11 JOURNAL / DAILY
FIDMARSEILLE
.07.11

CÉRÉMONIE DE CLÔTURE
20h TNM
La Criée

Walk away Renée Jonathan Caouette

Le public qui a vu *Tarnation* il y a quelques années vous connaît déjà ainsi que votre mère Renée. *Walk away Renée* est-il en quelque sorte un prolongement de ce que vous avez commencé avec votre premier film ? Oui et non. J'ai dit plusieurs choses sur le film au fur et à mesure que le film évoluait. Au départ je disais que c'était plus une autre version qu'une suite. Maintenant je me contente de dire qu'ils font partie de la même entité. Avec plus ce qui nous est arrivé, à moi, ma mère et mon grand-père après les 88 minutes de *Tarnation*. Ça a été une aventure vraiment incroyable. Le film a littéralement changé de forme. La version qui a été montrée à Cannes ne sera peut-être pas celle qui sera montrée dans d'autres festivals, ni celle qui sera projetée en salles. Au fur et à mesure que ma vie personnelle évoluait, ces évènements métamorphosaient réellement le film lui-même. D'ici à ce que le film sorte au cinéma, je pense que nous aurons atteint la version définitive du montage. Le film propose quelque scénario hypothétique en utilisant des ressorts fictionnels qui infusent le documentaire et l'histoire en elle-même. Pour moi, les passages fondés sur un « et si... ? » étaient utiles pour s'éloigner de la narration traditionnelle du documentaire, tout en me servant d'exercices pour aller vers autre chose que le documentaire. Je ne dis pas que c'est mon dernier documentaire, mais c'est peut-être le dernier avant un moment. Je prévois de commencer mon premier long métrage de fiction dès que *Walk away Renée* sera vraiment terminé.

Vous avez cette fois travaillé avec une petite équipe. Est-ce que cela a changé votre façon de préparer et de tourner le film ? Non, jamais. Mais c'était un peu difficile avec l'équipe caméra à qui parfois je demandais de me laisser tranquille alors que j'étais devant la caméra. Mais ma mère, elle, était vraiment à l'aise et n'était pas du tout gênée par la caméra.

Alors que Tarnation était très focalisé sur vous et essayait de donner un aperçu de ce à quoi un syndrome de dépersonnalisation pouvait ressembler, dans *Walk away Renée* vous finissez par représenter une sorte de stabilité rassurante tandis que le comportement imprévisible de votre mère devient le centre de notre attention. Peut-on mettre cette évolution personnelle en parallèle avec votre évolution en tant que réalisateur ? Je suppose...Mais au final il s'agissait d'explorer le même thème, simplement en approfondissant les personnages et en donnant aux spectateurs plus de moments dans lesquels se joue quelque chose d'une relation entre deux personnes. L'inspiration du film, pour moi, vient de Cassavettes, pour de nombreuses raisons. La version finale ira encore plus loin dans cette direction.

Alors que nous voyageons avec vous de Houston à New York, on ne cesse de faire des allers-retours entre passé, présent, et une sorte de réalité parallèle. Au montage, comment avez-vous combiné cela avec l'idée du road trip ? J'ai toujours su (pour cette version initiale du film), que je voulais deux chronologies parallèles. Une sur la route, qui serait juxtaposée avec le passé, des histoires du passé qui soulèveraient des questions et des enjeux sur les raisons qui me poussent à conduire cette femme à travers les Etats-Unis d'un point A à un point B. Je voulais récapituler et paraphraser des bouts de *Tarnation* à nouveau. Mais aussi étendre ces histoires pour permettre aux gens de voir certains aspects qui n'avaient jamais été explorés dans *Tarnation*. La nouvelle version ira encore plus loin dans ces histoires.

Peut-être du fait des séquences psychédéliques de voyage dans des univers parallèles, le film prend des allures expérimentales, nous rappelant que *Tarnation* expérimentait déjà avec les images. Débarrassé cette fois du récit d'une histoire familiale que nous connaissons déjà un peu, cela vous a-t-il donné plus de libertés ? Oh oui, et ce tunnel spatio-temporel se révèlera lié à d'autres surprises la prochaine fois que vous verrez le film. J'ai adoré pouvoir utiliser des motifs éthérés comme véhicules de mes idées personnelles et générales et sur les possibilités de réalités alternatives en particulier. Le simple fait de savoir qu'il y a autre chose autre part, des choses différentes de ce que nous connaissons - ce qu'il ne faut pas confondre avec quoi que ce soit dans le genre de la science-fiction, comme certains auraient pu le penser. Je pars d'un point de départ plus métaphysique, plus ésotérique, plus existentiel.

Vous décrivez vos films comme des fictions documentaires, des « histoires vraies » rêvées. Dans quelle mesure *Walk away Renée* est-il représentatif de cette frontière floue entre documentaire et fiction ? Je dirais que ce film est documentaire : C'est – et ça va évoluer dans ce sens – l'histoire simple d'une personne qui s'occupe d'une autre dans des conditions d'extraordinaire souffrance psychique, couplée avec de flagrants moments de fiction qui sont utilisés comme des ressorts qui dénotent toujours l'expression d'une vérité – en tout cas ma vérité.

Les images d'animation, des matériaux hétérogènes montés dans votre style bien particulier, l'usage massif de la musique : le film repose beaucoup sur les sensations et pas seulement les émotions. Pour vous, est-ce ce qui fait la spécificité d'une œuvre purement cinématographique ? Et bien, je pense que pour un film comme celui-ci ou comme *Tarnation*, il y a un choix stylistique qui me paraît très utile pour raconter cette histoire. La musique et les images font tellement partie de ma vie et de mes émotions qu'elles fonctionnent parfaitement, en tout cas pour moi, pour raconter une histoire aussi personnelle. Je ne pourrais pas imaginer *Walk away Renée* ou *Tarnation* sans la musique ou sans ces images frénétiques livrées au public de cette façon frénétique. Mes prochains films seront plus calmes, j'imagine. Le projet de film sur lequel je travaille en ce moment sera radicalement différent de tout ce que j'ai fait avant. J'ai hâte de voir ce que le futur me réserve.

Pouvez-vous nous parler de vos prochains projets ? Pas encore ! Je ne veux pas que ça me porte la poisse !

Propos recueillis et traduits par Céline Guénot

The audience who saw* Tarnation *a few years ago is already familiar with you and your mother Renée. Is Walk away Renée a sort of a continuation of what you started with your first film? *It is and it isn't...I have been saying different things about the film as it has gone through changes...At first, I said that it was more of an equal and than a sequel...Now I am simply referring to it as a continuum of sorts. It is more about what happened to my mother and my grandfather and me following on from the 88mins of* Tarnation. *This has been an extraordinarily amazing experience of a film. It has literally been a film that changes shape shifting if you will.The cut that was screened at Cannes may not be the cut that is screened in future festivals, and may even change for the version shown in cinemas. My personal life has gone through some changes recently and this has actually informed the metamorphoses of the film. By the time the film is released in cinemas, I am pretty confident that that will be that in terms of the cut. The film uses a few ('what if' scenarios) fictional devices that permeate into the documentary and the story itself. I felt that the 'what if' scenarios were useful as a device that enabled me to get away from traditional documentary story-telling, as well as being an exercise in away from the genre. I am not saying today that this is my last documentary, but it may be my last for a while. I am planning on making my first fiction feature immediately after Walk Away Renee is a finally finished.*

Though the filming process was a little different, as you worked with a small crew, did it change anything about how you prepared and shot the film? *Never. It was a bit tough though with the camera crew and sometimes I wanted them to leave me alone, sometimes even when I was being filmed, but my mother is a real natural and the camera didn't bother her at all.*

Tarnation *was very much focused on you (and even different versions of yourself, from childhood to now) and tried to give the audience a glimpse of what DPD could feel like,* Walk away Renée *kind of inverts things: Renée's unpredictable behavior becomes the center of attention and you represent a kind of comforting stability. Does this personal development coincide with your maturity as a filmmaker?* *I suppose so, but all in all thematically it was about exploring the same thing, but going deeper character wise and really allowing us as 'characters' to simply be present more in terms of allowing the audience to see more of us and our inter-personal relationships. I believe that what sporned the film, was deeply inspired by Casavetes. The theatrical version is going to explore this much further.*

As we travel with you from Houston to New York, we keep on going back and forth in time from the past to the present and even to a parallel reality which is neither past nor future, but more of a "what if..." kind of time. During the editing, how did you combine this with the road trip idea? *I always new (for this initial cut of the film) that I wanted two parallel timelines. One on the road and one juxtaposed with the past, telling stories from the past in order to raise questions and stakes for why I was driving this woman across the United States from point a to point b. I wanted to recap and re-paraphrase bits of* Tarnation *again (just to skim over it) for those who know nothing about* Tarnation *and also for those who had seen it, but in addition to extend those stories to allow people to see some aspects that were never explored in* Tarnation. *The new*

suite page 2 >>>

16h15 Variétés

Safaa Fathy

En Chantier

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

NO BLOOD IN MY BODY Laure Cottin

En présence de la réalisatrice 13/15 TNM La Criée *En présence de la réalisatrice*

En regardant *No blood in my body* , difficile de savoir s'il s'agit ou pas d'une fiction. Comment est né ce projet ? Quelle y est la part de fiction ? Qui sont Claudia et Thomas ? Thomas est un ami, j'ai commencé par le filmer tout seul, dans une démarche très documentaire. Un jour, Thomas m'a dit : « Claudia est là, elle habite chez moi ». Lorsque j'arrivais chez eux, je venais toujours avec une idée, de costume, de lieu, de lumière. Je les filmais dans leur vie – quel que soit l'état dans lequel ils étaient – mais en même temps, nous faisions un film ensemble, je proposais des choses, et à partir de cela, des évènements imprévus se produisaient, et c'était bien sûr le plus intéressant, tout d'un coup « ça révélait » qui étaient Thomas et Claudia. Après avoir filmé pendant une année, j'ai réalisé que j'avais manqué plusieurs choses et que l'histoire que je voulais raconter avait des trous que je devais combler. Thomas et Claudia s'écrivaient beaucoup lorsqu'ils ne pouvaient pas se parler. Thomas m'a laissé lire des lettres et des morceaux de ses journaux intimes, à partir de cela et de ce que j'avais déjà filmé, j'ai écris des scènes complémentaires pour finir de raconter leur histoire.

