



JOURNAL/DAILY • 14/07

Sharon Lockhart

PRÉSENTE

MUCEM • 10H00

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE • 12H45

Teatro Amazonas

Pine Flat

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE • 22H

Khalil, Shaun,
A Woman Under Influence
& Goshogaoka



« Je repense souvent au temps passé au Japon, quand j'ai tourné *Goshogaoka*. Ce film a changé ma vie, car c'est la première fois que j'ai travaillé à grande échelle dans une communauté. Cela m'a aidée à réaliser que je suis douée pour impliquer les gens. Je suis très honnête avec eux, et je veux qu'ils comprennent ce qu'ils font et comment nous travaillons ensemble. Il n'y a jamais de mystère : tous les participants savent ce que nous faisons, où la caméra sera placée, ont la possibilité de regarder dans le viseur. Nous formons un collectif durant ce processus. »



Que je naisse se fasse
Marc'O & Sébastien Juy

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE • 10H30

En présence du réalisateur **Sébastien Juy**

MARC'O EN 6 DATES

1951 · producteur du *Traité de bave et d'éternité*, d'Isidore Isou
1952 · *Revue Lettriste Ion* - avec un scénario de Guy Debord
1954 · *Closed Vision* - premier long-métrage
1967 · *Les Idoles* - pièce de théâtre et film
1978 · *Flash rouge* - avec Catherine Ringer
2014 · *Utopia* - avec Edouard Glissant.



SÉANCE SPÉCIALE SCSELF,
SOCIÉTÉ CIVILE DES ÉDITEURS DE LANGUE FRANÇAISE

RENCONTRE AUTOUR
DE L'ADAPTATION
DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE
AU CINÉMA

LA BALEINE • 12H30
En présence des réalisateurs

**DANSES MACABRES,
SQUELETTES ET AUTRES FANTAISIES**
Pierre Léon, Rita Azevedo Gomes et Jean Louis Schefer
Librement inspiré de *Squelettes et autres fantaisies* de J.L. Schefer
(Pol 2016)

PREMIÈRE MONDIALE • WORLD PREMIERE



LES VARIÉTÉS • SALLE 1 • 21H45
En présence des réalisateurs

Kinta to Ginji
**TAKUYA DAIRIKI
& TAKASHI MIURA**

Votre film est construit autour de deux personnages, qui parlent comme d'éternels adolescents, mais qui sont en fait un robot et un animal. Pourquoi ces deux figures, plutôt que des personnages humains ?

Dans nos 11 films précédents, nous avons nous-mêmes joué les personnages, sous nos propres noms. Quand nous avons commencé à penser notre nouveau projet, nous avons voulu faire quelque chose de différent, et nous avons pensé à nous faire remplacer par un robot et un animal (un *Tanuki*, un esprit ressemblant au raton laveur). C'est tout simplement parce que le robot et le *Tanuki* avaient l'air ridicule, et que nous avons trouvé cela drôle.

Les deux personnages semblent constamment en attente de quelque chose qui n'arrivera pas, comme dans le théâtre de l'absurde : était-ce une référence lors de l'écriture des dialogues ou du tournage ?

L'absurde n'a pas du tout été un mot clé durant la production du film. Notre robot et notre *Tanuki* n'attendent rien, ils tentent par eux-mêmes de trouver des choses intéressantes dans le monde qui les entoure. Nous aimons les choses absurdes, en ce qu'elles nous font rire.

Chaque séquence est construite autour d'un plan large, et vous ne faites jamais de champ-contrechamp. Était-ce important de montrer vos personnages ensemble dans leur environnement ?

Nous utilisons des plans larges, car nous aimons les cadres où des petits êtres vivants (hommes, robots ou *Tanukis*) errent sans but dans un grand paysage. Pourquoi aimons-nous ces compositions ? Parce que l'on ressent extrêmement fortement, de manière très intéressante, le pathétique et le non-sens de la vie. Ne voir aucun sens et cependant trouver les choses drôles, c'est une forme de courage que nous avons reçue.

[lire suite page suivante]


LA BALEINE • 20H30
**De quelques
événements sans
signification**
Mostafa Derkaoui


© Idir, film still 2018 ©Carole Douillard et Babette Mangolte
IDIR
CAROLE DOUILLARD
& BABETTE MANGOLTE
DU 8 AU 18 JUILLET
OÙ
lieu d'exposition pour l'art actuel
58, rue Jean de Bernardy
13001 Marseille

ATTENTION !
LES VARIÉTÉS • SALLE 2
22H30
SÉANCE SUPPLÉMENTAIRE
DU
**FILM
des
30
ans**

LES VARIÉTÉS • SALLE 5 • 14H30

**LA PLAZA
DEL CHAFLEO**
Iván Argote

**AMATEURS,
STARS
AND EXTRAS,
OR THE LABOR
OF LOVE**
Marwa Arsanios

Nous ne coupons pas nos plans, car nous pensons que ce qui est important dans ce film, c’est que deux personnages sont juste là. Il n’y a rien de dramatique, ils sont juste présents, là. Ils ne se projettent dans rien, ils n’ont pas non plus de destination. Nous pensons que tout cela est souligné si nous les filmons en plans larges dans des grands paysages.

Quelques gros plans montrent des détails (de branches, d’étangs, de ruisseaux...) qui semblent n’avoir aucun rapport avec les dialogues. Pourquoi interrompre ainsi le flux des plans larges ?

Nous avons commencé le tournage sans avoir de trame. Nous avons tourné à deux, en allant dans différents endroits et en nous baladant au hasard, et en filmant avec notre caméra dès que nous trouvions quelque chose intéressant. En dehors des scènes où apparaissent Kinta et Ginji, nous avons aussi filmé beaucoup de paysages ou de choses qui nous ont plu. Tout comme Kinta et Ginji, nous-mêmes, en tournant notre film, nous sommes à la recherche de choses que nous allons trouver intéressantes. Les images qui défilent en arrière-plan des dialogues sont des choses intéressantes que nous avons trouvées (et que peut-être Kinta et Ginji n’ont eux-mêmes pas trouvées). Nous avons fait le montage en nous disant qu’il était intéressant de mettre ces choses au même plan que Kinta et Ginji.

Propos recueillis par Nathan Letoré

PREMIÈRE MONDIALE · WORLD PREMIERE

How Glorious it is to be a Human Being

MILI PECHERER

LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 13H

En présence de la réalisatrice



Vous avez réalisé *How Glorious it is to be a Human Being* alors vous étiez encore étudiante au Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains. Quel était votre projet de départ ?

Je n’en avais aucun... En fait, j’ignorais comment concevoir un projet avant d’arriver au Fresnoy. J’avais cette façon bizarre de réaliser des films, comme si on m’ordonnait de le faire, un peu malgré moi. Donc ma démarche, c’était d’abord de paniquer, avant de rassembler les idées et bouts de phrases que j’avais et d’essayer de les suivre à l’aveuglette, dans le cadre géographique où je me trouvais. Après deux années au Fresnoy, je commence à prendre les choses en main, je contrôle davantage le processus, au moins jusqu’à un certain point. Pour moi, le miracle du documentaire, c’est quand quelque chose qui vous attire, même si c’est très confus, il faut partir le découvrir avec son arme et son armure : une petite caméra. Je suis encore jeune, j’ignore encore comment on écrit un documentaire. Mais à quoi bon le faire, de toute façon ?

Vous avez entrepris ce « pèlerinage aveugle » avec une amie, Genevieve Bicknell, qui, en plus de vous accompagner, codirige avec vous la photographie du film. Comment l’avez-vous rencontrée et comment avez-vous travaillé ensemble ?

J’ai rencontré Gen il y a cinq ans au dokumentART, un formidable festival qui a lieu dans une petite ville en Allemagne. C’est une belle rencontre qui s’est prolongée. Pendant cinq ans, nous avons échangé des e-mails, et comme nous ne nous connaissions pas bien, du moins pas notre vie quotidienne, cela nous a permis de parler d’autres choses. Quand l’opportunité de travailler ensemble s’est présentée, je n’ai pas hésité. Je voulais partager mes impressions avec Gen, parce que c’est une personne rare. Je préfère ne pas trop m’étaler sur le sujet, parce que je pense qu’on le ressent dans le film, et aussi parce que je ne veux pas mettre Gen dans l’embarras. J’aimerais juste que tout le monde ait la chance de rencontrer une Genevieve dans sa vie, parce qu’elle redonne foi en tant de choses, elle donne l’impression que tout est possible, que nos rêves peuvent se réaliser, mais tout en douceur, pas en « se battant » pour obtenir ce qu’on veut, comme on nous exhorte toujours à le faire. J’adore cette façon qu’elle a de bien réfléchir quand on lui pose une question, de peser ses mots, avant de livrer une réponse toujours pure et honnête.



Quelle a été la part des acteurs dans l’élaboration du film, des personnages ? À quel point les sujets de discussions (Dante, un des passages obligés de l’exercice de l’exégèse) et les centres d’intérêts proviennent-ils d’eux ?

Pour se lancer dans un film, il faut que je remarque à un moment qu’un trait de personnalité de quelqu’un que je connais correspond à une pensée, souvent assez indéfinie dans ma tête. Avec Cal, c’était à un moment où je pensais vaguement intégrer mes centres d’intérêts, littéraires et autres, dans un film dont j’ai réalisé qu’il serait parfait pour un tel projet. Il allait pouvoir parler de choses qui m’intéressaient en apportant d’autres motifs. De même pour tous ceux qui jouent dans le film. Il est difficile de dire la part des dialogues qui viennent des acteurs : c’est souvent un mélange entre eux et moi. Ce qui est sûr, c’est que s’ils parlent en détail de choses comme de musique ou d’architecture, et de pas mal de choses dans les scènes sur Dante, ça provient d’eux. Et sinon, seuls eux auraient pu dire ce que j’ai écrit moi-même.

Le film met en scène plusieurs rapports au savoir : la curiosité ingénue, l’érudition... Le personnage de Cal progresse ainsi vers une capacité d’écoute plus grande. Le récit s’est-il constitué lors du tournage, ou cette trajectoire était-elle présente dès le début ?

Entre octobre 2015 et janvier 2017, j’ai couché sur papier la trajectoire générale du film, et j’ai pris de nombreuses notes sur ce que seraient les sujets discutés. Puis, les dialogues se sont développés au fur et au mesure du tournage, en général lors de discussions avec des acteurs, ou à la suite de ces discussions.

