L'une des préoccupations que nous avions mon monteur, Gilles Volta, et moi, était de trouver le juste équilibre pour exposer ce jeu électoral sans s'y enfoncer complètement. Ensuite il nous fallait nous en libérer, pour le reléguer réellement à l'arrière plan et se concentrer sur la réalité humaine des personnages. En ce sens les scènes libres, comme la petite fille qui marche dans la montagne, permettaient de rendre compte de l'ampleur, de la puissance sauvage de ce monde, tout en faisant exploser le cadre social des élections.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer



## Anthropofolies

19H15 VARIÉTÉS

## PALMS Artur Aristakisian

« Il aurait été impossible de tourner ce film en couleur. Il aurait été trop tridimensionnel, trop banal. Dans ce cas-là les personnages ne seraient pas des chiffres, des symboles: ils auraient été des personnages du théâtre social. C'est justement un film délibérément primitif, tout plat en noir et blanc, qui a transformé les types sociaux de ces pauvres en signes symboliques d'un invisible sourd-muet quelconque. Tout cela est relatif et arbitraire. Bien sûr, ça n'a rien à faire ni avec la réalité, ni avec l'art. Ici on utilise le cinéma comme un instrument d'une langue visuelle, pas comme un spectacle ou un « show ».

**Rien ne lie ces pauvres eux-mêmes avec la société ou avec la réalité. C'est mon propre point de vue sur les choses. Chacun de nous vit dans son propre monde, dans son propre monde imaginaire, dans le monde de ses complexes, dans son enfer à lui et son propre paradis en même temps. Notre vie dans le monde réel, dans la société et parmi d'autres êtres humains est quelque chose de très relatif. Tout simplement on s'est mis d'accord pour ne pas traverser la rue au feu rouge, pour ne pas se taper sur la tête sans raison. On s'est mis d'accord sur plusieurs points, mais c'était difficile. Il faut dire qu' avec la plupart de leur être, les gens ne se trouvent pas dans une même réalité. Quand quelqu'un meurt, rien autour de lui ne change, parce qu'il vivait déjà dans un autre monde, pas dans celui qu'on connaît...** »

Artur Aristakisian



## SAMEDI D'ANTOINE THIRION chronique



Cette chronique consigne quelques faits survenus dans la journée du vendredi 9 juillet.

À 15h20, la grande salle surclimatisée des Variétés ouvre, quarante minutes durant, une fenêtre sur une chambre modeste. Dans la perspective écrasée du plan, un vieil homme est alité comme les soldats morts des batailles peintes par Uccello. Malgré la profondeur, notre héros du jour ne semble plus être qu'un large buste à quoi les jambes ont cessé de servir. Pourtant, tout concourt à peindre un esprit vif. Son nom : Dougnac. Grand-père, on l'apprend peu à peu, de la réalisatrice du film Noëlle Pujol. Mieux valait être anglais pour comprendre son long monologue. Le sous-titrage nettoie l'accent occitan qui perturbe l'écoute d'un spectateur francophone – mais si celui-ci se rappelle du *Numéro Zéro* de Jean Eustache, il a plutôt l'oreille ouverte aux multiples inflexions de sa voix, de ce qui s'y manifeste d'un corps déclinant mais à la mémoire si vive que certains récits reviennent plusieurs fois dans sa bouche pâteuse comme s'ils s'étaient déroulés avant-hier. Mais de quoi parle-t-on ? Des naissances au forceps et des méthodes de contraception forcée dans la première moitié du siècle dernier, et des traces qu'elles ont laissé sur les crânes de nos ancêtres. D'une naissance surtout, et pas n'importe laquelle : celle de la réalisatrice. Imaginez plutôt qu'on vous raconte par le menu votre propre naissance et la force de survie dont vous avez fait preuve sans même en avoir eu conscience. Un réflexe héroïque et sans aucune intention. On vous raconte une vie dont vous ne vous souvenez pas. Vous vous découvrez une vie antérieure et assistez à la naissance inversée d'un corps que la vie a réduit et d'une parole que le temps a propulsé dans un espace illimité.

À 20h10, Variétés salle 1, le Philippin Kidlat Tahimik conclut *The Perfumed Nightmare* (programme Anthropofolies) par un show mémorable. Voyez d'abord le film. Kidlat s'y donne le rôle d'un conducteur de jeepney fasciné par la conquête spatiale américaine. À son immense ambition, la nation est un frein car on n'y trouve que des parades folkloriques ou militaires, des jeepneys de toute taille et un pont en pierre pour les faire passer fièrement. Kidlat, Sony HDV au poing, revient à la fin du film dans la salle vêtu d'un costume de bachelier américain philippinisé, comme les petites jeepneys du film étaient d'anciens véhicules militaires réadaptés aux besoins locaux. "J'ai reçu un diplôme pour tourner à Hollywood – Werner Herzog et Francis Coppola l'ont aidé – mais Hollywood ne veut pas de Manille", disait-il. Alors, répétant le même geste de réduction et d'appropriation tiers-mondiste, il sort une caméra en bambou pour filmer le public. C'est une blague bien sûr, racontée avec la naïveté délibérée d'un cinéaste féroce­ment anti-colonialiste employant l'idiotie comme une arme. C'est cette même relation d'amour-haine qu'on trouve dans le cinéma contemporain philippin, dans *Independencia* de Raya Martin par exemple. Ou alors, c'est un geste conceptuel : ennuyé par de sombres histoires de formats numériques requis par un festival, ce dernier proposait de tourner un film avec du bois et de le présenter comme bois. Pourquoi pas ?

En fin de journée, Ben Russell a remporté un des prix Fidlab pour son projet de coréalisation avec Ben Rivers. Il s'agit d'un film en trois parties consacré de près ou de loin au black-metal norvégien. Attendons de voir. Dans l'attente, voyez-le monter sur scène pendant la courte projection de *The Red and Blue Gods* (Anthropofolies), seulement vêtu d'un slip équipé d'un modificateur de voix et tendu vers un micro sur pied. Je suis bien embêté de vous dire quoique ce soit d'autre sur cette performance, sinon qu'y apparaît un souci jusqu'ici plutôt exprimé dans la pop de Brooklyn à Tokyo, d'Animal Collective aux Boredoms : le retour d'un psychédé­lisme issu de la collaboration des paysages vierges, voire utopiques, avec tous les supports et formes d'images. Une autre forme d'extase.

Le plat de résistance de cette séance fut la projection de *Trash Humpers* d'Harmony Korine. Ceux qui ont pris leur courage à deux mains en ont été récompensés par un travail inattendu, à mi-chemin d'une enfance en forme de cauchemar redneck, des *Idiots* de Lars Von Trier, de *Diary of the Dead* de Georges Romero et de *Be Kind Rewind* de Michel Gondry. Un remake des *Idiots* en Hi-8 repiquée sur VHS, c'est en vérité une crainte. Trois personnages au visage caché sous des masques flétris y effectuent plus d'une heure durant les mêmes gestes débiles, forniquant des poubelles, ricanant à la moindre stupidité, incitant un jeune garçon à défoncer à coup de marteau la tête d'une poupée. Mais au prix d'un léger déplacement de perspective, *Trash Humpers* ressemble moins à l'encanailllement d'un auteur malin qu'à un film de zombies réalisés avec les moyens des banlieues américaines et de leur imaginaire bloqué dans les années 1980. En vérité, c'est l'un des films les plus méticuleusement fabriqués qui soient.