Vous avez tourné seule, en DV. Que vous a apporté ce dispositif de tournage très léger ? La liberté, la souplesse, la rapidité. Il est très important pour moi de pouvoir réagir au quart de tour à une situation qui se produit ici et maintenant et qui ne se rejouera pas dans dix minutes. La petite caméra que j'ai utilisée est devenue un outil intime, en aucun cas elle devait être un obstacle à ce que nous filmions. Par ailleurs, il n'était pas question d'avoir une équipe à mes côtés, il y a quelque chose d'important et de fragile qui se joue dans notre trio.

Le film est ponctué de scènes de *shoot* : comment avez-vous décidé ce qu'il fallait montrer, et ne pas montrer ? La scène d'ouverture a été très difficile à monter. Dès le départ, je voulais qu'on soit coûte que coûte avec Thomas et Claudia, que l'on partage vraiment la peur de Claudia d'être piquée par Thomas, qui n'est visiblement pas en état de le faire. Je ne me suis pas interdit de montrer certains gestes, c'est d'ailleurs pour cela que ces scènes sont très importantes, elles installent très fortement la nature de leurs rapports. Comme dans une cérémonie, chacun est à sa place, Thomas est à la table des opérations, il agit, il prend en charge Claudia qui attend et se laisse faire malgré la peur. Dans ces scènes, où ils sont physiquement proches – ce qui n'est pas le cas du reste du film –il y a aussi de l'attention et de l'affection de la part de Thomas, c'est au-delà du shoot, ce qu'il était important de montrer.

Dans certaines séquences, les personnages semblent confier à la caméra les reproches qu'ils se font l'un à l'autre. Comme à un journal intime ? Oui, c'est très juste, c'est ainsi que j'ai envisagé le film, comme une confidence, c'est ma place dans le film. Lorsque j'arrivais chez eux, Thomas et Claudia me parlaient beaucoup de ce qui se passait entre eux. Moi, j'étais la confidente et le film est le résultat de cette position. J'aime beaucoup cette idée de journal intime, *No blood in my body* est ce que j'appelle : « un film de chambre ». Cette forme – celle du journal intime – me semblait être une belle manière de recueillir leur fragilité et leur parole, c'était aussi pour moi le moyen de partager ce qu'ils vivaient, sans être un intrus, tout en étant à ma place, derrière la caméra.

Une phrase de Thomas, lâchée dans un murmure, bouscule soudain le spectateur : « Bon, c'est quoi la prochaine scène ? ». Quel effet cherchez-vous alors à produire ? A ce moment-là du film, Claudia est inconsciente et, en quelque sorte, déjà partie. Thomas crée une rupture et fait avancer la narration, il synthétise en une phrase le principe de montage de tout le film : les ellipses, les passages du jour à la nuit, les ruptures entre veille et sommeil. J'aime qu'on ne soit pas sur un terrain de confiance avec les personnages, même si on est au plus proche d'eux, il y a un territoire où on ne peut pas les suivre. J'aime que le spectateur soit troublé à ce moment-là et se pose des questions sur la nature de l'histoire qu'il est en train de regarder. Thomas nous prend de court, comme Claudia prend Thomas de court en quittant la France du jour au lendemain. Même si je filme au plus proche des gens, au plus proche d'un visage, il y a un territoire où je ne peux jamais aller. Il ne me reste que la surface des choses, et c'est, je crois, le défi de ceux qui font des films : aller au-delà de la surface, essayer de donner à voir l'intérieur d'une tête. Au fond, il n'y a que cela qui m'intéresse.

Propos recueillis par Céline Guénot

Walk away Renée /*suite de la page 1 >>>* *version that will come out is going to elaborate upon these stories.*

Maybe because of the psychedelic-multiverse-travel sequences, the film looks very much like a visual experiment for the audience (and, by the way, I'm very curious to see the vortex-tunnel sequence on a big screen!), reminding us that* Tarnation *was already experimenting with images. This time, the story doesn't seem to take up as much room, as we're already familiar, in a way, with you and your mother. Do you feel it gave you more freedom? *Oh yes...and that vortex tunnel thing you mentioned is going to be revealed and connected to some other surprises by the next time you see the film. I loved being able to use ethereal motifs as a means of expressing my personal ideas about the possibilities of alternative realities and, in general, just knowing that there are things out there beyond what we know (this is not to be confused at all with 'Sci-Fi' as a few people may have thought..I am coming from a more metaphysical standpoint - more esoteric, more existential.)*

You describe both your fiction and documentary films as "true" stories of dreams. How is that reflected in Walk away Renée? *I would call the film a documentary that is, and will continue to develop into a simple story about one person caring for another under extraordinary mental pain and the film is peppered with blatant fictional moments that are used as devices which also serve to denote expressions of truth - my truth at least.*

Computer-generated-imagery, heterogeneous footage edited in your inimitable way, extensive use of music - the film is a lot about sensations and not only emotions. For you, is that what a cinematographic artwork has to provide? *Well, I think for this film and for a film such as* Tarnation *it was a stylistic choice for me that feels very apt for this story. Music and imagery are such an integral part of my life and my emotions and they just work (at least for me) for telling such a personal story. I could not really imagine Walk Away Renee or* Tarnation *without music, or the frenetic nature of the imagery coming at the audience in the hectic way it does. My next films are going to be pretty slowed down I imagine. My next film, which I am working on at the moment is going to be radically different from anything I have ever done. I'm looking forward to the future.*

Can you tell us a few words about your next project? *Not just yet, I don't want to hex it!*

Interviewed by Céline Guénot

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

SICK Kirby Dick 9h30 variétés

<< POURQUOI ?

Parce que c'est agréable ; parce que ça me fait bander ; parce que ça me fait jouir ; parce que je suis malade ; parce que J'EMMERDE LA MALADIE ; parce que j'aime attirer l'attention ; parce que je suis souvent seul ; parce que je suis différent ; parce que les gamins me tabassaient sur le chemin de l'école ; parce que j'ai été humilié par des nonnes ; à cause du Christ et de la crucifixion ; à cause des cow-boys et des Indiens ; à cause de mon cousin Cliff ; à cause des châteaux forts qu'on a construits et des choses qu'on a faites à l'intérieur ; à cause de mes gênes ; parce que je suis catholique ; parce que j'aime toujours le Carême et j'aime toujours mon pénis et que malgré tout ça je ne me sens pas coupable ; parce que mes parents m'ont dit SOIS QUI TU VEUX ETRE et c'est ce que je veux être ; parce que je ne suis rien d'autre qu'un gros bébé et que je veux rester ainsi et que je veux une maman pour toujours, même une méchante maman, surtout une méchante ; à cause de mes rêves ; parce que j'ai une imagination débordante ; parce que ma mère m'achetait des jeux de construction ; parce que les quincailleries me filent la gaule ; à cause des cabanes à outils ; à cause des sous-sols, à causes des donjons ; à cause de l'Inquisition ; à cause de la salle de jeu de la Famille Adams ; à cause de Morticia Adams et de ses jambes de pieuvre dans sa robe noire ; à cause de la lune ; parce que c'est dans ma nature ; parce que c'est contre ma nature ; parce que c'est vilain ; parce que c'est amusant ; parce ça défie tout ce qui est normal (quoi que ce soit) ; parce que je ne suis pas normal ; parce qu'une fois j'ai eu une fièvre si forte que mes parents ont dû me déshabiller complètement et m'envelopper dans des draps pour arrêter mes convulsions ; parce que mes parents m'aimaient plus quand je souffrais ; parce que je suis né dans un monde de souffrance ; parce que ça m'attire ; parce que ça me rend accro ; parce que l'endorphine produite par le cerveau est une sorte d'héroïne naturelle ; parce que j'ai appris à prendre mes médicaments ; parce que j'étais un « grand garçon » quand je les prenais ; parce qu'aujourd'hui je peux les prendre comme un homme ; parce que comme quelqu'un un jour a dit IL A PLUS DE COUILLES QUE MOI ; parce que ça demande du courage ; parce que j'en suis fier ; parce que je peux pas escalader des montagnes ; parce que je suis nul en sport ; parce qu'IL FAUT SOUFFRIR POUR ETRE BEAU ; parce que QUI AIME BIEN CHATIE BIEN ; PARCE QU'ON BLESSE TOUJOURS CEUX QU'ON AIME.>>

Bob Flanagan.