DJ Fidback

ESPACE JULIEN · 14 JUILLET

Julien Bécourt

L’âne Bambou tient une place très importante dans le film, qui lui rend hommage de diverses façons, notamment avec le poème de Francis Jammes « J’aime l’âne », ou la chanson « La Fête de l’âne ». Comment ce personnage s’est-il imposé dans le film ? L’aviez-vous en tête dès le départ ?

Oui. Mais d’une façon bien différente. Bambou devait être le personnage principal, nous voulions que son regard symbolise tout ce que nous, humains, ne voyons pas. Rilke l’a très bien dit : « De tous ses yeux la créature voit l’Ouvert. Seuls nos yeux sont comme retournés et posés autour d’elle tels des pièges pour encercler sa libre issue. Ce qui est au-dehors nous ne le connaissons que par les yeux de l’animal. » Mais le pauvre Bambou s’est blessé après le premier jour du tournage, il ne pouvait pas nous accompagner autant que nous l’aurions souhaité. Un petit caillou s’est immiscé dans son sabot. Donc finalement, nous avons dû être le miroir l’une de l’autre. C’était dur.

Vous avez tourné le film dans les Pyrénées, sur les routes désertes qui conduisent à Montoussé. Pourquoi avez-vous choisi cette région comme cadre pour votre aventure ?

C’est la région qui nous a choisies. Au départ, nous avions envisagé de traverser les Pyrénées avec un âne au mois de février. Nous avons vite compris que c’était une mauvaise idée. Alors nous nous sommes dit : « Pourquoi ne pas aller plutôt à Lourdes ? » Mais c’était compliqué, avec nos contraintes de temps et d’argent. Finalement, nous avons fait un pèlerinage de 4 kms, depuis la maison de Gen à Tuzaguet jusqu’à Montoussé. Mais nous l’avons fait tous les jours pendant deux semaines.

How Glorious It Is To Be A Human Being s’inspire de *Ce que nous apprennent les lys des champs et les oiseaux du ciel* de Kierkegaard. Pourquoi ce texte en particulier, et comment a-t-il accompagné le tournage du film ?

C’est un texte extraordinaire, en particulier pour ceux d’entre nous qui ont tendance à trop s’inquiéter. Kierkegaard nous dit que le seul remède pour une âme tourmentée est de se rendre dans les champs, et qu’elle y trouvera les professeurs que Dieu a désignés pour nous sur cette Terre : les lys et les oiseaux. Ceux-ci ont trois leçons à nous apprendre : le silence, l’obéissance et la joie. Ils

Classical Period

Ted Fendt

MUCEM · 11H30

Vous avez écrit un livre sur le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Ont-ils influencé votre pratique, et comment ?

Peut-être dans ma façon de travailler avec une petite équipe et avec de la pellicule, et de m’intéresser aux qualités particulières des lieux que j’ai envie de filmer. Avant le tournage de ce film, je pensais beaucoup à ceux de Nathaniel Dorsky, aux qualités lumineuses et sculpturales de l’image projetée en 16 mm. Et au son dans les deux ou trois premiers films d’Angela Schanelec.

La parole joue un rôle fondamental durant tout le film, mais semble soudain dépassée quand la musique intervient avec Beethoven. Pourquoi Beethoven, qui semble en décalage avec l’ancrage médiéval du reste du film ?

Il fallait choisir un morceau que Cal et ses amies pourraient jouer sans avoir trop de temps pour répéter avant le tournage, et d’un musicien qu’il pourrait évoquer. Il a choisi ce morceau une semaine avant le tournage de la scène, et a parlé de la transition du classicisme vers le romantisme sans savoir que j’allais donner le titre de « classicisme » au film.

Tous vos films sont tournés en 16 mm. Pourquoi ce format en particulier, dont on imagine qu’il n’est pas sans impact sur la production et la distribution de vos films ?

Quand j’ai eu envie de faire des films à 17 ans, cela voulait dire pour moi tourner en argentique. Lors de quelques séances à Philadelphie, quand j’étais encore au lycée, puis pendant des années où j’étais projectionniste à New York, j’ai appris à apprécier le pouvoir de l’image argentique projetée : l’immédiateté des personnes et lieux filmés, leur présence intensifiée. S’il y a des limitations ou des contraintes amenées par un tournage en argentique, je les accepte et je les désire. L’esthétique d’un cinéaste devrait être déterminée par ces contraintes.

Propos recueillis par Nathan Letoré

nous apprennent combien il est vain de se comparer aux autres, comment ne pas se soucier du lendemain, et comment avoir une foi véritable. C’est le point de départ de notre voyage. Gen et moi avons passé des mois à parler de nos inquiétudes, jusqu’à ce qu’il soit temps pour nous de partir. Nous avons donc mis nos questions de côté et... nous nous sommes plus ou moins mises en route. Je pense que nous avons laissé beaucoup de nos inquiétudes hors champ, et pendant longtemps je l’ai regretté, car je me disais qu’un « problème » doit être bien défini pour que le spectateur puisse s’identifier, mais aujourd’hui je pense qu’on peut partager ses émotions d’autres façons, plus mystérieuses et indéfinissables, ou du moins pas forcément par les mots. Peut-être les problèmes ne sont-ils même pas intéressants. Nous nous laissons envahir par nos petits drames quotidiens, mais nous ferions peut-être mieux de faire une pause et de nous concentrer sur l’amitié, la tendresse et l’absurdité du voyage. Ce que je veux dire au fond, c’est qu’il n’y a pas de salut à la fin, et ça n’a pas d’importance. C’est l’essence même de l’absurdité, l’essence de la foi : faire quelque chose de tout son cœur, croire naïvement que quelque chose nous attend en haut de la montagne, tout en sachant qu’il n’y a rien.

Dernière question : pourquoi avez-vous appelé l’hémorroïde « Alfred » ? Est-ce une référence à quelque chose en particulier ?

L’hémorroïde tire son nom d’Alfred le Grand, Roi du Wessex, un monarque clément et éclairé qui a vaincu bien des Vikings. C’était aussi un homme très pieux, qui souffrait de crises hémorroïdaires, mais qui voyait dans cette affection douloureuse une récompense divine, envoyée par Dieu pour l’aider à résister au désir charnel. Cette explication tient la route, puisque les hémorroïdes sont une punition divine, décrite dans le premier livre de Samuel : « Les hommes qui ne mouraient pas étaient frappés d’hémorroïdes, et les cris de la ville montaient jusqu’au ciel. » Les hémorroïdes constituent indéniablement une question spirituelle, et sont pour moi le symbole de cette « sensation d’être perdu en ce monde », une sorte de honte primitive. Vous n’avez rien fait pour le mériter, mais pourtant vous avez profondément honte.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff



Ghost Strata

BEN RIVERS

MUCEM · 15H15

En présence du réalisateur

Ghost Strata tire son titre de phénomènes géologiques très spécifiques. Pourquoi ce choix ?

C'était le point de départ du film. J'avais fait un film avec Jan Zalasiewicz il y a dix ans (*I know where I'm going*) – c'est un très bon géologue, qui parlait des idées tirées de son livre *The Earth after us*, où il imagine quelles traces géologiques la civilisation humaine laissera dans 100 millions d'années. Nous nous baladions parmi des rochers et il m'a dit que nous nous tenions sous une couche de boue maintenant disparue, emportée, et qu'il avait inventé le néologisme Ghost Strata (couche fantôme) pour décrire ces endroits disparus, pour lesquels les géologues doivent utiliser les indices à disposition et leur imagination pour combler les vides. Ça m'est resté, et j'ai décidé de retourner le voir pour qu'il le dise devant la caméra – je pensais que d'une certaine manière cela décrirait aussi la difficulté de documenter une vie, une histoire de quelque sorte que ce soit.

Le film se présente comme un journal intime, mais s'étend très vite pour comprendre bien d'autres choses. Comment a-t-il trouvé sa forme ?

Je savais que j'allais beaucoup bouger pendant un an, et je me suis dit que c'était le bon moment pour commencer un film, avec des épisodes mensuels donnant des aperçus des endroits visités, des personnes rencontrées, de mes lectures... Ce film était un moyen pour moi de réfléchir au monde dans lequel je vis, de méditer dessus indirectement. Je voulais faire quelque chose de relâché, d'imprévu et de non forcé en termes de ce qui arriverait durant le mois, et voir ce que ça donnerait par accumulation.

Ghost Strata est structuré en chapitres, mais cette forme est vite dépassée par la richesse et la complexité de la composition. Comment s'est déroulé le montage ?

Je me suis imposé des limites utiles – par exemple, ne pas filmer plus de 120 mètres de pellicule par mois, soit 12 minutes, et souvent moins car je ne voulais pas que ça soit cher – et chaque section ne contient que des choses de ce mois-là, donc j'ai été honnête vis-à-vis du format. Le plus important a sans doute été de monter les choses assez rapidement, sans me poser de questions sur ce qui me venait à l'esprit. De manière à me surprendre moi-même et trouver après-coup de nouvelles significations. Par exemple, je suis allé à la campagne pour écrire, et dans le jardin, il y avait un mouton, âgé de dix ans et nommé Clarence, qui venait parfois à la porte se faire caresser le dos. J'ai décidé d'utiliser une bobine de trois minutes pour le filmer, à travers la vitre embuée de la salle de bain, après ma douche. Puis, plus tard ce jour-là, j'ai écouté un enregistrement abîmé de W.S. Merwin lisant son livre *The Lice* – et parlant d'extinction. Les deux choses m'ont paru liées et j'ai pensé qu'elles devraient apparaître ensemble, et voilà, ça m'allait. Et tout s'est fait comme ça ; ainsi, le mois d'avant Clarence a été très tragique pour moi et de nombreux amis. J'ai filmé un bosquet de bambous tranquille, avec le bruit d'oiseaux, et lu une pièce mélancolique de Pessoa, et toutes ces choses vont ensemble, comme si c'était fait exprès. Il vaut mieux ne pas se poser trop de questions.

Le film n'a de cesse de se transformer visuellement, mais aussi, voire plus, au niveau du son. Qu'est-ce qui a guidé vos choix esthétiques et formels ?

C'est dur de mettre le doigt dessus – le tournage s'est fait naturellement : je suis à un endroit, je

regarde quelque chose, ou j'écoute quelque chose, et je veux l'enregistrer, parce que ça m'attire. J'avais presque toujours une caméra avec moi l'an dernier. Certains des épisodes ont été planifiés, comme la séquence avec Jan évidemment, ou les tableaux de Hogarth, avec un son synchrone. Mais principalement pas – comme le fait de glaner dans la Tamise, près d'où je vis : c'était moins prévu et le son et l'image étaient plus surprenants. Des choses vécues et ensuite rapprochées les unes des autres, comme une bribe de son, ou un poème, ou quelqu'un qui parle, cela crée une étincelle – le rapport entre une image et un son ou des paroles créent une synchronicité imprévue qui se révèle être la clé de ce que je cherchais, mais de manière latérale, non illustrative. Ce film est une sorte de suite à un autre que j'ai fait, il y a quelques années, *Things*, qui était aussi structuré par épisodes. Je pense que cette forme offre la liberté de rassembler des éléments disparates, qui ensemble créent quelque chose que l'on ne peut planifier : comme réalisateur, c'est très excitant.