# MATAMOROS

Compétition internationale  
Première mondiale



## Edgardo Aragón

**Votre parcours ?** J'ai étudié l'art au Mexique et j'ai travaillé dans le milieu artistique des galeries et des musées. C'est en 2009, grâce à l'invitation d'Ambulante, un festival documentaire, que je suis entré dans le milieu du cinéma avec un projet autobiographique tourné en vidéo. Je suis arrivé au cinéma en y étant invité, et sans le vouloir. Faire du cinéma n'a jamais fait partie de mes projets. *Matamoros* a été montré au musée Carrillo Gil à Mexico. C'est une action, une performance que j'ai exécutée, et enregistrée sur vidéo. Mais je ne fais pas de différence entre ce qui relève du cinéma, du documentaire ou autre. Je le vois plutôt comme une image en mouvement. L'idée de long métrage et de court métrage ne m'intéresse pas. Je ne crois pas que la durée fasse une quelconque différence dans ce qui est dit ou analysé dans la vidéo. Cela ne m'intéresse pas de

différencier la réalité de la fiction, et je ne pense pas que le seul fait d'utiliser une caméra vidéo conditionne à penser en cinéma. Je crois que l'utilisation de l'image en mouvement permet un choix plus libre, sans s'assujettir à des règles.

**L'origine du projet ?** Je suis parti de la mémoire. Du besoin de recréer les pas de Pedro Vázquez Reyes, le pseudonyme sous lequel travaillait mon père, pendant son dernier transport de drogue à la frontière. Il me parlait tout le temps des lieux, des paysages qu'il parcourait. M'intéressait surtout le fait de ramener au présent ces mêmes espaces et ces mêmes paysages, voir ce qu'ils sont devenus 20 ans après. C'est une manière de recréer un vécu à partir de la mémoire du personnage, que j'interprète. Interpréter, dans le sens de revivre, c'est dire que je pars d'une petite information donnée par le personnage pour l'utiliser comme détonateur pour pouvoir produire une image, résultat de ce que je vois, ce que je trouve et ce que me disent les enregistrements de Pedro. Finalement, bien que Pedro décrive l'endroit qui lui a tant plu quand il y est passé, cet endroit ne ressemble en rien à celui qu'il imagine, il s'agit plutôt d'une invention à moi. Je recueille des morceaux de mémoire pour en créer une nouvelle. C'est la confrontation de différentes réalités : entre ce dont se souvient le personnage, d'abord, mon intervention visuelle sur ce souvenir ensuite, et enfin ce que filme la caméra. Au final, dans le film, le personnage réussit à peine à voir

une partie infime des choses qu'il imaginait. Dans le film, le personnage, Pedro, parle des espaces les plus significatifs pour lui. Une carte en main, il me décrivait le chemin parcouru, en se concentrant sur les lieux les plus significatifs.

**Pourquoi ce choix ?** C'est un choix simple. En premier lieu, comme il s'agit de mon père, j'ai à disposition toutes les informations concernant le personnage, et puis les enregistrements sonores ont été faits avant d'entreprendre le voyage, de sorte que le paysage est décrit a priori et non à partir de ce qui est filmé. De plus, le fait de disposer de la voix du personnage de l'histoire lui donne une dimension plus dure et plus véridique. Finalement, seul Pedro sait ce qu'il ressent lorsqu'il se souvient d'un paysage ou des coups qu'il a reçus, personne d'autre ne pourrait mieux le décrire.

**Les liens entre paroles et image ?** Je me suis tenu aux enregistrements des conversations avec Pedro. C'étaient mes guides sur la route. J'écoutais les enregistrements à l'endroit indiqué par Pedro et à partir de là, j'interprétais la description du paysage avec la caméra vidéo. Les enregistrements m'indiquaient les endroits et les situations à filmer, pour générer d'une certaine manière un nouveau type d'image. Les parties sans voix sont celles où le paysage m'intéressait. Il s'agit de mon apport spécifique aux espaces laissés en blanc dans le parcours, ceux dont Pedro ne parlait pas dans les récits antérieurs. A la fin, il

s'agit d'un dialogue entre ce dont Pedro se souvenait et ce que je trouvais.

Propos recueillis par NF

**Your career ?** I studied art in Mexico and worked in the artistic environment of galleries and art galleries. It was in 2009, thanks to an invitation from Ambulante, a documentary festival, when I entered the film scene with an autobiographical project shot in video. I got into cinema by being invited, it wasn't something I had originally set out to do. Making films was never part of my plans. Matamoros has been shown at the Carrillo Gil art gallery in Mexico. It's an action, a performance that I carried out and recorded on video. But I don't make any difference between what film, documentary or other media brings out. I see it instead as an image in motion.

*The idea of feature-length and short films doesn't interest me. I don't think that the duration makes any difference in what is said or analysed in the video. It doesn't interest me to differentiate between reality and fiction, and I don't think that the single fact of using a video camera conditions one to think in film. I think the use of image in motion offers a freer choice, without submitting to rules.*

**The origin of the project ?** I started out from memory. From a need to recreate the steps of Pedro Vázquez Reyes, the assumed name under which my father worked, during his last transport of drugs to the border. He constantly told me about the places, the landscapes that he went through. I was especially interested in the fact of bringing back to the present these same spaces and landscapes, to see what they have become 20 years later. It's a way of recreating a real-life experience from the character's memory, which I interpret. To interpret, in the sense of "reviving", means that I start out with a nugget of information given by the character to use it as a trigger to be able to produce an image, a result of what I see, what I encounter and what the recording of Pedro tell me. Finally, although Pedro describes the place that he like so much when he passed through it, the place is nothing like he imagines, it's rather an invention of my own. I gather parts of memory to create a new one out of them. It's the clash of different realities : firstly those remembered by the character, my visual intervention on this memory, and finally what the camera films. At the end, in the film, the character barely manages to see a tiny part of the things he imagined. In the film, the Pedro character speaks about the spaces areas that are the most significant for him. Map in hand, he described for me the path taken, concentrating on the most significant places.

**Why this choice ?** It's a simple choice. First, as it's about my father, I have available all the information about the character, and then the sound takes were done before going on the trip, so that the landscape is described at first sight and not from what is filmed. Not to mention the fact that having the story's character's voice gives it a harder and more real dimension. Finally, only Pedro knows what he feels when he remembers a landscape or the blows he received, nobody else could describe it better.

**The links between words and image ?** I was really fixed on the recordings of conversations with Pedro. These were my road guides. I would listen to the recordings in the place indicated by Pedro and from there I interpreted the description of the landscape with the video camera. The recordings would indicate to me the places and situations to be filmed, in a certain way to generate a new type of image. The parts without voice are those where the landscape interested me. It's about my specific contribution to the areas left blank in the journey, those that Pedro didn't talk about in the previous accounts. At the end, it's about a dialogue between what Pedro remembers and what I found.

Interviewed by NF



### Rétrospective Ritwik Ghatak

## LE CITOYEN Nagarik 11H00 VARIÉTÉS

## LA RIVIÈRE SUBARNAREKHA Subarnarekha 15H00 CRDP

*Subarnarekha* (1962) est le dernier film d'une trilogie examinant les implications socio-économiques de la partition. Les deux précédents sont *Meghe Dhaka Tara* (1960) et *Komal Ghandhar* (1961). Ghatak décrit la crise économique et socio-politique qui dévore les entrailles du Bengale depuis 1948, et la façon dont elle a privé chacun de sa propre conscience, de son sens moral. Dans le film, les problèmes du vagabondage et du déracinement ne se restreignent plus aux seuls exemples des réfugiés de la partition. Ghatak en fait des concepts décrivant l'homme moderne en son entier, un homme qui a largué les amarres, perdu tout ancrage traditionnel. La sphère géographique prend ainsi une dimension générale. Ghatak dote virtuellement chaque séquence d'une quantité d'harmoniques historiques, à travers toute une iconographie de la violation, de la destruction, de l'industrialisme qui viennent doubler les images des désastres de la famine et de la partition. La plupart des images et des dialogues forment un patchwork de citations littéraires et cinématographiques, enrichi par l'usage rédempteur que Ghatak fait de la musique.

d'après [www.banglatorrents.com](http://www.banglatorrents.com)

### AUJOURD'HUI

### Rencontre autour de Ritwil Ghatak avec MARTINE ARMAND AUX VARIÉTÉS À 13H15

Le citoyen



La rivière Subarnarekha





# LA BM DU SEIGNEUR

Compétition française Première mondiale

Jean-Charles Hue



Ce n'est pas votre premier film tourné dans le monde des gens du voyage. L'origine de ce projet ? J'ai tout d'abord tenté de retrouver une partie de ma propre famille qui est restée sur les routes. Et puis c'est les Dorkel, une famille yéniche, des gens du voyage, qui m'ont accueilli comme un des leurs. J'ai donc arrêté mes recherches pour commencer un nouveau projet de vie avec ma famille d'accueil. Sept ans plus tard, je tournais un premier

film en leur compagnie.