MARCEL HANOUN, CHEMIN FAISANT

Laurent Aït Benalla

15h/30 TNM La Criée *En présence du réalisateur*

Le film est résultat de plusieurs rencontres. J'avais entendu parler de Marcel Hanoun sur les ondes de France Culture il y a quelques années lors d'une émission que lui avait consacré le compositeur Frédéric Acquaviva. Je me souviens de l'impact qu'avaient eu sur moi la beauté des titres de ce cinéaste : *Peu d'hommes, quelques femmes, Cela s'appelle l'amour", "une simple histoire*. Je me souviens aussi d'en avoir voulu, un temps, à l'université dont je sortais, de m'avoir caché l'existence de ce cinéaste dont la rigueur du travail était comparée à celle d'un Robert Bresson. Longtemps, je n'avais pu voir aucun de ses films, excepté *Jeanne aujourd'hui*. Quelques années plus tard, j'ai suggéré à Stéphanie Serre, avec qui je vivais alors, de se pencher sur l'oeuvre de ce cinéaste sachant qu'elle réfléchissait à un sujet de thèse. Ils sont entrés en contact, en correspondance et petit à petit Marcel Hanoun lui a proposé de lui ouvrir ses archives afin qu'elle lui consacre une monographie. C'est comme ça qu'avec Stéphanie, nous sommes allés passer quelques jours chez Marcel Hanoun. J'ai commencé à filmer et sonoriser ces échanges, sans autre but que celui de garder un trace de cette rencontre. En filmant, le casque sur les oreilles, j'ai été séduit par la vivacité, la liberté et la jeunesse de son esprit, par la musicalité et le grain de sa voix, par son humour aussi.

Comment s'est construit le film entre Stéphanie Serre et vous ? Lorsque Marcel Hanoun a proposé à Stéphanie Serre de jouer un rôle dans *Cello*, il m'a aussi demandé d'être son premier assistant. Le tournage de ce film s'est déroulé sur un week-end, dans maison. Voyant qu'elle intégrait physiquement le cinéma de Marcel Hanoun, j'ai jonglé entre mon rôle de premier assistant sur *Cello* et celui de réalisateur, et opérateur image et son sur ce film que j'avais initié, curieux de capter cette expérience nouvelle. L'entrée du corps de Stéphanie dans le cinéma de Marcel Hanoun m'a paru donner une nouvelle dimension au film et aux idées que le cinéaste exprimait au fil des entretiens qu'il avait avec elle. Elle devenait aussi un personnage de cinéma qui circulait d'un film à l'autre et un vecteur essentiel de ma relation au cinéaste. Lorsque nous allions chez Marcel Hanoun, nous logions dans une petite ville, à quelques kilomètres de sa maison, dans les paysages de l'Aube que je découvrais. Ces trajets en voiture m'ont paru être le lieu idéal pour faire résonner la pensée du cinéaste, et j'ai filmé Stéphanie Serre dans ce mouvement vers la demeure/atelier de Marcel Hanoun, au gré des trajectoires rectilignes de ces paysages, faits de grands aplats de couleurs. Au montage, qui a duré plusieurs mois, mais sans pression aucune, j'étais souvent insatisfait de mon travail, et nous en discutions avec Stéphanie. Petit à petit, j'ai commencé à trouver le rythme du film et quelque temps avant la rétrospective que consacrait la Cinémathèque française à Marcel Hanoun, je lui ai montré la dernière version que je venais de faire. Elle m'a dit que le film était là, qu'il fallait maintenant le montrer, ce que j'ai fait auprès de Marcel Hanoun lui-même ainsi que de Bernard Benoliel, de la cinémathèque française, qui lui ont fait une place, à la dernière minute, dans cette rétrospective.

Le tournage avec Marcel Hanoun ? Comme nous étions très proches de Marcel Hanoun, et que je suis d'un tempérament plutôt discret, je crois que le tournage s'est passé à un peu comme à son insu, comme il le dit lui-même. Je n'avais pas d'éclairage additionnel autre que la petite lampe qui trône sur son bureau, ce qui interrogeait parfois le très bon technicien qu'il est. Et j'ai joué avec cette source unique de lumière, trouvant dans l'intimité qu'elle dégageait ce qui faisait aussi le ton du film. Et puis, Marcel étant quelqu'un qui filme encore beaucoup et souvent, (il a toujours une petite caméra appareil-photo avec lui), cela se passait dans une ambiance tout à fait détendue et en confiance.

Comment s'est fait le choix de ses films ? Dans la phase d'écriture, nous avions pensé à traverser son œuvre jusque dans la phase la plus récente, en incluant les travaux en vidéo. Mais au final, j'ai privilégié certaines scènes des films qui me parlent le plus, au sens où elles permettaient d'être comme des prolongements filmiques de sa pensée et des situations que nous rencontrions. C'est la matière filmée qui trouvait presque naturellement, par association d'idées, de situations, des éléments dans son oeuvre si riche et diverse. Parfois les films étaient directement évoqués, parfois les situations rencontrées les appelaient. Par exemple, pendant le tournage de *Cello*, Stéphanie Serre était maquillée par Lucienne Deschamps, fidèle actrice et amie de Marcel Hanoun. Cette situation renvoyait à l'ouverture d'*Octobre à Madrid* (1964) où le cinéaste met en scène le moment du maquillage de sa future actrice et énonce, en voix off, les rouages du cinéma qu'il va questionner.

Quelles ont été vos conditions de production ? C'est une bonne question, eu égard aux conditions dans lesquelles Marcel Hanoun lui-même a fait du cinéma toute sa vie. J'ai regardé de nombreux films de la collection *Cinéastes de notre temps*, et j'avais le désir de travailler avec un producteur et *Cinécinéma*, qui diffuse des portraits de cinéastes. La région Languedoc-Roussillon nous a octroyé une petite aide au développement dans ce sens. Mais, face à la réticence de certains et à l'absence de réponses d'autres, j'ai ouvert mon frigo, compté les pellicules 16mm qui y étaient entreposées, calculé combien cela coûterait en développement et télécinéma et décidé de faire le film avec la structure associative de production dont je m'occupe. Il y aurait eu quelque chose d'indécent à faire un film sur le cinéma de Marcel Hanoun avec un budget de production classique, sachant qu'il n'a lui-même jamais vraiment vécu de ses films. En ce sens, ils sont autant de témoignages obstinés de désir et de croyance dans ces outils que sont la caméra et le magnétophone qui travaillent avec l'intelligence du spectateur. C'est ainsi que le film a pu exister, et si nous avions dû attendre, ce film serait encore à l'état de bout de papier dans un tiroir.

L'AUTHENTIQUE PROCÈS DE CARL EMMANUEL JUNG

15h/30 TNM la Criée

Marcel Hanoun

« Mes films auront toujours la radicalité d'un refus de l'image complaisante, complice, narrative, illustrative et sans détour, saturée. Parler cinématographiquement de la « solution finale », enfermé dans le refus délibéré de la représentation, m'a semblé, à l'époque (1966), me paraît encore aujourd'hui, être le mode le plus en adéquation avec le sujet historique que j'avais isolé, privilégié et choisi de travailler. Partant d'une authentique, historique réalité, j'ai voulu la deshistoriciser, la détemporaliser, lui donner sa structuration propre et son autonomie, l'impact l'apsanteur d'une lourde pesante abstraction. Toute dénonciation instante et tranchée, si juste fût-elle, la plus légitime, m'est toujours apparue comme une « flatterie démagogique », une échappée facile de toute responsabilité propre, son refoulement, l'enfouissement définitif de toute culpabilité, la banalisation manichéenne du mal opposé au bien. Tout énoncé, par contre, est forcément pédagogique, qui met en exergue, isole, désigne et accuse le mal dans son apparente banalité. Dans ma recherche d'ensemble, constante et obligée, sur le son, mon travail particulier sur les voix fut initié, édicté dès 1957, avec UNE SIMPLE HISTOIRE : il y avait, d'une part, la voix objective et directe, celle du dialogue, d'autre part la voix en off, neutre, en réflexion, comme subjective, d'un commentaire répétitif, les deux voix se renforçant dans la redite insistante de mots qui, comme des notes musicales, se mêlent, se poursuivent l'une l'autre, s'occultent parfois sans que soit occulté l'essentiel, le sens des mots. Mon Procès est forcément contemporain de celui d'Eichmann, inactuel et d'aujourd'hui, répétitif de ceux à venir, procès sans fin de l'humain dans son essence permanente barbare et quotidienne.Cinéaste, je refuse d'être le pourvoyeur d'une jouissance paradoxale des autres, à partir de la violence et de l'horreur. Cinéaste, je me dois d'être provocateur d'idées, de désirs, de réflexion. »

Marcel Hanoun, juillet 2011

CONVERSATIONS SECRÈTES

Elise Florenty

11h30 Variétés

Première mondiale

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

A ZONA Sandro Aguilar

10h TNM La Criée

Première française

THE EXTERNAL WORLD David O'Reilly

9h30 Variétés

PORTRAITS CROISÉS **Première mondiale**

DELL'AVVENTURA 1/2 Romano Guelfi

En présence du réalisateur

13h45 Variétés

Devant la caméra chez Jean-Marie Straub dans *Ces rencontres avec eux*, voici que vous passez derrière la caméra. Pourquoi ? En fait c'est le contraire, je travaille comme réalisateur et cameraman et j'étudie l'audiovisuel depuis vingt ans. Mes premières caméras étaient un super8 et l'une de ces VHS portables, avec le porta-pack à coté. L'acteur, je l'ai fait pour deux films des Straub-Huillet (*Humiliés* et *Ces rencontres avec eux*), ayant déjà connu leur méthode de travail : j'étais leur assistant pour les films tournés à Buti à partir de *Sicilia !* en 1998. Donc, à l'exception d'un laboratoire théâtral avec Paolo Spaziani qui a aussi joué dans *Humiliés*, je ne me considère pas un acteur professionnel, mais je dois dire que cette expérience va rester dans ma mémoire corporelle. Ce que j'ai ressenti et compris je l'ai perçu aussi pendant les répétitions et les tournages chez les autres amis acteurs, qui ont joué comme moi plusieurs fois dans les film des Straub à Buti. Mais peut-être qu'il faudra réessayer un jour !