Vous laissez l'introduction et l'épilogue entre les mains d'une diseuse de bonne aventure, avec ses interprétations dubitatives et énigmatiques du présent et de l'avenir. Pourquoi cadrer ainsi votre film ?

J'aime beaucoup le Tarot, même si je n'y crois pas vraiment. Une bonne diseuse de cartes sait juste très bien lire les gens et déterminer ce qui les préoccupe, et leur donner des conseils. Pour la première, j'étais au Brésil, et on m'avait commandé un film, mais je me sentais submergé par le pays, j'avais trop d'idées, et je n'arrivais pas à me concentrer. Donc je me suis dit qu'une séance de Tarot serait peut-être utile – et elle l'a été : elle a dit que je ferais un film sur le temps, et d'une certaine manière j'en ai fait deux. J'ai fait un film sur un paresseux, que j'ai projeté au Brésil, et

celui-ci, qui comprend bien sûr des pensées sur le temps (c'est pour cela que je me suis retrouvé à la grotte de Pherycedes, à Syros, car il a été un des premiers à écrire sur le temps). Le film s'ouvrirait par une prédiction, donc il était logique de le terminer par une autre prédiction, qui va au-delà du film. Je filmais en Thaïlande, et le Tarot est lu par notre très polyvalente productrice Maenum.

Une des séquences principales est construite autour de l'analyse d'un cycle pictural de William Hogarth : *A Rake's Progress*. Comment ce sombre chef-d'œuvre s'est-il retrouvé dans le film, et quel rapport entretient-il avec les autres éléments ?

C'était étrange, l'idée est venue de mon amie, la *performance artist* Marcia Farquhar. Il y a plusieurs années, elle avait fait une visite audio des tableaux, à sa manière, très différente des visites guidées audio classiques des musées. Je l'ai entendue sur son site et nous avons demandé au musée John Soane si nous pouvions y aller de nuit, comme des cambrieleurs, pour qu'elle commente les tableaux à la lueur des lampes torche. J'adore la manière qu'a Hogarth de commenter la société : c'est très viscéral, personne n'est à l'abri de la déchéance, tous ces gens ne s'occupent que d'eux-mêmes mais, étrangement, l'amour existe quand même au sein de cette horreur. Et il y a le regard sur son visage, à la fin, perdu au-delà de toute description. Au montage, je n'ai gardé que l'explication du septième tableau, *La Prison*. D'une certaine manière, elle parle aussi de biographie, d'histoire, des intervalles entre les choses, les fantômes invisibles que nous devons remplacer par notre imagination.

Propos recueillis par Rebecca De Pas

MUCEM · 17H30

En présence du réalisateur et du coscénariste et acteur **Eduard Mont de Palol**

Derechos del hombre

JUAN RODRIGAÑEZ



Après *El Complejo del Dinero* (2015), *Derechos del Hombre* est votre second long-métrage. Les deux films ont été conçus avec la même équipe. Comment est né le Gran Circo Indomito ?

Avec *El Complejo del Dinero*, je cherchais la voie vers une représentation cinématographique la moins stéréotypée possible. Dans ce but, j'ai invité des artistes associés aux arts de la performance à travailler avec les techniques du cinéma : non pour se laisser assujettir, mais pour instaurer un dialogue. Le résultat m'a paru intéressant. Quatre ans plus tard, lorsque nous nous sommes retrouvés, la première initiative a été d'installer une tente de cirque à la périphérie d'une ville castillane. Une fois réunis, nous avons passé presque deux des cinq semaines prévues pour la production du film à réfléchir autour du lieu et du thème. Nous avons lu *Billy Budd* de Melville, dont le protagoniste est recruté de force à bord d'une frégate de l'Armée Marine Royale Anglaise appelée L'Indomptable – d'où le nom de la troupe de cirque. Et à partir de l'autre navire de *Billy Budd* (le marin qui bégaye et, d'après Melville, invente sa propre chanson), nous avons extrapolé le titre du spectacle que la troupe prépare : *Derechos del Hombre*.

Depuis la première scène avec *La Valse des Fleurs* de Tchaïkovsky jusqu'au dernier plan au bord du lac, le film est fait de situations simples et pourtant hilarantes. Comment avez-vous travaillé au scénario ?

Derechos del Hombre cherche à documenter les efforts d'un groupe d'artistes pour monter un spectacle. Ils sont très ambitieux en termes à la fois artistiques et d'impact social. Mais ils ne disposent que de très peu de moyens pour développer leurs idées et, plus comique, ils ont une éthique de travail qui les force à travailler, comme le dit le directeur de la troupe, "avec ce qu'on a et rien de plus" : une sorte d'ethos franciscain. Ainsi, et en gardant à l'esprit que la profession d'artiste est suspecte, il est difficile d'aborder sans un certain humour un sujet aussi dramatique, et même tragique. Étant donné cette approche, le travail de scénario s'est organisé à partir d'une idée assez rudimentaire et d'éléments récurrents des films de cirque : jalousies professionnelles et romantiques mêlées, reliées à une intrigue dont le dénouement tend au tragique. Cette idée narrative, presque un titre de journal, a été déclinée en une série de séquences développées en commun avec les acteurs et les techniciens, pour les dialogues comme pour la mise en scène.

Le film revisite les clichés du cirque : l'imprésario fauché, le (faux) ours, la voyante et la femme à barbe. Comment avez-vous transposé ces personnages à l'écran ?

Les films de cirque sont un genre en soi, ils sont très codifiés. Il n'y avait donc aucun besoin de travailler spécifiquement cet aspect. Au contraire, ces clichés fonctionnent comme des récipients. Le personnage se présente avec son masque et sa typologie. Un peu comme dans la Commedia dell'Arte, l'acteur habite le masque tout en marquant une certaine distance, sans se laisser identifier complètement à son personnage. D'une part, cela me permet de faire le cinéma qui m'attire, en ce qu'il propose au spectateur une relation au film ne passant pas par son identification aux personnages, gardant au moins une certaine distance avec eux. D'autre part, cela nous a aussi permis d'aborder explicitement la question de la

mimesis, de l'imitation comme dimension principale de la création artistique, comme geste qui crée la distance qui rend possible le regard, c'est-à-dire la représentation.

Vous jouez de contrastes entre les personnages et le lieu, mais aussi entre la rigueur des plans et la liberté dont jouissent les acteurs. Comment avez-vous conduit le tournage ?

Proposer une idée de la liberté est indubitablement une des ambitions du film, et de notre travail en général. Mais c'est très difficile et cela demande paradoxalement une grande discipline. Formellement, le statisme de la caméra permet de poser des limites claires, un point de vue insistant à partir duquel les acteurs établissent une relation particulière avec la caméra, avec le cinéma. Il s'agit d'être en scène différemment, d'une manière peut-être moins inhibée ou perturbée par le « mécanisme cinématographique », l'ignorant ou s'en moquant un peu, etc. Mais il est vrai que sans cette décision formelle forte quand au point de vue de la caméra, cette liberté et ce plaisir de la performance risquent de se perdre, se disperser.

Le film est tourné en 16mm, ce qui demande une économie de tournage plus stricte. Pourquoi ce choix ?

Dans notre premier film, tourné en numérique, nous avons rempli beaucoup de disques durs avec du matériel inutile. Mais une fois trouvée notre manière de travailler, notre conception des plans est devenue très efficace. C'est ce qui m'a donné l'idée du 16mm pour *Derechos del Hombre*. Cette décision signifiait aussi donner plus de pouvoir à la caméra, et c'était intéressant d'en étudier les conséquences, comment on se comportait avec une technologie qui demandait plus d'attention et de soin. C'est toujours intéressant d'intégrer au jeu de nouvelles conditions. Et on a aussi tenu compte du fait que le film allait être tourné presque entièrement en extérieurs, et la manière dont le celluloid enregistre de grandes masses de lumière (comme les ciels de Castille) est particulièrement belle.

Propos recueillis par Rebecca De Pas



Chaos

Sara Fattahi

LES VARIÉTÉS · SALLE 2 · 14H
En présence de la réalisatrice

Deux femmes racontent leur histoire. Comment les avez-vous rencontrées ? Est-ce qu'elles se connaissent ? Comment ont-elles réagi à l'idée de raconter leur vie ?

Alors que je m'occupais de la postproduction de mon premier film, *Coma*, à Beyrouth, j'ai brièvement rendu visite à ma famille à Damas, et j'ai appris que la meilleure amie de ma mère avait perdu son fils. Lorsque je lui ai rendu visite pour la première fois, j'ai découvert qu'elle vivait recluse dans son appartement à Damas. Elle oscillait entre élans de révolte et moments d'abattement, entre conscience et apathie, suite au meurtre et à la décapitation de son fils dans la capitale syrienne. Après l'avoir revue plusieurs fois, j'ai senti chez elle le besoin de se confier à une personne proche d'elle, de partager sa colère, et c'est pourquoi je lui ai demandé de participer au film.

Le deuxième personnage du film est une amie à moi, installée en Suède depuis cinq ans. Elle a fait le choix de se couper du monde, de s'enfermer dans la peinture, dans l'espoir que ses tableaux lui permettent un jour de se débarrasser de l'image de son frère, lui aussi tué en Syrie.

Quand je lui ai parlé de mon projet de film, nous avons découvert tous les sentiments et les expériences que nous avions en commun. Je me suis rendue en Suède et j'y suis restée deux semaines. Elle m'a décrit sa situation, émotionnellement et visuellement. Les deux femmes ne s'étaient jamais rencontrées, mais je me suis rendu compte que, même si je n'avais plus accès à Damas, j'avais toujours ce lien fort avec elles, et à travers elles, métaphoriquement, avec ma ville.

À l'exception d'une séquence dans la forêt, les deux femmes sont surtout filmées en intérieur. Qu'est-ce qui a déterminé ce choix ?