**Vous les montrez voleurs de voiture. Ne craignez-vous pas le cliché ?** S'il y a un cliché, pour le dire comme ça, à voir les Gitans comme des voleurs, il y en a un aussi à chercher systématiquement à soigner, guérir l'autre ou l'opérer de son infamie pour reprendre les termes de Jean Genet. Les milieux marginaux, les derniers arrivants dans un pays sont par définition les moins sociabilisés, les moins aptes à trouver du travail surtout dans une société qui empêche toute embauche en imposant des lois et des règles à toute activité humaine. Il n'y a donc rien de surprenant à trouver dans ces milieux plus d'activité criminelle ou de futurs champions de boxe qu'autre chose. Ensuite, les Gitans ont toujours, par fierté ou par complexe d'infériorité, entretenu un combat avec le « gadjo », le non-Gitan. Toutes ces années, j'ai constaté les mêmes valeurs chez les voyageurs quant à leurs activités illicites : une simple habitude, de facilité, chez certains jeunes. Ou une façon de survivre héritée du passé pour les anciens, qui ont connu une époque bien plus difficile, qui n'était pas faite d'aides sociales et où manger était une vraie difficulté. Et puis, ceux, plus rares, qui voient dans le tchor, le vol, une destinée, un combat à livrer pour la survie du clan qui se confronte à l'ennemi juré et risque sa vie pour affirmer sa différence ou d'une manière presque religieuse affronte ses peurs et la mort pour établir ses croyances afin d'être au monde. Le film *Le temps des gitans* abordait le mode de vie gitan sans mentir en abordant aussi les activités les plus sombres pour mieux détacher le parcours lumineux de certains. Le jeune Accattone de Pasolini était un petit maquereau un peu bête qui va pourtant, avec ou malgré cela, suivre une route qui le fera entrevoir l'espace d'un instant quelque chose qui échappera toujours à d'autres pourtant plus juste. Peut-être que, comme le dit la Bible, « Dieu vomit les tièdes », ou que le cinéma comme la peinture aime les clairs-obscur pour dépeindre l'âme humaine. Peut-être aussi que je raconte tout simplement l'histoire vraie de Fred Dorkel : un voleur qui change de vie après avoir croisé sur sa route un envoyé de Dieu.

**Les dialogues semblent improvisés par les protagonistes. Comment avez-vous travaillé ?** Dans leur majorité, les dialo-

gues étaient présents dès le scénario. J'ai essayé autant que possible de les écrire tels que j'ai pu les entendre chez eux. Ou bien tels qu'ils auraient pu être dits. Toutefois, avant chaque scène tournée, on se concertait tous ensemble sur les mots à utiliser ou les réactions et gestes à avoir, pour être au plus juste de la situation. Et bien sûr, certains passages ont été improvisés sans qu'aucun des acteurs ne perde de vue le sens principal à donner à la scène. Il faut dire que leur talent d'acteur a étonné tout le monde. Sauf eux, car comme ils disent : « On n'a pas le choix. Pour survivre, il faut être plus malin et plus rapide que le gadjo. Dis-nous ce qu'il faut faire et on le fera ! ».

**Le travail de la langue est très affirmé.** J'avoue mon amour pour la coquille. Ce jargon a justement été créé pour n'être compris que par ceux d'un même clan, et pouvoir parler des mauvais coups sans se faire comprendre par l'autre clan. La coquille a donc une vraie raison d'exister, une vraie utilité. Si elle est belle ou sonne bien, elle est avant tout utile. La beauté ne préexiste pas et n'est pas recherchée. C'est pour moi presque une définition de l'art, comme Genet l'imaginait pour la poésie : « Le poète s'occupe du mal. C'est son rôle de voir la beauté qui s'y trouve. »

**Autant qu'au langage, sinon plus, vous accordez de l'importance aux corps.** Certaines personnes ont la chance d'avoir un corps qui raconte une histoire. Fred en est presque une caricature. Ses tatouages, comme ceux de Joseph, racontent qu'ils sont passés par le chtar, la prison. Tout fait signe et dit quelque chose d'eux. La couleur de leur peau exposée au soleil, les mains marquées de multiples traces d'efforts, les vergetures et les deux grandes cicatrices sur le cou qui montrent que Fred s'est fait égorger deux fois et comme un miraculé y a survécu. A Paris, il y a un demi siècle, on pouvait voir des combats de tatouages. Il fallait exposer tour à tour ses tatouages à une aiguille magnétisée posée à la surface d'un verre d'eau comme une boussole improvisée. Si l'aiguille se fixait sur votre tatouage comme elle l'aurait fait sur le nord alors vous étiez le vainqueur. Un tatouage, comme un corps, s'il raconte une histoire puissante peut magnétiser ou opérer par magie. Le corps de Fred est comme un totem pour moi : je tourne autour avec ma caméra comme une aiguille qui ne quitte pas le nord... C'est la direction que je dois prendre pour ne pas me perdre.

**Le travail de l'image ?** J'aime poser un cadre et attendre qu'il se passe quelque chose dans le plan qui va m'étonner ou que je vais trouver beau. J'aime les cinéastes du plan. C'est le cérémonial qui m'intéresse. Il faut poser sa caméra au bon endroit, et laisser les corps apporter le mouvement. Je pense à Paradjanov en disant cela. Mais j'aime autant le plan séquence en mouvement pour arriver au même résultat. C'est juste qu'il est plus difficile de l'obtenir. Je suis content de l'un d'entre eux pour le film où la caméra tourne sur elle-même. Mais là aussi, je pense à Paradjanov, dans son premier film. Avec le plan séquence en mouvement, la caméra prend vie, comme une conséquence logique du cérémonial. La caméra devrait toujours être comme chez Jean Rouch l'un des objets du culte que l'on tourne, et sa position et son mouvement ne pourrait alors découler que de cela.

**Le chien blanc était déjà présent dans un de vos films précédents. Une signification particulière ?** Le chien blanc est apparu pour la première fois dans *Un Ange*. C'était déjà la même histoire : Fred Dorkel racontant sa rencontre avec l'ange. Mais c'était aussi un documentaire, et j'avais utilisé le chien blanc pour représenter une image possible de l'ange. Je dirais aujourd'hui que *La BM* s'est créée dans le temps, sur plusieurs films, en expérimentant l'image et la narration pour enfin trouver sa forme. PRopos recueillis par NF



## ANTHROPOFOLIES EXPOSITIONS JUSQU'AU 12 JUILLET

**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 / Loudgi 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 Berdager et Marie Péjus / Fernando Franco

**Paroles et musique** 21h30 Théâtre du Gymnase

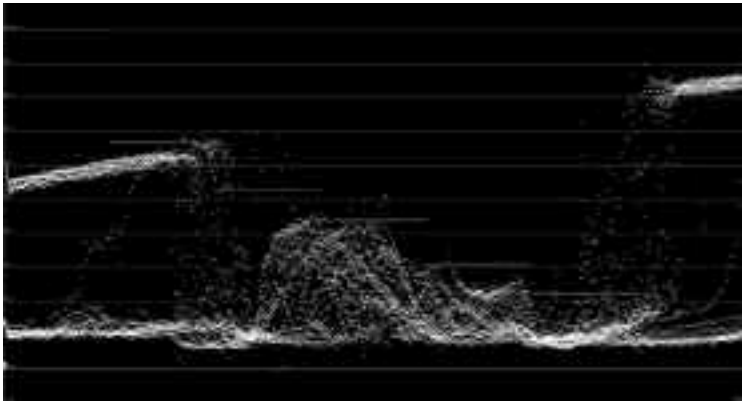
## PASSION ENDSTATION KINSHASA

Jörg Jeshel et Brigitte Kramer

Comment reprendre, au cinéma et hors de l'Allemagne, la 'Passion selon Saint Matthieu' de Bach ? En filmant un spectacle qui a voyagé à travers le monde, sautant allègrement les frontières, pour faire escale en Afrique.