Comment J-M. Straub a-t-il réagi à votre projet ? Comment s'est passé le tournage ? Quand j'ai proposé le projet à Jean-Marie, il m'a dit de demander aux deux actrices de *Le streghe* si elles étaient d'accord. Nous nous connaissions bien déjà bien, depuis dix ans je travaillais à Buti, non seulement en tant qu'assistant sur les films mais aussi comme réalisateur vidéo des mises en scène au théâtre de Buti, notamment celles que Danièle et Jean-Marie ont toujours programmées à la fin de la préparations des acteurs en amont du tournage de leurs films. Donc pas beaucoup de risques de déranger ! *Le streghe* c'était le deuxième film que Jean-Marie tournait à Buti sans Danièle et, à ce jour, c'est son dernier film en pellicule. La méthode de travail n'avait pas changé : trois mois des répétitions avec les acteurs, mise en scène publique au théâtre communal de Buti et deux-trois semaines de tournage en plein air au Seracino, dans la forêt, pas loin du village.

Film sur le travail, c'est aussi un film sur quelqu'un qui réfléchit à voix haute. Une volonté de restituer la parole à un cinéaste de la parole ? Je ne crois pas qu'on puisse définir les Straub comme des cinéastes de la parole. On devrait plutôt dire des cinéastes du rythme ! Straub-Huillet ont donné beaucoup d'entretiens tout au long de leur production. Mon film essaie cependant de faire voir et écouter au spectateur – en lieu et place du lecteur – les différentes étapes d'une méthode de travail dont les réflexions font partie, et ce ne sont pas des réflexions a posteriori : quand même il y a bien sur toute la longue expérience de travail de Jean-Marie ! Ce qui m'intéresse c'est le dépassement à la fois de la théorie et de la technique du cinéma, et plus en général des audiovisuels : maintenant tout un chacun tient à sa portée les moyens de production et leur maniement. Mais les Straub, bien avant cela, ont toujours travaillé « instrumentalement » le matériel direct qui est la source de leurs films. Au-delà même de la notion d'auteur, ils ont réalisé plusieurs des aventures les plus audacieuses et sensibles du cinéma, au niveau théorique aussi, mais d'une théorie qui n'est rien sans sa pratique, simple et « élevée » à la fois. Tout ça est fondamental pour moi et reste ce que nous devons tenter, afin de saisir la chance d'une rébellion face aux conditions économiques, sociales et politiques, aujourd'hui, hors et dans le cinéma. En ce sens, les deux films qui composent *Dell'avventura* sont très différents des films qui ont été dédiés aux Straub. Ici, il y a continuité de la production des matériaux cinématographiques, depuis le début, c'est-à-dire à partir de la première rencontre avec les acteurs pour la première lecture en commun sur le lieux du film jusqu'au tournage - en passant par l'essai de la mise en scène au théâtre : y est englobée la manière particulière qu'a Jean-Marie d'en parler avec tous ses collaborateurs - acteurs, techniciens – et ça reste plutôt du côté de la «vie au travail».

Voici le premier volet. Pourquoi ces deux temps ? Paradoxalement, j'ai voulu sauvegarder la continuité de ces trois mois de travail sur *Le streghe*. J'avais enregistré plus ou moins soixante heures. Dans ce premier film, *DA 1/2*, il y a le dernier tiers des reprises consacrées au découpage du film vu à travers les dernières répétitions au théâtre, monté chronologiquement, où l'on suit le travail sur le plateau jour après jour avec les rushes. Les deux tiers des enregistrements qui restent constitueront la matière de *DA 1/2* et j'essaierai d'y faire sentir comment le travail « en déséquilibre » arrive à son aboutissement dans une mise en scène. C'est l'autre tempo, qu'on saisit par les « sauts justes » pendant les deux mois et demi de répétitions sur le texte de Cesare Pavese : son éclatement précis rythmé par les voix de Giovanna Daddi et Giovanna Giuliani et par le découpage de Jean-Marie Straub, qui prennent vie ensemble.

Propos reccueillis par Nicolas Feodoroff

Jury Prix des médiathèques

Gaël Fromentin, directeur de la Bibliothèque Départementale des Vosges
Céciline Lévenard, bibliothécaire à la Bibliothèque Municipale d'Asnières-sur-Seine
Sarah Doucet, bibliothécaire à la Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale d'Orléans

Vos activités ? Gaël Fromentin : Nous sommes dans des structures assez différentes. En ce qui me concerne, la mission d'une Bibliothèque départementale, qui n'est pas ouverte au public, est d'accompagner les petites et moyennes collectivités d'un département dans les activités de leurs bibliothèques. Il s'agit de former les personnels de ces structures, de proposer des actions et de leur fournir toutes sortes de supports pour le prêt : livres, films, dvd.
Céciline Lévenard : Pour moi, qui travaille dans une médiathèque intégrée dans un réseau qui en comprend trois, nous sommes au contraire directement en contact avec le public. Nos missions principales sont le prêt de documents, l'accompagnement des lecteurs. Cela peut aller du soutien à l'alphabétisation en collaboration avec des associations à l'animation de clubs de lecture, et bien sûr de conseil auprès de chacun. Par ailleurs je m'occupe du fonds vidéo de la médiathèque.
Sarah Doucet : Je travaille pour ma part dans une médiathèque centrale, au cœur d'un réseau de six bibliothèques. Je suis en charge du fonds de films documentaires, des acquisitions jusqu'à la diffusion, notamment lors de manifestations comme le Mois du film documentaire. À Orléans, nous travaillons en partenariat avec des médiathèques à proximité ainsi qu'avec le cinéma Les Carmes et l'association Cent Soleils qui se consacre au cinéma documentaire.

Qu'est-ce-que le prix des médiathèques ? Le prix est issu d'une sélection de 16 films balayant l'ensemble des compétitions. Il s'agit pour nous de proposer à une œuvre, auprès des médiathèques, un soutien qu'elle n'obtiendrait que plus difficilement par ailleurs. De plus, et c'est un point fondamental, ce prix sera une passerelle entre professionnels du cinéma et publics diversifiés : dans ce cadre, nous, bibliothécaires, pourront pleinement jouer et assumer notre rôle de médiation active et engagée.

Votre présence au FID ? Voir des films, faire des découvertes pour aller vers d'autres horizons, appréhender de nouvelles formes cinématographiques. Nous sommes parfois réellement désarçonnés par la diversité des propositions formelles, et l'exigence de la programmation. Cela permet une réelle ouverture, de sortir des catégories habituelles. Cela nourrit et enrichit nos échanges, et notre présence ici, ensemble, offre la possibilité de discussions, hors du cadre professionnel habituel.
Cela passe aussi par la connaissance d'un « écosystème économique », ce qui nous permet de nous repérer par la suite lorsque nous mettons en place nos actions. Un autre aspect important est la rencontre avec les réalisateurs, pour nous qui sommes en fin de chaîne, tournés vers le public. Ici nous sommes en amont. Nous avons d'ailleurs pu assister au FID lab, ce qui a été une expérience très enrichissante sur le processus de fabrication d'un film.

Que représente le prix pour vous ? D'abord, nous sommes sensibles à la reconnaissance accordée par le FID à ce jury des médiathèques. C'est une belle responsabilité. Il s'agit pour nous de sortir du regard purement subjectif pour porter un propos construit, car un prix est un enjeu réel (intellectuel, comme en terme de visibilité pour les films). Priment avant tout la transmission et la médiation : être bibliothécaire, c'est être passeur, et pour le plus grand nombre, pour l'ensemble du corps social, donc donner un prix des médiathèques, c'est donner à voir au plus grand nombre. Une bibliothèque est aussi une agora et un espace inscrit dans notre contemporanéité.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

Jury Prix du GNCR
Groupement National des cinémas de Recherche

Gilles Laprévotte, Cinéma Orson Welles à Amiens
Valérie Bersia, Cinéma Le Rocher à la Garde
Sabine Putorti, Institut de l'image à Aix-en-Provence

Pouvez-vous présenter vos structures ? Gilles Laprévotte : le cinéma Orson Welles est la salle de cinéma de la Maison de la Culture d'Amiens. Elle est classée Art et Cinéma et Recherche. Sa programmation est basée sur deux axes : la défense d'un cinéma d'auteur en provenance du monde entier, et plus particulièrement des jeunes auteurs. Toujours en V.O, bien sûr. Et en parallèle, une programmation patrimoniale hebdomadaire qui peut prendre la forme d'une rétrospective. D'autre part, le cinéma Orson Welles propose des Cinés goûters en direction du jeune public et des Cinés dimanche durant lesquels un spécialiste présente en trois films l'œuvre d'un cinéaste.
Valérie Bersia : classé Art & Essai depuis 1977, le cinéma le Rocher est établi dans une salle municipale polyvalente gérée par le service culturel de la ville. Il demeure avant tout un lieu convivial et à dimension humaine. Il s'efforce de répondre à son rythme, à raison d'environ 100 films par an, à la demande de tous les publics.
Sabine Putorti : l'Institut de l'Image propose toute l'année des projections de films sous forme de cycles pour (re)visiter l'histoire du cinéma sous toutes ses formes. A cette dimension très fortement patrimoniale s'ajoute de nombreux partenariats avec des associations ou des festivals proposant des soirées débats ou des thématiques, accompagnées par des critiques ou des réalisateurs.