Chaos est la deuxième partie d'une trilogie, après *Coma*. Tout le premier opus se déroule dans un lieu unique, comme dans une prison. Mes personnages dans *Chaos* sont eux aussi emprisonnés, d'une certaine façon. Même si le personnage de Bachmann déambule dans Vienne, elle se déplace comme dans une bulle. C'est pourquoi j'ai décidé de tourner le film dans des espaces clos et exigus. Pour moi, vivre dans un pays étranger m'évoque visuellement des images comme celles du souterrain, ou du tunnel. Quand

on a l'impression que toute possibilité de vivre en paix sur cette planète a disparu à jamais, tout l'espace du monde ne saurait suffire. À la fin de *Chaos*, mon amie m'emmène dans la forêt. Curieusement, la forêt est un espace à la fois ouvert et clos, puisque, comme elle l'explique : « La forêt est uniforme ; les arbres sont si proches les uns des autres, comme entassés. On peut facilement s'y perdre. »

Vous introduisez également le personnage d'une femme occidentale aux allures de fantôme, qui ne parle jamais et qu'on ne voit que dans des lieux publics. Pourquoi cette présence extérieure, qui ne partage pas l'histoire des autres femmes ?

Alors que les deux femmes syriennes parlent sans détour, la troisième ne le peut pas : puisque je suis ce troisième personnage, je devais trouver une autre voix que la mienne. J'ai trouvé cette voix par le truchement d'une autre femme, qui a elle aussi été contrainte à l'exil, et qui s'est également beaucoup exprimée sur les conflits intérieurs et les tourments que ce statut engendre : Ingeborg Bachmann, une poétesse autrichienne, morte en 1971. Il n'est pas nécessaire de connaître l'identité de cette femme. Ce personnage est plutôt un fantôme fugace, un esprit qui m'accompagne dans Vienne – et qui, en même temps, entretient de nombreux liens avec l'intrigue. Elle soulève même l'idée du double, qui est bien sûr sa fonction dans le film.

Le film s'ouvre sur des images du Musée d'histoire de l'art de Vienne, le Kunsthistorisches Museum, et finit sur des images d'un appartement et une dédicace à Hans Hurch, ancien directeur de la Viennale, le Festival International du Film de Vienne, mort il y a deux ans, et qui vivait dans cet appartement. Pourquoi cette figure est-elle si importante, dans un film qui traite principalement de l'expérience de la guerre de femmes syriennes ?

Quand Hans a su que j'étais à Vienne, pas comme simple touriste mais pour tenter d'y vivre, c'est la première personne que j'ai vraiment appris à connaître, puisqu'il m'a guidée et aidée dès les premiers instants. Nous avons échangé sur ce film quand je me suis installée ici, et nous sommes devenus amis. C'est donc le moins que je puisse faire pour un ami qui m'a tant soutenue.

Propos recueillis par Nathan Letoré

Sea-Me-We 3

VIRGILE FRAISSE

LES VARIÉTÉS · SALLE 5 · 17H

En présence du réalisateur

Votre film se présente comme un hybride de documentaire, de fiction, voire même par moments de film promotionnel d'entreprise. Comment s'est déroulée l'écriture, et pourquoi avez-vous choisi cette forme hybride ?

Sea-Me-We 3 est le dernier d'une série de films réalisés dans des villes reliées par un même câble de fibre optique sous-marin, de Marseille à Singapour. Tourné à Singapour, le film s'organise autour des activités de mécénat de l'entreprise de télécom Singtel. À la manière d'un collage, trois portraits figurent des investissements de l'entreprise : le sport de haut niveau, les infrastructures de fibre optique, et le mécénat culturel. Chaque portrait apporte des choix de prises de vues, des références visuelles et des rythmes différents. Je me suis en effet notamment nourri de films de cette entreprise, de spots publicitaires sur l'art et le sport.

En contrepoint de la trame principale, qui suit une fausse gagnante du capitalisme à Singapour, vous introduisez aussi un personnage de travailleur immigré Tamoul. Pourquoi cet autre personnage était-il important à vos yeux ?

Le travailleur Tamoul Gabriel incarne cette main d'œuvre remplaçable, occultée des images de ces infrastructures numériques. Ces travailleurs aux permis de séjour temporaires sont précarisés dans des cité-dortoirs à l'ouest de la ville. Ils arrivent pour la plupart avec ce rêve de construire une vie à Singapour et sont renvoyés au bout d'un an, et doivent donc candidater de nouveau à un permis. Cet ouvrier est un ancrage dans le réel qui s'accompagne de prises de vues plus naturalistes. En réaction à sa condition, Gabriel construit



ses propres câbles de fibre optique, ses propres infrastructures artisanales avec des rêves alternatifs d'autonomie et d'évasion.

Votre film n'est pas seulement une satire du capitalisme au sens large, mais plus spécifiquement de son impact sur le monde de l'art. Pourquoi s'intéresser à l'articulation du néolibéralisme dans ce domaine en particulier ?

Le personnage central de Muna est celui d'une critique d'art précaire qui découvre puis investit dans l'art *blockchain*. Singapour est un des premiers États à développer l'art blockchain, un nouveau système de monétisation de l'art qui passe par l'idée que tout le monde peut devenir actionnaire d'une œuvre ou d'une fraction d'œuvre. Les acquisitions sont traçables et dématérialisés. J'y ai vu un potentiel ironique : on ne possède plus une œuvre qui est chez soi, mais sur un portfolio immatériel. L'œuvre devient une entreprise financière à laquelle on prend part virtuellement. C'est intéressant d'être confronté aujourd'hui à une nouvelle étape de cet effacement de l'œuvre au profit du système marchand. Le parcours de Muna l'amène également à la National Gallery de Singapour. C'est un musée qui a été financé en grande partie par la société de télécom Singtel autour de laquelle se construit le film. L'entreprise est d'ailleurs membre du curatorial board des expositions de l'aile nommée à son nom et possède des options de censure. Jusque quel point l'entreprise devient-elle aujourd'hui un acteur central du monde de l'art, apportant dans ses bagages programme idéologique et image de marque ?

Propos recueillis par Nathan Letoré

Holy days

Narimane Mari

MUCEM · 21H45

En présence de la réalisatrice



The title seems to imply that the film is set in a sacred and fabulous enclosure: a sort of Eden. What was your starting point for this film? Was it a desire for elementary narration? The apparition of figures? The insistence of a landscape?

What I wished for, at first, was to take a holiday from the kind of cinema whose rules get in the way of discovery. But while pursuing work on languages and further seeking the possibility of narration through other paths of perception. It's listening and seeing what we often fail to perceive; in the meantime, what is at stake is primary communication with life at its fullest, life with its immaterial content having a lot to tell us. Not unlike understanding others as they speak a language we don't know, or understanding an animal, any animal who tells us as much as our neighbour. We understand what matters by being present.

The title just came to me in an ordinary life scene. I did not strive, even if the topic might lend itself – according to some people's opinion – to reach for the sacred such as we might conceive it, that is to say, above us, while everything in our daily life seems to be moving at a high pace. The film is simple, very simple: a tale of love and death touching us all. I made no attempt to create the image imposed in the intimacy of place, in our inner space which, ultimately, requires no long shots, no context, no words. Accuracy, time and psychology have always been off topic in my films; what I try, instead, is to keep the floating and the peaks of our lives, for a few instants, as moments of grace apparent in beauty and duration – it hardly matters. I shoot everything with that desire in mind; we all play a part in it: wind, light, mosquitoes, or noise. I do not change anything when shooting and I rarely do two takes. It's not a question of provoking my own or other people's abilities; it's about receiving what a single voice gives me at a specific time through many distinct elements.

All three characters – those two women and that man – seem to belong to different worlds. Could you talk to us about this choice and about casting?

As usual, casting is an encounter, and an urgent one, whenever I need someone at the last minute, as is the case for the man in this particular film, Saadi, who simply appears out in the street or anywhere else. We decide to work together in the very first minutes and I never question the decision again. The stakes for each one of us are such that our entire mutual presence – to ourselves and to the film – is self-imposed without any fears. Also, I never leave the people I have already met. They always come back in my films as friends I love working with. Together, we pursue

our mutual discoveries. Hence the differences: every time I shoot, I do it somewhere else. Saadi is a peasant who only knows his own environment of which he is a prisoner ; his decision cannot be questioned again since it's embedded just as he is in his unique landscape. He embodies his role to perfection and he's well aware of its weight. Bilio, the first woman, is one of my encounters in *Le Fort des fous*: she is free, innocent, flustered, living in an urban space she rejects; so, she hopes what others have never even hoped to be doing. Julia is modern, urban and sensual. She is contemporary – since she has no choice but to move beyond the order of time and must belong, in this film, to our present. She moves around in every environment to relieve all pain. It would be nice if someone like her existed for all of us, caressing us when falling into reality is too violent.

If there were a key to the reading for this film, which one would you suggest to us?

Do not try to understand through the linear paths of our reception – which I might call "academic" as it seems to me that we always let ourselves dictate orders of understanding even when trying to escape from them. I think that the senses I solicit in this film are capable of understanding the story – and that will be enough... and it'll be different for all of us: that's what's great about it. At this stage, the film is made for gazers and travellers; those who made the film have already experienced their own journey.

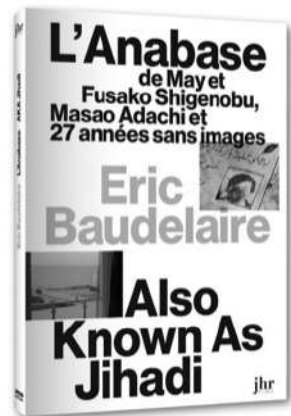
Chanting, absence of speech, a donkey's braying, and a soundtrack specifically written for this context: could you talk to us about the place of sound?

Sound is there much in the same way language is – as I was telling you – except that we do not hear it enough: the sound of our elementary communication with life. It is present or absent so we may listen to the inner story it's telling us: the noise of intimacy.

Could you tell us more accurately about the conditions of production for this film and its claims for modest equipment?

Yes, it's a claim which I hope won't be visible in its quality but must be so in its form. It is first and foremost wanting to hear and create these images as close as possible to us. It is almost seeing without having to move one's body, just looking around and the moon turns into light, a wall lifts us up towards the sky, a hole turns into a tombstone. And this is a point I cannot overemphasize: seeing in us this huge legacy of visions life can give us and reaching all those who try to look at it even with eyes closed.

Interviewed by Fabienne Moris



Coffret double dvd
disponible en exclusivité au

FID FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA MARSEILLE

avant sa sortie nationale
le 1^{ER} OCTOBRE 2019

DVD également en vente partout
et sur jhrfilms.com/boutique



Zustand und Gelände

Ute Adamczewski

MUCEM · 19H15

En présence de la réalisatrice,
et d'André Siegers et Ludwig Berger

Zustand und Gelände explore un aspect méconnu des crimes nazis : la mise en place du système des camps de concentration et les débuts, en 1933, de la répression contre les individus considérés comme des opposants politiques au régime : qu'est-ce qui vous a incitée à vous focaliser sur ce sujet ?