## OSCILLOSCOPE 1 - PHYSIQUE DE L'ÉVANGILE

Dania Reymond



### BUY-SELLF

Production et diffusion d'art contemporain

**Exposition et projection d'une vidéo de PERRINE LACROIX jusqu'au 17 juillet**

101 RUE CONSOLAT - 13001 MARSEILLE  
www.buy-sellf.com 04 91 50 81 22

## Galerie Où ZIAD ANTAR

LIEU D'EXPOSITION POUR L'ART ACTUEL



58, rue Jean de Bernardy - 13001 Marseille







**Olivier Laxe**  
JURY INTERNATIONAL

**Votre premier long métrage** *Vous êtes tous des Capitaines* était cette année à la Quinzaine des réalisateurs. Filmé en 35mm noir et blanc, tourné avec enfants de Tanger. Vos conceptions du cinéma ? Je fais confiance à l'ontologie du cinéma, à l'image et son pouvoir. Quand je tourne, je m'impose d'être courageux et généreux avec la vie, car tout ce que vous lui donnez elle vous le rend d'une manière ou d'une autre, surtout quand on dialogue avec elle à travers l'image. Il y a des cinéastes qui aiment regarder les choses de près, moi j'ai besoin de les voir de loin.

**Des œuvres repères ?** Il y a pour moi un passage très important dans le *Faust* de Goethe, le moment où, confronté à une image d'un troupeau de moutons accompagné par son berger, il est enlevé aux enfers par le démon. "Maintenant tu viens avec moi", lui dit Méphiso. Ils avaient fait le pari que si le premier découvrait le secret de la vie, Méfisto pourrait faire de lui ce qu'il voulait. D'après mes souvenirs, Faust s'adresse ainsi à cette image du troupeau : "Arrête-toi, tu es trop belle". Il avait subi une sorte de syndrome de Stendhal. Est-ce que cette émotion esthétique est ce fameux secret ? C'est l'interrogation des artistes depuis toujours.

**Comment s'est passée votre expérience à Tanger ?** Les conditions de production étaient très difficiles : j'étais professeur, acteur, réalisateur et producteur en même temps, dans un pays et une langue qui ne sont pas les miens. Mais je crois connaître "le geste" marocain. Je l'ai interiorisé. C'est le plus important, l'expression corporelle, ce feu. Plus important que la langue. C'était un projet très compliqué, car une des idées principales était de montrer que l'art, pour être efficace, doit habiter une région au-delà du bien et du mal. Et je devais le faire avec des enfants exclus socialement. Le plus important était d'échapper à une forme d'humanisme paternaliste.

**Des projets ?** Un autre film, au Maroc. De la science-fiction avec le Ramadan, l'opium et des expériences extra-corporelles.

**Comment concevez-vous votre rôle au sein du jury international?** Mon cinéma essaie de répondre aux questions que nous pose l'image dans la contemporanéité. C'est ce qui m'intéresse. Je vais valoriser les réalisateurs les plus valeureux, ceux qui sont des "artistes-réponse", pas seulement des "artistes-symptôme".  
Propos recueillis par NF

*Your career ? I finished my studies in Audiovisual Communication at the University Pompeu Fabra in Barcelona four years ago. Afterwards, I decided to go and live in Morocco, in Tangiers.*

*Your first feature film* *Vous êtes tous des Capitaines* *was shown this year during the Directors' Fortnight (la Quinzaine des réalisateurs). Filmed in 35mm black and white, and featuring children from Tangiers. What are your ideas about cinema ? I trust the ontology of film, the image and its power. When I film I make it a rule for myself to be courageous and generous with life, because everything you give it is given back one way or the other, especially when you interact with it through imagery. There are directors who like to look at things up close, whereas for me I need to see things from afar.*

*Any key works that have influenced you ? For me there's a very important passage in Goethe's Faust, the moment where he's confronted with an image of a flock of sheep accompanied by the shepherd, and he's dragged off to hell by the Devil. "Now you come with me", Mephisto tells him. They had made a wager that if the former discovered the secret of life, Mephisto could do what he wanted with him. As far as I remember, Faust spoke to the image of this flock of sheep, saying : "Stop, you're too beautiful". He suffered a sort of Stendhal syndrome. Is this aesthetic emotion the famous secret ? That's the question artists have always asked.*

*How did your experience in Tangiers go ? Production conditions were very difficult : I was teacher, actor, director and producer all at the same time, in a country and a language that are not my own. But I think I know the Moroccan "gesture" now. I've internalised it. This fire, or physical gesture, is what's most important. More important than the language. It was a very complex project, because one of the main ideas was to show that art, to be effective, has to inhabit a region beyond good and evil. And I had to do it with children who were excluded from society. The most important thing was to get away from a form of paternalistic humanism.*

*Any plans ? Another film, in Morocco. Science fiction with Ramadan, opium and out-of-body experiences.*

*How do you imagine your role in an international jury ? My approach to cinema tries to answer the questions that images ask of us today. This is what interests me. I'm going to value the most courageous directors, those that are "artists-looking-for answers", not only "artists-who-simply-record".*

*Interviewed by NF*



## SOMOS NOSOTROS

Compétition internationale Première internationale

Compétition premier film

### Mariano Blanco

**La naissance du film ?** *Somos nosotros* est né de l'envie de raconter quelque chose de proche de moi, parler du groupe de mes amis, de nos

rapports avec les filles à cet âge-là. Plusieurs situations sont des expériences vécues, aussi bien par moi que par mes amis qui sont dans le film.

**Avez-vous écrit un scénario ou improvisé pendant le tournage ?** Nous avons travaillé en pensant à ce qu'il y avait de mieux pour le film. J'avais écrit une sorte de petit scénario où je déterminais les situations qui étaient les plus liées aux lieux par lesquels transitaient les personnages, les personnes qu'ils croisaient, et à partir de cela nous avons improvisé. Le film est peu découpé, ça permet de recréer un jeu entre ce qui est décidé et ce qui ne l'est pas, qui fonctionne souvent. Car on se trouve face à des situations inattendues, on perd un peu le contrôle, et quelque chose de bon surgit, quelque chose qui est là, réel, vécu aussi bien par les acteurs que par le reste de l'équipe.

**Quel type d'équipe et de matériel avez-vous utilisé pour le tournage ?** L'équipe technique a toujours été très réduite. Pour le dernier plan du film, il y avait seulement le directeur de la photographie, la preneuse de son et moi avec le reste des acteurs de la scène. Et tout a été filmé en HD, avec un seul microphone sur la caméra.

**Il y a très peu de coupures. Pourquoi avez-vous préféré les plans longs ?** Je l'ai dit, ne pas découper les situations, créer une situation temporelle, libre, permet au film de se trouver face à des choses qui n'ont pas été décidées. L'utilisation de plans séquences a permis aux acteurs de se mouvoir plus librement. Aucun d'eux n'est professionnel et un plan de longue durée laissait aux acteurs la possibilité d'entrer dans une atmosphère, d'oublier l'idée de plan, de se laisser porter par les situations et de les vivre.

**Mar de Plata semble être l'un des principaux protagonistes de votre film. Comment qualifiez-vous votre relation avec cette ville ?**

**Votre parcours ?** J'ai fini il y a 4 ans des études de communication audiovisuelle à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. Après, j'ai décidé de partir vivre au Maroc, à Tanger.