Le GNCR ? Les enjeux de ce prix ? Le GNCR représente un réseau de plus de 250 salles. Le prix GNCR a pour finalité de renforcer le lien entre le festival et les salles du réseau. Il s'agit d'un soutien qui, cette année et pour la première fois, sera financé à hauteur de 3000 euros pour une aide à la diffusion dans les salles. Cette aide devra permettre d'accompagner le film par le biais d'un document ou d'une prise en charge de l'accompagnement en salles.

Vos attentes ? Nous attendons d'un festival comme le FID un "état des lieux" du film documentaire, genre que nous défendons et qui nous semble l'un des lieux de création cinématographique les plus passionnants de ces dernières années. le FID incarne véritablement la notion de cinéma de recherche et nous permet de continuer à approfondir notre lien au cinéma.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

DES JEUNES GENS MÖDERNES 2.0

CONVERSATIONS SECRÈTES

Jérôme de Missolz

16h TNM la Criée

Vous aviez déjà réalisé plusieurs films sur le rock, pourquoi ce nouveau film sur la musique, Des Jeunes Gens Mödernes 2.0, quelle est son origine ? À l'origine, une exposition organisée à la galerie Agnès b. il y a quelques années sur la scène rock cold-wave et after-punk française de la fin des années 70-début 80. On m'a demandé de réfléchir sur un film de cinéma à partir de cette masse de documents, et moi, j'ai décidé d'en faire plus un film qui se déroulerait aujourd'hui, des fantômes de ces années-là venant contaminer le présent. À l'arrivée, donc, un point de vue sur la musique d'aujourd'hui nourrie par cette époque passée. Je revisite sans cesse mon rapport au monde par le biais de la musique, et du cinéma, et cela depuis Entrées de secours que j'avais commencé en 78. Récemment j'ai fait aussi pour Arte Wild Thing, un documentaire qui est une sorte d'autobiographie-essai sur mon rapport dément au rock depuis 1964.

Le film évoque cette scène rock française du début des années 80 et met en scène un jeune groupe contemporain, les Entristes, pourquoi ce passage musical d'hier à aujourd'hui ?
J'ai choisi les Entristes (deux garçons, deux filles de 25 ans) car pour moi ils symbolisent vraiment l'époque que nous traversons : addiction à la technologie, réseaux sociaux, arrivisme arty, et côté fêtard. En fait, je me reconnais pas mal en eux, quand j'avais le même âge en 80, sauf qu'on était encore dans une époque analogique. On vivait plus dangereusement en fait. Dans le réel des situations et non pas dans leur représentation. C'est un film sur aujourd'hui, pas du tout nostalgique des temps passés. Un film sur la fuite en avant de la jeunesse, tourné avec les moyens à disposition de tout un chacun, pour se sauver de la grosse merde ambiante du réel abrasif et flippant.

Les nombreux live de groupes filmés à travers le monde récemment font aussi le lien avec la scène new-wave des 80's. Oui, il est clair que les groupes électro francais, américains ou chinois d'aujourd'hui fonctionnent pour moi comme des clones des groupes des early eighties. Ce qui ne veut pas dire que parmi les clones il n'y a pas des perles rares...

69-X-69, Yves Adrien, est le passeur des Jeunes Gens Mödernes 2.0, comment avez-vous imaginé son rôle dans la structure du film ? Pour moi, Adrien est la pièce centrale du film. Quand on relit son journal NovöVision, écrit en 79, on a juste le sentiment que cet homme avait totalement prophétisé le monde contemporain gouverné par les technologies. Pour moi, Adrien, c'est le voyant, c'est le somnambule de Caligari qui prédit l'avenir. Aussi, l'attirance/répulsion des Entristes pour lui est le nerf de ma construction dramatique. Au bout de la nuit, néanmoins, se dégage une véritable tendresse entre mes personnages, une sorte de soulagement, d'acceptation de l'autre.

Alain Pacadis, Lio, Edwige plusieurs autres figures mythiques traversent le film également. Je les appelle mes "fantômes bienveillants". Alain Pacadis, mort assassiné par son amant, est certes l'ange noir du film, le provocateur alter ego d'Adrien. Les deux femmes sont plus là pour ramener un peu d'humanité, de sensualité, dans tout ce devenir robotisé des corps. Quelles belles femmes, non !? C'est Adrien lui-même qui a eu envie de les retrouver. D'où la nature de ce film qui met en scène le réel...

***Des Jeunes Gens Mödernes 2.0* semble être pris dans un flux d'images hétérogènes, électriques, films super-8, graphisme punk de Bazooka, news TV d'époque et archives d'un présent tournées en vidéo, un choix affirmé dans le montage.** J'ai monté ce film un peu comme un exercice de cut-up burroughsien. Cela m'a amusé de jouer sur la confusion des époques et des supports. En tournant aujourd'hui avec une petite caméra à même pas 200 euros, la Sanyo Xacty à mémoire Flash, j'ai retrouvé en numérique ce qui me plaisait dans le super-8, c'est-à-dire une matière vibrante. Je l'ai opposé à du HDV, du 16mm, de la vidéo pourrie d'actualités trentenaires, des graphismes de Bazooka, et même des images de téléphone portable. Le but étant de sortir de la captation simple, et du naturalisme quasi hyper-réaliste du cinéma contemporain, pour toucher à des sphères plus organiques, plus expérimentales ou abstraites. Je dépeins ainsi l'espèce d'atomisation générale du monde via les images qui circulent. Je traduis une angoisse existentielle qui vient du numérique, en fait. Le film, au final, est donc composé comme une oeuvre musicale tout en respectant aussi une trame dramatique de nature plus cinématographique.

Comment avez-vous rassemblé et choisi ces documents rares sur la musique ? Il a bien fallu deux année de visionnage tous azimuts pour finalement resserrer sur les documents qui m'intéressaient, la plupart étant liés à ma vie, mes connaissances, en particulier pour La Marque du destin, court métrage d'un ami, Philippe Gautier, avec Edwige et Pascal Grégory ou les films de Lionel Soukaz dont j'étais l'opérateur attitré dans ces années-là. Le clip de Néplin avec les Rita, c'est moi qui l'ai réalisé, les Marquis de Sade c'est Ventura et ainsi de suite, presque que des amis. On est donc un peu en face d'un film de famille hormis peut-être l'extrait des Kraftwerk en concert, The Man Machine. Plein d'images viennent aussi d'Entrées de secours.

Pourquoi avoir aussi utilisé des images provenant d'Internet, les échanges Facebook, quel statut particulier ont-elles ? Les Entristes passant chacun plusieurs heures par jour sur Internet, en particulier sur Facebook, il me paraissait indispensable de montrer leur principal mode de communication. Cela me permettait aussi d'articuler le présent/passé en convoquant des recherches d'images via le net. Je trouve ça super et en même temps flippant !

Comment avez-vous déterminé la playlist ? Je crois que c'est le choc du concert filmé des Crystal Castles qui m'a donné la clef musicale du film : ce mélange d'électro et d'esprit punk qui dicte la cohésion de l'ensemble avec par moments des descentes vers la pop un peu mièvre... Le film peut se voir comme un trip limite psychédélique, mais conduisant non pas à l'hallucination des trips LSD des années 60-70 mais plutôt à cette espèce d'atomisation des sons et des images qui circulent dans le temps présent qu'illustrent très bien l'espèce de boléro-techno des Fuck Buttons et le nihilisme total et provocateur des Sunn O))) à la fin.

Propos recueillis par Olivier Pierre

CONVERSATIONS SECRÈTES **Première mondiale**

BROKEN LEG

16h TNM La Criée

Samir Ramdani

En présence du réalisateur

Dans quel contexte avez-vous initié ce projet ? L'année dernière, dans le cadre d'un programme de recherche (Le Pavillon - laboratoire de création du Palais de Tokyo), j'étais invité à participer à l'exposition Service commandé au musée de la danse de Rennes. Le commissaire était Boris Charmatz, chorégraphe et directeur du musée. Le principe de l'exposition était que Boris C. passe commande d'une œuvre auprès de chaque artiste participant. Pour ma part, il m'a tendu un dvd du documentaire *Rize* de David Lachapelle et m'a proposé de faire quelque chose à partir de ce film. J'ai réfléchi, puis je lui ai proposé de me rendre à Los Angeles, là où est née la danse dont parle le film, et d'improviser sur place une série de performances filmées.

Mais aviez-vous un réel intérêt pour *le Krump* ? Pas spécifiquement pour *le Krump*, mais plutôt pour le Hip-hop en général. D'ailleurs Boris connaissait mon travail, et n'ignorait pas mon goût pour les cultures issues des milieux populaires. Cependant, je n'avais jamais réalisé de projet parlant directement de Hip-hop ou d'une de ses pratiques. Même si j'en avais très envie. Ce fut donc une bonne occasion et de me poser les questions liées à la représentation de la culture Hip-hop que ce soit dans le champs de l'art et du cinéma, ou même, dans les différents médias.