En Allemagne, le national-socialisme a encore des répercutions sur la politique mémorielle du pays. Il y a quelque temps de cela, un ami juriste a contribué à un projet de loi sur la révision des monuments commémoratifs en Saxe. C'est dans ce contexte que j'ai découvert par hasard ce qu'on appelle les « premiers camps ». Il y a peu de documentation sur ces camps : quelques lignes dans des livres d'histoire, et aucune photographie. À peine apprend-on que ces camps étaient le résultat de descentes dans des lieux collectifs : maisons de quartier, centres de loisirs pour les jeunes, gymnases, tavernes, etc., dans des petites villes ou des villages. Quand j'ai découvert leur nombre, j'ai été stupéfaite : dans la seule Saxe, il y avait vingt-cinq camps de concentration de ce genre, restés opérationnels au moins plusieurs mois, voire plusieurs années. Je me suis demandée à quoi pouvaient bien ressembler ces lieux aujourd'hui.

Le texte de la voix off est un assemblage complexe de multiples documents d'archives, couvrant une très longue période. Comment l'avez-vous élaboré ? Comment avez-vous sélectionné vos sources ?

J'ai lu le premier document dans de minuscules archives municipales : il s'agissait de la confirmation d'une commande de matelas pour le camp de Sachsenburg. À la fin, j'avais amassé environ deux cents documents, ainsi qu'un certain nombre de témoignages et de récits d'anciens prisonniers, que j'ai utilisés en contraste avec les archives. Ces documents venaient de partout, selon une organisation assez aléatoire. Ils montrent comment le fascisme s'est propagé dans tous les aspects de la vie quotidienne. J'ai entremêlé les époques durant le montage. J'étais intriguée par la façon dont le temps a réécrit l'histoire de ces premiers camps, comment différentes politiques mémorielles s'y sont mêlées, et comment cela fait écho à la situation actuelle en Saxe, où la droite est en pleine progression.

Contrairement au texte, les images ne quittent jamais le présent et se concentrent sur la description des lieux tels qu'ils sont actuellement, dans l'Allemagne d'aujourd'hui. Quelles étaient vos lignes directrices pendant le tournage ?

Le film montre comment le passé contribue au présent, en décrivant de nombreux mécanismes à petite échelle qui ont fini par mener à l'exclusion de certains groupes, et à une escalade de violence. En regardant le film, on ne sait jamais vraiment si ces mécanismes ont réellement changé. Difficile d'imaginer, par exemple, le fabricant de matelas passer à côté d'une occasion de faire des affaires, même aujourd'hui. Lors du tournage, nous avons cherché à saisir la normalité de ces lieux et leur caractère soi-disant inoffensif. En outre, il nous paraissait évident que le camp et le village constituaient une seule et même entité, que notre sujet était un paysage culturel dans son ensemble, plutôt qu'un bâtiment en particulier. Nous voulions montrer ce lien dans les plans fixes, pour que chacun puisse le voir. Mais nous voulions aussi instaurer un regard très direct et dynamique, quelque chose de plus conflictuel, pour créer une rupture dans l'impression d'objectivité.

Prenant pour point de départ les premières années du régime nazi, le film adopte peu à peu un angle bien plus large : l'évolution de la politique mémorielle à travers l'histoire de la République Démocratique Allemande. C'est comme si, au fond, votre intention était de trouver un angle spécifique pour réfléchir à cette partie du pays et à son histoire. Pouvez-vous commenter cette conception de l'histoire et la façon dont le cinéma l'aborde dans votre film ?

J'ai commencé ma carrière dans l'architecture, et je m'intéresse à ce que l'environnement bâti peut nous apprendre sur l'ordre social et politique actuel. Depuis la réunification de l'Allemagne, un grand nombre de monuments commémoratifs antifascistes d'après-guerre ont été redédiés. Je suis originaire de l'Ouest, où il n'y a pas de mémoriaux antifascistes. Le héros de la Résistance dont on nous a parlé était un aristocrate militaire de carrière, Oberst Stauffenberg, alors même que l'écrasante majorité des membres de la résistance étaient issus du mouvement socialiste ouvrier. C'est aussi de cette façon que l'on présente les choses dans les médias aujourd'hui. On met l'accent sur l'élite nazie au pouvoir, selon la bonne vieille tradition qui veut qu'en blâmant les principaux coupables, on allège le fardeau de tous les autres. Le film se pose en antithèse, non seulement dans le contenu mais aussi dans la forme.

Pouvez-vous expliciter les deux mots que vous avez associés dans le titre ?

« Zustand » (état, situation), dans cette acception, indique un état d'esprit qui n'est pas lié à un seul individu mais à une nation toute entière, une mentalité qui perdure sur des générations. Quant à « Gelände » (terrain), je l'associe personnellement à un lieu inconnu, un territoire ou une enceinte indéterminés ou non spécifiés, où l'on peut essayer des choses, et qui peuvent accueillir des activités à la limite de la légalité, voire carrément illégales. Mais j'espère aussi que le titre reflète l'approche structurelle très ouverte du film, et qu'il laisse le champ libre à d'autres interprétations.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Historia de una trama (Agente Ramirez)

Mónica Restrepo

LES VARIÉTÉS · SALLE 5 · 14H30

En présence de la réalisatrice



Le point de départ d'*Historia de una trama* est un roman d'espionnage oublié des années 70. Comment l'avez-vous découvert, et pourquoi a-t-il retenu votre attention au point d'en faire la matière d'un film ?

Je l'ai découvert en faisant des recherches pour un autre projet. Outre la longueur du titre, m'a captivée l'idée d'un roman sur les aventures d'un agent de la police secrète colombienne écrit à une époque de grande effervescence politique. Le roman est assez mauvais, mais c'est un récit assez ironique, pervers parfois, sur la répression d'État contre les mouvements politiques de gauche. Cette répression n'était pas nouvelle, mais elle s'est transformée, de la grande violence bipartisane des années 40-50 à une autre, fiévreusement anticommuniste et très sale, issue de la forme que la Guerre froide avait prise en Colombie. Cette violence a été suivie d'un lourd silence qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Les gens n'aiment pas parler de leurs histoires car la droite a gagné en Colombie. Si quelqu'un parle, il n'a aucune garantie de ne pas être accusé d'être terroriste ou subversif. Même aujourd'hui, après le traité de paix avec les F.A.R.C, il est très difficile d'accéder à ces histoires. Donc l'agent Ramirez était un biais intéressant pour regarder cette problématique du coin de l'oeil.

Le film commence comme une sorte d'adaptation, très particulière, du roman : au travers d'une performance live de lecture et d'incarnation. Quel processus d'écriture vous a conduit à cette forme ?

Je voulais trouver une manière de performer le document (le roman), de le faire revenir au présent, en explorant ses conditions de production. La lecture et la mise en scène de cette lecture étaient une forme intéressante d'activation du document. Ensuite, quand j'ai découvert qu'un ami proche de Roberto Araujo habitait dans l'ancien bâtiment du DAS (services secrets colombiens), j'ai pensé que cette si puissante coïncidence me permettrait de croiser dans un même espace la fiction du livre et l'interview avec Manuel Hernandez. Des questions se sont alors posées : Comment introduire cet espace ? Comment présenter cette personne ? La mise en scène au présent de la fiction du livre, du quotidien de l'agent en train de se préparer pour aller travailler au DAS, me permettait d'introduire espace et personnages et de basculer vers le « documentaire » à travers la participation de Manuel à la lecture.



À un certain moment, une seconde strate s'ajoute à la narration : une conversation avec un ancien ami de l'écrivain. Comment est-il entré dans le projet, et comment avez-vous travaillé avec lui ?

Comme je voulais comprendre les conditions de production du livre, j'ai commencé ma recherche en interviewant des personnes responsables de son édition. Je me suis retrouvée face à des poètes qui inventaient des maisons d'édition pour publier leur propres bouquins. Ainsi que Felipe Escobar, éditeur et partisan du MOIR (mouvement ouvrier indépendant révolutionnaire), qui a vécu personnellement la guerre idéologique livrée par l'Etat. Il ne voulait pas parler. Donc je savais que je devais arriver très préparée à mon interview avec Manuel Hernandez, au cas où lui aussi se fermerait à mes questions. On a donc commencé par une lecture incarnée entre nous, qu'il a acceptée car il a fait un peu de théâtre. C'était une sorte de préparation à l'interview. Interview que je voulais spontanée, pour arriver à capturer ses premières idées, le moment où il se remémore tout cela, dans l'urgence. J'ai gardé cette première rencontre dans le film.

La conversation avec Manuel Hernandez s'attarde sur un aspect passionnant et méconnu pour les Européens du passé colombien : un certain milieu littéraire et ses ambiguïtés politiques. Comment avez-vous travaillé cette dimension historique ? Quelles étaient vos intentions ?

Les questions posées à Manuel étaient une manière de comprendre le contexte de parution du livre. Un contexte très particulier : à Bogotá, centre du pouvoir politique et social de la Colombie, une élite intellectuelle et sociale commence à questionner le pouvoir et à réfléchir aux conditions latentes d'oppression qui font que la guerre bipartisane continue et se transforme. Une élite issue des universités, des classes moyenne et supérieure, qui a des parents et amis au pouvoir, entre en opposition à ce pouvoir. Il m'importait de mettre en évidence, à travers les questions à Manuel, comment cette petite élite intellectuelle se trouvait coincée entre différentes formes de pouvoir et d'influences, autant d'aspects que la personne de Roberto Araújo incarnait d'une manière assez particulière.

Historia de una trama associe une narration très sophistiquée et une attitude assez décontractée, jouant avec l'amateurisme, quant à la mise en scène et à la réalisation. Quels ont été vos partis pris de forme ? Quel ton cherchiez-vous à obtenir ?

Je voulais que cette idée de performer le document, le texte qui raconte l'histoire de l'agent Ramirez, soit plus importante que la mise en scène classique d'une fiction. Je voulais que passé et présent se rencontrent et entrent en résonance : on voit et on écoute une narratrice lire un texte du passé, qui décrit une action faite au présent, montrée directement par la caméra, sans décor et sans raccord.

Dans quelles conditions avez-vous produit ce film ? On devine une économie limitée, qui a sans doute contribué à donner au film sa légèreté et sa vivacité.