## Bernard Carlier

JURY NATIONAL

**Votre parcours ?** Ma première rencontre avec le cinéma fut un choc. Nous habitions La Capelle, village situé sur la route de Paris à Bruxelles, limite entre le département du Nord et de l'Aisne. Rien de particulier dans ce bourg, sauf un hippodrome très fréquenté et un cinéma. Les enfants disposaient encore à ce moment-là d'une grande liberté, un dimanche de printemps, je suis rentré dans le cinéma, j'avais 7 ans, on y projetait *La Strada* de Fellini. L'impact sur un gamin... J'ai le souvenir d'avoir cauchemardé pendant 6 mois, me disant qu'on ne m'y reprendrait plus. Trop tard, le cinéma m'avait pris. Après de nombreux déménagements, je retrouve la force du cinéma à Valence à mon entrée aux Beaux-Arts. A Valence, c'était incroyable : trois salles importantes « Art et essais » et privées. Je suis de la génération qui a vu tous les films en 35mm et en salle obscure : Pasolini, Visconti, Godard et sa relation à la peinture. Dans ce contexte magnifique, il y avait aussi le théâtre, avec le TNP de Villeurbanne de Planchon, Chéreau.

**Quelle place occupe le cinéma dans votre travail de pédagogue ?** L'évolution des médiums a inscrit en force la pratique de la vidéo dans les Écoles d'Art, prolongeant la réflexion sur le cinéma. D'ailleurs, Valence met en place une option vidéo 'documentaire de création' et j'engage un séminaire à la rentrée qui a pour titre « Le cinéma =m'a tué ! ».

**Votre rôle au sein du jury ?** Je suis très heureux de participer au jury du FID cette année. D'expérience, je sais qu'on parle beaucoup après chaque projection. Cette année, ce seront des découvertes en comité plus restreint. J'y défendrai mon regard, mon expérience, fort de tout ce que m'ont apporté dix années de rendez-vous avec le FID.

Propos recueillis par NF

### GALERIE AGNÈS B

Exposition d'Œuvres de

## STÉPHANIE NAVA

artiste du visuel de la 21<sup>e</sup> édition  
jusqu'au 31 août.

### AUJOURD'HUI VERNISSAGE À 12H00

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

Mar del Plata représente beaucoup de souvenir pour n'importe quel Argentin, c'est une ville emblématique. Pour ma part, je m'y rends de nombreuses fois par an pour rendre visite à mes amis. Beaucoup d'entre eux vivent

là-bas, alors j'ai une relation de proximité avec cette ville, pas comme quelqu'un qui n'irait qu'à la belle saison. Je connais le Mar del Plata quotidien, son climat froid en hiver. C'est une ville incroyable, j'en suis amoureux.

**Pourriez-vous nous parler de vos futurs projets ?** Je suis en train d'écrire. Il est très probable que j'utilise à nouveau Mar del Plata. Son port, son déclin m'intéressent beaucoup.

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

*Where did the idea for the film come from? The idea for Somos nosotros came from the desire to talk about something close to me, my group of friends, and our relationship with girls at that age. Several situations are real-life experiences, both for me and my friends who are in the film.*

*Did you write a script or did you improvise during the shooting? We went about our work whilst thinking about what was best for the film. I had written a sort of short film script where I determined the situations that were most linked to the places that conveyed the characters, the people they came across, and from that we improvised. The film is a bit cut up, and that helps recreate the play between what was decided and what was not, and it often works like that. Because when one is faced with unexpected situations, we tend to lose a little bit of control, and then something good comes up, something that is really there, experienced both by the actors and the rest of the crew.*

*What sort of crew and equipment did you use for the shoot ? We always had a very small technical crew. For the last shot of the film, there were only the director of pho-*

*tography, the sound engineer and me with the rest of the scene's actors. Everything was filmed in HD, with only one microphone on the camera.*

*There are very few cuts. Why did you prefer long shots ? I said, don't cut the situations, create a temporal, free situation, let the film encounter things that have not been decided. The use of sequence shots enabled the actors move around more freely. None of them is a professional actor and a long-lasting shot gave the actors the chance to get into an atmosphere, to forget the idea of a shot, and to let themselves be carried by the situations and to experience them.*

*Mar de Plata seems to be one of the main characters of your film. How would you describe your relationship with this city ? Mar del Plata represents many memories for any Argentinian, it's a symbolic city. For my part, I go there many times a year to visit my friends. Many of them live there, so I have a close relationship with this city, not like someone who goes there when the warm weather comes. I know the everyday Mar del Plata, its cold winter climate. It's an incredible city, I'm in love with it.*

*Could you tell us a little about your future plans ? I'm writing something at the moment. It's very likely that I'll use Mar del Plata again. Its port, its decline – these are all things that interest me greatly.*

*Interviewed by Gabriel Bortzmeyer*





Un étrange équipage - *Suite de la page 1* de production, suite à la faillite de la société de Stéphane. En même temps, ce sont des films qui donnent un accès formidable à cette période, un film comme *Out 1* est remarquable de ce point de vue. C'était important pour moi, qui suis né dans ces étranges années 70.

**Comment s'est passé le tournage avec Stéphane Tchalgadjeff ?** En deux longs entretiens, à un an d'intervalle. Un entretien fleuve de quatre jours, où je voulais comprendre ses motivations, le type de relations que son activité impliquait, les personnages clefs et les complices de cette histoire. L'autre temps en situation de projection, où j'ai choisi une suite d'extraits des films, afin de susciter sa parole. Entre temps, j'ai rencontré les personnes mentionnées, car il m'a semblé que ce récit à tiroir débouchait sur un rhizome, une constellation relationnelle et institutionnelle. A partir de là, c'est devenu un portrait de groupe.

**Pourquoi vous mettre en scène lors de ces premiers entretiens ?** Je voulais apparaître en tant qu'enquêteur. Il fallait affirmer et mettre en scène cette histoire d'une transmission entre deux générations.

**Les conditions de production ?** D'abord sans production, mais avec un soutien minimum de la part de notre ami commun, Francis Wishart, et l'aide bénévole d'une équipe de trois amis, Céline Cros, Frédéric Gillet et Maritza Fuentes. Parallèlement, j'écrivais le projet et j'ai obtenu une bourse d'écriture de la région PACA, puis de la SCAM. Puis, j'ai envoyé le projet à Gérard Collas de l'INA. D'ailleurs, Stéphane avait produit beaucoup de ses films en coproduction avec le service de la recherche de l'ORTF, puis avec l'INA. Et mon film éclaire indirectement le travail de production de cette institution à ce moment-là. Et pour les questions de droits aussi, cela a facilité les choses, et l'INA apportait aussi une équipe et des moyens techniques. Gérard, de son côté, a tout de suite vu qu'il pouvait produire le film avec un préachat de la part de Cinécinéma en la personne de Bruno Deloye.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

**Du rideau à l'écran** 23H AUX VARIÉTÉS

## RICHARD III (DE SHAKESPEARE)

Carmelo Bene

« Si la machine cinéma de Bene était un kaléidoscope, sa machine télévisuelle est une sorte de miroir tournant, aux vertus rapetissantes ou grossissantes selon les rotations et les positions. Se retourner, se refléter, ce sont les deux actions essentielles de la mise en scène de Richard III, et cela à l'intérieur du rythme soutenu des lumières qui s'allument et s'éteignent ou changent de directions, un personnage se trouvant souvent éclairé par la droite puis par la gauche dans un même plan. 'Se retourner' est le seul mouvement surplace et répétitif de Gloucester, soutenu par le 'se refléter' dont il devient une variante : à la fin du premier acte, la montée de son monologue prend les allures d'un affolement psychotique, le personnage pivotant encore et encore au fil de sa logorrhée pour tourner le dos à la caméra et se trouver face à son reflet dans un miroir, et alternativement faire face, offrant

## YOU ARE HERE John Di Stefano

**Compétition internationale** **Première internationale** **Prix des médiathèques**



**Comment est né le projet ?** Il s'agissait de réfléchir à mon expérience personnelle du déplacement. D'abord, en tant qu'enfant d'immigrants, puis en tant que migrant moi-même, à cause de mes professions d'artiste et d'universitaire. Le film

a donc une base autobiographique, il cherche à retracer mon propre voyage physique et psychique à travers ce contexte de mouvement permanent.