Qu'est-ce qui a présidé à la construction du film ? Beaucoup de légèreté, de hasard, et un peu d'intuition. Je ne savais pas vraiment ce que j'allais faire là-bas, j'avais environ une semaine sur place, et n'avais pas vraiment de contact. Je me suis rendu dans une sorte MJC à Long Beach. Par chance, D.Mickael, mon personnage principal, était là. Je lui explique vaguement que je veux faire un film plutôt expérimental et il me dit : « Viens demain soir à Compton, on fera une session avec mon groupe, et tu pourras filmer ». Le thème du « story telling » dans cette danse s'est imposé de lui-même, et les séquences et les plans griffonnés sur mon carnet avant et pendant le tournage (qui a duré 4 jours). Ce que je veux dire c'est que ce projet s'est fait vite (moins d'un mois entre l'idée de partir et le vernissage de l'exposition) et dans la spontanéité. Donc le montage final reste dans l'esprit de ce projet, il est brut, les séquences sont relativement autonomes, certains choix sont uniquement plastiques, sensuels, et en somme, le tout est davantage guidé par le désir spontané que par une volonté intellectuelle de construire du sens...

La musique est presque absente et laisse plutôt la place aux sons de la danse, comment avez-vous travaillé la bande-son ? Elle a était pensée pendant l'écriture des séquences puisque le son est toujours celui de la prise directe, celui du micro de la caméra. J'ai demandé aux danseurs de danser sans musique car je voulais enlever au maximum la charge spectaculaire et masculine qu'on a l'habitude de voir dans les clips. C'est une façon pour moi d'avoir le mouvement brut sans son habillage musical. Cet exercice a était très difficile pour les danseurs. Puis à l'inverse, j'ai demandé à d'autres danseurs de se tenir immobiles devant la musique qu'ils produisent eux-mêmes (musique électro, au demeurant très pointue) et là aussi ils ont souffert !

Vous filmez toujours la danse et les danseurs en plan large, sans jamais vous focaliser sur un seul mouvement, mais en privilégiant l'ensemble et le paysage. Pouvez-vous nous commenter ce choix? C'est comme cela que j'aime filmer mon sujet en général. Bien sûr, pour moi le contexte est important, mais surtout, ce qui m'importe c'est la distance. C'est-à-dire que quand je filme un danseur frontalement en plan fixe, plan large, sans musique et pendant plusieurs minutes, j'ai l'impression d'avoir une relation honnête avec mon sujet, on peut observer ses faiblesses, sa virtuosité, ses efforts, et tout ce qui fait que c'est une personne sensible qui ne se cache derrière aucun effet. Les clips ou reportages sur les pratiques Hip-hop n'ont pas vocation à montrer les gens sous cet angle. Finalement, c'est un rapport éthique à mon sujet, il y a juste le danseur et le cameraman, chacun fait ce qu'il peut, sans emphase, sans spectacle, en donnant son maximum, mais avec simplicité.

Propos receuillis par Rebecca de Pas

KINSHASA SYMPHONY

18h Variétés

Claus Wischmann et Martin Baer

En présence de Jerôme Vallet, distributeur du film

« La première fois que je suis allé en Afrique, je venais juste de passer le bac. Je suis parti découvrir le monde : j'ai fait la route de Berlin à Damas en vélo, puis j'ai continué en bus et à pied ! J'étais ébahi – et choqué, non pas par la pauvreté mais par le racisme et par le fait que je faisais partie du problème. Malgré mes bonnes intentions, être un blanc, venu d'un pays riche, suffisait à créer une distance insurmontable avec les Africains. Après 6 mois en Afrique centrale, je suis rentré en Europe et j'ai décidé de ne revenir que quand j'aurais quelque chose d'utile à y faire. J'ai fini par tourner plusieurs films là-bas. Le coréalisateur, Claus, est lui-même musicien et a déjà écrit et réalisé plusieurs documentaires sur la musique. Quand il a entendu parler d'un orchestre symphonique congolais, il m'a appelé car il connaissait mon intérêt pour l'Afrique. J'ai dit à Claus quelque chose comme « Pas possible, aucune chance qu'un pays aussi pauvre ait un orchestre symphonique! ». Nous sommes donc allés vérifier, et en arrivant à Kinshasa nous avons découvert cet incroyable orchestre. Claus connaissait bien Beethoven, et moi, l'Afrique. Nous avons combiné nos forces. En tant que chef opérateur j'étais très nerveux à l'idée de filmer un orchestre avec une seule caméra. Heureusement, un second cadreur, Michael Dreyer, est venu pour filmer le concert. Tourner en HD sans assistant est un vrai défi. D'autant qu'éclairer en Afrique, c'est compliqué. La lumière du jour est très forte, très blanche, et il n'y a quasiment pas de matériel. En entendant tous mes collègues me dire à quel point c'était difficile – presque impossible – de tourner dans les rues de Kinshasa, j'étais plutôt inquiet. J'ai donc été très soulagé, et heureux, quand nous avons vu les premiers rushs sortis du labo. Les techniciens étaient enthousiasmés par les couleurs et par les visages qu'on pouvait vraiment bien distinguer, même dans l'obscurité de la salle de répétition. Les rues encombrées de Kinshasa constituaient encore une autre difficulté dont on avait beaucoup entendu parler. Nous avons donc décidé de tourner avec une petite caméra HDV. Je n'aime pas « voler » des images, en dissimulant la caméra. Nous ne pouvions pas de toute façon, car même réduite, notre équipe, était très visible (les blancs sont rares dans les townships de Kinshasa). Nous avons embarqué une caméra, des objectifs, et un solide trépied. Pascal Capitolin portrait tout ce dont nous avions besoin pour enregistrer en Dolby Surround. C'était lourd, mais ça valait le coup. A trois, nous voulions filmer l'orchestre de Kinshasa exactement comme nous avions filmé l'orchestre philharmonique de Berlin ! » D'après Martin Baer.

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ **Première mondiale**

L'ALTRA FACCIA DELLA SPIRALE

Riccardo Giacconi 16h15 Variétés

En présence du réalisateur

L'altra faccia della spirale **emprunte son titre à la traduction italienne du deuxième volume de la trilogie Foundation d'Isaac Asimov. Son actualité ?** Le texte lu par les résistants italiens dans le film est une dramaturgie à six voix que j'ai créée en isolant et en recomposant des fragments de la trilogie d'Asimov. Mon but était de créer un texte qui, tout en conservant son ton de science-fiction, agirait à deux niveaux différents : comme une référence à l'expérience des résistants pendant la Seconde Guerre mondiale en Italie, et comme une vision de la situation politique et sociale d'aujourd'hui. Il a été très important pour moi de voir à quel point les six résistants ont plongé dans le texte qu'ils ont accepté de lire devant la caméra.

Le film tresse des lieux, des histoires et des moments qui se font par écho et coïncidences. L'origine du projet ? J'étudiais une coïncidence particulière dans l'histoire de la littérature italienne. La traduction en italien du *Cycle de Fondation* d'Isaac Asimov est sortie en 1963 et 1964. Durant ces mêmes années, la littérature italienne est entrée dans une phase importante pour le roman de Résistance, un genre littéraire dont l'action se déroule dans les groupes de partisans qui résistaient pendant la Seconde Guerre mondiale en Italie. De façon significative, Italo Calvino a appelé le livre de Beppe Fenoglio, *Una quesione privata*, « le roman de la résistance italienne ». Le livre est paru en 1963, soit exactement l'année durant laquelle la traduction italienne du *Cycle de Fondation* d'Isaac Asimov a commencé à sortir. En voyant que la même société, à la même période, recevait à la fois Una questione privata et le Cycle de Fondation, il est légitime de se demander si les deux œuvres traçaient le même paysage culturel, et le même système de valeurs. Au début des années 1960, la science-fiction et le roman de Résistance étaient deux genres qui occupaient le même panorama littéraire.

Les liens avec ces résistants ? Après avoir passé beaucoup de temps à parler avec plusieurs résistants, je me suis rendu compte que ce qui me fascinait le plus n'était pas nécessairement la nature de leurs expériences. C'était plutôt le fait qu'ils avaient investi toute leur vie dans leurs récits, dans leurs histoires. J'ai découvert que leur rôle de conteurs n'est pas seulement ressenti comme une responsabilité sociale et politique, mais même comme une impulsion presque physique, un besoin implacable. Ils portent la substance de leurs histoires dans leur propre corps. De nos jours, un tel degré d'implication dans la pratique du récit est rare.

Pourquoi ce parti pris des lectures ? Je considère l'acte de lire, non seulement comme une mise en acte d'un objet précédemment produit, mais fondamentalement (de la manière dont Walter Benjamin le prévoyait) comme une tentative perpétuelle pour construire une constellation entre deux moments de l'histoire : quand le texte a été créé, et ses lectures subséquentes. Le moment de lisibilité d'un texte devient la chance d'actualiser ces potentialités jusque-là restées latentes. Dans mon travail, la tentative de construire des constellations entre différents moments dans le temps et dans l'espace est utilisée comme une technique pour produire une interprétation de l'évènement qui s'éloigne légèrement du point de vue conventionnel – une vision de l'évènement depuis une position en biais.