Oui, j'ai tourné le film avec une bourse de 3000 euros du Ministère de la Culture de Colombie. Je ne suis pas cinéaste, donc ma manière de comprendre l'image en mouvement est très différente en termes de conceptualisation et production. Mon travail audiovisuel s'intéresse plus à comment enregistrer en video une performance qu'à l'idée de mise en scène issue du cinéma. Il était important pour moi de ne pas consacrer mon temps aux aspects techniques, mais à la manière dont la performance pouvait apparaître en scène. Ce qui devient difficile si je travaille avec une grosse équipe, des lumières et autres artifices. Car je suis aussi à l'intérieur de la performance, donc je dois pouvoir diriger et performer à la fois. C'est pourquoi j'ai travaillé avec une équipe de cinq personnes : David et Andrés qui faisaient l'image et le son direct, ma mère, Sofia, qui faisait le script et la production exécutive, Alejandro un ami et artiste performeur qui incarne l'agent Ramirez, et moi. On a tourné très vite, sans demander d'autorisation pour filmer à l'université, dans la rue ou dans le bâtiment où habite Manuel Hernandez.

Propos recueillis par Cyril Neyrat

Des images que j'ai trouvées

Francis Brou



LES VARIÉTÉS · SALLE 1 · 19H30
En présence du réalisateur

« J'ai 50 ans, 0 enfants et 23 films ». Quel était votre projet pour ce film anniversaire, un portrait de Francis Brou à un moment clé de sa vie et de son œuvre ?

Dans mes films, il s'agit de mettre en scène un quotidien, de faire mon autoportrait mais un autoportrait sans me montrer, tout en restant dans l'ombre, sans me réduire à une image ou à une parole, tout en gardant une part de mystère. Que fête ce film anniversaire ? L'aboutissement de quelque chose ? Me suis-je enfin réalisé ? Faut-il avoir honte de parler de ses vieux projets ? Il semblerait que l'attente de quelque chose persiste ! Quoi ? J'attendrai cette chose jusqu'au bout sans vous dire de quoi il s'agit. Autoportrait et portrait à la fois, il s'agit aussi bien de parler de soi que des autres :

- de montrer l'homme seul, coupé du monde, déconnecté de son entourage, du milieu social, de sa famille ;
- d'établir un contact entre soi et les autres par film interposé, une rencontre à distance, un contact en différé ;
- d'exprimer un inconscient.

Vous utilisez différentes techniques d'animation (stop-motion, dessins) dans *Des images que j'ai trouvées* mais aussi des prises de vues réelles. Comment avez-vous conçu le film ?

J'alimente régulièrement (quotidiennement) une banque de dessins, de phrases, de sons, d'instruments, d'objets ou de jouets (prêts à être animés)... Cette banque d'images peut être complétée par des images prises dans mon quartier si le projet inclut des images faites à l'extérieur. Puis je travaille au déroulement de ce matériel. Tout ce matériel doit être intégré sur le même support et se dérouler selon une certaine musique, un certain rythme qui rappelle le défilement d'une bobine de cinéma, d'une bande magnétique, des pages d'un livre, des plages d'un disque vinyle... jusqu'à épuisement du réservoir.

Vous filmez des acteurs peu communs : un ver de terre, des grillons... Comment avez-vous réalisé ce casting ?

A la Ferme tropicale, qui propose à la vente de la nourriture vivante. Cette nourriture vivante est destinée aux locataires des vivariums (grenouilles, salamandres, caméléons...). Les acteurs retrouvent leur liberté après le tournage : en été, dans un parc et en hiver, dans les stations de métro où ils se sont acclimatés tel qu'on peut le lire à la station Montparnasse. Je pense un peu mes films comme des livres filmés, des films à lire, dont les phrases sont animées par des grillons tournant les pages ou les mots. À ce sujet, le spectateur/lecteur peut être amené à tourner le visage pour parvenir à lire le mot tantôt positionné de travers, tantôt positionné à l'envers.

La parole joue un rôle fondamental durant tout le film, mais semble soudain dépassée quand la musique intervient avec Beethoven. Pourquoi Beethoven, qui semble en décalage avec l'ancrage médiéval du reste du film ?

Il fallait choisir un morceau que lui et ses amies pourraient jouer en n'ayant pas trop de temps pour répéter avant le tournage, et d'un musicien qu'il pourrait évoquer. Il a choisi ce morceau une semaine avant le tournage de la scène, et a parlé de la transition du classicisme vers le romantisme sans savoir que j'allais donner le titre de « classicisme » au film.

Dans l'imaginaire développé dans *Des images que j'ai trouvées*, une inquiétante étrangeté côtoie un humour pince-sans-rire. Comment avez-vous envisagé ce mélange des genres ?

Comment passer de l'angoisse à la joie et de l'inquiétude à la bonne humeur ? Quand je suis triste/déprimé, je suis grave et quand je suis gai/motivé, je suis plutôt d'humeur partante. Dans les films, c'est comme dans la vie, je passe brusquement d'un état à l'autre. J'ai en moi cette légèreté (ce manque de sérieux) qui me fait passer de la gravité à la légèreté, de la panique à l'ennui, d'une envie de presque mourir à une envie folle de vivre ! À se demander si je suis sincère ! Mon encéphalogramme est en dents de scie.

Calembours, allitérations et sentences sibyllines : un vrai plaisir de jouer avec les mots anime également ce film. Comment avez-vous procédé au niveau de l'écriture ?

Je recueille des phrases dans des carnets. Ce sont les paroles d'un petit homme, c'est-à-dire d'un homme qui voudrait se surpasser et qui dit des choses plus grosses que lui. Ce sont les paroles d'un grand rêveur exprimant ses rêves les plus fous ou les plus sages. Ce sont des paroles enfantines lâchées au hasard, des paroles d'hommes désinhibés et imbibés, des leçons de vie, pleines de folie, des paroles ne pouvant plus se contenir et sortant de la bouche sans honte ni peur du ridicule parce qu'il faut bien que ça sorte, que ça se libère ! Certaines paroles sont entendues sur l'image d'un magnétophone à bande. L'idée d'un magnétophone à bande provient de la série *Mission impossible*. Cette série m'a marqué enfant. J'y vois l'idée d'un message secret, d'une communication en différé, une sorte de bouteille à la mer qu'on adresse à l'autre, une sorte de SOS. En ce qui me concerne, un film est une bouteille à la mer.

Des images que j'ai trouvées ne suit pas une narration classique mais est chapitré en plusieurs comptines. Pourquoi avoir adopté cette structure musicale ?

Il ne s'agit pas de la structure d'un film narratif classique (début, milieu, fin), mais plutôt de la structure d'un journal filmé ; c'est-à-dire d'une structure qui déroule un rythme, le rythme des jours qui se suivent (1+1+1...), le rythme des gestes qui se répètent. Ce qui est une façon de battre la mesure des jours qui se suivent ou de la musique qui pulse et varie autour d'un même thème. Je pose donc un rythme, une musique, une mesure qui agit comme le tuteur sur lequel les plantes peuvent s'accrocher, se maintenir et au mieux grimper. Sans cela, il me semble que les plans pourraient ne plus tenir au film, dégringoler comme les plantes des murs ou les mots des pages ou les rendez-vous des agendas. Il faut juste se donner le temps de rentrer dans le rythme pour le ressentir.

Le tournage en plans fixes semble correspondre à une économie d'ensemble. Pourquoi ce parti pris ?

Mes derniers films s'attardent sur la vie en intérieur, sur des scènes domestiques, comme un tableau figurant une femme au foyer ou un homme d'intérieur ou une nature morte. Je vois plus de fixité à l'intérieur qu'à l'extérieur ! À l'intérieur, les mouvements s'apparentent à un doux crépitement, au fourmillement de quelque chose qui s'agite tout en restant fixe. Dans mon cas, un film d'intérieur ou de studio est un film d'introversión.

Vous réalisez depuis longtemps vos films dans votre « coin », en autoproduction. C'est un choix, garant de liberté ? Ou souhaiteriez-vous les produire autrement par la suite ?

Oui, je souhaiterais les produire autrement mais les choses ne sont pas si simples ! À mes débuts, j'ai démarché quelques productions au hasard. Cela n'a rien donné. Je dois, peut-être, y être pour quelque chose. Je ne travaille pas dans mon coin par choix mais je fais à ma façon, à mon rythme.

Propos recueillis par Olivier Pierre



One sea, 10 seas starts from a series of shots of the sea, filmed from 2014 to 2018. Could you explain how the initial material was brought together?

This film actually originated from the accumulation of footage I shot for four years with a mini DV camera that I found at my father's place. The camera has a powerful digital zoom which gives a grainy image creating very specific shapes, which sometimes completely change the filmed subjects / objects. Then I started filming Beirut and other cities during my journeys, experimenting ways of using the camera by stretching its technical limits. The sea was not the only thing I was recording, but it was one of the most recurring images. There is something I find fascinating in images of the sea, the movement of water reminds me of moving pictures in film. I was under the impression that this small camera pushed to its limits managed to reveal that. Therefore the initial approach was to collect this footage of the sea, I did not specifically intend to turn it into a film.



One Sea, 10 Seas

Nour Ouayda

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE · 20H15
In the presence of the director

We follow the discussion between three women, each named by an initial, including someone called N., that we would be tempted to consider as your stand-in. How did this exchange come about?

The exchange between the two characters N. and C. arose from notes taken by Carine Doumit (co-writer and editor of the film) during the first editing sessions. We decided to temporarily superimpose these notes on the images of the corresponding tapes, it was a way of structuring the existing material and indexing it. Thus we started reworking the texts directly on the editing software, getting inspiration from the very images so as to develop the exchanges and their layout / image composition. The characters of N. and C. were gradually driven towards 'fiction', their story guided the eyes of the viewer through sequences. The exchange became tightly linked to the pictures, the sounds and the very structure of the film.

This exchange is only accessible in writing. Can you explain why?

By writing the notes on the various shots, a new way of navigating the images and sounds emerged: the viewer was not just led to see and listen, but also read, he was invited to become a reader. As a result for us, it was crucial the text should appear in a written and not oral form. We like to think of it as a 'film-text' in which the pictures literally appear in between the lines, in a see-through manner. We do not always grasp what is written, it depends on everyone's reading speed, but it does not matter, it leads to various approaches of the film.

One of the women is a sound recordist. How did you conceive this link with sounds? How was it implemented?