**Pourquoi citez-vous La Jetée de Chris Marker au début du film ?** Pour de nombreuses raisons. D'abord, Marker est un des initiateurs de la forme du film-essai (même si *La Jetée* n'en est pas un à proprement parler – peut-être que *Sans soleil* offrirait un meilleur comparatif). L'idée de l'essai est de proposer une série idiosyncratique d'éléments à partir desquels on peut tirer de nouvelles conclusions. C'est ce à quoi visait *You are here*. Une des idées centrales de *La Jetée* est le rôle de la mémoire et la capacité à remonter dans le temps ou à visiter le futur. Cela est pertinent dans la mesure où mon film tente de voyager à travers le temps et l'espace, à travers les places de mon histoire passée afin de mieux comprendre le présent (et le futur). Il y a aussi, au cœur du film de Marker, le désir, la nostalgie et la recherche pour une « demeure », sous la forme de son amour pour une femme vue dans le passé. Ici aussi, le désir pour un tel « retour » semble faire écho à mon désir pour une demeure, demeure peut-être impossible à trouver si on la prend dans le sens traditionnel de lieu singulier. Comme Marker, la confluence du passé, du présent et du futur suggère une multitude de sites d'appartenance plutôt qu'un seul. Ici, l'aéroport, en tant que lieu consacré à des départs et des arrivées perpétuels, devient une métaphore puissante pour cette instabilité et cette multitude. Dans le film de Marker, il est le pivot du retour, comme il est, dans le mien, celui de mon récit historique. L'aéroport devient si familier qu'il devient lui-même une sorte de demeure.

**Pourquoi les surimpressions ?** L'idée des lents évènements, que vous appelez surimpressions, façonne une stratégie pour combattre certaines des façons dont le spectateur pourrait faire l'expérience de l'espace et du temps dans le film. L'évanouissement nous donne un surplus d'information (deux images/temps/espaces par seconde) et ainsi requiert du spectateur qu'il se réoriente lui-même au sein de cette transition. L'évanouissement est un moment d'instabilité et de dualité, et métaphoriquement ce sens de double espace-temps agit comme une articulation expérimentale du concept de déplacement qui soutient le film en son entier.

**Pouvez-vous commenter l'articulation des photographies familiales avec les images de l'aéroport, de Montréal ou d'Amsterdam ?** Comme je le disais, l'idée de l'aéroport comme la maison du migrant est un des thèmes décisifs du film. Plus qu'une vague

proposition, les photographies historiques de ma famille à l'aéroport sur toute l'étendue de ma vie suggèrent, et prouvent, qu'il a toujours été, dans mon histoire, un lieu familial et familier. De cette manière, je suggère que ce lieu de transit, l'aéroport, pourrait être considéré comme une extension du royaume de la demeure du migrant familial.

**Le film circule sur différents territoires, et semble toujours esquiver la direction qu'il se donne au début. Vous semblez plus intéressé par le voyage que par sa destination.**

**De la même façon, il y a une oscillation entre la question de la maison et celle de l'homosexualité.** Oui, c'est le thème central du film : l'idée que le transit et la réorientation eux-mêmes sont une maison. Et que pour cette raison, l'idée d'un retour définitif dans une autre maison n'est jamais réellement possible pour le migrant. Je cherche à créer des relations entre différents endroits constitués par les gens comme espaces identitaires, lieux d'appartenance. Ainsi, la maison du village détruite pendant la guerre puis reconstruite, le dîner de famille, le monument national, etc. Tous ces lieux finissent toujours par se révéler très précaires. Cette instabilité et cette inconstance-là me conduisent à suggérer que le mouvement pourrait être la nouvelle maison, ou que l'oscillation que vous mentionnez pourrait être la nouvelle modalité de l'appartenance. Cette idée est élaborée par la suite, via la question de l'homosexualité considérée comme déplacement par rapport à la norme. Dans ce contexte, l'acte de disperser les cendres d'un défunt semble incarner pleinement cette non permanence des choses. J'aimerais faire une note finale sur la relation entre la demeure, la famille et l'homosexualité. Pour moi, « l'étrangeté » d'être homosexuel n'est pas différente de « l'étrangeté » d'être un immigrant. Je le dis dans le film : « Être le fils d'immigrants m'a appris ce que signifiait être étrange. »

Propos recueillis par Gabriel Bortzmeyer

**How was the project born?** *The project has come out of reflecting on my personal experience of displacement, first as the son of immigrants and then as a migrant due to my profession as an artist and academic. The film is thus an autobiographically-based one that attempts to re-trace my own physical and psychical journey within the context of displacement.*

**Why do you quote Chris Marker's « La Jetée » in the beginning of the film?** *There are many reasons to make reference to Marker's work. Firstly, Marker is a proponent of the essay-film (even if La Jetee is not strictly an essay-film—perhaps Sans Soleil might be a better comparison). The idea of the essay is to propose an idiosyncratic series of elements from which to draw new conclusions which is what I hope to achieve with You Are Here. One of the central ideas in La Jetee is the role of memory and the ability to go back and forth in time. This is relevant since my film attempts to travel across time and space/places from my past history in order to better understand the present (and future). Also, at the core of Marker's film is the desire, longing and search for a "home" in the form of his love for a woman from his past. Here too, the desire for such a "return" seems to echo my desire for a home, which, may indeed be impossible in the traditional sense of a singular place. Like Marker, the confluence*



*of past/present/future suggests a multitude of sites of belonging rather than a singular one. Here, the airport becomes a powerful metaphor for this instability and multitude as a perpetual place of departure and arrival. The airport is the pivotal point of return in Marker's film, and within my immigrant/migrant story it is also a pivotal place for my historical narrative. The airport becomes so familiar that it becomes a type of "home".*

**Why the double exposures?** *The idea of the slow dissolves (double exposures) is a strategy to challenge some of the ways that a viewer might think of, and experience time and place within the film. The dissolves give us a "surplus" of information (two images/times/places at once) and thus require the viewer to reorient himself within this transition. The dissolve is a moment of instability and duality, and metaphorically this sense of dual-time/dual-place acts as an experiential articulation of the concepts of displacement that underpin the film.*

**Could you comment about articulating the shooting of the domestic photographs with the pictures of the airport, of Montreal or of Amsterdam?** *As I mentioned, the idea of the airport as a "home" for a migrant, is one of the thesis put forth in the film. Rather than just being a vague proposition, the historical photographs of my family at the airport over my lifetime suggest (and are proof) that the airport has always been a familial (and familiar) place within my history. Therefore, I suggest that the place of transit (the airport) might be considered an extension of the realm of the domestic migrant home.*

**The film circulates around different territories, and seems to always avoid the direction it gives itself at the beginning. You seem to be more interested in the travel than in its destination. In the same way, there is an oscillation between the question of the home and the one of the homosexuality.** *Yes, this is perhaps the central theme and proposition of the film: the idea that transit and reorientation themselves are "home", and because of this, a definitive return "home" for the migrant is never really possible. In the film I attempt to make relationships between physical places as spaces where people ground their sense of identity and belonging (i.e. the village house destroyed in the war and then re-built; the family dinner table; the national monument; etc.). These places however always reveal themselves as being very precarious. It is this instability and impermanence that leads me to suggest that "movement" may be the new "home" or that the oscillation that you mention might be the new modality of belonging. This idea is further elaborated when considered in relationship to homosexuality as itself a type of displacement from the norm. In this context, the act of spreading ashes of a dead person seems to epitomize this fully as a sign of impermanence. One final note I wish to make about the relationship between home, family and homosexuality is that for me, the "queerness" of being gay was not dissimilar to the "queerness" of being an immigrant. As I say in the film: "Being the son of immigrants taught me what it was to be queer."*