Pourquoi avez-vous retenu ces deux lieux de résistance là, précisément ?Le film a été tourné près de Tolentino et Camerino, deux petites villes des Marches, en Italie centrale. Cette région n'est pas l'une des plus célèbres dans l'histoire de la résistance italienne, et c'était important en ce qui concernait la manière dont j'envisageais de travailler avec des paysages. Dans chaque paysage présenté dans le film, un épisode en lien avec la résistance a eu lieu. Mon but était de produire, ou plutôt de révéler, une sorte de vibration entre l'image d'un paysage et une sorte de surplus produit par un mémoire projetée sur ce paysage, ou même sa possibilité.

Comment avez-vous travaillé l'articulation avec le film de Richard Fleisher, dont Asimov a écrit une adaptation ? La bande-son du film contient des extraits du film de 1966, *Le Voyage Fantastique*, dont on a part la suite demandé à Isaac Asimov d'écrire une adaptation littéraire. Le film est sorti à la même période, alors que la constellation « Asimov plus roman de la résistance italienne » était en train d'advenir.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

CONVERSATIONS SECRÈTES

HERR BERNER UND DIE WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE

Serpil Turhan **Première internationale** 11h30 Variétés

Pourquoi avoir choisi le texte d'Heiner Müller? J'ai découvert le texte d'Heiner Müller *Wolokolamsker Chaussee* lors d'un séminaire a la faculté des lettres de Karlsruhe ; séminaire qui traitait des pièces radiophoniques et des études de textes d'Heiner Müller. Après avoir jeté mon dévolu sur *Wolokolamsker Chaussee*, je me suis mis à la recherche d'un vieil homme qui pourrait m'aider à lire et comprendre ce texte. J'ai rencontré M. Berner dans une maison de retraite de Karlsruhe. Nous avons commencé à lire le texte ensemble, de courts passages, une fois par semaine, sur une longue période. J'ai fait des enregistrements audio de ce travail. Le texte même est passé à l'arrière plan lorsque M. Berner s'est mis à parler de sa vie et de ses souvenirs de guerre. *Wolokolamsker Chaussee* est donc à l'origine de nos premières entrevues.

Le montage entre les images et la voix de M. Berner. Comment avez-vous fait cela ? Le son est arrivé en premier. Je me suis contenté d'enregistrer nos lectures et nos conversations pendant longtemps. Celles-ci étaient également retranscrites. Après cela, j'ai compris que je ne voulais pas uniquement créer une pièce radiophonique et j'ai donc décidé de filmer avec une caméra 16 mm. Je voulais raccorder l'enregistrement audio au film. Le montage du film a tout d'abord démarré avec le son et je me suis ensuite attaqué au texte ; un travail qui s'est avéré très intense. J'ai créé une version audio d'environ soixante minutes : le premier montage son. La monteuse Eva Hartmann m'a ensuite aidé à raccorder le film 16 mm à la bande-son. Nous avons très bien travaillé ensemble car nous nous sommes tout de suite entendus sur le rythme à donner au film. L'idée d'utiliser un écran noir a pris forme au cours du montage son. Durant certaines parties de la narration de M. Berner, je ne voulais aucune image. Cela ne doit pas détourner l'attention des spectateurs. Cette coupure était très importante à mes yeux. A ce stade, le son fonctionne comme une image. Les mots de M. Berner sont d'une telle importance et d'une telle intensité qu'il est nécessaire de porter toute son attention dessus.

L'utilisation de la pellicule 16mm ? Au cours des enregistrements audio de M. Berner, j'ai utilisé une bobine 16 mm que j'ai développée manuellement pour la première fois. J'avais assisté à un autre séminaire traitant de cette technique à l'université. La structure fragile, l'esthétique et cette chose incontrôlable qu'ont les pellicules 16 mm m'ont charmé. Avec ce genre de pellicule, on est content de se retrouver avec quelques images visibles. Les rayures apparaissent au cours du développement. J'ai tout de suite préféré utiliser des bobines 16 mm pour filmer M. Berner. Les développer manuellement faisait également partie de mes souhaits. L'idée que le film soit réparti sur des bobines de 11 minutes chacune me plaisait. Cette expérience me séduisait depuis longtemps. J'ai tout filmé moi-même, à l'exception des interviews dont s'est chargé Simon Quack. Il était également important à mes yeux de montrer où vivait M. Berner. Les images en noir et blanc recouvertes de rayures s'accordent parfaitement avec la narration de M. Berner ponctuée de pauses et d'intervalles.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

OÙ

lieu d'exposition pour l'art actuel
58 rue Jean de Bernardy 13001 Marseille

Nadim Asfar 20.022011.mp4
photographies et vidéos
jusqu' au 13 juillet

Galerie agnès b. 31-33 cours d'Estienne-D'Orves 13001 Marseille

CathedralCars
THOMAS MAILAENDER jusqu'au 27 août

LES TROIS DISPARITIONS DE SOAD HOSNI

Rania Stephan

Compétition internationale **Première mondiale** **Compétition premier film**

En présence de la réalisatrice
14h Variétés

Why did you choose this actress in particular? *It's a long story. I was born and raised in Lebanon. In those days in Beirut, you could see a great variety of films, from Bruce Lee to Bergman. The Egyptian popular cinema was present but not appreciated in Arab intellectual circles where its lack of social commitment, its function as the opium of the people, and so on, was criticised. So I didn't see a lot of Arab films. After high school, I studied cinema in Melbourne, Australia. At university we studied cinema from the around the world, from Hollywood to the New Wave, from experimental New York cinema to Japanese cinema, everything... except Arab cinema! One day, I accidentally came across a film by Soad Hosni at my aunt Sonia's house, one of my father's cousins, who lived in a suburb of Melbourn. Her husband had left her and she spent her days cooking and watching Arab films on video tapes she rented from the local Lebanese grocery. I was blown away by Soad Hosni. I enjoyed the film as much as any Hollywood film, French film or any other and, what's more, it was in my language. I began to watch all her films and decided to write my final dissertation on her as the "heroine of popular Egyptian cinema". I still maintain that it is Soad Hosni who brought me to Arab cinema. Ever since, I've felt a particular affection for her, in addition to my admiration for her talent.*

Could you enlighten us about title of the film: disappearances? Three disappearances? *When Soad Hosni committed suicide in London in 2001, I was shocked, like many people in the Arab world, by her sudden, tragic death. After a 30-year career and 82 fiction films, she was not only an actress but a star, nicknamed "the Cinderella of Arab cinema". I felt that with her death an exceptional actress had disappeared with whole panoply of cinematic representations of Arab womanhood; it also coincided with the end of VHS, the medium that had carried these images. So, those are the three disappearances. Maybe there are others.*

How did you choose the extracts from the 82 films in which she acted, and how did you proceed with the editing?
An actress dies. She's no longer around to tell her story. So her work becomes the best way of talking about her. The idea rapidly came to me of telling her story solely through extracts from her films. My film is constructed like a tragedy in 3 acts divided into scenes, with a prologue and an epilogue. Several levels of reading are interwoven and different narrative forms are used. In the third act, for example, I worked on the dream-like aspect of the narrative that I constructed as a dream within a dream.
In terms of construction, the main phases of her life and career had to be displayed, along with the important characters she played, her multiple identities, in order to try to clarify her tragic end. But there's also a playful side to the editing that I feel is justified. I had a lot of fun editing this film, working with the images and sounds. I played around with all these elements.

How do you create a continuous narrative from material which is intrinsically, necessarily heterogeneous? *The story had to be told without losing the thread of the plot, given that the actress goes from the age of 17 to 48, from 1959 to 1991, without chronological order. I also wanted the story to be followed without needing to know about Egyptian cinema or Soad Hosni's work. This isn't just a film for fans. So plot construction was of prime importance, along with the soundtrack and music. In terms of the images, it begins with a dead actress who tells her story. Her account is constructed using elements from her fiction films. She tries to remember. Her memory is fragmented. The texture of the VHS with its scratches is used as a framework for this memory, with images which appear and disappear like memories. Everything had to converge on this voyage through cinema and memory: images, sounds, music, dialogue, cinematic materials.*

The phrase "imagination is more beautiful than reality" recurs several times during the film. Is it part of an agenda? Hers? Yours? The Egyptian cinema's? *The job of an actress is to play characters and I created a story based on this. What's real and what's imaginary? The boundary is blurred... The whole time I had this phrase by Godard in mind: "Representation consoles us for the fact that life is hard, but the knowledge of life consoles us for the fact that representation is only a shadow". It's the oscillation between the two which makes it possible to continue making films.*

The final shot of the film seems to create a "mise en abyme" (wheels within wheels) with the story of Soad Hosni, to such an extent that we never leave the fictional image.
Exactly, at the end of the day, the film is a homage to an actress, her work, her body at work; it's also the story of her images, a documentary about fiction. Ultimately, it's a film about the life and death of an actress and the power of imagination.