Our friend Tatiana, a sound recordist, offered us a small sound bank of water and sea that she had recorded for film shoots. I asked her to tell me about the stories of these recordings and the first text resulted from that. The fictitious stories by T. appear during long black screens which trigger

another reading pace, as a way for the reader / viewer to take the time to read and listen without pictures. The text here somehow becomes an image. These stories give also a sound dimension to the notion of 'apparition'. An 'apparition' can happen in front of an image, a sound or even when both meet. That was a lot of work for Shakeeb Abu Hamdan who designed the soundtrack as well as the sound mix, to give sound to this phenomenon. For instance, when silence suddenly occurs after a continuous wave sound, our ear continues to imagine the sound of the waves... it kind of 'appears'...

How did you conceive the editing of the material?

Carine and I started to set the images as per the chronology of their shooting and to superimpose the texts, which helped us classify the various types of pictures and sounds. The editing happened very organically, going back and forth between the two of us... and we got carried away by the material itself: the textures, colours,

values of white or black, the sound levels, the 'clean' recordings or not... all these elements guided the pace of the editing and the writing. With Shakeeb, we also worked a lot on the image, sound, text synchronisation: i.e. when do we hear what we see, when does the text refer to what we see or hear. The entire film is built based on these relations, woven around synchronization and desynchronization points between these three layers.

From sea to pixels, and the disappearance of images, N. speaks of 'apparition'.

From 2014 to 2018, I filmed the sea on a regular basis (I still do it actually). It appeared in different states, and it was magical for me that my camera could record, reinforce or even trigger this multiplicity. These 'cases of magical spontaneity' as Michaux would call it, that is what I decided to call 'apparitions' in English. It is a phenomenon which, in my opinion, is tightly linked to the filming process, our perception of time/ movement. This film is an invitation to go seek these moments, to help our eyes and ears discover these gaps in which the sea is completely turned into pixels, into light, into black or orange liquid. Finally, I hope that each and every one can find their own 'apparitions', the text is just a guide for those we perceived ourselves.

What about this final escape towards another geography?

The sea in Beirut is not the only one that I filmed. Following the logic of listing the tapes throughout the film, it seemed important to us to mention the other seas filmed. This geographical escape can also be found with the sound recordings by T. This multiplicity that is also echoed in the title of the film is reminiscent of a quote by François Bon that is in the film: "Throughout our life then, after, and wherever we are, we seek the sea as if it were one single sea – in Leningrad or Mumbai, in Tokyo or Rockaway, if it is there, we walk towards it." This movement of going toward the sea wherever we are, this physical gesture, moves me a lot.



Rétrospective

Jérôme Bel

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE · 17H45

En présence du réalisateur
et de sa collaboratrice Rebecca Lasselin

Le film *Rétrospective* est, comme vous l'affirmez en ouverture, la vingtième pièce de votre travail de chorégraphe. En 2004, déjà, la pièce Véronique Doisneau se présentait comme un documentaire théâtral. Au-delà de sa fonction de captation, c'est bien le cinéma et ses puissances propres que vous convoquez en tant que chorégraphe. Quelle importance lui accordez-vous, quel place tient-il dans votre travail, dans votre recherche ?

C'est compliqué. J'ai été cinéphile jusqu'à l'âge de 25 ans, puis je me suis rendu compte que le cinéma ne m'intéressait plus, je ne supportais plus ces histoires de « je-t'aime-moi-non-plus ». Tout me semblait bien trop formaté par rapport à ce qu'il se passait en danse, dans le théâtre expérimental, la performance ou en arts visuels. Cependant si je dansais à Téhéran je faisais inviter Abbas Kiarostami, à Taïpeh Tsai Ming Liang, à Bangkok Apichatpong Weerasethakul, on allait dîner ensemble après le spectacle. Disons que j'ai continué à m'intéresser à une dizaine tout au plus de cinéastes vivant.e.s. Aujourd'hui, ça me fait très plaisir qu'Alain Guiraudie vienne voir mes spectacles et d'en parler avec lui après.

Mais le cinéma, l'enregistrement filmique, c'est surtout l'ennemi juré de l'acte performatif, qui se définit par le « hic et nunc », le « ici et maintenant ». Le théâtre ou la danse se rejouent chaque soir différemment et c'est là leur puissance, ils sont présents, vivants, ce qui n'est pas le cas de l'image qui a enregistré quelque chose de passé qu'on ne pourra plus modifier. Durant des années, même si j'archivais tous mes spectacles en vidéo, je les gardais secrets. En aucun cas ils ne devaient être visibles. Et puis en 2004 j'ai fait la pièce *Véronique Doisneau* à l'Opéra de Paris, dans laquelle la danseuse du corps de ballet, Véronique Doisneau racontait sa vie au sein de cette institution. Comme *Valérie Doisneau* était proche de la retraite (42 ans), on savait qu'elle ne pourrait plus continuer à danser la pièce. Aussi l'idée est venue de faire un film de la pièce.

Le tournage, très rapide, s'est bien passé, puis j'ai haï le montage car en voyant les rushes je voulais reprendre des choses, faire différemment, que la danseuse fasse ceci ou cela d'une autre manière, etc... J'ai compris que l'enregistrement filmique d'un spectacle était en fait sa propre tombe. C'était assez paradoxal, on filmait le spectacle pour en garder la trace et je ressentais le contraire, sa finitude. Six mois plus tard a eu lieu la première du film au Centre Pompidou et j'étais prostré au dernier rang de la salle, dans un état d'abattement affreux. Le film commence et je retrouve des sensations comparables à celles ressenties lors des représentations à l'Opéra, et je dirais même que l'expérience est encore plus riche dans le sens où grâce aux gros plans Véronique Doisneau est bien plus présente dans le film que sur l'immense scène de l'Opéra Garnier. Je suis extrêmement surpris et ravi par le film. Et depuis cette soirée-là, ma relation à l'image filmée a complètement changé : je filme toutes mes pièces réussies et si à son tour le film est réussi, c'est avec un grand plaisir que je le montre.

Tous vos spectacles ont fait l'objet de captations vidéo, selon des partis pris formels que manifeste *Rétrospective* : plan large ou serré, fixe ou en mouvement. Pouvez-vous parler de ce travail de captation ? Comment le concevez-vous, quelles intentions guident les choix formels ?

Pour les captations, je travaille le plus simplement possible. Mes pièces sont très simples, souvent minimalistes, donc j'essaie de les filmer suivant les mêmes principes, qui varient cependant selon chacune d'entre elles. Par exemple pour *Jérôme Bel* (1994), j'ai eu l'idée d'un plan séquence de la durée de la pièce, 55 minutes. Avec cette opération je soumettais le médium cinématographique à celui du théâtre : le plan séquence représentait le regard d'un.e spectateur.trice durant la représentation. Pour le spectacle *Disabled Theater* (2012), les plans sont plus chaotiques, à l'image de la grande activité qui règne sur la scène occupée par les acteurs et actrices en situation de handicap mental.

Vous présentez ce film comme répondant à un besoin personnel de faire retour, de faire le point sur vingt-cinq ans de travail. Selon quels critères avez-vous opéré le choix des vingt danses qui composent le film ? Que cherchiez-vous à percevoir, révéler ou montrer ?

L'idée était de jeter un regard rétrospectif sur mon travail de chorégraphe. Et le seul moyen pour moi était de me plonger dans les archives de la compagnie. Je voulais faire une rétrospective comme on en voit dans les musées pour les peintres : des tableaux disposés les uns à la suite des autres dans un ordre chronologique. J'ai donc décidé de sélectionner les scènes les plus éloquentes de ce corpus constitué de mes vingt spectacles. Ce qui est amusant c'est que pour certains spectacles il y a eu plusieurs captations, avec pour certains une différence de vingt ans. Bien sûr la captation la plus récente est de bien meilleure qualité que celle faite vingt ans auparavant, et pourtant j'ai décidé de choisir à chaque fois les enregistrements les plus anciens, comme s'ils étaient plus authentiques. Au fur et à mesure du film, on sent les améliorations technologiques sur une période d'environ vingt-cinq ans, du Hi-8 à la 4K. Cela me plaisait aussi de montrer des images vraiment merdiques. Au moins cela ne ressemblerait pas à un film publicitaire !

J'ai fait un choix des danses et très vite je me suis aperçu que cette rétrospective ne serait pas objective du tout. En fait j'ai choisi ce qui aujourd'hui m'intéresse dans mon travail passé. Je ne pouvais absolument pas faire l'économie de mes questions artistiques présentes. Et en fait on pourrait dire que c'est une contre-rétrospective, dans le sens où le choix des scènes, des danses, s'est fait non pas en allant du plus ancien vers le plus récent, comme il serait d'usage, mais du présent vers le passé. Comme si l'enjeu de ce travail était d'essayer de comprendre mon présent à partir du passé. Ce qui a donné quelque chose de très différent de ce que j'avais imaginé au début. J'ai fait résonner le passé à partir du présent.

La joie, le plaisir partagé et communicatif de la danse sont au cœur de *Rétrospective*. Une de vos pièces de 2017 avait pour titre *Un spectacle en moins* – on pense au *Un Hamlet de moins* de Carmelo Bene, qui voulait ôter de scène le spectacle attendu au lieu de l'y mettre. *Entertainment* assumé contre critique du spectaculaire, comment s'articulent ces deux dimensions dans votre recherche chorégraphique ?

Effectivement ce sont les pôles entre lesquels s'organise mon travail. D'un côté, il y a une critique constante et virulente du spectaculaire et de l'autre la fascination que j'ai pour la danse et le théâtre. L'énergie et le sens de mon travail résultent sans doute de cette tension qui est pour l'instant irréductible. Ce sont des questions telles que : comment faire du spectacle sans qu'il soit aliénant pour les spectateurs et les spectatrices ? Comment, dans cette société du spectacle, continuer à faire du spectacle ? Comment penser joyeusement ?

Votre travail n'a eu de cesse d'élargir le champ des personnes conviées sur scène, en un refus de la hiérarchie des compétences. Danseurs professionnels ou simples amateurs, qu'est-ce qui vous guide lors du casting de vos pièces ? Quelles « qualités » recherchez-vous chez les danseurs ou acteurs de vos chorégraphies ?

Difficile de répondre. Disons que j'essaie de ne pas choisir les personnes. Je pars du principe que tout le monde peut participer à mes spectacles, et si ils/elles ne le peuvent pas c'est que mon spectacle n'est pas juste. Historiquement la danse savante a standardisé les corps. Le ballet bien sûr, ça tout le monde le sait, mais je pense que la danse contemporaine aujourd'hui est aussi devenue un académisme. Elle formate les corps (et les esprits) autant que le ballet autrefois. Or le projet moderne de la danse (Isadora Duncan, Trisha Brown, Pina Bausch...) était un projet d'émancipation des corps (et des esprits) et une des manières de le faire est de représenter non pas un seul corps, jeune, beau et puissant, mais aussi tous les autres qui peuplent l'humanité, les vieux, les moches, les vulnérables, les faibles, les timides, et même ceux qui dansent mal !