Interviewed by Gabriel Bortzmeyer

un faux contrechamp de la position précédente. Le champ-contrechamp est ainsi aboli par les enchaînements ininterrompus de 'se retourner' et 'se refléter', écroulant le corps du personnage sur son propre site et le forçant à des sursauts littéralement surhumains : s'inventer une prothèse, se perdre dans un fouillis de tissus, bondir de manière stupéfiante du fond à l'avant-plan. 'Bien que je n'espère plus me tourner à nouveau / Bien que je n'espère plus / Bien que je n'espère plus me retourner », ces quelques vers du *Mercredi des cendres* de T. S. Eliot que Bene psalmodie, off, au tout début de Richard III, disent la terreur de ce mouvement affolé qui est pourtant le seul depuis lequel l'acteur peut jouer : se tourner, se refléter, pour écrouler et ouvrir sa figure. 'Le Miroir est chez Bene le principe et le moteur paradoxal d'un art de la non-représentation. Mais le Miroir est aussi la scène de la solitude de l'Acteur, ou plutôt l'instrument et le moment de sa sortie de scène, de sa fondamentale et littéraire ob-scénité. Mis face à l'obstacle du Miroir, l'Acteur n'a véritablement plus rien à interpréter, mais simultanément il ne peut se soustraire au fait d'être à son tour continuellement interprété ; il ne peut freiner l'hémorragie d'un soi qui se présente comme question.' (Piergiorgio Giacché, *Anthropologie d'une machine actorielle*). C'est précisément cette hémorragie vertigineuse que Richard III met en acte dans la machine télévisuelle. »

Cyril Béghin

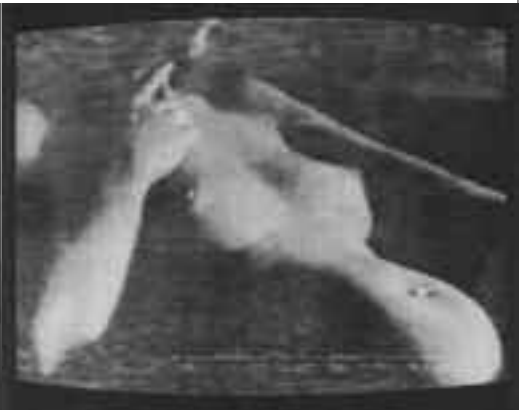
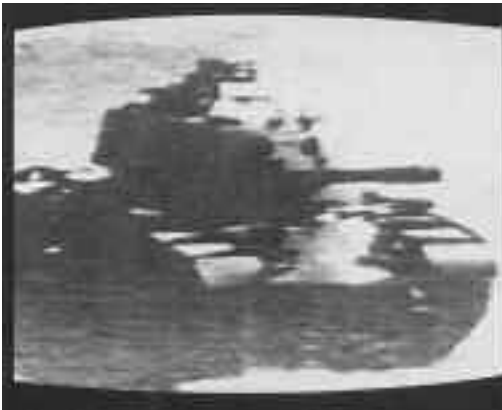
## FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS

**JEAN-LUC GODARD ET ANNE-MARIE MIÉVILLE**

Auditorium : Episodes 7 et 8 à 12h00 - Episodes 9 et 10 à 13h30

“ Dans Tour détour, j'avais découvert une intuition, sans aller plus loin puisqu'il faudrait en parler avec des collègues et qu'ils m'apportent leur expérience. On faisait des ralentis, des changements de rythmes, ce que j'appellerais plutôt des décompositions, en se servant des techniques conjuguées du cinéma et de la télévision. J'avais à ma disposition un petit garçon et une petite fille et on faisais les changements de vitesse, mi-ralenti, mi-accélééré, mi-rythmes avec des tas de possibilités différentes. Dès qu'on arrête une image dans un mouvement qui en comporte vingt-cinq (ce qui n'est pas énorme, c'est cinq fois les doigts de votre main, c'est quelque chose que vous pouvez encore penser), on s'aperçoit qu'un plan qu'on a filmé, suivant comment on l'arrête, tout à coup il y a des milliards de possibilités, toutes les permutations possibles entre ces vingt-cinq images représentent des milliards de possibilités.”

Extrait de Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard





# HISTOIRE RACONTÉE PAR JEAN DOUGNAC



## Noëlle Pujol

**Quelle est la genèse de Histoire racontée par Jean Dougnac ?** Un des déclencheurs a été *L'Enfance nue*, le film de Maurice Pialat, projeté en 1999 à l'occasion de sa rétrospective à la Cinémathèque française. J'y reconnais une expérience vécue. L'enfance de François, Raoul, Valérie et Jean-Claude était aussi la mienne. C'est de là qu'est venue l'idée de réaliser mon premier film *VAD (Visite à Domicile)* organisé autour de ma première rencontre avec ma mère, Edmonde. Je tenais à ce que ce film soit fabriqué dans une école. Il a été réalisé en 2001-2002 au Studio national des arts contemporains, le Fresnoy, à Tourcoing. Le film s'ouvre sur un prologue d'une durée de cinq minutes, un plan fixe où l'on voit et entend Jean Dougnac me dévoiler « un grand secret ».

**Quel était le projet dans ce film ?** Il y a deux ans, je me suis lancée dans un travail d'écriture d'un film dont le titre était *Elles étaient une fois, monmon...* Il s'agissait de reprendre le récit là où se finissait le prologue de *VAD (Visite à Domicile)*. L'histoire commençait après ma naissance, après mon placement à l'âge d'un mois dans une famille d'accueil représentée par celle qui deviendra ma deuxième mère, Ascension Garcia. Idéalement, le film était composé de quatre parties. Le monologue de Jean Dougnac constituait la première partie à laquelle je tenais beaucoup. J'avais retranscrit son monologue. C'était devenu un texte que j'aimais lire et relire à haute voix. Puis j'ai montré le matériau filmé à Claire Atherton avec qui j'ai monté la plupart de mes films. La question s'est posée de savoir s'il faisait vraiment partie de mon film dans la mesure où il est tout ce qui est sous-entendu dans mon film... Je m'y accrochais pourtant. A l'automne 2009, Sandra Cattini, commissaire invitée à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, m'a proposé de participer à l'exposition *La Vie, à l'épreuve*. J'ai saisi l'occasion d'utiliser ce matériau vidéo en choisissant de le mettre en regard avec une série de dessins que je fabriquais alors. L'installation se composait de deux éléments, deux modes de récits, vidéo et dessins, à travers lesquels je tentais d'accorder deux histoires, celles de mes deux mères respectives. *Histoire racontée par Jean Dougnac* ne s'est donc pas seulement inventé au cours du tournage, mais aussi après sa réalisation. Le film a commencé à exister parce qu'il est devenu le début d'un autre film, le terreau d'un autre film, le contrechamp d'une série de quinze dessins. Les projections qui auront lieu dans le cadre du FID lui offrent une vie nouvelle encore.

**Comment avez-vous organisé cet entretien et sur quelle durée s'est-il déroulé ?** Jean Dougnac m'attendait depuis trente ans. Je suis rentrée dans sa chambre comme dans un rêve, comme une somnambule, d'une manière inconsciente. Il m'a dit de m'asseoir près de lui, j'ai posé la caméra au pied de son lit, c'est comme cela que je l'ai ressenti... L'enregistrement a duré une heure dix. Une seule prise, deux blocs, deux cassettes DVCAM. J'étais face à un film au travail, un film en train de se fabriquer, mais cela je l'ai compris beaucoup plus tard.