Did you try including images in the film that didn't come from her films? *Right at the beginning of writing the project, I thought about including three images from reality: one of the house where she was born in Cairo, one of the building she threw herself out of in London and one of her tomb, her final resting place. But I quickly came to the conclusion that it was better to stick to my initial idea of telling a story, a fiction, using elements taken solely from other fiction films.*

Could you tell us about your current projects? *I'm writing a story (a fiction? a documentary? both?) about an investigation: a quest for memory.*

Interviewed by Céline Guénot

CONVERSATIONS SECRÈTES

UN MONDE ARGENTÉ Nicolas Gerber

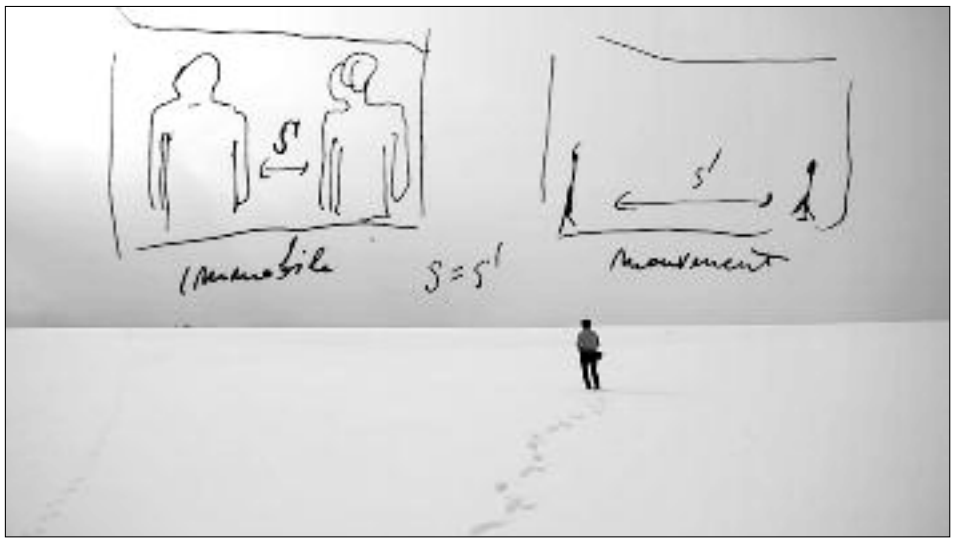
Première mondiale *En présence du réalisateur* *11h30 Variétés*

Pourquoi le Japon ? Pour la présence de la nature ? Je tombe sur ce haïku : Est-ce ainsi que le Ciel daigne se moquer du peuple en faisant tomber une neige qui remplit à peine la paume de la main ? *Utamaro*, 1790 *Ehon Gin Sekai*. Cela fait plus de 20 ans que j'ai quitté les Alpes des Grisons et il fallait d'une certaine manière partir à Hokkaido pour voir si la neige avait été mondialisée. Avoir quelque chose à faire quelque part, c'est le geste primitif de la performance mais aussi du cinéma, un corps-caméra. « Quel monde habiter est aujourd'hui la question posée au cinéma...» Serge Daney. Le film devait s'ouvrir sur un hors-écoumène, une terre non exploitée par l'homme, dans une nature inaccessible où la culture n'aurait pas sa place, tel l'index de fin d'un livre, *La part maudite* de Georges Bataille étant la genèse du film *Un monde argenté*. Marcher dans un Japon, et nous le comprenons d'autant plus aujourd'hui, situé dans une faille, une fente, s'y introduire pour recueillir des épreuves photographiques et corporelles. Dans la peau et la légèreté d'un flocon de neige, je descendais des montagnes du nord pour fendre l'île vers le sud, vers le printemps et fondre en sel, me retrouver dans la présence de la nature, dans un chat, un balayeur trisomique, des feuilles tombantes, un vieil homme, le vent, un banc, un jeune homme, un enfant et la flamme. C'était encore possible de filmer Hiroshima en admettant que la ville ne soit pas punie pour l'éternité, de travailler à l'intérieur d'un dispositif cinématographique universel où l'on peut lire le passé et enregistrer le présent pour y expérimenter une durée dans toute sa limite. Le fait que le film soit programmé aux extrémités (6 et 11 juillet) des écrans parallèles du FID est une très juste combinaison (secrète?).

La structure du film laisse une large place aux digressions, aux échappées. Comment s'est-il élaboré ? Tout d'abord en observant la structure du flocon de neige, j'ai remarqué qu'elle laisse apparaître des failles (échappées?) entre chacune des branches de cristaux, ces failles, reliées au noyau, sont des empreintes de rupture dans la structure à l'état solide. Ces failles sont encore des canaux d'entrée et de sortie permettant aux ondes de circuler à l'intérieur d'un réseau cristallin, si bien que le noyau fait état de simultanéité, un noyau dur – aimantation des branches de cristaux et noyau tendre – récepteur d'ondes provenant à priori d'une dilatation d'un autre noyau tendre voisin.
En supposant que notre corps est un monde à vivre, il est encore possible de travailler le corps d'un film, en se déplaçant par rapport à des sensibilités vibratoires - osseuses. Je vois les images et les sons comme des minéraux, le montage comme une polarisation de ces minéraux. En introduisant l'histoire de Pierre et Paul (pôle) de Henri Bergson, je voulais porter l'attention sur cette simultanéité de durée jumelle, une forme de démultiplication de la perception. Celle-ci est encore envisagée par des supports différents de tournage, HD, iPhone, 16mm ou 16:9 et 4:3. L'acteur et filmeur remarque que la neige ne fond pas car elle s'introduit à l'intérieur de son corps, il peut alors envoyer ses corps à travers le monde car il a établi, en un seul temps réel, son cadre de fiction - de survie. J'ai élaboré ce film en partant d'une sensation de bruit blanc informe et menaçant puis j'ai commencé à douter de certaines fréquences car je ne les sentais plus, elles ne correspondaient plus à ma vie, je les ai alors enlevées. Il s'agissait de déconstruire méthodiquement jusqu'à sentir quelque chose d'humain. Dans cette nouvelle échelle 1/1 il était à nouveau possible d'ajouter au film du travail manuel : objets volants, dessins colorés de gares ou encore des photographies d'Hiroshima. On pourrait dire que ces digressions, échappées, invisibles ou dépenses dont tu parles étaient mémorisées dans le projet dès le départ. Elles me sont apparues pendant ce travail qui a duré presque 4 ans.

Le travail du son, et notamment les choix musicaux ? Le travail du son existait avant celui inscrit dans le film, au départ il s'agissait de composer autour d'une durée de 9 heures puis elle s'est consumée en film de 48 minutes ; en un souffle plus concret, plus direct et sauvage. La musique d'ouverture de Gastr Del Sol est pour moi ce que je préfère en terme de présence simultanée de son et de musique. Une pièce que j'improvise sur un piano dans un intérieur boisé des Cévennes est un clin d'œil à l'élan romantique de *Lenz* dans le livre de Georg Büchner, *Neina* pour sa pulsation japonaise, digitale et sanguine, il y a aussi le cor de chasse dans la séquence de la fonte des neiges qui est le son émis par la pierre argenté dans le sable des rivières (Plutarque). *Le râga* de Nikhil Banerjee fait présonance à la marche du sel de Gandhi mais c'est tout d'abord comme Miles Davis, un son que j'écoutais en boucle quand je suis arrivé en France. Puis dans le générique de fin, *Sentimental Journey de Doris Day*, classé au Hit-Parade américain dans la semaine du 6 au 12 août 1945 et Imaouadane An Toufat, un extrait de marche nomade enregistrée à Tamanrasset au retour du tournage dans le Hoggar. Sans oublier la tempête, la marche dans la neige, le fracas des pierres, les petits engins en plastique, etc...Toutes ces musiques sont aimantées entre elles par une chose qui m'est apparue en prenant du recul : un message de paix.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



UNE AUTRE HISTOIRE DU CINÉMA MEXICAIN

18h00 TNM La criée

EL PROFETA MIMI Jose Estrada

SOUFFRANCE ET CRUAUTÉ

18h/1h Variétés

YOU MAKE ME ILIAD

Mary Reid Kelley **Première mondiale**

L'AN 2008

Martin Le Chevallier

IN FREE FALL

Hito Steyerl **Première française**

CONVERSATIONS SECRÈTES

OS MONSTROS

11h/1h Variétés

Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti

Une homme, une femme, lui dehors, elle dedans, il joue longuement d'un instrument sonnant comme un saxophone soprano voulant être une clarinette tellement il semble en bois. Il fait nuit, rien n'est certain.

LES NUITS DU FID / PARTIES

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

LUNDI 11 JUILLET FÊTE DE CLÔTURE 21H00 À 02H00

MONDAY JULY 9th 9pm – 2am

Sur présentation d'une accréditation professionnelle, d'un pass ou d'un billet d'entrée du jour au festival / *Access will be granted upon presentation of an Accreditation, a Pass or a* **FIDMarseille** *screening ticket.*

DJ SET Very Mercenary All Stars' Gang
Les quatre mercenaires mélomanes ont mélangé toutes leurs balles... Bang bang !

EXPOSITION
Faces and Walls

Galerie de L'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Marseille
JUSQU'AU 11 JUILLET 2011 - 15H / 20H

DELPHINE CHEVROT
AYRO DANUSIRI
ELISE FLORENTY
GIANFRANCO FOSCHINO
PIETER GEENEN
FRIEDL VOM GRÖLLER
NINA KURTELA
JONATHAN PEREL
HERVÉ PICHARD
GAËTAN ROBILLARD
MOHAMMAD SHIRVANI
ÖZLEM SULAK
DARIELLE TILLON

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

Lundi 11 juillet

Invités (sous réserve)
Pierre CARNIAUX pour *Last room* ,
Christophe Bisson pour *Road movie*.

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

LE GROUPE LA POSTE

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

Journal FIDMarseille
Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Céline Guenot, Fabienne Moris, Rebecca de Pas, Olivier Pierre, Nicolas Wozniak. Photos du Festival : Corinne Vicari. Traductions : Philip Clark, Céline Guénot, Claire Havart, Eve Judelson, Jean-Pierre Rehm, Sally Shafto. Coordination et maquette : Caroline Brusset. Correctrice : Claire Robert. Impression : Imprimerie Soulié