Propos recueillis par Cyril Neyrat

At the beginning of the film, you say you met Patrícia Guerreiro twenty years ago, for the making of a film where you both made your debut in the cinema world. Can you tell us more about this meeting that seems to have a fundamental role in the genesis of the film? And why did you decide today to carry out this project with Patrícia?

We met each other on a feature film called *Who are you?* from a Portuguese director, João Botelho, whom we both admire, and at that time we understood there was something about our lives that was somehow parallel. We both shared a strange similar route in our lives and, most important, we had this kind of way of seeing the world that we recognized in each other, but we remained silent. Time passed, and five years ago we met again on a casting for Marília Rocha's film, and after that session we went out and talked: we broke our silence, now more mature to assume what we kept inside. We both had in our late teenage years a disorder concerning our bodies (that the doctors call anorexia) that deeply influenced the way we saw and see the world. From that moment on, it was clear I had to film this but I didn't know yet how to do it. So I started researching and approaching for what the form of the film might be. Patrícia and I started to exchange ideas, I started to talk about a film with many characters, one of whom was her. I also wanted to be with people that were interned at the hospital (this psychological disorder leads now and then to an internment), so I asked for an authorization to film there.



It took me five months and, when I was finally allowed to enter to shoot (the condition was to go alone and do the camera and sound by myself), there was this coincidence I was not expecting: Patrícia was interned there. So everything made sense. I filmed six characters in the hospital, but somehow Patrícia was always the main character. With the others it was more like a traditional interview documentary and somehow I felt intrusive. So the next step was to be with Patrícia outside the hospital, going to the countryside and film this character in her life, finding a point of view distant from the clinic world.

In the prologue it is explained that it is a film neither about you, nor about Patrícia, but about a character you create together. How did you come to this idea? And how did you work together to build this character?

At some point in the process, after understanding I only wanted to film her, we both started to think about what could be the form of the film. It was not clear at the beginning, so we decided to make a pact: she would embody a character that we could both construct, based on both of our lives. For me and for her this was a turning point since from then on we could take some distance from what we would call a documentary and start a kind of fiction – it made things much easier and created a distance to the subject we wanted to treat. So we created Marta, this character that's not Patrícia, and that's not me, but someone fictional. Also, as I wanted to talk about anorexia without naming it (without saying that word), the "fiction" helped us to put this disorder in a place anyone could (somehow and at some point) identify.

In short, everyone has their little disorder, we don't have to name it, we just have to deal with each other, with all the little disorders of reality.

A doubling and a fragmentation of the character is constantly created by the editing, image composition and sound editing. Why did you opt for this ambiguous and abstract treatment ?

As the subject, the film has this "disorder", constant interruption of reality, constant awareness, constant patches. I feel this disease is all about trying to be perfectionist and always failing on that projection. Aiming for glamour but never reaching it. So the film has taken this shape, a fragmented one, a non-linear sound mixing, etc.

Patrícia defines the control mania on her body «as if I am always acting», comparing it to the control the actor exercises to represent the character. Can you comment on this and how did you come up to this consideration ? Did you conceive it from the very beginning?

In fact, I think the disorder has this particular effect that is a constant consciousness of the self. And that may be the condition of an actor too: to represent something, construct something. So Patrícia has this double thing in her life: she feels like always acting, always in a state of awareness. But life is more unpredictable, there is no screenplay... That's the major conflict.

PREMIÈRE MONDIALE
WORLD PREMIERE

Raposa

Leonor Noivo

LES VARIÉTÉS · SALLE 5 · 12H15

In the presence of the director,
the actress Patrícia Guerreiro
and the producer João Matos

The materiality of the image is an important element in the film, shot in 16mm, which gives an impression of softness and apparent warmth. What motivated your choice to shoot in this format ? And how did you work with the materiality of the image?

When I decided to give up the shooting in the hospital (in video), my instinct was to go to the countryside and film with her, as if we were doing a movie. Also Patrícia shot her first films on film (35mm and 16mm), and there was something about our pact that was: this is a film about something we have in common. That is: our age, our disease, our vision of the world, our political views, etc. So filming in 16mm was part of the pact. And, of course, the printed image (and the organic end of reels, for example) gives us the perfect texture for the subject.

"Raposa" is mentioned by Patrícia as the only thing she can grab at when something becomes out of control. At the same time, in the film Patrícia wears only red clothes, the same color as her nail polish and hair, which reminds the fox's fur. How to interpret this? Who is Raposa?

"Raposa" is the portuguese word for "fox". And the fox is fugitive, (cunning and slender, good at camouflage)... At the same time, since we didn't want to name anorexia, it was clear for us that, at some point, we should have some kind of metaphor. We created "fox" also because it made sense: she has this red hair and we created a red wardrobe (that's fiction), etc. So we found "fox" as a metaphor for all this kind of living.

Interviewed by Marco Cipollini

Guy-Claude Marie

Pouvez-vous décrire votre salle, ses partis pris de programmation et son public ?

J'ai longtemps été directeur au cinéma Cratère, à Toulouse. Désormais, je participe à la programmation du cinéma Jaurès, à Argelès-sur-Mer, en tant que membre bénévole d'une association dont je suis le cofondateur, Cinémaginaire. C'est une salle dans une petite ville des Pyrénées Orientales. J'y fais des propositions de programmation de films de recherche, que nous tentons d'accompagner une fois par mois environ. La salle est adhérente au GNCR, et participe aussi à la reprise de la Quinzaine des Réalisateurs, en septembre, où quatre ou cinq films sont programmés. Chaque année au mois de mai, nous organisons aussi les rencontres Cinémaginaire, qui durent six jours, durant lesquelles une trentaine de films sont projetés. Le thème est donné par le titre d'un film (par exemple, *L'Humanité*, ou *Vivre l'Utopie*).

Quels enjeux, aujourd'hui, quels combats pour le Groupement National des Cinémas de recherche ?

J'ai participé au GNCR quand j'étais directeur du Cratère, la salle a été membre du GNCR pendant une dizaine d'années. Les salles doivent naviguer entre l'exigence et les contraintes de l'exploitation. Celles qui font ce travail de recherche ont donc une identité très singulière : il s'agit de défendre un cinéma qui n'est pas seulement narratif et fictionnel, y compris sous son versant art et essai, un certain type d'expérimentation formelle. J'ai moi-même fait une thèse sur le cinéma de Guy Debord, *Guy Debord, de son cinéma en son art et en son temps*, publiée chez Vrin. Il ne s'agissait pas de faire une carrière universitaire mais d'accompagner ce cinéma qui est un vrai cinéma de recherche. C'est une forme, l'expression d'un auteur qui partage par la médiation du cinéma son rapport au monde.

Qu'attendez-vous de votre expérience de jury au FIDMarseille ?

J'ai découvert le FIDMarseille il y a dix ans environ, déjà en tant que membre du jury GNCR, et j'y suis depuis revenu presque tous les ans. Le FID accueille tout ce qui me concerne, ce cinéma de l'essai, ou au croisement de l'essai et des arts plastiques. C'est toujours passionnant, et j'y fais des expériences formidables. Quant au jury GNCR, il s'agit de désigner une œuvre, dans le cadre des exigences de programmation évoquées, qui puisse être accueillie par ces salles qui tentent à leur manière de faire vivre ce cinéma. C'est le prolongement du travail de programmation, que je trouve admirable. C'est le festival le plus singulier de France.

Prix Renaud Victor

Le FID aux Baumettes

●●●

LE JURY :

• Aïcha • Anouk • Aurélie • Barbara • Chantal • Corinne • Djamel • Farid • Franck • Françoise • Jean-Claude • Joseph • Laetitia • Litale • Mohamed • Nasser • Nedjima • Peggy • Pascale • Rami • Sasha • Sokooro • Sylvie • Tony • Vincent • Wahed • Younes

Paul-Serge Miara

Quelle a été l'évolution récente de votre salle et de votre pratique d'exploitant ?

Situé en pleine ruralité dans une commune de 3000 habitants, le cinéma municipal qui est le mien ne bénéficie pas pour sa défense de l'adhésion automatique des élus. Dans le contexte économique actuel, il faut au programmateur beaucoup d'opiniâtreté pour faire comprendre que la culture ne doit pas être la première victime de la baisse des dotations.

La concurrence entre les salles de cinéma et les plateformes de diffusion internet occupe les esprits. Quel est votre sentiment à cet égard ? Cette concurrence influe-t-elle sur votre travail d'exploitant ?

Face à l'émergence des plateformes, des spectateurs négligent les salles, même chez les cinéphiles. Comment lutter contre cette concurrence sinon en proposant la dimension humaine que peuvent apporter les ciné-débats et autres manifestations créant du lien social ? Un travail d'éducation à l'image est de toutes façons nécessaire chez les jeunes si l'on ne veut pas voir les salles qu'ils sont amenées à fréquenter devenir essentiellement un commerce de confiseries.

En tant qu'exploitant de salle, quel usage avez-vous des festivals de cinéma ?

Un nouveau cinéma, fruit d'une nouvelle dynamique artistique, propre à réinventer un attrait pour les salles, devrait aujourd'hui constituer l'option obligatoire d'un festival. Bravo au FIDMarseille de poursuivre sur cette voie.

FID 30° Festival International de Cinéma Marseille 9-15 Juillet 2019 REMERCIE SES PARTENAIRES OFFICIELS

Le Conseil d'administration du FIDMarseille : Alain Leloup, Président · Didier Bertrand, Vice-Président · Caroline Champetier, Gérald Collas, Monique Deregibus, Henri Dumolié, Emmanuel Ethis, Catherine Poitevin, Dominique Wallon, Yves Robert, Hélène Angel, Arno Gisinger, Isabelle Reiher.

Journal FIDMarseille : Directeur de publication : Jean-Pierre Rehm. Rédacteur en chef : Cyril Neyrat. Rédaction : Nicolas Feodoroff, Fabienne Moris, Olivier Pierre, Nathan Letoré, Rebecca De Pas, Marco Cipollini. Traductions : Claire Habart, Lucy Liall Grant, Jérôme Nunes, Giancarlo Siciliano. Graphisme et coordination : Paul Gilonne & Guillaume Amen. Corrections : Claire Robert. Photographes : Katia Benaïm, Hara Kaminara, Alice Narcy. Impression : Imprimerie Soulié Grignan.

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

www.fidmarseille.org