**Le travail avec Claire Atherton ?** Le montage s'est fait sur deux jours au mois d'octobre 2009. Pendant le montage, Claire a pris des notes, relevé des parties du monologue. C'est à ce moment-là que je me suis rendue compte que j'avais coupé à l'écrit de nombreuses parties de son récit. Comment recréer une nouvelle dramaturgie à partir de ce matériau brut ? Comment resserrer ? Créer un rythme. Couper. Les noirs sont comme des espaces entre les mots. Ils lient les mots les uns aux autres, mais ils ont aussi une valeur de respiration. En poésie, on parle d'enjambement et de césure. Il ne s'agit pas d'un arrêt au sens d'une pause, c'est plutôt une puissance d'arrêt qui travaille l'image elle-même et qui permet au film, grâce au montage, de devenir une histoire et non seulement un témoignage.

**L'enregistrement de cette parole nécessitait un dispositif aussi simple, un décor unique, un cadre fixe, aucune archive ?** Ce film s'est fabriqué dans l'instantanéité, dans l'intuition d'une perspec-

tive. J'ai tout de suite trouvé le point de l'espace où poser la caméra. C'est donc, en un sens, plutôt ce point qui m'a trouvé. Je recevais une histoire que je ne connaissais pas, à laquelle je ne m'attendais pas. C'est un film fabriqué dans l'inconscience.

**Pourquoi avoir choisi de rester hors champ, même si on vous distingue et on vous entend parfois ?** J'ai eu le sentiment, après avoir réalisé ce film, que le hors champ agrandissait l'espace de la chambre, jusqu'à aspirer le public de la salle de cinéma. Les spectateurs se retrouvent assemblés autour du lit de Jean Dougnac, à l'écoute de son entêtement. Dans le cadre de l'exposition *La vie, à l'épreuve*, le hors champ est devenu matériellement visible. Il s'est transformé en un point stratégique du dispositif d'installation. Pour des raisons liées aux problèmes d'acoustiques de l'espace, j'ai fait le choix de placer une seule enceinte sur le mur latéral droit. Cette position invitait le spectateur à s'asseoir et à prendre place tout près du lit, tout près de l'image, à l'écoute de l'histoire. J'ai eu le sentiment que, paradoxalement, l'installation permettait à une seule personne d'écouter le récit de Jean Dougnac, de retrouver en quelque sorte, ma propre place, hors champ elle aussi.

**La langue, qui mélange le français et l'occitan, est importante dans ce monologue.** Dans ce film, on fait l'expérience de deux langues qui se rencontrent. On est face à un dialogue, une traduction en acte. Jean Dougnac se préoccupe non seulement de transmettre entre deux langues sa version de l'histoire, mais de l'interpréter, la jouer. Sa langue mêlée est le lieu d'un déplacement des sens. L'une des particularités du film consiste à entendre avant de comprendre. Le spectateur fait l'expérience d'un travail de l'écoute qui se prolonge par un travail du regard. Le Français vient traduire l'Occitan, ce qui oblige notre conteur à répéter avec force l'histoire. Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. J'aime à penser que l'occitan tient ici la place de la mémoire, que cette langue restituée au passé sa possibilité.

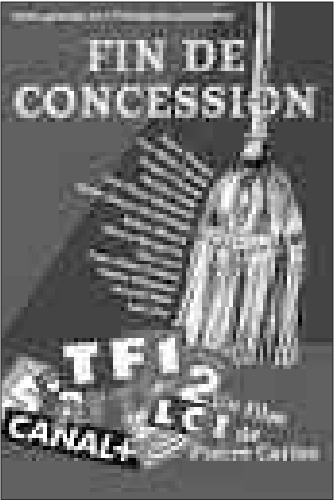
**Dans ce cadre, s'ébauche une représentation quasi théâtrale.** Je me souviens d'une phrase d'Heiner Müller empruntée au philosophe allemand de RDA Wolfgang Heise : « Le théâtre est un laboratoire de l'imagination sociale ». Dans le lieu clos de la chambre de Jean Dougnac, c'est cet espace-là qui s'invente. Par ses mouvements, son rythme, ses cris, il nous donne à voir et sentir différents personnages. Jean Dougnac fait remonter les masques. Et c'est justement par la tension de son corps coincé entre les draps de son lit, par le jeu de va-et-vient entre deux langues, qu'on est travaillé par une invasion de l'imaginaire, qu'on assiste à un monde d'images. Une réalité commune, la réalité des hommes en un seul acte.

**Ce récit intime évoque également une histoire sociale et**

**politique de la France.** Le récit de Jean Dougnac raccorde l'histoire de mes parents à l'histoire sociale et politique de la France, dans les années soixante-dix, sous les gouvernements de George Pompidou et de Valéry Giscard d'Estaing. Pour moi, il y a dans ce film un autre raccord politique et cinématographique, contenu dans un détail chromatique : la couverture bleue du lit de Dougnac. Cette couleur, on la retrouve dans l'atmosphère froide des films policiers de Jean-Pierre Melville. Je pense très précisément au *Cercle rouge* (1970) et à *Un flic* (1972). Dans *Le Cercle rouge*, on retrouve une couverture bleue identique à celle de Dougnac dans la couchette du train d'où parvient à s'échapper Vogel, le voleur (Gian Maria Volonté). Autre bleu, celui des embrasures des portes des appartements-cachettes et des chaussettes de Corey (Alain Delon). Cette couleur, je l'associe au climat de l'époque, austère et rigoureux, la couleur d'un pouvoir qui entreprend d'investir l'existence des vies ordinaires.

**Avez-vous été inspiré par certains modèles comme Odette Robert de Jean Eustache par exemple ?** Pendant ces huit années, le matériau filmé s'est nourri de films, de livres aussi. J'ai découvert *Odette Robert* ici même à Marseille dans le cadre de la 13<sup>e</sup> édition du FID. J'y ai reconnu ce que j'avais filmé six mois avant. Plutôt que d'inspiration, je parlerais d'affinités. Un autre détail, je me souviens avoir lu dans un entretien paru dans un numéro spécial Jean Eustache des Cahiers du cinéma qu'Eustache avait un projet de film, une histoire d'avortement dont le clou du film aurait été un plan montrant un fœtus dans une poubelle à l'hôpital. Dans son autobiographie, *Harpo et moi*, Harpo Marx raconte « l'histoire », le récit de l'histoire de l'adoption de ses trois enfants. « Aleck, Jimmy et Minnie ne se sont jamais fatigués d'entendre « l'histoire ». Bien après que le temps des contes de fées fut révolu, ils nous demandaient encore de leur raconter « l'histoire » au moins une fois par semaine. Lorsqu'ils eurent dix ans, ils voulurent l'entendre deux ou trois fois par an. À ce moment-là, évidemment, Susan et moi l'avions transformé en spectacle. Avec tous les trucs que nous y avions rajoutés au fur et à mesure des années, je crois qu'Hitchcock lui-même ne nous aurait pas désavoués. »

Propos recueillis par Olivier Pierre.



**Séance spéciale Conseil général 13**

12H30 AUX VARIÉTÉS

## FIN DE CONCESSION Pierre Carles

Pierre Carles continue sa trilogie des médias, poursuivant, avec la même colère, son investigation incessante sur les leurres et les tromperies, les 'affaires' et les stars de l'information. Il renvoie les apparentes oppositions à une même stratégie du spectacle, et s'attaque à la logique du scandale et du scoop pour finalement, après l'avoir poussée jusque dans ses moindres retranchements, l'achever et en finir avec le jugement des médias. Image contre image, dent pour dent.

### 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

FIDMarseille 14, allée Léon Gambetta 13001 Marseille. Tél : 04 95 04 44 90

[www.fidmarseille.org](http://www.fidmarseille.org)

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

**“Rêves et réalités”**  
animé par Marc

Invités  
**CHRISTIAN VON BORRIES** (*The Dubai in me*),  
**JEAN-CHARLES HUE**, (*La BM du seigneur*)